UNIWERSYTET MUZYCZNY
FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Yuezheng Liu

Analiza komparatywna brytyjskich i chińskich pieśni ludowych w oparciu o wybrane opracowania XX wieku na głos średni Benjamina Brittena, Healey'a Williana, Ding Shande i Li Yinghai w kontekście różnic kulturowych i technik wokalnych

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

Warszawa 2024

FRYDERYK CHOPIN

UNIVERSITY OF MUSIC

Field of art, artistic discipline: musical arts

Yuezheng Liu

Comparative analysis of British and Chinese folk songs based on selected 20th century arrangements for middle voice by Benjamin Britten, Healey Willian, Ding Shande and Li Yinghai in the context of cultural differences and vocal techniques

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

Warsaw 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

Świadomy odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt.: ***Analiza komparatywna brytyjskich i chińskich pieśni ludowych w oparciu o wybrane opracowania XX wieku na głos średni Benjamina Brittena, Healey'a Williana, Ding Shande i Li Yinghai w kontekście różnic kulturowych i technik wokalnych*** została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

Opis dzieła artystycznego

Liu Yuezheng - baryton

Tian Kun - akompaniament

Emilian Rymarowicz - reżyser dźwięku

1. Ding Shande – „Chcę pocałować matkę” (oryg. „想亲娘”)
2. Li Yinghai – „Płynąca rzeczka” (oryg. „小河淌水”)
3. Ding Shande- „Radośnie wschodzi słońce” (oryg. „太阳出来喜洋洋”)
4. Ding Shande – „Śliczny kwiat róży” (oryg. „可爱的一朵玫瑰花”)
5 Ding Shande – „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu” (oryg. 槐花几时开)
6. Li Yinghai – „Alamuhan” („阿拉木汗”)
7. Li Yinghai – „Pod srebrnym blaskiem księżyca” („在银色的月光下”)
8. Healey Willan – „O, serdeczny pocałunek” (oryg. „Ae fond kiss”)
9. Benjamin Britten – „Jesionowy gaj” (oryg. „The Ash Grove”)
10. Benjamin Britten – „Ogrody wierzbowe” (oryg. „The salley Gardens”)
11. Benjamin Britten – „O Waly, Waly” (oryg. „O Waly, Waly”)
12. Benjamin Britten – „Mały Panicz William” (oryg. „Little Sir William”)
13. Benjamin Britten – „Mglista, mglista rosa” (oryg. „The foggy, foggy dew”)
14. Healey Willan – „Jezioro Loch Lomond” (oryg. „Loch Lomond”)

Data i miejsce rejestracji:
22 marca 2024, 22 kwietnia 2024, 8 maja 2024 r.
Polskie Radio Studio S2, Warszawa

SPIS TREŚCI

Opis dzieła artystycznego **4**

Streszczenie **8**

Abstract [ang.] **12**

Rozdział I. Wstęp **16**

1.1 Tło dla studium *16*

1.2 Cel studium *19*

1.3 Znaczenie studium *20*

1.4 Przegląd literatury z oceną obecnego stanu badań *22*

1.4.1 Studia nad śpiewem i zastosowaniem technik wokalnych chińskich pieśni ludowych 22

1.4.2 Studia nad śpiewem i zastosowaniem technik wokalnych brytyjskich pieśni ludowych 23

1.4.3 Studia poświęcone porównaniom chińskich i brytyjskich pieśni ludowych 26

1.5 Metodologia studium *27*

Rozdział II. Studia nad chińskimi i brytyjskimi pieśniami ludowymi oraz aranżacje kompozytorów **29**

2.1 Studium porównawcze chińskich i brytyjskich pieśni ludowych *29*

2.1.1 Typy pieśni ludowych 29

2.1.2 Tematyka pieśni ludowych 32

2.1.3 Charakterystyka tekstu 34

2.1.4 Metody rozpowszechniania 37

2.1.5 Aranżacje i adaptacje 41

2.2 Chińskie pieśni ludowe w aranżacji kompozytorów: Ding Shande oraz Li Yinghai *43*

2.2.1 Ding Shande - pieśń ludowa z Yunnan „Chcę pocałować matkę” 44

2.2.2 Li Yinghai - pieśń ludowa z Yunnan „Płynąca rzeczka” 50

2.2.3 Ding Shande - pieśń ludowa z Syczuanu „Radośnie wschodzi słońce” 55

2.2.4 Ding Shande - pieśń kazachska „Śliczny kwiat róży” 61

2.2.5 Ding Shamde - pieśń ludowa z Syczuanu „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu” 67

2.2.6 Li Yinghai - pieśń z Xinjiangu „Alamuhan” 74

2.2.7 Li Yinghai - tatarska pieśń ludowa „Pod srebrnym blaskiem księżyca” 81

2.3 Pieśni ludowe w aranżacjach brytyjskich kompozytorów Benjamina Brittena i Healey'a Willana *86*

2.3.1 Healey Willan – szkocka pieśń ludowa „Ae fond kiss” 87

2.3.2 Benjamin Britten - walijska pieśni ludowa „The Ash Grove” 94

2.3.3 Benjamin Britten – irlandzka pieśń ludowa „The Salley Gardens” 100

2.3.4 Benjamin Britten – angielska pieśń ludowa „O Waly, Waly” 106

2.3.5 Benjamin Britten – angielska ballada „Little Sir William” 112

2.3.6 Benjamin Britten – angielska pieśń ludowa „The Foggy, Foggy Dew” 120

2.3.7 Healey Willan – szkocka pieśń ludowa „Jezioro Loch Lomond” 127

2.4 Podsumowanie rozdziału ... 131

Rozdział III. Analiza porównawcza chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy różnic kulturowych. ... 134

3.1 Porównanie tła humanistycznego ... 135
3.1.1 Humanistyczne tło chińskich pieśni ludowych ... 135
3.1.2 Humanistyczne tło brytyjskich pieśni ludowych ... 136
3.1.3 Podobieństwa i różnice humanistycznego tła chińskich i brytyjskich pieśni ludowych ... 138

3.2 Porównanie stylu muzycznego ... 139
3.2.1 Styl muzyczny chińskich pieśni ludowych ... 139
3.2.2 Styl muzyczny brytyjskich pieśni ludowych ... 141
3.2.3 Podobieństwa i różnice muzycznego stylu chińskich i brytyjskich pieśni ludowych ... 143

3.3 Porównanie kształtowania materiału melodycznego ... 144
3.3.1 Kształtowanie materiału melodycznego w chińskich pieśniach ludowych ... 144
3.3.2 Kształtowanie materiału melodycznego w brytyjskich pieśniach ludowych ... 148
3.3.3 Porównanie form kształtowania melodii w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych. ... 151

3.4 Specyfika językowa jako istotny element charakterystyki pieśni ludowych ... 152
3.4.1 Rola języka w kształtowaniu i ekspresji chińskich pieśni ludowych ... 154
3.4.2 Rola języka w kształtowaniu i ekspresji brytyjskich pieśni ludowych ... 156
3.4.3 Porównanie w zastosowaniu języka w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych ... 159

3.5 Analiza dążeń estetycznych w chińskiej i brytyjskiej twórczości ludowej ... 161
3.5.1 Dążenia estetyczne w chińskich pieśniach ludowych ... 162
3.5.2 Dążenia estetyczne w brytyjskich pieśniach ludowych ... 164
3.5.3 Porównanie estetycznych dążeń w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych ... 167

3.6 Podsumowanie rozdziału ... 170

Rozdział IV. Porównanie chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy zastosowania technik muzycznowokalnych ... 173

4.1 Ekspresja emocjonalna ... 174
4.1.1 Budowanie nastroju w chińskich pieśniach ludowych ... 175
4.1.2 Budowanie nastrój w brytyjskich pieśniach ludowych ... 179
4.1.3 Porównanie budowania nastroju w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych ... 184

4.2 Techniki oddechowe ... 186
4.2.1 Techniki oddechowe w chińskich pieśniach ludowych ... 187
4.2.2 Techniki oddechowe w brytyjskich pieśniach ludowych ... 189
4.2.3 Porównanie technik oddechowych w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych ... 192

4.3 Techniki rezonansowe ... 193
4.3.1 Techniki rezonansowe w chińskich pieśniach ludowych ... 194
4.3.2 Techniki rezonansowe w brytyjskich pieśniach ludowych ... 196
4.3.3 Porównanie technik rezonansowych w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych ... 199

4.4 Technika śpiewu nasyconego – runqiang w chińskich pieśniach ludowych ... 200

4.4.1 Właściwości technik *runqiang* w chińskich pieśniach ludowych 201
4.4.2 Zastosowanie technik *runqiang* w chińskich pieśniach ludowych 202

4.5 Techniki językowe w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych 203
4.5.1 Techniki językowe w chińskich pieśniach ludowych 204
4.5.2 Techniki językowe w brytyjskich pieśniach ludowych 206
4.5.3 Porównanie technik językowych w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych 207

4.6 Podsumowanie rozdziału 208

Rozdział V. Zakończenie 210

Bibliografia 213

ANEKS NUTOWY 216

Streszczenie

Poniższa praca dyplomowa, bazując na przykładach wybranych utworów na niskie i środkowe głosy XX wiecznych kompozytorów takich jak: Benjamin Britten, Healey Willan, Ding Shande, Li Yinghai koncentruje się na analizie porównawczej chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy odmienności kulturowych i technik muzycznowokalnych.

We **wstępie** przeprowadzone jest przedstawienie tła niniejszego studium, celów badań, ich znaczenia, aktualnego stanu badań, metodologii oraz innowacyjności, jak również potrzeby realizacji takiego typu rozprawy. Z punktu widzenia tła badania, zarówno Chiny jak i Wielka Brytania charakteryzują się odmiennymi cechami kulturowymi, co przekłada się na występowanie w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych całkowicie odmiennego stylu. Wykonawstwo brytyjskich i chińskich pieśni ludowych, uchwycenie istniejących między nimi różnic jest warunkiem odpowiedniego przekazu i kultywowaniu sztuki pieśni ludowych jako form muzycznych powstałych w różnych tradycjach i systemach stylu muzycznego, dodatkowo wpływa na podniesienie poziomu indywidualnych umiejętności wokalnych i muzycznego wykształcenia. Pod względem realizacji celu badań porównanie odmienności kulturowych i technik muzycznowokalnych chińskich i brytyjskich pieśni ludowych jest odzwierciedleniem syntezy teorii z praktyką i odgrywa bardzo ważną rolę w procesie przygotowania występu muzycznowokalnego. Z punktu widzenia znaczenia badań porównanie chińskich i brytyjskich pieśni ludowych pod względem różnic kulturowych odgrywa pozytywną, stymulującą rolę w procesie kształcenia wokalistów umożliwiając im lepsze rozpoznawanie konkretnych stylów oraz głębsze zrozumienie tła ich powstania oraz procesu rozwoju muzyki.

Dzięki połączeniu moich indywidualnych doświadczeń wyniesionych z praktyki wokalnej wraz z opanowanymi technikami muzycznowokalnymi mogę pokusić się o przedstawienie praktycznych rad dotyczących wykonywania chińskich i brytyjskich pieśni ludowych.

Współczesny stan badań wciąż wykazuje wyraźny niedostatek prac poświęconych szczegółowym rozważaniom nad tym tematem, zwłaszcza w oparciu o samą praktykę, ale również w eksploracji odmienności tradycji z jakiej wywodzi się wokalna twórczość ludowa. Istniejące badania wciąż pozostają w fazie poszukiwań i nie doszło jeszcze do ukształtowania jednolitej, teoretycznej syntezy. Wiedza na tym polu oczekuje na wzbogacenie i uzupełnienie. W metodologii studium główne miejsce zajmuje analiza literatury, obserwacja, praktyka i studium nad teorią. Badania chińskich i angielskich pieśni ludowych przeprowadzone zostało z dwóch perspektyw, po pierwsze z międzyregionalnego i międzykulturowego punktu widzenia, po drugie z punktu widzenia stosowanych technik wokalnych.

Poniższa dysertacja składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy rozdział to wstęp. **Drugi rozdział** obejmuje analizę porównawczą chińskich i brytyjskich pieśni ludowych pod względem czterech elementów: formy muzycznej, tekstu, przekazu, aranżacji. Spoglądając z perspektywy formy muzycznej, chińskie pieśni ludowe dzielą się na trzy rodzaje: hymny do pracy, *xiaotiao*, pieśni górskie. Natomiast brytyjskie pieśni ludowe klasyfikują się głównie w odniesieniu do regionu i tak występują pieśni: angielskie, szkockie, irlandzkie.

Pod względem tematyki chińskie pieśni ludowe dzielą się na pięć kategorii: hymny do pracy, pieśni o sprawach bieżących, pieśni miłosne, pieśni o życiu codziennym, pieśni na uroczystości. Tematyka brytyjskich pieśni ludowych jest niezwykle bogata, można ją podsumować w pięciu kategoriach: legend ludowych, tragedii rodzinnych, historii miłosnych, wydarzeń historycznych i opowieści o bohaterach oraz pieśni komicznych. Rozpatrując warstwę tekstową chińskiej twórczości ludowej uwidacznia się głównie improwizacja, dialektyzacja styli językowych, retoryka metaforyczna i dodatki strukturalne. W kwestii aranżacji i adaptacji chińskie pieśni ludowe dzielą się na trzy rodzaje: aranżację tekstu, aranżację instrumentalną oraz rozszerzoną adaptację utworów. W przypadku brytyjskich pieśni ludowych głównym zabiegiem opracowań jest dodanie akompaniamentu, a więc na bazie tradycyjnej melodii pieśni ludowej i pierwotnego tekstu dołączenie

akompaniamentu napisanego przez profesjonalnego kompozytora. W aspekcie samego akompaniamentu zdecydowanie dominuje akompaniament fortepianowy.

W **rozdziale trzecim** przeprowadzone zostało dokładne porównanie różnic kulturowych pomiędzy chińskimi i brytyjskimi pieśniami ludowymi pod względem pięciu czynników: humanistycznego tła, stylu muzycznego, kształtu melodii, zastosowania języka, dążeń estetycznych. Chińskie i brytyjskie pieśni ludowe w kwestii odmienności kulturowych cechują pewne podobieństwa, ale też wyraźne odmienności. Dzięki analizie porównawczej zauważamy charakterystyczną dla chińskich pieśni ludowych bogatą różnorodność regionalną i etniczną. Poszczególne grupy etniczne posiadają własny unikatowy styl muzyczny oraz metody scenicznej ekspresji. W tej kwestii brytyjskie pieśni ludowe pozostają stosunkowo jednorodne, nie wykazując tak wyraźnych jak w przypadku twórczości chińskiej, tak wyraźnego zróżnicowania geograficznego i etnicznego. Chińskie pieśni ludowe najczęściej oparte są na skali pięciodźwiękowej, o wysublimowanej melodyce, w pełni wykorzystując elementy twórczości ludowej. Brytyjskie pieśni ludowe cechuje płynność i śpiewność melodii, wartka rytmika oraz bezpośrednie formy ekspresji, bazując na tradycyjnym, europejskim systemie tonalnym dur – moll.

Teksty chińskich pieśni ludowych ukazują ducha oraz warunki życia Chińczyków na przestrzeni różnych epok historycznych. Niezwykle różnorodne treściowo, koncentrują się głównie na czterech obszarach: miłość, praca, życie codzienne, wydarzenia historyczne, posiadając głębokie znacznie kulturowe i społeczne. W brytyjskich pieśniach ludowych treść zaś oscyluje wokół prezentacji wydarzeń historycznych, piękna naturalnego krajobrazu oraz opisu ludzkich emocji.

W **rozdziale czwartym** omawiam różnice w zastosowaniu technik muzycznowokalnych w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych pod względem pięciu czynników: nastroju, techniki oddechowej, rezonansu, ozdobników i języka. W kwestii ekspresji nastrój w chińskich pieśniach ludowych podlega działaniu wielu zmiennych i to właśnie ta zmienności w dużym stopniu decyduje o różnorodności zawartych w nich emocji. Nastrój w brytyjskich pieśniach ludowych cechuje wiele

podobieństw, jak dla przykładu subtelność, dążenie do ukojenia, a czasem bardziej mrocznych elementów.

Rozważając technikę oddechową wykonanie zarówno chińskich jak i brytyjskich pieśni ludowych wymaga zastosowania określonych metod oddychania i rozpatrzenia jego wiodącej roli wspierania śpiewu. Mimo to, po dokładnym przyjrzeniu się temu zagadnieniu nietrudno dostrzec, iż techniki wokalne stosowane podczas wykonywania chińskich pieśni ludowych są bardziej skomplikowane. W kwestii użycia technik rezonansowych w chińskich pieśniach ludowych nacisk położony jest na respektowanie dwóch kardynalnych zasad: rygorystycznej dykcji i łagodnej wokalizy wraz z poruszającą ekspresją głosową. Za to w brytyjskich pieśniach ludowych główny nacisk kładziony jest na jednolitość głosu w poszczególnych rejestrach dźwięku. Pod względem zastosowania ornamentyki chińskie pieśni ludowe charakteryzują się dużym poziomem skomplikowania natomiast w brytyjskich pieśniach ludowych wymagania w tej kwestii są stosunkowo proste, dominuje głównie koncentracja na utrzymaniu płynnego *legato* melodii. W kwestii używanych technik językowych podczas śpiewania chińskich pieśni ludowych intonacja głosu powinna opierać się na konotacjach i znaczeniu tekstu, natomiast w przypadku brytyjskich pieśni ludowych należy zwrócić uwagę na precyzyjną wymowę języka angielskiego, wykazując bogatą wartość treściową tekstu.

Kluczowe terminy: chińskie pieśni ludowe, brytyjskie pieśni ludowe, kompozytor, aranżacja i adaptacja, różnice kulturowe, techniki muzycznowokalne, porównanie.

Abstract [ang.]

The following diploma thesis, based on examples of selected pieces for low and middle voices by 20th century composers such as: Benjamin Britten, Healey Willan, Ding Shande, Li Yinghai, focuses on the comparative analysis of Chinese and British folk songs from the perspective of cultural differences and musical and vocal techniques.

The introduction presents the background of this study, the objectives of the research, its importance, the current state of research, methodology and innovation, as well as the need for implementing this type of dissertation. From the point of view of the background of the study, both China and Great Britain have different cultural characteristics, which translates into completely different styles in Chinese and British folk songs. The performance of British and Chinese folk songs, capturing the differences between them, is a condition for appropriate transmission and cultivation of the art of folk songs as musical forms created in various traditions and systems of musical style, and also improves the level of individual vocal skills and musical education. In terms of achieving the research goal, the comparison of cultural differences and musical-vocal techniques of Chinese and British folk songs reflects the synthesis of theory and practice and plays a very important role in the process of preparing a musical-vocal performance. From the point of view of the importance of research, the comparison of Chinese and British folk songs in terms of cultural differences plays a positive, stimulating role in the process of educating vocalists, enabling them to better recognize specific styles and gain a deeper understanding of the background of their creation and the process of music development.

By combining my individual experiences gained from vocal practice with mastered musical and vocal techniques, I can attempt to provide practical advice on performing Chinese and British folk songs.

The contemporary state of research still shows a clear paucity of works devoted to detailed considerations on this topic, especially based on the practice itself, but also in the exploration of the diversity of the tradition from which folk vocal art originates.

Existing research is still in the exploration phase and a unified theoretical synthesis has not yet been established. Knowledge in this field awaits enrichment and supplementation. The study's methodology focuses on literature analysis, observation, practice and theory study. The study of Chinese and English folk songs was conducted from two perspectives, firstly from the interregional and intercultural point of view, secondly from the point of view of the vocal techniques used.

The following dissertation consists of four chapters. The first chapter is an introduction. **The second chapter** includes a comparative analysis of Chinese and British folk songs in terms of four elements: musical form, text, message, and arrangement. From the perspective of musical form, Chinese folk songs are divided into three types: work hymns, *xiaotiao*, and mountain songs. British folk songs, on the other hand, are classified mainly in relation to the region and the following songs exist: English, Scottish and Irish.

In terms of themes, Chinese folk songs are divided into five categories: work hymns, songs about current affairs, love songs, songs about everyday life, and songs for celebrations. The subject matter of British folk songs is extremely rich and can be summarized in five categories: folk legends, family tragedies, love stories, historical events and stories about heroes, and comic songs. Considering the textual layer of Chinese folk art, the main features are improvisation, dialectization of language styles, metaphorical rhetoric and structural additions. In terms of arrangement and adaptation, Chinese folk songs are divided into three types: text arrangement, instrumental arrangement, and extended song adaptation. In the case of British folk songs, the main arrangement is to add accompaniment, i.e., on the basis of the traditional folk song melody and the original text, adding accompaniment written by a professional composer. In terms of the accompaniment itself, the piano accompaniment definitely dominates.

In **the third chapter**, a thorough comparison of cultural differences between Chinese and British folk songs was made in terms of five factors: humanistic background, musical style, shape of melody, use of language, and aesthetic aspirations. In terms of cultural differences, Chinese and British folk songs have some similarities, but also distinct differences. Through comparative analysis, we notice the rich regional

and ethnic diversity typical of Chinese folk songs. Individual ethnic groups have their own unique musical style and methods of stage expression. In this respect, British folk songs remain relatively homogeneous, not showing such clear geographical and ethnic diversity as in the case of Chinese works. Chinese folk songs are most often based on a five-note scale, with sublime melody, making full use of elements of folk music. British folk songs are characterized by smooth and melodious melodies, fast rhythms and direct forms of expression, based on the traditional European major-minor tonal system.

The lyrics of Chinese folk songs show the spirit and living conditions of the Chinese throughout different historical eras. Extremely diverse in content, they focus mainly on four areas: love, work, everyday life, historical events, and have deep cultural and social significance. In British folk songs, the content revolves around the presentation of historical events, the beauty of the natural landscape and the description of human emotions.

In **chapter four**, I discuss the differences in the use of musical and vocal techniques in Chinese and British folk songs in terms of five factors: mood, breathing technique, resonance, ornamentation, and language. In terms of expression, the mood in Chinese folk songs is influenced by many variables, and it is this variability that largely determines the variety of emotions contained in them. The mood in British folk songs has many similarities, such as subtlety, a desire for solace, and sometimes darker elements.

When considering breathing technique, the performance of both Chinese and British folk songs requires the use of specific breathing methods and consideration of its leading role in supporting singing. Nevertheless, after a closer look at this issue, it is easy to see that the vocal techniques used when performing Chinese folk songs are more complicated. When it comes to the use of resonance techniques in Chinese folk songs, the emphasis is on respecting two cardinal principles: rigorous diction and gentle vocalization with moving vocal expression. However, in British folk songs the main emphasis is placed on the uniformity of the voice in individual sound registers. In terms of the use of ornamentation, Chinese folk songs are characterized by a high level of complexity, while in British folk songs the requirements in this matter are relatively

simple, mainly focusing on maintaining a smooth legato melody. In terms of the linguistic techniques used when singing Chinese folk songs, the intonation of the voice should be based on the connotations and meaning of the text, while in the case of British folk songs, attention should be paid to the precise pronunciation of the English language, demonstrating the rich content value of the text.

Key terms: Chinese folk songs, British folk songs, composer, arrangement and adaptation, cultural differences, musical and vocal techniques, comparison.

Rozdział I. Wstęp

1.1 Tło dla studium

Świadomi wielkiej różnorodności kulturowej jako wykonawcy muzyki wokalnej powinniśmy dostrzegać cechy artystyczne i style muzyki wokalnej wywodzące się z odmiennych krajów i narodowości, dzięki którym jesteśmy zdolni do nieustannego podnoszenia poziomu własnych kompetencji muzycznowokalnych oraz muzycznego wykształcenia. Wielka Brytania oraz Chiny cechują się specyficznymi, odmiennymi kulturami, nie dziwi więc, że w ich pieśniach ludowych w pełni manifestują się całkowicie różne style. Dzięki wykonywaniu brytyjskich oraz chińskich pieśni ludowych możliwe jest pełne uchwycenie występujących pomiędzy nimi odmienności, co nie tylko pozwala na udane przekazywanie i propagowanie sztuki muzyki ludowej pochodzącej z tych dwóch, jakże różnych systemów muzycznych, lecz również na podnoszenie własnych umiejętności wokalnych. Wokaliści dążąc do sukcesów artystycznych i uznania publiczności, równocześnie z oparciem na własnych zdolnościach oraz umiejętnościach muzycznowokalnych, powinni prezentować nabyte wykształcenie muzyczne i kulturowe[1]. Konkludując, poznanie różnic pomiędzy brytyjskimi i chińskimi pieśniami ludowymi z perspektywy występujących między nimi odmienności kulturowych oraz technik muzycznowokalnych, uchwycenie stylu śpiewu pieśni ludowych z różnych krajów jest manifestacją ogólnej wartości danego wokalisty.

Zadaniem powyższej pracy doktorskiej jest przeprowadzona z dwóch perspektyw - odmienności kultury i technik muzycznowokalnych analiza porównawcza brytyjskich i chińskich pieśni ludowych. Pieśni ludowe to ustanowiona odrębna forma muzycznowokalna, ale przede wszystkim stanowią liryczną ekspresję powstałą w efekcie pracy i codziennego życia społecznego[2]. W pieśniach ludowych zapisywane jest podejście ludzi do życia, ich dążenia oraz estetyczne pragnienia. Jest to jedna z najbardziej bezpośrednich form ekspresji ludzkich emocji, powszechna w rozwoju

[1] Zhang Yu, *Struktura klasycznego dramatu miłosnego – Studium porównawcze nad pieśniani ludowymi chińskiej grupy etnicznej Zhuang i brytyjskimi pieśniami ludowymi*, Gazeta Instytutu Honghe 2015 (02).
[2] Yang Xiaogao *Dydaktyczne poszukiwania w artystycznych aranżacjach chińskich pieśni ludowych* Komentarze Dydaktyczne 2007 (12).

światowej muzyki i przekazywana na wielu różnych obszarach jako niezmiernie ważna część dziedzictwa kulturowego. Pieśni ludowe poszczególnych krajów i ich regionów stanowią nieustanną inspirację, przeobrażając się w podstawowy materiał muzyczny w procesie profesjonalnego komponowania muzyki, co odgrywa wielką rolę w stymulowaniu rozwoju światowej sztuki muzycznej. W obszarze praktyki muzyki wokalnej kompozytorzy, patrząc przez pryzmat zadania dziedziczenia oraz propagowania kultury, za pomocą metody aranżacji dokonują przeróbek tradycyjnych pieśni ludowych nadając im stylu pieśni artystycznych. Głównym tematem omawianym w poniższej pracy są aranżacje tradycyjnych pieśni ludowych dokonywane przez chińskich i brytyjskich kompozytorów. W celu głębszego porównania chińskich i brytyjskich pieśni ludowych w kwestii wyboru konkretnych utworów skupiłem się na XX-wiecznych aranżacjach brytyjskich i chińskich pieśni ludowych, ponadto, aby dokonać dogłębnej analizy cech artystycznych pieśni ludowych z tych dwóch krajów przyjrzałem się im z dwóch perspektyw: odmienności kulturowych oraz technik muzycznowokalnych.

W celu zaprezentowania konkluzji o naukowym charakterze dotyczących przedmiotu pracy, wybrałem XX-wieczne aranżacje autorstwa słynnych kompozytorów. Chińskimi kompozytorami, których utwory przedstawię są: Ding Shande oraz Li Yinghai.

Ding Shande (1911 – 1995) pochodził z Shaoxing, w prowincji Zhejiang, jako aktywny twórca i teoretyk pozostawił niezmiernie bogaty dla chińskiej muzyki współczesnej dorobek. W latach młodzieńczych odbył studia w Konserwatorium Paryskim. Pobierał nauki m.in. u Nadii Boulanger oraz Artura Honeggera. Później objął posadę profesora i dyrektora wydziału kompozycji oraz zastępcy rektora w Szanghajskim Konserwatorium Muzycznym. Był również wiceprzewodniczącym Chińskiego Stowarzyszenia Muzycznego. Jako kompozytor o głębokim i wszechstronnym wykształceniu Ding Shande pisał głównie symfonie, koncerty, utwory chóralne, kameralne, kompozycje na instrumenty solowe, pieśni artystyczne oraz muzykę do filmów. Do jego najważniejszych aranżacji pieśni ludowych należą

popularne utwory fortepianowe takie jak: *Radośnie wschodzi słońce*, *Kiedy zakwitną kwiaty szupinu*, *Mayila*, *Chcę pocałować matkę*, *Śliczny kwiat róży* itd.

Li Yinghai (1927 – 5 stycznia 2007) pochodził z Fushun, z prowincji Syczuan, jest uznawany za jednego z najwybitniejszych kompozytorów chińskiej muzyki współczesnej, był również teoretykiem muzyki, działaczem muzycznym. Pracował jako profesor w Chińskim Konserwatorium Muzycznym. Do jego najbardziej znanych dzieł należą m.in.: *Gelitai*, *Płynąca rzeczka* i dziesiątki innych kompozycji. Li Yinghai wydał zbiór pieśni zatytułowany *Ludowe pieśni solowe*.

Spośród twórczości brytyjskich kompozytorów, na potrzeby niniejszej pracy wybrane zostały utwory Benjamina Brittena oraz tworzącego w Kanadzie Healeya Willana.

Edward Benjamin Britten (22 listopada 1913 – 12 kwietnia 1976) urodził się w Wielkiej Brytanii, gdzie pracował jako kompozytor, dyrygent oraz pianista. Był niezwykle ważną postacią w XX-wiecznym świecie muzyki klasycznej. Jego twórczość obejmuje opery muzykę kameralną, pieśni oraz dzieła orkiestrowe. Britten wyróżniał się nie tylko wszechstronnością, ale także wyjątkowym talentem do łączenia tradycji z nowoczesny mi środkami wyrazu, co pozwalało mu na tworzenie działo oryginalnym emocjonalnym i jednocześnie zrozumiałym dla słuchaczy brzmieniu. Pozostawił po sobie bogaty dorobek, ale ceniony jest szczególnie za swoje opery, z których do najbardziej znanych należą: *Peter Grimes* (1945), *The Turn of the Screw* (1954), *Billy Budd* (1951) but. Pisał także wiele dzieł religijnych i chóralnych. W inspiracji folklorem powstaje kilka zbiorów pieśni, między innymi: *Folk Song Arrangements* i *British Isles Folk Songs*.

Healey Willan (1880 – 1968) urodził się w Wielkiej Brytanii, następnie przeprowadził się do Kanady, gdzie pracował jako organista i kompozytor. Zasłynął przede wszystkim jako autor dzieł chóralnych i muzyki organowej. W jego muzyce krzyżują się wpływy twórczości Ryszarda Wagnera, tradycji chorału gregoriańskiego oraz muzyki renesansowej. Skomponował ponad 800 utworów, wśród których znajdują się opery, dzieła orkiestrowe, utwory chóralne, oraz wiele dzieł organowych i fortepianowych. Największą sławę przyniosły mu utwory z gatunku muzyki religijnej.

1.2 Cel studium

Rozpatrując cele niniejszej dysertacji oscylujemy wokół trzech głównych tematów:

- pieśni ludowe,
- różnice kulturowe,
- techniki muzycznowokalne.

Spójrzmy najpierw na pojęcie **pieśni ludowej**, która jest zdecydowanie jedna z ważniejszych form dziedziczenia tradycji i kultury. Znajdują się w niej nie tylko treści, bazujące na tekstach i ludowych przekazach, ale również wyrażają autentyczny styl muzyczny danych regionów w często barwnych konstrukcjach melodycznych. Powyższe elementy w połączeniu przedstawiają tak samo lokalną jak i narodową specyfikę[3]. Mimo wielu podobieństw stylistycznych, profesjonalna aranżacja pieśni ludowych wyraźnie różni się od jej tradycyjnej, pierwotnej formy. Do podobieństw możemy zaliczyć fakt, iż w procesie przetwarzania tradycyjnej pieśni ludowej kompozytorzy w dużym stopniu zachowują jej oryginalną specyfikę, szczególnie zwracając uwagę na pierwotny tekst i melodię. „Aranżacja" lub „adaptacja", o której wspominam oznaczają najczęściej, w ramach pieśni artystycznej, dołączenie akompaniamentu fortepianowego, tak aby cały utwór odpowiadał wymogom profesjonalnego dzieła muzyki wokalnej.

Po drugie, spoglądając z punktu widzenia **odmienności kulturowych**, dostrzegamy, że pieśni ludowe cechują się elementami narodowymi, zakotwiczonymi w specyficznym regionie. Są ściśle związane z lokalnymi dialektami, stylami życia, obyczajami i dążeniami estetycznymi. Właśnie przez wzgląd na ich wyraźne zróżnicowanie regionalne, podczas przeprowadzania analizy porównawczej pierwszym zadaniem jest rozważenie istniejących między nimi odmienności kulturowych. Następnie, spoglądając z perspektywy technik muzycznowokalnych, możemy przeanalizować problem ich elementów wspólnych i indywidualnej specyfiki. Do elementów wspólnych w kwestii używanych technik wokalnych zaliczamy technikę

[3] Shi Qin, *Wyczucie stylu: Rozważania o „energii życia" w wykonywaniu chińskich pieśni ludowych,* Dramat w Syczuanie 2019 (04).

oddechową, emisję dźwięku, rezonans, precyzję językową oraz prezentację sceniczną. Każda forma występu muzycznowokalnego może być analizowana z perspektywy powyższych elementów. Do technik indywidualnych zaliczymy interpretację różnych dzieł muzycznowokalnych, każdy utwór cechuje się bowiem indywidualnym stylem oraz odmiennymi wymaganiami w kwestii ekspresji nastroju, tak więc dochodzi do różnic pod względem zastosowania technik wokalnych. Wynika z tego, że technika wokalna powinna być stosowana z uwzględnieniem stylu utworu jako standardu i normy.

(1) Analiza porównawcza chińskich i brytyjskich pieśni ludowych oraz aranżacji kompozytorów. W kwestii studium porównawczego uwaga jest skierowana na typy, cechy tekstu, sposoby rozpowszechniania i adaptacje pieśni ludowych. Przy omówieniu sposobu aranżacji danej pieśni przez danego kompozytora przedstawiona zostaje po krótce jego biografia jako element wpływowy na zainteresowanie inspiracjami folklorystycznymi.

(2) Analiza odmienności kulturowych pomiędzy chińskimi a brytyjskimi pieśniami ludowymi. W kwestii różnic kulturowych analiza jest przeprowadzana pod względem pięciu elementów: tła kulturowego, stylu muzycznego, struktur melodycznych, użycia języka oraz dążeń estetycznych.

(3) Porównanie chińskich i brytyjskich pieśni ludowych pod względem zastosowanych technik wokalnych. W kwestii użycia technik wokalnych analiza jest przeprowadzana pod względem pięciu elementów: barwy głosu, technik oddechowych, technik rezonansowych, ornamentyki i specyfiki językowej.

(4) Spojrzenie na muzyczne wykształcenie i kwalifikacje wokalistów z perspektywy wykonania chińskich i brytyjskich pieśni ludowych. Podsumowanie jest przeprowadzone pod względem trzech elementów: rozumienia kultury, wykształcenia muzycznowokalnego oraz wykształcenia scenicznego.

1.3 Znaczenie studium

Teoretyczne znaczenie tematu poniższej pracy dyplomowej polega na dostarczeniu szczegółowych metod i sposobu rozumowania dla analizy porównawczej chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy ich wykonywania. W dziedzinie

studiów nad pieśniami ludowymi specjaliści z różnych dziedzin, poszczególni badacze folkloru dokonali analiz z odmiennych perspektyw, na przykład kulturowych, etnicznych, filologicznych, historycznych czy muzycznych. Wszystkie te badania dostarczają bogatych materiałów źródłowych w takich aspektach jak powstanie pieśni ludowych, ich geneza historyczna, rozwój i cechy charakterystyczne. Mimo to w temacie analizy porównawczej chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy odmienności kulturowych i technik wokalnych wciąż brakuje szczegółowych opracowań i efektów badawczych. Dzięki poniższemu studium możliwe jest, aby za pomocą zastosowania teorii oraz omówienia tych dwóch powyższych perspektyw, uzyskanie konkretnej metody badawczej i rozumowania tej kwestii. Równocześnie może to być niezwykle pomocne i stanowić punkt wyjścia dla kolejnych prac badawczych porównujących pieśni ludowe z różnych krajów.

Walory praktyczne poniższej pracy znajduje się w dwóch aspektach. Po pierwsze jako pomoc wokalistom w dokładnym rozpoznaniu stylu wykonywanych pieśni ludowych, zrozumieniu ich genezy oraz rodowodu regionalnego, procesu rozwoju, a dalej w uchwyceniu stylu w jakim kompozytorzy przetworzyli pieśni ludowe w swych aranżacjach i stąd głębsze zrozumienie znaczenia tekstu, specyfiki melodii, muzycznych wizerunków i nastroju. Po drugie, w rezultacie występowania wielkich różnic kulturowych pomiędzy chińskimi a brytyjskimi pieśniami ludowymi pod względem używanych technik wokalnych śpiewacy są zmuszeni dokonywać indywidualnego przetwarzania. Dzięki moim praktycznym doświadczeniom oraz podsumowaniom w kwestii zastosowania zindywidualizowanych technik wokalnych mogę zaoferować wykonawcom chińskich i brytyjskich pieśni ludowych wiele praktycznych porad i wskazówek.

1.4 Przegląd literatury z oceną obecnego stanu badań

1.4.1 Studia nad śpiewem i zastosowaniem technik wokalnych chińskich pieśni ludowych

Xiao Xuan w pracy *Spojrzenie w przeszłość i samoocena – Dziedziczenie dydaktyki chińskich pieśni ludowych*[4] uważa, iż pierwszym, stojącym przed wokalistami zadaniem jest dokładne zrozumienie własnej, realnej sytuacji. Dla przykładu ocena barwy i precyzji swojego głosu. Konieczny jest wybór utworu, odpowiadającego cechom własnego głosu, decydującym o możliwości wykonywania wysokich partii czy wyraźnej dykcji. Nie należy podążać wyłącznie za trendami. Po drugie konieczne jest zrozumienie cech wybranej pieśni ludowej, dla przykładu tła jej powstania, czy ukazywanej w niej koncepcji artystycznej. Pogłębienie osobistego zrozumienia danego utworu pozwala na uzyskanie lepszego efektu scenicznego. W tym samym czasie, przed dokonaniem wyboru należy zapoznać się z już istniejącymi wykonaniami pieśni ludowych, tak aby zdobyć szerszą perspektywę w zastosowaniu różnorodnych metod śpiewu i podnieść poziom własnych umiejętności.

Qiao Bangli w pracy *Przegląd stu lat profesjonalnej sztuki wokalnej chińskich pieśni ludowych*[5] omawia tę problematykę z perspektywy zastosowania języka. Autor twierdzi, iż śpiew jest perfekcyjnym, organicznym połączeniem języka z muzyką, wszechstronną formą sztuki służącą przekazywaniu emocji i treści. Podstawą dla śpiewu jest język, albowiem śpiew znajduje się pod jego bezpośrednim wpływem. Od starożytności do dziś, zarówno w Chinach jak i poza granicami kraju, że śpiewacy z niezwykłą uwagą podchodzą do kwestii dykcji w ćwiczeniach wokalnych. Podczas śpiewu, w trakcie emisji dźwięku, dykcja jest niezwykle istotna, nie będąc wyłącznie nośnikiem tekstu, ale również punktem wyjścia do produkcji samego dźwięku. Dykcja jest determinowana przez ludzkie narządy odpowiedzialne za produkowanie spółgłosek, a sama artykulacja głosu, w chińskiej muzyce wokalnej jest wytworem dzielenia

[4] Xiao Xuan *Spojrzenie na zapożyczanie z przeszłości – Dziedziczenie tradycji dydaktyki chińskich pieśni ludowych* Chińska Muzykologia 2022 (04).
[5] Qiao Bangli *Spojrzenie na sto lat artystycznego śpiewu profesjonalnych, chińskich pieśni ludowych* Muzyka Chin 2021 (11).

spółgłosek pojedynczego słowa na poszczególne dźwięki za pomocą zastosowania skali pięciodźwiękowej. Spoglądając z perspektywy szkoły śpiewu ludowego, dążącej do uzyskania rezonansu głosu i odpowiedniej wymowy, charakterystyka chińskich znaków [słów] oraz reguły emisji dźwięku opiera się na bardzo specyficznej szerokiej emisji z wychylenie w kierunku przodu zgryzu. Z tego powodu prawidłowa wymowa jest jedną z najważniejszych umiejętności w szkole śpiewu ludowego.

Liu Yuan w pracy *Sens wykonywania chińskich pieśni ludowych za pomocą bel canto*[6] uważa, że pomiędzy bel canto a organiczną szkołą [chińskiego] ludowego śpiewu istnieje wiele podobieństw. Po pierwsze obie szkoły zwracają wielką uwagę na precyzyjną ekspresję emocji zawartych w pieśni. Głos i nastrój są najważniejszymi częściami interpretacji wykonywanego utworu. W pierwotnej szkole ludowego śpiewu, w celu osiągniecia lepszego efektu wyrażania nastroju, do występu dołączano charakterystyczne dla chińskiego dramatu tradycyjne formy ekspresji scenicznej. To właśnie dzięki takiemu podobieństwu w kwestii przekazywania nastroju możliwe stało się włączenie zachodniego bel canto do praktyk wokalnych chińskich pieśni ludowych. Chińskie pieśni ludowe opierają się na znanej i stosowanej również w Europie skali pięciodźwiękowej, tak więc zastosowanie zachodnich metod śpiewu w ich wykonawstwie nie powinno w żaden sposób negatywnie wpływać na oddanie tradycyjnego charakteru chińskich utworów.

1.4.2 Studia nad śpiewem i zastosowaniem technik wokalnych brytyjskich pieśni ludowych

Ding Jing w pracy *Krótka analiza Siedmiu zbiorów pieśni ludowych brytyjskiego kompozytora Benjamina Brittena* zaznacza, iż w napisanym przez Brittena dla amerykańskiego Dziennika [*Journal*] artykule zatytułowanym *Problem Anglii i pieśni ludowych* kompozytor wskazał, iż główną specyfiką brytyjskich pieśni ludowych jest subtelna melodyka oraz ścisłe połączenie tekstu z muzyką, budujące spokojny czar. Pomimo wynikającej z tego spokoju utraty pobudzającego rytmu sama fraza wokalna

---

[6] Liu Yuan *Znacznie zastosowania bel canto podczas wykonywania chińskich pieśni ludowych* Żółty Dzwon 2012 (10).

wciąż wywołuje u słuchaczy głębokie wrażenie. Przypomina to styl życia mieszkańców angielskiej wsi, którzy cicho, spokojnie i delikatnie wyrażali swoje emocje i bez specjalnej emfazy, a raczej w skromny i dość prostolinijny sopsób opowiadali o miłości.

Anne Marie Forbes w pracy *Notions of the Universal and Spiritual in Percy Grainger's Early British Folk Song Settings*[7] twierdzi, iż tradycyjni, brytyjscy śpiewacy nie dokonywali zmian w wykonywanych pieśniach pod względem ich tempa czy dynamiki, lecz koncentrowali się na spokojnym opowiadaniu zawartej w tekście pięknej historii. Dla przykładu w krótkich, zazwyczaj czterotaktowych melodiach do konkretnego wersu tekstowego dochodziło do bardzo niewielkich zmian w zakresie prowadzenia linii. W brytyjskich pieśniach ludowych zazwyczaj występowały dwa rodzaje melodii i rytmu: pierwszy z nich był krótki i prosty, tekst był nieustannie powtarzany, takim pieśniom bardzo często towarzyszył taniec. Drugim rodzajem były długie, pieśni ciągłe. Utwory te cechowały dystans i piękno lub też przejmująca bliskość.

Paul Cowdell w pracy *Book Review Southern Harvest: The Constant Lovers & Foggy Dew, English Folk Songs from the Hammond and Gardiner Manuscripts*[8] stawia tezę, iż pierwotne brytyjskie pieśni ludowe cechowały się szczerością i wyrazistością, jednak zmieniły się pod nieustannym wpływem kultury francuskiej i włoskiej. Ich styl był stopniowo wypracowywany, a pod względem prezentacji rozwijały się w stronę neutralnej, wiejskiej muzyki. Brytyjskie pieśni ludowe cechują głównie liryczne, przypominjące arie melodie, pod względem etnicznym prezentują one głównie folklor Anglów i Saksonów, rzadko nawiązując do celtyckich melodii szkockich czy irlandzkich, jakkolwiek obecne były w nich elementy tańca *jig*[9] i *reel*[10].

---

[7] Anne-Marie Forbes.*Notions of the Universal and Spiritual in Percy Grainger's Early British Folk-Song Settings*, Nineteenth-Century Music Review, 2018.06.

[8] Cowdell Paul."*book-review"Southern Harvest: The Constant Lovers & The Foggy Dew, English Folk Songs from the Hammond and Gardiner Manuscripts*, Folk Music Journal,2018.07.

[9] *Jig*, taniec ludowy, zwykle solowy, popularny w Szkocji i północnej Anglii w XVI i XVII wieku oraz w Irlandii od XVIII wieku. Jest to taniec improwizowany, wykonywany z szybką pracą nóg i sztywnym tułowiem. [przyp. aut.]

[10] Reel to szybki taniec ludowy w metrum parzystym (4/4 lub 2/2), charakteryzujący się równomiernym rytmem i gęstą melodyką z przewagą szesnastek. Jego korzenie związane są ze szkocką muzyką ludową, a po przeniknięciu do Irlandii uległ lokalnej adaptacji. W porównaniu z jigiem, reel kładzie większy nacisk na koordynację całego ciała – kroki są zwięzłe i dynamiczne, często wykonywane w parach lub grupie, z silnym podkreśleniem synchronizacji ruchów z muzyką. [przyp. aut.]

Zdecydowana większość melodii charakteryzowała się subtelną frazą o poruszającym charakterze.

Graham Freeman w pracy *That Chief Undercurrent of My Mind': Percy Grainger and the Aesthetics of English Folk Song*[11] stawia tezę, iż brytyjska kultura muzyczna jest dość skomplikowana. Brytyjskie pieśni ludowe występują w naturalnej skali siedmiodźwiękowej, choć również w skali pięciodźwiękowej. Ich muzykę wypełnia pełen smutku, sentymentalny nastrój. Inną cechą brytyjskich pieśni ludowych jest integracja ludowych zwyczajów Anglów i Saksonów z tradycją chrześcijańską. Najlepszym przykładem jest przekształcenie świeckiej, średniowiecznej pieśni *carole*[12], której forma weszła do kanonu pieśni kościelnych, wykonywanych głównie podczas świąt Bożego Narodzenia lub *Taniec Morrisa*[13], choć wyrastający z rytuałów pogańskich, w kontekście wiejskich obrzędów świątecznych połączył się uroczystościami kościelnymi.

Specyfika irlandzkiej, szkockiej i walijskiej muzyki ludowej spowodowała, że nawet dziejach klasycznej muzyki cieszyła się sporym zainteresowaniem. Inspirowała tak wybitnych kompozytorów jak m.in. J. Haydn, L. van Beethoven czy M. Glinka. W brytyjskiej i szkockiej muzyce ludowej ważne miejsce zajmuje narracja. Charakterystyczne dla szkockiej muzyki ludowej jest zastosowanie pentatoniki, melodie są bogate, a rytm wyrazisty. Irlandzka muzyka ludowa s kolei stosuje naturalną skalę siedmiodźwiękową, choć elementy skali pięciodźwiękowej są w niej również widoczne. Wiele z irlandzkich pieśni ludowych jest wykonywanych w nieregularnym metrum 5/4 i przez wzgląd na specyficzną rytmikę można zaobserwować w nich ślady dawnej melorecytacji.

---

[11] Graham Freeman, '*That Chief Undercurrent of My Mind': Percy Grainger and the Aesthetics of English Folk Song*, Folk Music Journal, 2009.01.

[12] *Carole* w średniowieczu była pieśnią śpiewaną podczas tańca w kole. W średniowiecznej Anglii *carols* zyskały bardziej religijne skojarzenie, kiedy wykonywane były podczas świąt kościelnych. Dziś *carol* oznacza typową kolędę, zachowując w sobie elementy zarówno pieśni, jak i celebracji, które łączyły ludzi wieki temu podczas tańca. [przyp. aut.]

[13] Angielski taniec ludowy z XIV w. Jego historia jest bardziej związana z rytuałami pogańskim, dotyczącymi cykli natury, płodności i zmiany pór roku, jednakże z biegiem czasu taniec Morrisa zyskał pewne powiązania z tradycjami chrześcijańskimi. Jest to nie tylko forma tańca, ale także społeczne tradycja w Anglii. [przyp. aut]

1.4.3 Studia poświęcone porównaniom chińskich i brytyjskich pieśni ludowych

Wu Li w pracy *Porównanie brytyjskich pieśni ludowych z pieśniami poetyckimi Yuefu*[14] przeprowadza analizę porównawczą chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy kulturowo historycznej. Autorka uważa, iż podobieństwo wczesnych przekazów ustnych zadecydowało o wielu cechach wspólnych poetyckich pieśni ludowych *Yuefu* z brytyjskim folklorem. Jakkolwiek znajduje ona łączące tę twórczość elementy podkreśla jednak diametralne różnice, wynikające przede wszystkim z genezy całkowicie odmiennych kultur i historii poszczególnych narodowości. Inne historia, kultura, polityka, ekonomia, filozofia, religia, obyczaje oraz standardy estetyczne i zainteresowania doprowadziły do powstania wyraźnych, wartych uwagi charakterystyk. Ustny folklor pieśni poetyckich *Yuefu* oraz brytyjskich pieśni ludowych zadecydował o ich językowym charakterze jako lokalnych przekazów - prostych, pozbawionych ozdobników i energicznych, których sens płynie wprost z tekstu, albowiem tylko poprzez spełnienie takich kryteriów mogły być one rozpowszechniane. W pieśniach poetyckich *Yuefu* oraz brytyjskich pieśniach ludowych możemy dostrzec wczesne formy literatury dwóch narodowości, stworzone w okresie poprzedzającym szybkim rozwój literatury pisanej. Obie należą do ustnego dziedzictwa narodowego, tworzonego przez jednostki bądź grupy i dalej ustnie propagowane pośród lokalnej ludności, doświadczające nieustannych przeróbek, zmian i udoskonaleń. Niestety w tym procesie ustnego dziedziczenia, z różnych powodów, zaginęło wiele kompozycji.

Jiangsheng Yan w pracy *Comparison of Love Metaphors Between British Folk Songs and Yao's Folk Songs*[15] dokonuje porównania pieśni chińskiej grupy etnicznej Yao z brytyjskimi pieśniami ludowymi. Zdaniem autora w pieśniach Yao znacznie bardziej uwypuklone są tło historyczne i duch epoki oraz wyrażone emocje zwykłych ludzi, za to brytyjskie pieśni ludowe bardziej koncentrują się na przedstawianiu wizerunków rycerskich bohaterów. Ich romantyczny styl jest wyraźniejszy, są znacznie bogatsze w warstwę legend. Pod względem ogólnego stylu pieśni Yao są bardziej

[14] Wu Li *Porównanie pieśni ludowych Hanyuefu z popularnymi, brytyjskimi pieśniami ludowymi* Instytut Języków Obcych w Shandong 2006 (06).

[15] Jiansheng YAN, *Comparison of Love Metaphors Between British Folk Songs and Yao's Folk Songs*, Studies in Literature and Language, 2019.11.

efemeryczne i pełne niedopowiedzeń. Większość z nich za pomocą tak subtelnych środków jak zapożyczenia i metafory, w delikatny sposób przedstawia wewnętrzne emocje zwykłych ludzi, podczas gdy romantyczny duch brytyjskich pieśni ludowych jest silny, standardy estetyczne bardziej namiętne i nieskrępowane, bezpośrednio dotykające tematu.

Spoglądając na wyżej wymienione studia rezultaty współczesnych badań związanych z tematem mojej pracy dyplomowej cechują dwie kwestie: po pierwsze, są to indywidualne studia poświęcone chińskim i brytyjskim pieśniom ludowym, które pod względem treści badań oraz ich zakresu spotykają się z wielką uwagą, a ich rezultaty znajdują już zastosowanie na wielu innych obszarach badawczych. Dodajmy, iż obecne wyniki badań koncentrują się głównie na historii, stylu muzycznym i charakterystyce śpiewu. Po drugie, występuje brak szczegółowych rozważań na temat porównania chińskich i brytyjskich pieśni ludowych przeprowadzanych z perspektywy odmienności kulturowych i technik wokalnych. Takie badania znajdują się dopiero we wstępnej fazie, toteż nie doszło do ukształtowania jednolitego zbioru poglądów czy też systemowego ich uogólnienia. Na tym polu możliwy jest duży postęp. Występuje więc niedobór wyników szczegółowych prac badawczych na powyższy temat. Podczas analizowania tematu mojej pracy doktorskiej, za pomocą metody syntezy teorii z praktyką zostaną zaprezentowane uzyskane w ten sposób argumenty naukowe, jak również szczegółowe analizy, co posłuży następnie do kontynuacji rozważań i podsumowań, a więc studium porównawczego chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy odmienności kulturowych oraz technik muzycznowokalnych. Na koniec zaznaczę, iż wartością mojej pracy jest zaprezentowanie konkretnych materiałów źródłowych uzupełniających wyniki teoretycznych studiów oraz praktycznych sugestii. W tym samym czasie poniższa dysertacja przedstawi nowe pomysły i metody badawcze.

1.5 Metodologia studium

1. Metoda badania materiałów źródłowych i literatury oparta głównie na wyszukiwaniu odpowiednich materiałów źródłowych, przeprowadzeniu ich podsumowania i analizy, dalej zrozumieniu obecnego stanu badań naukowych związanych z tematem niniejszej pracy i stąd uzyskaniu teoretycznego wsparcia

oraz naukowych danych. Równocześnie przedstawione zostaną w pracy nowe koncepcje w zakresie jej przedmiotu.

2. Metoda obserwacji, bazująca na zapoznaniu się z istniejącymi nagraniami muzycznymi oraz ich szczegółowym wraz z analizą artystycznych występów scenicznych pod względem efektów wokalnych i ekspresji nastroju.

3. Metoda praktyczna. Na bazie osobistych doświadczeń z nauki i praktyki śpiewu przedstawione zostaną charakterystyki własnego stylu wokalnego oraz metod przetwarzania danego utworu w celu potwierdzenia odpowiedniego zrozumienia utworu służącego jego lepszej, artystycznej interpretacji.

Innowacje w poniższej pracy dyplomowej manifestują się w dwóch aspektach: po pierwsze na spojrzeniu międzykulturowym i ponad regionalnym na chińskie i

brytyjskie pieśni ludowe. Wielka Brytania i Chiny posiadają wiele znakomitych pieśni ludowych stanowiących ważną część dorobku muzyki światowej. Jako wokalista, podczas wykonywania pieśni ludowych, pochodzących z różnych krajów, powinienem uchwycić występujące pomiędzy nimi odmienności kulturowe i stąd dokonać ich interpretacji z perspektywy muzycznego stylu. Po drugie, zbadaniu kwestii wykonywania chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z punktu widzenia technik wokalnych. W sztuce pieśni ludowych ich najważniejszą charakterystyką jest język, w którym są wykonywane. To właśnie w nim znajdują się istniejące odmienności estetyczne, dlatego też, w trakcie śpiewania pieśni wywodzących się z folkloru różnych krajów, funkcjonują konkretne różnice w stosowanych technikach śpiewu. W świetle braku wyników szczegółowych studiów poświęconych chińskim i brytyjskim pieśniom ludowym przeprowadzanych z perspektywy stosowanych technik wokalnych rezultaty badawcze poniżej pracy mogą na tym polu być pomocne i uzupełnić obecny stan wiedzy.

Rozdział II. Studia nad chińskimi i brytyjskimi pieśniami ludowymi oraz aranżacje kompozytorów

Pieśni ludowe są rodzajem lirycznej i narracyjnej metody ekspresji powstałej jako odpowiedź na rozwój życia społecznego, równocześnie stanowiąc ważny element kultury muzycznowokalnej. Podczas wykonywania pieśni pochodzących z różnych krajów i regionów konieczne jest przeprowadzenie głębokich poszukiwań odnośnie ich charakterystyk z perspektywy analizy teoretycznej, tylko w ten sposób możemy uchwycić istniejące pomiędzy nimi różnice pod względem typu, stylu oraz treści.

Od początku XX wieku, zarówno w Chinach jak i Wielkiej Brytanii, rozpoczął się intensywny proces adaptacji i aranżacji tradycyjnych pieśni ludowych. Utwory te, zanim stały się inspiracją dla profesjonalnych kompozytorów nierzadko cieszyły się już wielką popularnością głównie wśród zwykłych ludzi, przybierając formę elementów kultury masowej. Natomiast po dokonaniu przez kompozytorów aranżacji ich wartość artystyczna uległa znaczącemu podniesieniu, równocześnie w wielkim stopniu udało się zachować ich pierwotny charakter. Patrząc z punktu widzenia propagowania kultury. utwory po aranżacji w rzeczywistości stały się jednocześnie dziedzictwem i innowacją tradycyjnych pieśni ludowych a ponadto elementem dydaktyki w profesjonalnych uczelniach muzycznych, tak więc konieczna jest również ich analiza z perspektywy aranżacji kompozytora.

2.1 Studium porównawcze chińskich i brytyjskich pieśni ludowych

2.1.1 Typy pieśni ludowych

Typy pieśni ludowych wskazują na ich rodzaje oraz formy. Ponieważ jest to twórczość głęboko zakorzeniona w kulturze ludności danego obszaru, wyrażając jej specyficzne zwyczaje, wierzenia oraz codzienne doświadczenia, każda z narodowości, w długim procesie życia społecznego wytworzyła odmienne typy pieśni ludowych. Pieśń ludowa jest tradycyjną formą muzyczną stąd też i formą sztuki oraz metodą ekspresji emocji. W swych początkach przybierała postać rytmicznej poezji komponowanej przez pracujących ludzi, aby następnie, zgodnie z cechami intonacji

językowych, przeobrazić się w melodie. Patrząc rygorystycznie, pierwotna, wokalna twórczość ludowa była formą literatury, która z czasem, stopniowo zaczęła przekształcać się w formę muzycznowokalną. Klasyfikacja pieśni ludowych dokonywana jest najczęściej według ich funkcji, tematyki lub sytuacji, w których były wykonywane, np.: pieśni obrzędowe, pieśni związane z pracą, pieśni miłosne, pieśni historyczne i epickie, pieśni taneczne itp.

Chińskie pieśni ludowe mogą być podzielone na trzy główne rodzaje, są nimi:

- hymny - śpiewy pracujących,
- *xiaodiao*
- pieśni górskie[16].

Śpiew pracujących oznaczał pieśni ludowe powstające szczególnie podczas wykonywania pracy kolektywnej. Z reguły jedna osoba, w roli wodzireja prowadziła solowy śpiew, a chór w odpowiedzi podążał za nią. Ten typ pieśni miał dwie funkcje, po pierwsze odgrywał rolę kierowania pracą, zwłaszcza wytężoną pracą fizyczną. Śpiew pracujących pomagał ludziom w ujednoliceniu tempa pracy oraz zsynchronizowaniu oddychania, w ten sposób redukując ponoszony przez ludzi ciężar pracy fizycznej i zwiększając jej efektywność. Inną funkcją było dostarczenie ludziom rozrywki. Po wykonanej pracy, dzięki śpiewowi ludzie mogli się zrelaksować i zredukować związany z pracą stres.

Melodie *xiaodiao* były najbardziej popularne w miastach i miasteczkach położonych na równinach Chin, a zakres ich występowania był niezwykle szeroki. Miały strukturę piosenki z wieloma wersami tekstu. Były też elementem festiwalów ukazującym zjawiska z życia społecznego oraz życie miłosne. Struktura tych utworów często składała się z czterech wersów o roli: początku, końca, przejścia i zakończenia. Zdecydowana większość z nich miała charakter pojedynczej frazy muzycznej. Pod względem melodycznym większość z nich posiadała zróżnicowane przebiegi łączące przejścia linearne ze skokami. Metrum było stałe, z reguły parzyste, a rytmika dość

---

[16] Qiao Bangli *Spojrzenie na sto lat artystycznego śpiewu profesjonalnych, chińskich pieśni ludowych* Muzyka Chin 2021 (11).

urozmaicona. Typowe cechy stylistyczne *xiaodiao* to subtelność, niedopowiedzenia, liryzm i narracyjność.

Pieśni górskie były popularne w zachodnich i południowych, górskich regionach Chin, miały charakter lirycznych pieśni wykonywanych przez ludzi pracujących na zboczach gór[17]. Pod względem struktury miały formę pojedynczej frazy muzycznej a ich rytm był dość swobodny. Mimo iż w zapisach nutowych umieszczano znaki określające wartości rytmiczne, to w rzeczywistości podczas ich wykonywania rytm podlegał swobodnemu *rubato* według interpretacji własnej śpiewającego. Linia melodyczna w tego rodzaju pieśniach miała postać korespondującego falowania, którego fluktuacje były dość duże, a często przeplatane skokami interwałowymi.

Początki **brytyjskich pieśni ludowych** sięgają średniowiecza, a nawet wcześniejszych epok. Rozważając genezę ich powstania badacze folkloru wymieniają trzy główne elementy: tradycyjny taniec celtycki[18], angielski taniec jig[19] oraz taniec kołowrotka[20]. To właśnie włączenie rytmów tanecznych nadało brytyjskim pieśniom ludowych specyficznego charakteru. Wczesne pieśni ludowe nie posiadały określonej formy, większość z nich była utworami swobodnie śpiewanym przez ludowych śpiewaków. Wraz z rozwojem ballady jako formy narracyjnej i popularnością wędrownych minstreli[21] i bardów[22], kształtują się konkretny formy pieśni ludowej, a z upływem czasu brytyjskie pieśni ludowe zaczęły przyjmować sztywną strukturę, najczęściej zwrotkową z refrenem. Klasyczna budowa zazwyczaj obejmuje czterowersowe zwrotki, z rymem co drugi wers (abab) lub parzystym (aabb). Wiele brytyjskich pieśni ludowych wykorzystuje refren lub powtarzające się motywy, np. *Hey ho, nobody home* lub „słowa bez znaczenia" (ang. nonsense syllables), np. *fa la la* lub *diddle daddle*, aby dodać rytmiczności i zaangażować słuchaczy. Refren może być

---

[17] Sun Ji, *Rozwój kultury chińskich pieśni ludowych w oczach muzykologów,* Tworzenie Muzyki 2018 (12).

[18] Współcześni Celtowie lub ich potomkowie nadal utrzymują tradycje własnego języka (np. gaelickiego w Irlandii) i są dumni ze swojego celtyckiego pochodzenia. Dziś ta starożytna społeczność koncentruje się na archipelagu znanym ich przodkom jako "Britannia", który obejmuje Irlandię, Szkocję, Walię i francuski półwysep Bretanii [przyp. aut.].

[19] Zob. przyp. 9.

[20] Kołowrotek - popularny w Irlandii, piękny i lekki styl tańca [przyp. aut.].

[21] Pierwotnie każdy rodzaj średniowiecznego artysty, a od XVI wieku wyłącznie śpiewacy, którzy grali także na instrumentach muzycznych [przyp. aut.].

[22] Profesjonalny gawędziarz, poeta, kompozytor zatrudniony przez bogatego mecenasa do pisania pochwał na cześć swojego patrona [przyp. aut.].

śpiewany po każdej zwrotce lub tylko w kluczowych momentach pieśni. Jednym z najbardziej znanych wzorców rytmicznych poezji angielskiej, wykorzystywanych również w pieśniach ludowych jest pentametr jambiczny[23] (ang. *iambic pentameter*), najbardziej zbliżony naturalnej mowie angielskiej, który nadaje większą płynność i melodyjności, a także pozwala na wyrażenie emocji dynamiki w sposób subtelny, lecz wyrazisty.

Spoglądając na typy brytyjskich pieśni ludowych dostrzegamy, iż dzieliły się ze względu na region występowania i tak możemy podzielić je na pieśni angielskie, szkockie, irlandzkie. Angielskie i irlandzkie pieśni ludowe posiadały wiele podobieństw, ich wczesną, najbardziej wyraźną cechą było zastosowanie swobodnego rytmu, podczas gdy szkockie pieśni ludowe z rodowodem sięgającym szybkich tańców często wykorzystywały rytm lombardzki, zwany też szkocką synkopą, bazujący na schemacie odwróconego rytmu punktowanego. Pod względem stylu muzycznego angielskie i irlandzkie pieśni ludowe były liryczne i eleganckie, natomiast pieśni szkockie cechowały długie narracje.

2.1.2 Tematyka pieśni ludowych

Bogata tematyka pieśni ludowych stała się punktem wyjścia do wykształcenia się specyfiki stylistycznej tych utworów, jak i ich konkretnych typów formalnych. Pod względem formy muzycznej możemy podzielić pieśni ludowe na dwa rodzaje: **pieśni o tematyce lirycznej** oraz **pieśni o tematyce narracyjnej**, jakkolwiek na bazie tak dokonanego podziału możliwe jest dalsze dzielenie na kolejne „podtypy". Z tej perspektywy tak samo chińskie, jak i brytyjskie pieśni ludowe ukazują bogatą różnorodność tematyczną.

Pod względem **tematyki chińskie pieśni ludowe** możemy podzielić na pięć typów:

- pieśni pracujących,
- pieśni o sprawach bieżących,

[23] jeden z najbardziej rozpoznawalnych rytmów w poezji angielskiej, składający się z pięciu stóp jambicznych. W klasycznej literaturze był wykorzystywany ze względu na swoją równowagę i bliskość naturalnej mowie angielskiej [przyp. aut.].

- pieśni miłosnych,
- pieśni o życiu,
- pieśni na uroczystości.

Pieśni pracujących wskazują na utwory wykonywane podczas pracy fizycznej. Z powodu wielu różnych form pracy fizycznej treść takich pieśni znacznie się od siebie różniła, tak więc podczas pracy w polu często śpiewano pieśni rolników, podczas wyrębu i zbierania drewna pieśni drwali, a podczas picia herbaty pieśni herbaciane. W treści tych utworów głównie przedstawiany był obraz pracy fizycznej oraz nastrój i oczekiwania na zdobycie jej owoców. W pieśniach o sprawach bieżących głównie prezentowano spojrzenie ludzi na rzeczywistość, dotykały one spraw politycznych, polityki kraju czy osobistości z tym związanych, itd. Na podstawie analizy ich treści dostrzegamy znajdujące się w nich oczekiwania szczęśliwego życia, idee polityczne oraz ducha walki. Tematyka miłosna była najbardziej popularna wśród wszystkich chińskich pieśni ludowych, głównie odzwierciadlała życie uczuciowe ówczesnych ludzi. Dotyczyła ekspresji nastrojów smutku i radości, bezpośrednio ukazując opinie na temat miłości. Pieśni o życiu prezentowały obraz codziennego życia ludzi oraz ich walki o przetrwanie. Ich treści były bardzo różnorodne, albowiem ludzie w życiu społecznym i rodzinnym wyrażali konkretne opinie wobec mających miejsce wydarzeń, stąd też za pomocą formy pieśni wydarzenia były opisywane oraz oceniane. Była to metoda lepszego przedstawiania realnych, ludzkich emocji. Pieśni na uroczystości były wykonywane w trakcie festiwali, zgromadzeń czy rytuałów składania ofiar bogom i przodkom, cechowało je zbiorowe wykonanie jak również przyporządkowanie funkcji religijnej. Wyrażały oczekiwanie i pragnienie szczęśliwego życia.

Tematyka brytyjskich pieśni ludowych jest niezmiernie bogata, a można ją sklasyfikować w pięciu rodzajach:

- legendy ludowe,
- tragedie rodzinne,
- pieśni miłosne,
- pieśni historyczne i bohaterskie,
- pieśni komiczne.

W tym czasie z powodu niewystarczającej znajomości praw natury, ograniczenia w przekazywaniu informacji oraz komunikacji wiele zjawisk zachodzących w otoczeniu nie było interpretowanych w naukowy sposób, lecz wyjaśnianych przy pomocy siły wyobraźni. W ten sposób powstało wiele ludowych opowieści o zjawiskach nadprzyrodzonych, zapisano wiele historii o duchach, diabłach, bóstwach komunikujących się z rodzajem ludzkim, itp. Te właśnie przekazy stanowiły nieocenione źródło tematów dla legend ludowych i pieśni opartych na ich treściach. Drugim rodzajem są tragedie rodzinne. W życiu codziennym rodziny, stanowiącej główną jednostkę społeczną, jej członkowie doświadczali różnorodnych wydarzeń. Ich przyczyny, przebieg i konsekwencje podlegały opisowi i ocenie. Bardzo często zapisywano je w formie pieśni ludowych. Pośród brytyjskich pieśni ludowych poświęconych tematyce rodzinnej największą część stanowią pieśni tragiczne, których główną funkcją było ostrzeżenie dla kolejnych pokoleń. Trzecim rodzajem są pieśni o tematyce miłosnej. Pieśni miłosne występują w każdym kraju jako rozpowszechniona część pieśni ludowych, nie inaczej było w Wielkiej Brytanii. Mimo to należy zauważyć, iż zdecydowana większość brytyjskich pieśni miłosnych ma tragiczny finał. Do najbardziej reprezentatywnych dziel w tej kategorii należą m.in.: *Młody Wattens*, *Piękna Barbara i Alan*. Wszystkie mają tragiczne zakończenie. Czwartym rodzajem pieśni ludowych są dzieła o tematyce historycznej i opowieści o bohaterach. Wielka Brytania jest krajem, w którym bohaterów obdarza się wielkim szacunkiem, z tego powodu taka tematyka bardzo często stanowiła inspirację dla tworzenia pieśni ludowych. Szczególne miejsce zajmowały tutaj wydarzenia historyczne takie jak wojny oraz zapiski o żyjących w tych burzliwych czasach bohaterach. Piątym rodzajem są pieśni komiczne. Ten typ pieśni ludowych charakteryzuje się rejestrowaniem ciekawych wydarzeń z życia, w większości koncentrując się na rodzinnych relacjach małżeńskich. Pieśni te ukazywały panujące w Wielkiej Brytanii poczucie humoru i temperament.

2.1.3 Charakterystyka tekstu

Teksty chińskich pieśni ludowych charakteryzują się czterema głównymi czynnikami:

- improwizacją,

- lokalnym charakterem stylu językowego,
- retoryką metaforyczną
- dodatkami strukturalnymi[24].

Improwizacja wskazuje na zjawisko wykonywania pieśni bez uprzednio napisanego tekstu oraz na wprowadzaniu słów do istniejącej melodii czy intonacji głosu. Taka sytuacja miała miejsce głównie w przypadku pieśni górskich. Zazwyczaj podczas ich wykonywania śpiewak spoglądając na otaczające go krajobrazy i scenerię swobodnie wprowadzał tekst w celu zaprezentowania swojego nastroju. Pieśni regionalne wskazują na występowanie na rozległym obszarze Chin wielu różnorodnych grup etnicznych znajdujących się pod wpływem odmiennych czynników geograficznych, historycznych i kulturowych. W tej grupie pieśni ludowych występują skrajne odmienności, wynikające z różnic pomiędzy lokalnymi dialektami, toteż pod względem stylu tekstu pieśni górskie są niezwykle zróżnicowane. Częste śpiewanie regionalnymi dialektami zadecydowało o ich głównej roli w ekspresji stylu danej pieśni.

Retoryka metaforyczna wskazuje, iż podczas opisywania oraz ekspresji danego tematu nie jest on bezpośrednio prezentowany publiczności, lecz zapowiadany i insynuowany otoczeniu przed ostatecznym pojawieniem się w utworze. Tak więc dla jego pojawienia się budowane jest przygotowanie. Dla przykładu, w pieśni ludowej z Yunnan *Płynąca rzeczka* tekst dwóch pierwszych wersów brzmi: „wstał księżyc, oświetla świat, myślę o A Ge przebywającym gdzieś w górach". Pierwsze zdanie jest opisem naturalnego otoczenia, dopiero w drugim zaprezentowany zostaje prawdziwy nastrój głównego bohatera.

Dodatki strukturalne oznaczają, iż teksty chińskich pieśni ludowych składają się z dwóch kompozycji leksykalnych, są nimi odpowiednio słowa główne i słowa pomocnicze. Wynika to ze specyfiki samego języka. Słowa główne posiadają znaczenie, podczas gdy słowa pomocnicze pełnią funkcję wsparcia struktury tekstu, dzięki temu wzbogacone zostaje odczucie rytmiczności rozwoju melodii. Dla przykładu w pieśni ludowej z Syczuanu *Radośnie wschodzi słońce* pierwsze zdanie brzmi: „Słońce

[24] He Xiaobing, *Funkcja różnorodności kulturowej w chińskich pieśniach ludowych* Muzyka Chin 2018 (11).

wschodzi (chin. *luo er*) radośnie (chin. *ou lang luo*)", wyrażenia *luo er* oraz *ou lang luo* pełnią w nim funkcję pomocniczą, nie posiadają znaczenia. Dzięki ich wprowadzeniu dochodzi do uzupełnienia tekstu i powiększenia odczucia rytmu melodii.

Właściwości tekstu brytyjskich pieśni ludowych manifestują się w czterech aspektach:

- używanym dialekcie,
- stylu narracyjnym,
- sztywnej strukturze fraz,
- bezpośredniej ekspresji nastroju[25].

Najpierw spójrzmy na język, użycie dialektów jest jedną z głównych cech brytyjskich pieśni ludowych. W okresie od VI do IX wieku doszło do ukształtowania wczesnej formy języka angielskiego, wyodrębnionego z grupy języków germańskich. Dalej w wiekach XI i XII rozpoczął się proces stopniowego przeobrażania staroangielskiego w średnioangielski, był to też czas uformowania się brytyjskich pieśni ludowych. W zapisach pieśni ludowych pochodzących z tego okresu w większości tekstów pieśni ludowych dominował język średnioangielski, czyli język używany przez ludność w XI i XII wieku. Na przykład w pieśni z tego okresu *Ae fond kiss*, znajdujący się w pieśni wyraz *Ae, thee, thou* pochodził z używanego przez lud języka staroangielskiego. Po drugie brytyjskie pieśni ludowe charakteryzują się wyraźną narracyjnością, koncentrując się na przedstawieniu opisu danej historii. Spójrzmy na pieśń *The foggy, foggy dew*. Jej tekst składa się z trzech strof, z których każda opisuje odrębną scenę. Pierwsza opisuje męskiego bohatera proszącego o rękę dziewczyny, w drugiej przedstawiany jest opis męża pocieszającego swoją żonę, trzecia opisuje zasmuconego mężczyznę wspominającego swoją zmarłą żonę i dawne, piękne życie.
Brytyjskie pieśni ludowe cechuje sztywna struktura. Każda strofa zbudowana jest z czterech wersów stanowiąc niezależny fragment. Na przykład w pieśni „Greensleeves" tekst jest podzielony na trzy części, wśród nich tekst w części 1 i 2 cechuje się narracyjnością, za to tekst w części 3-ciej jest niezwykle liryczny.

[25] Shi Qin, *Wyczucie stylu: Rozważania o „energii życia" w wykonywaniu chińskich pieśni ludowych* Dramat w Syczuanie 2019 (04)

Wszystkie trzy części tekstu składają się z czterech wersów, a wspólnie tworzą wyraźną strukturę trzyczęściową. Na koniec pod względem ekspresji emocji w brytyjskich pieśniach ludowych nie znajdujemy wielu metafor, a uczucia są wyrażane w bezpośredni sposób. Zastosowanie takich narzędzi retorycznych pozwala łatwo uchwycić znaczenie emocji wyrażanych w danej pieśni. Dla przykładu w pieśni „The Salley Gardens" dwa pierwsze wersy brzmią: „Down by the salley gardens, My love and I did meet" (pol. „Wzdłuż Ogrodów Salley, Moja miłość i ja spotkaliśmy się"[26]) co w bezpośredni sposób ukazuje główny temat utworu, którym jest miłość.

2.1.4 Metody rozpowszechniania

Pieśni ludowe jako forma tradycyjnej kultury muzycznej powstawały i były popularyzowane głównie pośród niewykształconej części danej populacji. Powstawanie i przetrwanie tej formy sztuki było ściśle zależne od wykonawstwa i jej popularności wśród ludności. Pieśni ludowe były przekazywane z pokolenia na pokolenie, jednak wraz z rozwojem gospodarczym i społecznym oraz przeobrażeniami stylu życia przybierały w procesie rozpowszechniania wiele różnych form. Dzięki omówieniu metod rozpowszechniania pieśni ludowych z jednej strony możemy lepiej poznać rozwój i przeobrażenia kultury muzycznej, z drugiej zaś może to dostarczyć doświadczeń w zakresie przekazywania i rozpowszechniania współczesnych pieśni ludowych.

Metody rozpowszechniania chińskich pieśni ludowych możemy podsumować w pięciu kategoriach są to:

- przekaz naturalny,
- migracyjny,
- kreatywny,
- sceniczny
- i edukacyjny[27].

[26] Kompletny tekst i tłumaczenie pieśni: patrz - Tabela nr 19 – Tekst pieśni ludowej „The Salley Gardens" wraz z tłumaczeniem, s. 107 niniejszej dysertacji.

[27] Shi Qin, *Wyczucie stylu: Rozważania o „energii życia" w wykonywaniu chińskich pieśni ludowych* Dramat w Syczuanie 2019 (04).

Naturalny przekaz dotyczy rozpowszechniania pieśni w gronie rodziny czy konkretnego klanu. Zjawisko to wskazuje, iż ludzie żyjący na określonym obszarze, ustnie przekazują pieśni z pokolenia na pokolenie. Najbardziej wyraźną cechą tej formy przekazu jest rozszerzanie ciągłości pieśni poprzez oparte na związkach krwi, związkach rodzinnych, związkach etnicznych ich wykonywanie i nauczanie.

Przekaz migracyjny oznacza rozpowszechnianie pieśni ludowych przez migrującą ludność. W historii Chin takie migracje spowodowane były czynnikami politycznymi, militarnymi, gospodarczymi, geograficznymi – katastrofy naturalne. Doświadczający tych zjawisk, migrujący ludzie w procesie walki o przetrwanie stopniowo rozpowszechniali charakterystyczne dla siebie pieśni ludowe na terytorium całego kraju. Dla przykładu rozpowszechnione na północy pieśni ludowe, m.in. w miastach takich jak Pekin czy Tianjin w wielkim stopniu przypominały pod względem stylu popularne pośród mieszkańców południowych Chin *xiaodiao*, co było rezultatem wzmożonego ruchu na wielkim wodnym kanale Pekin – Hangzhou.

Przekaz kreatywny oznacza w historii Chin tworzenie związanych z muzyką form sztuki takich jak: dramat, pieśni artystyczne oraz pieśni ludowe. Muzyczna część tych form od zawsze była ściśle związana z pieśniami ludowymi. Najlepszym tego przykładem jest dramat, w którym często występuje bardzo wiele partii śpiewu, będących w istocie aranżacjami popularnych *xiaodiao*, w ten sposób szeroko rozpowszechnianych. Poza tym od początku XX wieku, wraz z rozwojem zawodowej sztuki muzycznej w Chinach, wielu kompozytorów rozpoczęło czerpanie inspiracji z pieśni ludowych, bądź też za pomocą aranżacji i adaptacji przeobrażało pieśni ludowe w profesjonalne pieśni artystyczne, lub dokonywało przetworzenia ich pierwotnych elementów muzycznych.

Przekaz sceniczny oznacza bezpośrednie rozpowszechniane pieśni ludowych pośród publiczności za pomocą występów scenicznych. Natomiast wprowadzenie pieśni ludowej do dziedziny profesjonalnej dydaktyki muzycznej, w połowie XX-go wieku, stanowi ostatni z wymienionych: przekaz edukacyjny. co W latach 50-tych ubiegłego stulecia główne chińskie wyższe szkoły muzyczne, jak dla przykładu Konserwatoria w Shengyang, Tianjin, Shanghai, sukcesywnie otwierały odpowiednie wydziały

chińskiej muzyki wokalnej. Głównym przedmiotem nauczania stały się tradycyjne, chińskie pieśni ludowe. Dzięki przekazowi edukacyjnemu pieśni ludowe jako źródło inspiracji i tematyki zostały na wielką skalę wprowadzone do świata edukacji muzyki wokalnej. Odegrało to również bardzo pozytywny wpływ na wykształcenie rzeszy wybitnych wokalistów wyspecjalizowanych w ich wykonywaniu.

Metody rozpowszechniania brytyjskich pieśni ludowych możemy podzielić na trzy kategorie są nimi odpowiednio:

- komponowanie i rozpowszechnianie pieśni poetyckich,
- komponowanie i rozpowszechnianie muzyki,
- propagowanie śpiewu[28].

Początki komponowania i rozpowszechniania pieśni poetyckich sięgają XVI wieku, kiedy włoskie sonety oraz francuskie dwuwiersze zaczęły zdobywać coraz większą popularność na wyspach. Rzecz jasna zjawisko to było stymulującym wyzwaniem dla rozwoju tradycyjnych, brytyjskich pieśni ludowych. Od XVIII i XIX wieku tak reprezentatywni poeci brytyjscy jak Robert Burns i William Wordsworth rozpoczęli proces zbierania i zapisywania brytyjskich pieśni ludowych. Robert Burns poświecił się pracy odszukiwania szkockich pieśni ludowych. Dzięki jego wysiłkom wiele z zazwyczaj traconych w procesie przekazu utworów zostało zapisanych i odpowiednio zachowanych. Burns zaangażował się również w tworzenie pieśni ludowych w zgodzie z tradycjami ich języka. Poeta napisał wiele tekstów jak na przykład *A Red, Red Rose* gdzie w pełni zawarł styl językowy charakterystyczny dla tradycyjnych, szkockich pieśni ludowych. Artysta zbudował solidne podstawy dla dalszego rozwoju brytyjskich pieśni ludowych. Komponowanie i rozpowszechnianie muzyki tradycyjnej, oznacza zastosowanie tradycyjnych melodii, zaczerpniętych z autentycznego, brytyjskiego folkloru w trakcie komponowania profesjonalnej muzyki. Profesjonalni muzycy, w tym też kompozytorzy, pojawiają się w Wielkiej Brytanii pomiędzy XIV a XVI wiekiem w dobie Renesansu. Główni twórcy tej epoki, tacy jak Guillaume Du Fay (1400-1474) William Byrd (1543-1623) w pisanych pieśniach

[28] Anne-Marie Forbes, *Notions of the Universal and Spiritual in Percy Grainger's Early British Folk-Song Settings*,Nineteenth-Century Music Review, 2018/06.

pasterskich, mszach i pieśniach liturgicznych pod względem muzycznego stylu inspirowali się brytyjskimi pieśniami ludowymi.

W epoce Baroku w tworzonych przez Henry'ego Purcella (1658-1695), Georga Haendela (1685-1759) operach również odnaleźć można wiele elementów pochodzących z brytyjskich pieśni ludowych. Jednak w kolejnych okresach - Klasycyzmu i Romantyzmu rozwój brytyjskiej muzyki wszedł w stadium wielkiej zapaści i dopiero pod koniec XIX wieku oraz na początku XX wieku brytyjska muzyka zaczęła odżywać.

W tym okresie jej główni reprezentanci tacy jak Healey Willan (1880 – 1968) oraz Benjamin Britten (22 listopada 1913 – 12 kwietnia 1976) rozpoczęli prace nad tradycyjnymi brytyjskimi pieśniami ludowymi, przeprowadzając aranżacje i adaptacje bardzo wielu utworów. Propagowanie śpiewu stało się popularne na początku XX wieku wraz z rozwojem brytyjskiej muzyki popularnej. Twórcy muzyki popularnej skierowali swoją uwagę na obszar pieśni ludowych. W latach 1900-1910 brytyjscy twórcy i badacze muzyki reprezentowani m.in. przez Sethila Sharpa[29] i Wortha Williamsa[30] zebrali niezliczoną liczbę pieśni ludowych, dokonując ich adaptacji i aranżacji, co bardzo przyczyniło się do dalszego rozwoju brytyjskiej muzyki popularnej.

Jednak największe znaczenie w odrodzeniu muzyki angielskiej w XX wieku miała twórczość Ralpha Voughana Williamsa[31], którego pasja folklorystyczna oraz żywe zainteresowanie muzyką staroangielską nadały jego działalności indywidualnych rysów o zabarwieniu narodowym. Pragnąc uchronić angielski folklor od zapomnienia Williams zaczął od 1903 r. zapisywać rodzime pieśni i tańce ludowe, szukając w nich jednocześnie podobnie jak Bartók, Kodály czy Szymanowski inspiracji dla własnych rozwiązań twórczych. Styl angielskiej muzyki ludowej zaadaptował do własnego

[29] Brytyjski badacz folkloru (1859–1924), pionier w zbieraniu i adaptacji angielskich pieśni ludowych na początku XX wieku. Jego prace, np. dokumentacja tańców morris i ballad, stały się podstawą odrodzenia tradycyjnej muzyki, która wpłynęła później na kulturę popularną.

[30] Worth Williams / Vaughan Williams Ralph (1879 1958) - angielski kompozytor, pedagog i badacz folkloru angielskiego. W 1903 r. rozpoczął zbieranie angielskich pieśni ludowych a w 1904 podjął pracę nad edycją hymnów angielskich (*The English Hymnal*, wyd. 1906, druga edycja poprawiona 1933.). Zainteresowanie angielską muzyką dawną i ludową przejawia się również w jego pismach (np. *eseje Who Wants the English Composer?*

[31] Ibidem.

idiomu w stopniu większym niż kompozytorzy angielscy jego czasów. Nie tylko pisał własne pieśni w stylu ludowym, ale także włączył je do tworzenia rozbudowanych struktur symfonicznych. Wśród wczesnych utworów kompozytora dominują pieśni, należące do najlepszych angielskich pieśni z przełomu XIX i XX w. (np. *Folksongs of the Four Seasons*, opracowania kolęd i in.) Do jego najbardziej cenionych pieśni solowych należą cykle: *Songs of Travel*, *The house of life*, *On Wenlock Edge*, *Along the field*. Jego muzyka postrzegana jest jako naturalny łącznik pomiędzy światem muzycznym Elgara i Brittena, przyczyniła się wydatnie do odnowienia stylistycznego angielskiej symfoniki oraz nadania jej rysów typowo narodowych dzięki sięgnięciu do rodzimej muzyki ludowej i najlepszych tradycji starej muzyki angielskiej.

2.1.5 Aranżacje i adaptacje

Proces kreowania muzyki może wyrażać się na wiele sposobów. Może to być: tworzenie pierwotne lub adaptacja i aranżacja czy przenoszenie. Pod tym względem adaptacja i aranżacja są szczególnie istotną metodą tworzenia muzyki, odgrywającą wielką rolę w procesie dziedziczenia i propagowania muzyki tradycyjnej. Od początku XX wieku użycie metody adaptacji i aranżacji stało się powszechne w wielu częściach świata.

W chińskich pieśniach ludowych tego typu twórczość muzyczna, zaistniała na kilku płaszczyznach: adaptacji tekstu, adaptacji partii instrumentalnej oraz adaptacji rozszerzonej[32]. Adaptacja tekstu oznacza zachowanie oryginalnej muzyki w niezmienionej formie i dołączenie do niej charakterystycznych dla nowej epoki zmian w tekście, tak aby mógł odzwierciedlać panujące warunki życia i aktualny stan społeczeństwa. Powyższe zjawisko przeważnie dotyczy pisania nowego tekstu do istniejących melodii. W wielkim stopniu umożliwia to zachowanie pierwotnego charakteru melodii, jakkolwiek może oznaczać skazanie dotychczasowego tekstu na zapomnienie. Adaptacja instrumentalna to przygotowanie dla melodii pieśni ludowej akompaniamentu instrumentalnego przez profesjonalnego kompozytora, ma on formę akompaniamentu fortepianowego lub orkiestrowego. Warunkiem dla zrealizowania tego

[32] Xiao Xuan *Dziedziczenie dydaktyki pieśni ludowych a chińska muzyka wokalna* Gazeta Centralnego Instytutu Muzycznego 2021 (05).

typu opracowania jest udział profesjonalnego kompozytora, znakomicie obeznanego z właściwościami używanych instrumentów oraz relacją pomiędzy tekstem, melodią i akompaniamentem. Kompozytorzy, często dołączając warstwę akompaniamentu do pieśni tradycyjnych, korzystają z technik twórczych typowych dla pieśni artystycznych, tym samym wzbogacając artystyczne właściwości opracowywanych utworów ludowych. Adaptacja rozszerzona oznacza rozwinięcie pierwotnej pieśni za pomocą profesjonalnej myśli kompozytorskiej, w ten sposób oryginalny utwór uzyskuje nową strukturę. Dla przykładu pojedyncze frazy pieśni po opracowaniu przyjmują strukturę dwuczęściową, w której obie części ze sobą kontrastują, lub trzyczęściową z powtarzającym się fragmentem. Metoda rozszerzonej adaptacji wymaga kreatywności, jakkolwiek oryginalne tematy muzyczne nie ulegają wyraźnym zmianom, a muzyczny wizerunek oraz ekspresja nastroju stają się głębsze i doskonalsze.

Na polu **aranżacji brytyjskich pieśni ludowych** główną metodą jest aranżacja partii instrumentalnej, a więc na bazie zachowania tradycyjnej struktury oraz tekstu dopisanie akompaniamentu przez profesjonalnego kompozytora. Dominującą formą jest akompaniament fortepianowy. W roku 1940 słynny brytyjski kompozytor Benjamin Britten opublikował artykuł zatytułowany *Problem Anglii i pieśni ludowych* w którym stwierdził: „główną specyfiką brytyjskich pieśni ludowych jest ich piękna i słodka melodia oraz ścisłe złączenie tekstu z muzyką budujące spokojny czar. Pomimo wynikającej z tego spokoju utraty pobudzającego rytmu, melodia wciąż wywołuje u słuchaczy głębokie wrażenie. Przypomina to styl życia ludzi na angielskiej wsi, którzy cicho, spokojnie i delikatnie wyrażają swoje emocje, nie pragnąc w potężny sposób wyrażać miłość.”[33] Powyższe stwierdzenie Brittena w rzeczywistości ma dwa znaczenia, są to w zasadzie dwie funkcjonujące opinie. Po pierwsze Britten wyraził uznanie dla wartości artystycznej i estetycznej melodii brytyjskich pieśni ludowych ukazując żywioną do nich miłość, po drugie zaznaczył, iż główną formą ekspresji w brytyjskich pieśniach ludowych jest melodia, tak więc w celu przeobrażenia pieśni w widowisko sceniczne konieczne jest wprowadzenie odpowiednich modyfikacji. Britten

[33] B. Britten, *Problem Anglii i pieśni ludowych,* Ding Jing Analiza jednego z siedmiu tomów pieśni ludowych brytyjskiego kompozytora Brittena. Social Vertical and Horizontal, 2007(03): 118-119.

we wszystkich swoich aranżacjach nie tylko zachował oryginale melodie, lecz także poprzez dołączenie akompaniamentu fortepianowego wzbogacił je we właściwości profesjonalnego dzieła artystycznego.

2.2 Chińskie pieśni ludowe w aranżacji kompozytorów: Ding Shande oraz Li Yinghai

Chińska muzyka ludowa, będąca istotnym nośnikiem tożsamości kulturowej, od wieków kształtuje narodową wrażliwość muzyczną. Pieśni ludowe, przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie, odzwierciedlają życie codzienne, wierzenia oraz emocjonalne doświadczenia społeczeństwa. W XX wieku chińscy kompozytorzy, poszukując nowoczesnych form wyrazu, zaczęli adaptować te tradycyjne melodie do języka muzyki artystycznej.

Ding Shande i Li Yinghai należą do grona twórców, którzy przyczynili się do popularyzacji chińskiego folkloru poprzez swoje aranżacje. Ding Shande, czerpiąc inspirację z ludowych melodii, wzbogacał je o współczesne harmonie i pianistyczne faktury, nadając im koncertowy charakter. Z kolei Li Yinghai, znany ze swojej drobiazgowej analizy stylów regionalnych, dokonywał subtelnych opracowań, zachowując autentyczność ludowej ekspresji.

Niniejszy rozdział poświęcony jest badaniu wybranych pieśni ludowych w aranżacjach tych dwóch kompozytorów. W kolejnych podrozdziałach analizie poddano następujące pieśni:

2.2.1. Ding Shande – „Chcę pocałować matkę” (oryg. „想亲娘”)

2.2.2 Li Yinghai – „Płynąca rzeczka” (oryg. „小河淌水”)

2.2.3 Ding Shande- „Radośnie wschodzi słońce” (oryg. „太阳出来喜洋洋”)

2.2.4 Ding Shande – „Śliczny kwiat róży” (oryg. „可爱的一朵玫瑰花”)

2.2.5 Ding Shande – „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu” (oryg. 槐花几时开)

2.2.6 Li Yinghai – „Alamuhan” („阿拉木汗”)

2.2.7. Li Yinghai – „Pod srebrnym blaskiem księżyca” („在银色的月光下”)

Omówione zostaną elementy, ukazujące sposoby, w jakie twórcy łączyli tradycję z nowoczesnością, nadając dawnym melodiom nowe życie w przestrzeni muzyki artystycznej.

2.2.1 Ding Shande - pieśń ludowa z Yunnan „Chcę pocałować matkę”

Pieśń "Chcę pocałować matkę" (oryg, „想亲娘”) Ding Shande to jeden z jego najbardziej poruszających utworów artystycznych, reprezentujących chińską tradycję pieśni ludowych z aranżacją w stylu klasycznym. Ding Shande stworzył tę pieśń jako część swojego wkładu w rozwój chińskich pieśni artystycznych. Utwór jest częścią jego zbioru pieśni, które czerpią inspirację z ludowej poezji i muzyki, wzbogacając je o klasyczne techniki kompozytorskie.

Pieśń ta eksploruje emocjonalne tematy tęsknoty i miłości do matki, co jest głęboko zakorzenione w chińskiej kulturze. W warstwie muzycznej Ding wykorzystuje charakterystyczne dla jego twórczości techniki, takie jak prostota melodii w połączeniu z bogatym, a jednocześnie subtelnym akompaniamentem fortepianowym. Pieśń cieszy się uznaniem za swoją poetycką atmosferę i ekspresję emocji, które są zarówno uniwersalne, jak i specyficznie chińskie. Pochodzi z chińskiego Yunnanu, a jej aranżacja powstała w 1955 roku. Tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w poniższej tabeli.

Tabela nr 1 – Tekst pieśni D. Shande „Chcę pocałować matkę” wraz z tłumaczeniem[34].

“想亲娘” [chiń. oryg.]	Zapis fonetyczny	„Chcę pocałować matkę” [tłum. na polski]
胡桃开呀花吊哦吊常啊 远离家乡想亲呀娘 娘想儿来想呀想到老	hú táo kāi yā huā diào ó diào cháng a yuǎn lí jiā xiāng xiǎng qīn yā niáng niáng xiǎng ér lái xiǎng yā xiǎng dào	Otwarły się kwiaty orzechowca, wiszą nad nami. Z dala od domu tęsknię, chcę pocałować matkę. Matka tęskni za synem tęskni w starości.

[34] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

儿想亲娘哭断呀肠	lǎo ér xiǎng qīn niáng kū	Syn tęskni, chce pocałować matkę, zanosi się płaczem.
山高也有人呀行路	duàn yā cháng shān gāo yě yǒu rén	Na górskich drogach poruszają się podróżni,
水深还有渡船咯人	yā xíng lù shuǐ shēn huán yǒu	Łodzie pokonują głębie wody przewożąc ludzi.
渡船哥哥先渡我	dù chuán kǎ rén dù chuán gē gē xiān	Sterniku najpierw przewieź mnie,
渡我回家看亲呀娘	dù wǒ dù wǒ huí jiā kàn qīn	Przewieź mnie, abym szybciej wrócił do domu i uściskał
看亲呀娘	yā niáng	matkę,
船到江心哟不呐拢岸	kàn qīn yā niáng chuán dào jiāng xīn	Uściskał matkę. Łódź znajduje się w sercu rzeki
远望青山不一样长	yō bù nà lǒng àn yuǎn wàng qīng shān	daleko od brzegu, Góry w oddali wydają się
远望青山不一样长	bù yī yàng cháng yuǎn wàng qīng shān bù yī yàng cháng	dłuższe, Góry w oddali wydają się dłuższe.

Pieśń przedstawia postać wędrowca, zmuszonego przez okoliczności życiowe do opuszczenia rodzinnych stron. Jego tęsknota za matką oraz pragnienie powrotu do domu stanowią centralny motyw emocjonalny utworu. Jednakże trudności związane z drogą powrotną sprawiają, że spełnienie tego pragnienia staje się niemożliwe, co pogłębia nastrój melancholii i wewnętrznego rozdarcia.

Analizując tematykę pieśni w kontekście chińskiej muzyki ludowej, można zauważyć, że utwory bezpośrednio odnoszące się do relacji między matką a synem występują stosunkowo rzadko. Częstszym motywem jest jednak symboliczne przedstawienie matki jako alegorii ojczyzny, co wpisuje się w szerszą tradycję chińskiego folkloru muzycznego, w którym więzi rodzinne często nabierają wymiaru

patriotycznego. Takie przedstawienie relacji rodzinnych wzmacnia narrację o lojalności, przywiązaniu do ziemi ojczystej i duchowej więzi z kulturą narodową.

W rezultacie dokonanej przez Ding Shande adaptacji pieśń ta przybrała postać trzyczęściowej formy z preludium, wewnętrznymi interludiami oraz zakończeniem (patrz tabela nr 2).
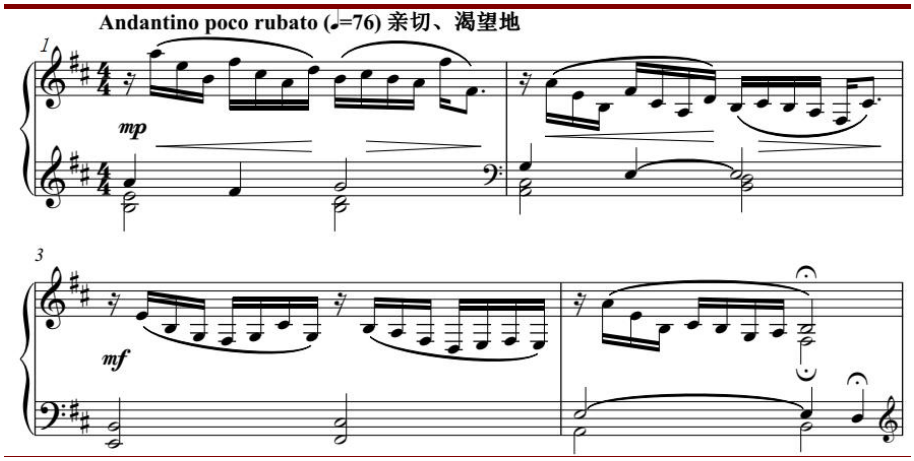
Tabela nr 2 – Struktura formalna pieśni D. Shande „Chcę pocałowac matkę".

Części	Preludium	A		Interludium	B		Interludium	A^1	Zakończenie
Takty	1-4	5-13		14-22	23-31		32-39	40-45	40-48
Frazy		a	a^1		b	c		a^1	
Takty	4	4	4	9	4	5	8	6	3
Tonacje	H (Yu)				Cis (Yu)			H (Yu)	
Metrum	4/4								
Tempo	*Andantino poco rubato*								

Spoglądając na powyższy schemat widzimy, iż cała pieśń składa się z preludium (takty 1-4), części A (takty 5-13), interludium (takty 14-22), części B (takty 23-31), interludium (takty 32-39), repryzy A^1 (takty 40-45) oraz zakończenia (takty 46-48).

Preludium rozpoczyna się w tempie *Andantino poco rubato*, w tonacji H-dur (Yu) i metrum 4/4. Struktura utworu opiera się na materiale muzycznym zaczerpniętym z pierwotnej wersji pieśni, co podkreśla jego ścisły związek z tradycją ludową. Partia wokalna utrzymana jest w środkowym rejestrze, charakteryzując się prostą, kantylenową linią melodyczną, opartą na głównym temacie.
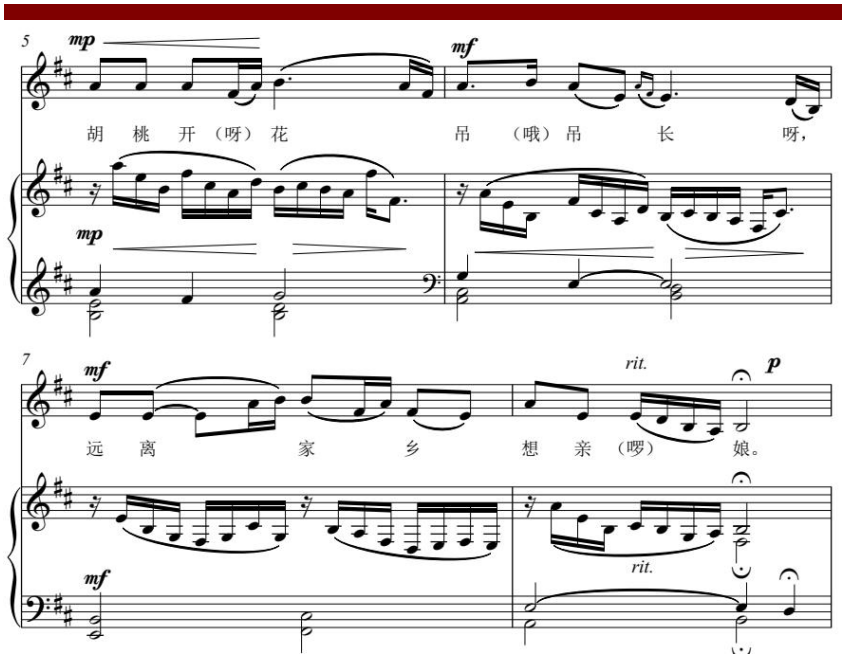
Faktura utworu jest wzbogacona o dublowanie głosu środkowego przez głos basowy, co wzmacnia harmoniczną stabilność i pogłębia brzmienie. W partii tenorowej zastosowano płynną linię melodyczną, opartą na rozłożonych akordach, co nadaje muzyce narracyjny charakter. Taki sposób kształtowania frazy przyczynia się do oddania emocjonalnego stanu bohatera, którego tęsknota za domem i matką zostaje odzwierciedlona w spokojnym, lecz zarazem pełnym napięcia przebiegu harmonicznym i rytmicznym (patrz przykład 2.1).



Przykład 2.1: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę"; takty: 1 – 4[35].
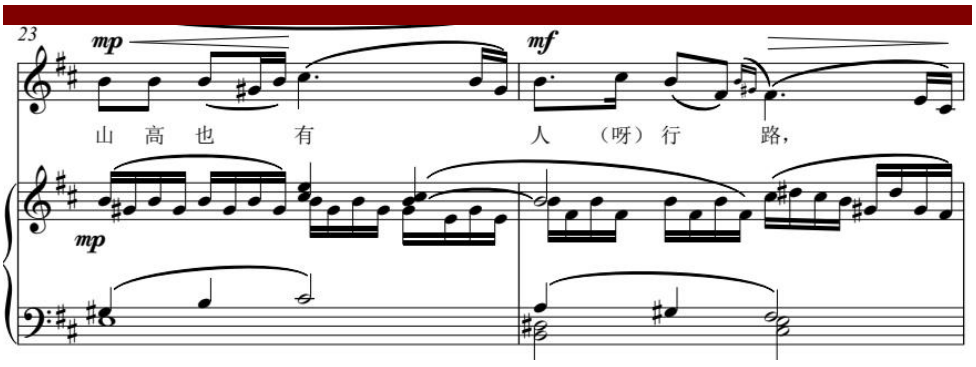
Fragment A jest zbudowany z dwóch symetrycznych, czterotaktowych fraz *a* oraz a^1. Fraza a^1 jest zmodyfikowanym powtórzeniem frazy *a*. Cechują się one silną narracyjnością, z melodią o opadającym kierunku i ukazują rozbrzmiewający bliskością styl językowy. Pod względem dynamiki w każdym takcie dochodzi do zmian zgodnie ze schematem *mp-mf-mf-p*, w ten sposób dostrzegamy jak stopniowo zmieniająca się dynamika oraz fluktuacje linii melodycznej tworzą muzyczną specyfikę tej frazy pełne liryzmu i przenikającej narracyjność. W tym odcinku wykorzystany jest akompaniament przedstawiony wcześniej w preludium utworu. W partii lewej ręki fortepianu używane są tradycyjne dla muzyki chińskiej akordy pentatoniczne oraz klasyczne, tercjowe akordy europejskie. Dla przykładu w 5 takcie, na pierwszej mierze pojawia się akord kwartowy, który w kolejnych miarach taktu przechodzi w tradycyjny przewrót kwartsekstowy. W taktach 7 – 8 pojawiają się kwinty równoległe co wzmacnia melodyjność linii wokalnej (patrz przykład nutowy 2.2).

[35] *Wybrane utwory do nauczania muzyki wokalnej*, Southwest Normal University Press, 2000.05.



Przykład 2.2: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę"; takty: 5 – 8[36].
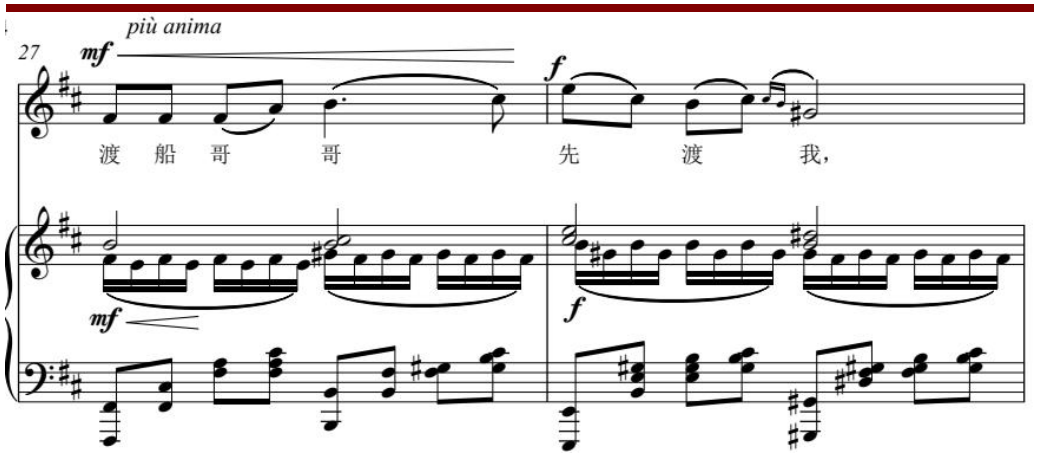
Kolejna część B składa się z dwóch fraz *b* i *c*, odpowiednio liczących 4 i 5 taktów. Fraza *b* rozwija materiał muzyczny frazy *a*, wraz z modulacją z H-dur do Cis-dur. Pod względem relacji tonalnej, między frazami dochodzi do oryginalnej transpozycji sekundowej, dalece relatywnej charakterystyce, co ma niezwykle istotne znaczenie dla rozwoju muzycznego nastroj (patrz przykład nutowy 2.3).



Przykład 2.3: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę"; takty: 23 – 24[37].

[36] Ibidem.
[37] Ibidem.

We fragmencie C pojawia się nowy materiał muzyczny. W tej frazie występują silne fluktuacje nastrojowe. W takcie 27 dynamika przechodzi w *mf*, ponadto konsekwentnie wznosząca się linia melodyczna zaczyna ulegać stopniowemu wzmacnianiu. Od początku taktu 28 dynamika przechodzi w silne *f*, a melodia osiąga dźwięk e^1. Towarzyszący tej frazie tekst - „sterniku najpierw przewieź mnie", wyraźnie ukazuje nastrój zniecierpliwienia głównego bohatera, pragnącego jak najszybszego powrotu do domu i spotkania z ukochaną matką. Dodatkowo następuje zmiana w strukturze akompaniamentu, gdzie środkowe partie rozwijają się w postaci ciągłych przebiegów szesnastkowych, natomiast partia lewej ręki bazuje na rytmicznych, ósemkowych uderzeniach dwudźwiękowych i akordowych co wzmacnia akustyczny efekt i nastrój pieśni (patrz przykład nutowy 2.4).



Przykład 2.4: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę"; takty: 27 – 28[38].

Fragment A^1 stanowi skróconą repryzę odcinak A, w której powtarzany jest wyłącznie materiał muzyczny frazy *a*.

Analizując powyższą adaptację pieśni, można wyróżnić trzy kluczowe cechy. Po pierwsze, struktura utworu zostaje wzbogacona o dodatkowe elementy w postaci preludium, interludiów oraz zakończenia, co przyczynia się do jej większej spójności i formalnej kompletności. Po drugie, zastosowanie powtórzeń pełni funkcję kontrastującą, prowadząc do modulacji z pentatonicznej tonacji A do pentatonicznej

[38] Ibidem.

tonacji H, a następnie, poprzez skrócone powtórzenie, wzmocniony zostaje główny temat fragmentu A. Po trzecie, rozwój melodii głównej zostaje wsparty i wzbogacony poprzez złożony akompaniament, który nie tylko uzupełnia, lecz także intensyfikuje jej ekspresję. Starannie przemyślana organizacja harmoniczna w połączeniu z ekspresyjną fakturą fortepianową nadaje melodii głębię i ciepło, jednocześnie uwydatniając zawarte w niej koncepcje artystyczne.

2.2.2 Li Yinghai - pieśń ludowa z Yunnan „Płynąca rzeczka”

„Płynąca rzeczka” jest ludową pieśnią górską, popularną w regionie Midu[39] w prowincji Yunnan. Jest to utwór o tematyce miłosnej. Po raz pierwszy ukazała się w zbiorze pieśni ludowych z Yunnanu, które przedstawił chiński muzyk i badacz kultury tradycyjnej Yin Yigong (尹宜公)[40] w 1947 roku. Następnie utwór zaczął zyskiwać na popularności, co było wynikiem zarówno jego urzekającej melodii, jak i wyrazistej, lecz zarazem prostej ekspresji. Zyskał wówczas miano „Serenady ze Wschodu”. W późniejszym okresie wybitny kompozytor Li Yinghai opracował aranżację utworu, dodając do niego akompaniament fortepianowy. Tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w poniższej tabeli.

Tabela nr 3 – Tekst pieśni L. Yinghai „Chcę pocałować matkę” wraz z tłumaczeniem[41].

„小河淌水” [chiń. oryg.]	Zapis fonetyczny	„Chcę pocałować matkę” [tłum. na j. polski]
哎, 月亮出来亮汪汪, 亮汪汪, 想起我的阿哥在深山,	āi, yuè liàng chū lái liàng wāng wāng , liàng wāng ā, xiǎng qǐ wǒ de ā gē zài shēn shān,	Ai, Wszedł lśniący księżyc, lśniący, tęsknię za moim A Ge, który jest hen w górach,

[39] Powiat Midu, część prefektury autonomicznej Dali Bai w prowincji Yunnan, znajduje się w zachodniej części płaskowyżu Yunnan.

[40] Luo Jing Zhu Bian - *Yin Yigong national work anthology* (Chinese Edition) Yunnan Nationalities Publishing House (2000).

[41] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

哥像月亮天上走， 天上走， 哥啊哥啊哥啊， 山下小河淌水清悠悠 哎， 月亮出来照半坡， 照半坡， 望见月亮想起我阿哥， 一阵清风吹上坡， 吹上坡， 哥啊哥啊哥啊， 你可听见阿妹叫阿哥， 叫阿哥。	gē xiàng yuè liàng tiān shàng zǒu, tiān shàng zǒu, gē a gē a gē a, shān xià xiǎo hé tǎng shuǐ qīng yōu ā āi, yuè liàng chū lái shàng bàn pō, shàng bàn pō, wàng jiàn yuè liàng xiǎng qǐ wǒ kě gē jiàn ā zhèn qīng ā chuī shàng pō, chuī shàng pō, gē a gē a gē a, nǐ kě tīng jiàn ā mèi jiào ā gē , jiào ā gē	A Ge wyszedł w blasku księżyca, poszedł ku niebu, Ge, Ge, jakże przejrzysta jest woda górskich strumieni Ai, Blask księżyca oświetla pół miasta, pół miasta, Patrzę się w księżyc i tęsknię za moim A Ge, Delikatna bryza owiewa stoki, owiewa stoki, Ge, Ge, czy słyszysz jak A Mei woła A Ge, Woła A Ge

Artystyczny sukces tekstu omawianej pieśni wynika z zastosowania tradycyjnych chińskich technik retorycznych, takich jak metafora, aluzja oraz sugestia. Utwór kreuje obraz dwojga bohaterów – A Mei i A Ge – których łączy uczucie miłości, choć na początku tekstu ich relacja nie jest bezpośrednio określona. Pierwszym istotnym elementem jest wzmianka o lśniącym księżycu, zestawionym z postacią A Ge. Przymiotnik „lśniący” pełni funkcję sugestywnego symbolu, podkreślając czystość uczucia łączącego bohaterów. Ponieważ A Ge nie przebywa w tym momencie z A Mei, dziewczyna spogląda na księżyc, powierzając mu swoją tęsknotę za ukochanym.

Końcowe zdanie pierwszej części utworu – „Jakże przejrzysta jest woda górskich strumieni” – ponownie wykorzystuje opis otaczającej przyrody jako środek wyrazu emocjonalnego. Przymiotnik „przejrzysta” stanowi swoistą odpowiedź na „lśniący” z wcześniejszego fragmentu, po raz kolejny podkreślając czystość i szczerość uczucia między bohaterami.

Druga część tekstu wykorzystuje podobne środki retoryczne, jednak emocjonalna ekspresja zostaje w niej wyraźnie spotęgowana.
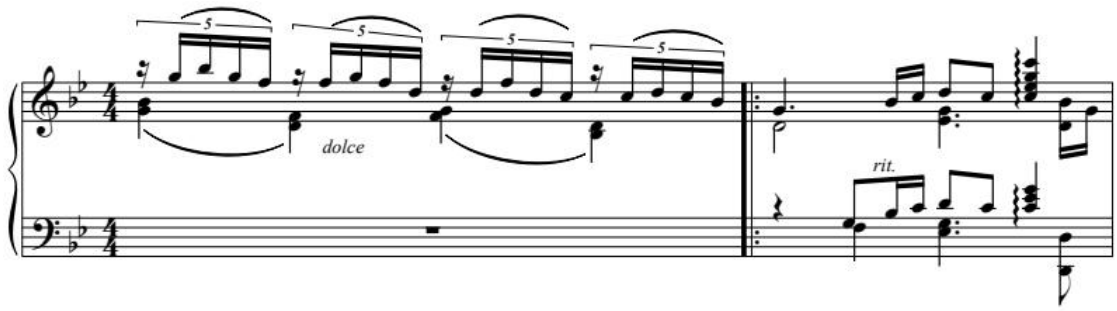
W swojej aranżacji Li Yinghai zachował pierwotny kształt pieśni ludowej, tak więc w strukturze tekstu nie zaszły zmiany, jedynie przed głównym tematem kompozytor umieścił krótkie preludium. Struktura pieśni przedstawiona została w poniższej tabeli (patrz tabela nr 4).

Tabela nr 4 – Struktura formalna pieśni L. Yinghai „Płynąca rzeczka".

Części	Preludium	a	a^1	b
Takty	1-3	4-8	9-12	13-17
Liczba taktów	4	8	4	5
Tonacja	G(Yu)			
Metrum	4/4			
Tempo	*Moderato andante*			

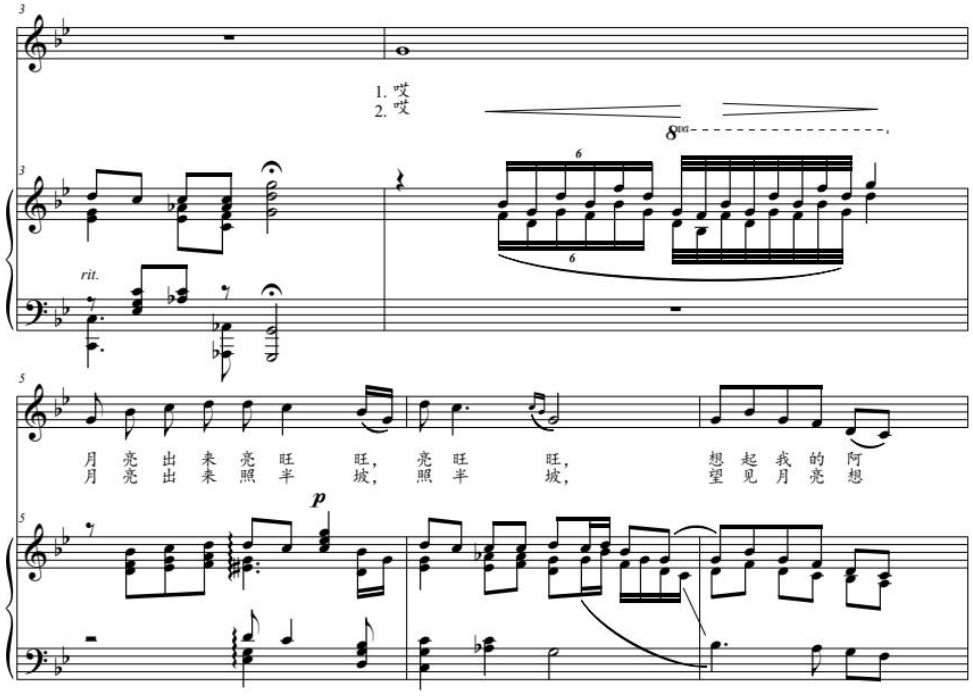
Struktura formalna pieśni, oparta jest na prostej, trzyczęściowej budowie, poprzedzonej krótkim wstępem, a składa się kolejno z: preludium (takty 1–3), odcinka *a* (takty 4–8), odcinka a^1 (takty 9–12) oraz odcinka *b* (takty 13–17). Warto zauważyć, że liczba taktów w poszczególnych frazach nie jest jednakowa – wynosi odpowiednio 8, 4 i 5 taktów. Taka asymetryczna budowa odpowiada charakterystycznym cechom chińskich pieśni górskich, podkreślając ich specyficzną strukturę, w której wyraźnie zaznacza się zjawisko teleskopowości fraz.

Pieśń utrzymana jest w tempie *Moderato Andante* i metrum 4/4. We wstępie fortepianowym pojawia się charakterystyczny motyw melodyczno-rytmiczny szesnastkowej kwintoli opartej na skali pentatonicznej, który będzie przeplatał się w partii instrumentalnej w ciągu całego utworu. Kierunek rozwoju muzycznego ma wyraźnie progresywny charakter – linia melodyczna opada stopniowo, przypominając światło księżyca spływające z górskich szczytów. Już w drugim takcie pojawia się dźwięk g^1 zapowiadający główny temat linii wokalnej, antycypujący jego późniejsze rozwinięcie (patrz przykład nutowy 2.5).



Przykład 2.5: Li Yinghai „Płynąca rzeczka”; takty: 1 – 2[42].

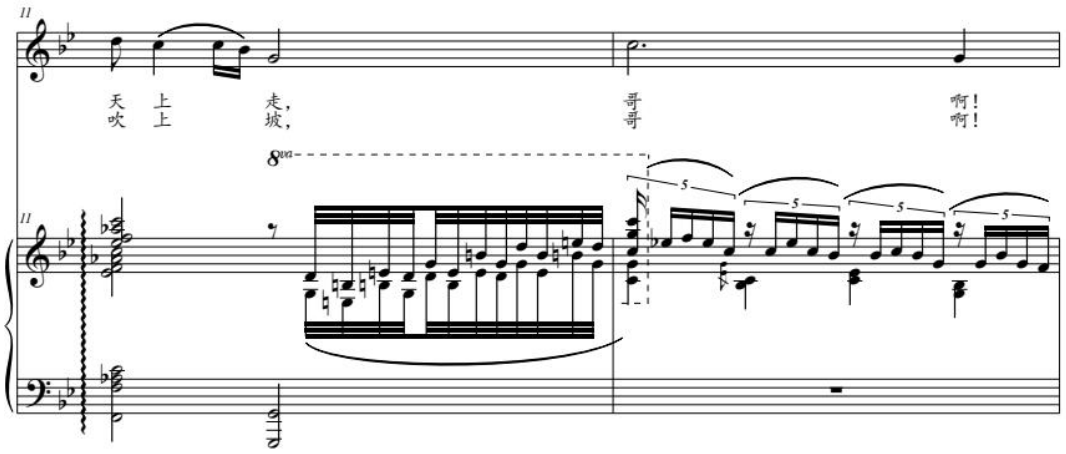
Frazę wokalną otwiera brzmiący przez całą długość taktu dźwięk g jako westchnienie głównej bohaterki skierowane do ukochanego na partykule „ai”. Buduje to emocjonalny efekt liryczny, ukazujący jej tęsknotę wywołaną spojrzeniem na tarczę księżyca. Od kolejnego taktu (5) fraza rozwija się w oparciu o pentatonikę, tworząc falujące przebiegi, opisując jasne i krystalicznie czyste światło księżyca, a następnie linia melodyczna zaczyna opadać w niezwykle przejmujący sposób (patrz przykład nutowy 2.6).



Przykład 2.6: Li Yinghai „Płynąca rzeczka”; takty: 3 – 7[43].

[42] Zbiór: *Chińskie utwory wokalne* Shanxi Education Publishing House, 2004.10
[43] Ibidem.
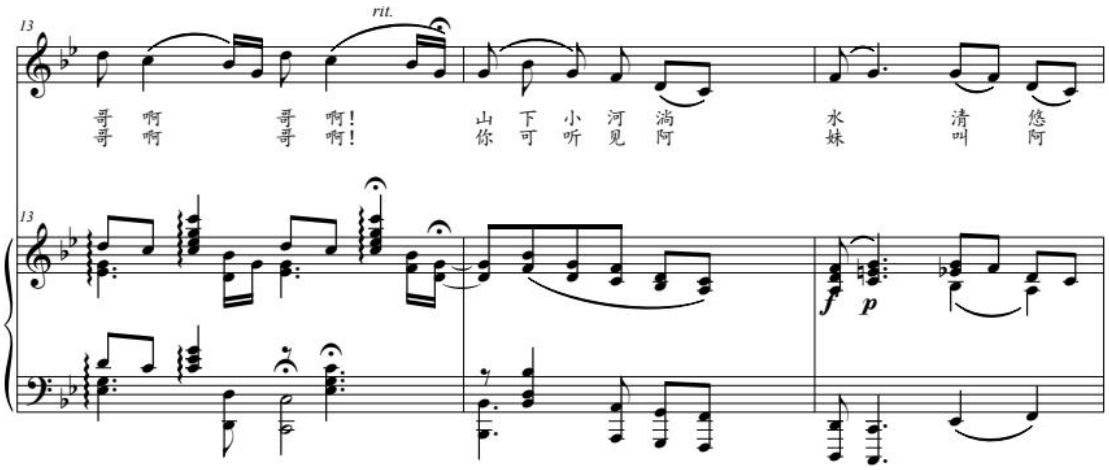
Odcinek a^1 jest zmodyfikowaną repryzą fragmentu *a*, gdzie początkowe takty (10 i 11) są identyczne, natomiast w takcie 12 pojawia się skrócenie pierwotnego motywu. Pomimo tego wyraz muzyczny i emocjonalny tego fragmentu wyraźnie ulega intensyfikacji, kładąc nacisk na ukazanie tęsknoty głównej bohaterki za ukochanym. Szczególnie w takcie 12, gdzie występuje skok melodyczny o kwartę w dół z c^1 do g, kiedy bohaterka nawołuje ukochanego do jak najszybszego powrotu (patrz przykład nutowy 2.7).



Przykład 2.7: Li Yinghai „Płynąca rzeczka"; takty: 11 – 12[44].

W odcinku *b* pojawiają się największe w całej pieśni wahania nastroju. Następuje zmiana w sferze rytmiki, tempo stopniowo zwalnia, ukazując krystalicznie czystą barwę muzyki. Przemieszczenie akcentów poprzez użycie rytmów synkopowanych w taktach 13 i 14 prowadzi do zmiennej pulsacji melodycznej. W akompaniamencie fortepianu przy pomocy *arpeggiów* akordowych dochodzi do wzmocnienia przebiegu rytmicznego, co odgrywa rolę stymulowania rozwoju muzyki. Równocześnie zastosowane kwarty równoległe, budują specyficzne brzmienie podążające za kierunkiem głównej melodii, wzmacniając tym samym liryzm linii wokalnej (patrz przykład nutowy 2.8).

[44] Ibidem.



Przykład 2.8: Li Yinghai „Płynąca rzeczka"; takty: 13 – 15[45].

Przeprowadzona powyżej analiza struktury pieśni *Płynąca rzeczka* pozwala wyróżnić dwa kluczowe aspekty jej aranżacji. Po pierwsze, kompozytor zachował pierwotną formę utworu, co umożliwia wierne oddanie wyjątkowego charakteru melodii oraz jej specyficznego nastroju. Podkreśla to istotną zasadę aranżacji chińskich pieśni ludowych, zgodnie z którą kluczowe jest jak najwierniejsze zachowanie oryginalnego stylu, aby nie zatracić ich autentyczności i emocjonalnej głębi.

Drugim istotnym elementem jest opracowanie fortepianowego akompaniamentu, którego struktura opiera się na powtarzających się kwintach, oktawach, arpeggiach oraz akordach kolumnowych. Jego głównym celem jest podkreślenie płynności melodii oraz stworzenie odpowiedniej atmosfery, ściśle korespondującej z treścią utworu. Dzięki temu akompaniament nie tylko wspiera linię wokalną, lecz także wzbogaca jej brzmienie, nadając pieśni większą ekspresyjność i przestrzenność.

2.2.3 Ding Shande - pieśń ludowa z Syczuanu „Radośnie wschodzi słońce"

„Radośnie wschodzi słońce" to popularna pieśń ludowa pochodząca z prowincji Syczuan, należąca do gatunku xiaodiao[46] (小调), czyli krótkich, lirycznych pieśni o swobodnej strukturze melodycznej. Tekst pieśni został napisany przez kompozytora

[45] Ibidem.

[46] Xiaodiao jest gatunkiem chińskiej pieśni ludowej, najczęściej w tonacjach molowych, charakteryzującym się stałą melodią i tekstami, uporządkowaną strukturą oraz subtelnymi liniami melodycznymi (przyp. autora).

Jin Gu, który pochodził z tego samego regionu, co sprawia, że utwór ten można zaklasyfikować jako aranżację tekstową tradycyjnej melodii ludowej.

Pod względem stylistycznym pieśń wykazuje cechy charakterystyczne dla syczuańskich pieśni górskich, takich jak swobodna fraza melodyczna, dynamiczny rytm oraz charakterystyczne ozdobniki wokalne, nawiązujące do naturalnej intonacji języka chińskiego. Utwór oddaje radosny nastrój i energię mieszkańców gór, którzy poprzez muzykę wyrażają zarówno codzienną radość z pracy, jak i ich determinację w dążeniu do lepszej przyszłości.

W niniejszej analizie omówione zostaną kluczowe elementy muzyczne i tekstowe pieśni, jej związek z tradycją muzyczną Syczuanu oraz wpływ aranżacji Ding Shande na ostateczny kształt utworu.

Tabela nr 5 – Tekst pieśni D. Shande „Radośnie wschodzi słońce" wraz z tłumaczeniem[47].

„太阳出来喜羊羊" [chiń. oryg.]	Zapis fonetyczny	„Radośnie wschodzi słońce" [tłum. na j. polski]
太阳出来 罗儿 喜洋洋欧 啷罗 挑起扁担 啷啷扯匡扯 上山岗 欧啷罗 手里拿把罗儿 开山斧欧啷罗 不怕虎豹啷啷扯匡扯 和豺狼欧啷罗 悬岩陡坎 罗儿 不稀罕欧啷罗 唱起歌儿 啷啷扯匡扯 忙砍材欧啷罗 走了一山罗儿 又一山欧啷罗 这山去了 啷啷扯匡扯 那山来欧啷罗	tài yáng chū lái luó ér xǐ yáng yáng ōu lāng biǎn dàn tiāo qǐ biǎn dān lāng lāng chě kuāng chě shàng shān gǎng ōu lāng luó shǒu lǐ ná bǎ luó ér kāi shān fǔ ōu lāng luó bù pà hǔ bào lāng lāng chě kuāng chě hé chái láng ōu lāng luó xuán yán dǒu kǎn luó ér bù xī hǎn ōu lāng luó chàng qǐ gē ér	Słońce wschodzi radośnie podnieś ciężar, ruszaj w góry do pracy W ręku trzymaj górski topór, nie lękaj się tygrysów, lampartów i wilków Strome klify, ściany skalne, śpiewaj pieśń, ścinaj, zbieraj drewno Wchodzisz w góry,

[47] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

只要我们罗儿 多勤快欧啷罗 不愁吃来 啷啷扯匡扯 不愁穿欧啷罗	lāng lāng chě kuāng chě máng kǎn cái ōu lāng luó zǒu le yī shān luó ér yòu yī shān ōu lāng luó zhè shān qù le lāng lāng chě kuāng chě nà shān lái ōu lāng luó zhī yào wǒ mén luó ér duō qín kuài ōu lāng luó bù chóu chī lái lāng lāng chě kuāng chě bù chóu chuān ōu lāng luó	kolejna góra, na tej górze byłeś już, na tamtą idź Tylko my - pracowici nie narzekamy na jedzenie, nie narzekamy na ubranie

Analizowana pieśń ma formę segmentową, składającą się z pięciu wyraźnie oddzielonych części**,** z których każda wnosi nowe treści narracyjne i emocjonalne.

Pierwszy segment utworu ukazuje pełną energii i optymizmu atmosferę towarzyszącą codziennej pracy mieszkańców gór, zajmujących się ścinaniem i zbieraniem drewna na opał. Już w tytułowej frazie – „Radośnie wschodzi słońce" – pojawia się opis krajobrazu, który odgrywa istotną rolę w symbolice pieśni. W prowincji Syczuan, gdzie klimat charakteryzuje się częstymi opadami deszczu i zachmurzeniem, światło słoneczne staje się metaforą nadziei i pozytywnej energii**.**

Druga fraza – „Podnieś ciężar, ruszaj w góry do pracy" – nie tylko przedstawia realistyczny obraz codziennej aktywności**,** ale także niesie głębsze przesłanie o sile i determinacji lokalnej społeczności. Znaczącym elementem tej części tekstu jest fraza „Nie lękaj się tygrysów, lampartów i wilków"*,* która pełni funkcję symboliczną**,** podkreślając odwagę i nieustraszony charakter ludzi zamieszkujących tereny górzyste. Trzecia część pieśni koncentruje się na etyce pracy – ukazuje mieszkańców gór jako ludzi pracowitych i oddanych swoim obowiązkom, dla których wysiłek fizyczny nie jest jedynie koniecznością, ale także źródłem satysfakcji i wewnętrznej radości. Czwarty

i piąty segment przynoszą kulminację optymistycznego przesłania pieśni. Ukazują one pogodne usposobienie górali oraz ich romantyczne spojrzenie na życie, co wpisuje się w szerszy kontekst ludowej twórczości muzycznej regionu Syczuan.

Na szczególną uwagę zasługuje zastosowanie wyrazów pomocniczych zaczerpniętych z lokalnego dialektu, takich jak *luo er* (罗儿), *lang luo* (啷罗), *lang lang che* (啷啷扯)i inne. Ich funkcja nie ogranicza się jedynie do rytmicznego wypełnienia przestrzeni muzycznej, lecz także pełni rolę onomatopeiczną, imitującą dźwięki bębnów, co wzmacnia ekspresję i dynamikę utworu.

W swojej aranżacji Ding Shande wzbogacił pierwotną wersję pieśni o dodatkowe elementy formalne, takie jak wstęp (preludium), instrumentalny łącznik (interludium) oraz zakończenie, co wpłynęło na rozszerzenie narracyjnej i emocjonalnej przestrzeni utworu. Struktura pieśni została szczegółowo przedstawiona w tabeli poniżej (patrz tabela nr 6).

Tabela nr 6 – Struktura formalna pieśni D. Shande „Radośnie wschodzi słońce".
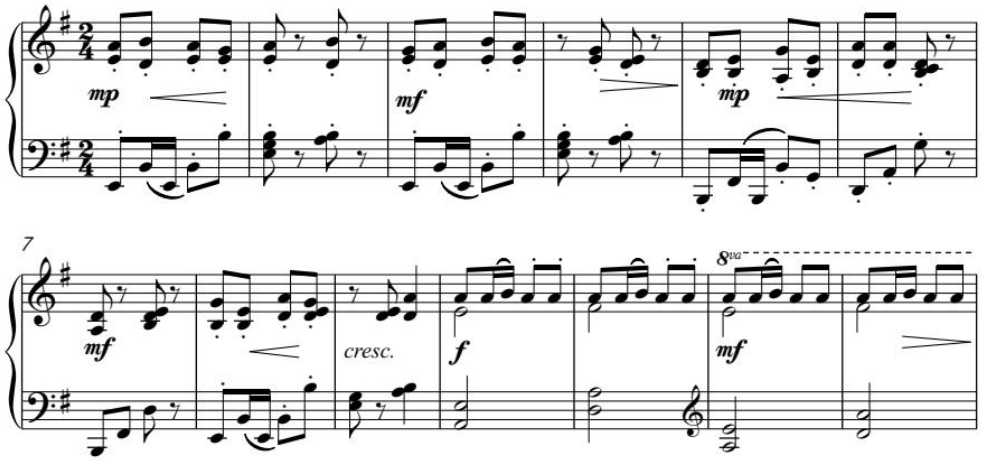
Części	Preludium	a	Interludium	a^1	Zakończenie
Takty	1-13	14-24	25-37	38-48	49-52
Liczba taktów	13	11	14	11	4
Tonacja	e / a(Shang)				
Metrum	2/4				
Tempo	*Moderato*				

Z powyższego schematu wynika, że pieśń utrzymana jest w prostej, dwuczęściowej i symetrycznej budowie (a + a1), wzbogaconej o kilkunastotaktowy wstęp, łącznik oraz zakończenie fortepianowe.

Utwór jest wykonywany w metrum 2/4 i tempie *Moderato*, co sprzyja jego lekkiemu, tanecznemu charakterowi. Wstęp fortepianowy oparty jest na skocznym rytmie ósemkowym, a powtarzający się motyw melodyczno-rytmiczny w lewej ręce, skonstruowany na interwałach kwart i kwint, nadaje specyfikę brzmieniową typową dla chińskiej muzyki tradycyjnej. Charakterystyczna budowa tego motywu wzmacnia wrażenie energicznego, żywego pulsu oraz wprowadza radosny nastrój całej pieśni.

Partia prawej ręki w akompaniamencie fortepianowym opiera się na harmonizowaniu głównej melodii za pomocą kwart, sekst, tercji i sekund, co dodatkowo podkreśla ludowy charakter kompozycji. Lewa ręka realizuje dynamiczny, motoryczny akompaniament, składający się z szesnastek i ósemek oraz ósemek z pauzą, które tworzą stały, pulsujący rytm. Obie partie, zarówno prawej, jak i lewej ręki, współpracują w sposób imitacyjny i jednorodny, wzmacniając wrażenie skoczności i lekkości.

Zastosowane rozwiązania harmoniczne i rytmiczne, w połączeniu z charakterystycznym dla muzyki chińskiej wykorzystaniem kwart i kwint, budują optymistyczny, pełen energii nastrój utworu, który doskonale oddaje radosnego ducha tej pieśni (patrz przykład 2.9).
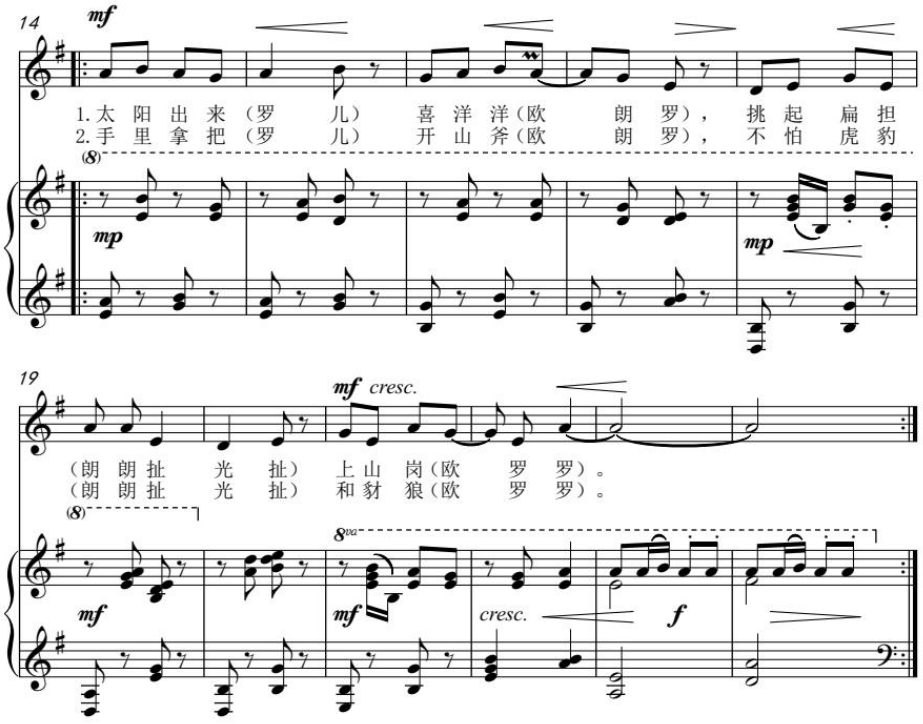


Przykład 2.9: Ding Shande „Radośnie wschodzi słońce"; takty: 1 – 13[48].

Odcinek *a* rozpoczyna partię wokalną i składa się z 11 taktów. Zgodnie z charakterystyką tekstu możemy go podzielić na dwa, niesymetryczne zdania muzyczne (4 takty + 7 taktów). Pierwsze z nich rozwija melodię (takt 14) od centralnego dźwięku skali pentatonicznej *a*, bazując na dwutaktowych motywach o stosunkowo prostej, sekundowej melodyce. Mimo, iż rytmika jest dość jednorodna, wykorzystując wyłącznie wartości ósemek i ćwierćnut, poprzez synkopowe przesunięcia akcentów jest równocześnie wymagająca. W drugim zdaniu (od takt 18)

[48] Vocal Grading Tutorial" Central Conservatory of Music Press , 2013/06.

dochodzi do rozszerzenia materiału melodycznego. Jako urozmaicenie linii wokalnej pojawiają się skoki interwałowe, powodujące, iż nastrój muzyki podąża w kierunku punktu kulminacyjnego. Akompaniament fortepianowy, jak we wstępie, nadal bazuje na pulsujących dwudźwiękach i trójdźwiękach w jednostajnym i skocznym rytmie ósemkowym, naprzemiennie uderzanych to prawą to lewą ręką (patrz przykład nutowy 2.10).



Przykład 2.10: Ding Shande „Radośnie wschodzi słońce”; takty: 14 – 24[49].

Analizując strukturę pieśni, można zauważyć, że aranżacja dokonana przez Ding Shande koncentruje się na dwóch kluczowych aspektach. Po pierwsze, kompozytor w swoim opracowaniu wzbogacił tradycyjną melodię o trzy dodatkowe elementy: preludium, interludium i zakończenie. Szczególnie preludium, poprzez partię fortepianu, w sposób mistrzowski przetwarza materiał oryginalnej pieśni, jednocześnie wprowadzając słuchacza w jej charakterystyczny nastrój. Co istotne, w warstwie akompaniamentu zachowana zostaje podstawowa tonacja, co nie tylko wzmacnia

[49] Ibidem.

optymistyczny wydźwięk utworu, lecz także stanowi fundament dla interpretacji wokalnej.

Drugim istotnym elementem jest sam sposób kształtowania akompaniamentu, w którym dominują skoczne, rytmicznie powtarzane motywy. Ich zastosowanie pełni podwójną funkcję: z jednej strony wspiera rytmikę partii wokalnej, a z drugiej – wzmacnia ogólne wrażenie pulsacji muzycznej, nadając utworowi wyrazistą energię. Dzięki tym klasycznym środkom kompozytorskim Ding Shande umiejętnie łączy tradycję chińskiej pieśni ludowej z elementami akademickiej aranżacji, tworząc spójną i artystycznie wysublimowaną interpretację utworu.

2.2.4Ding Shande - pieśń kazachska „Śliczny kwiat róży”

„Śliczny kwiat róży” jest pieśnią ludową, pochodzącą z regionów równinnych Azji Środkowej. Na skutek migracji ludności wędrownej utwór ten zdobył popularność w chińskiej prowincji Xinjiang w latach 20-tych i 30-tych XX wieku. Utwór ten charakteryzuje się wyrazistym stylem kazachskiej muzyki ludowej[50]. W latach 40-tych XX wieku chiński kompozytor Wang Luobing zainteresowany tradycyjną kulturą, dokonał jej zapisu i następnie rozpropagował. Jej tekst wraz z tłumaczeniem zamieszczony został w tabeli nr 7 poniżej.

Tabela nr 7 – Tekst pieśni D. Shande „Radośnie wschodzi słońce” wraz z tłumaczeniem[51].

„可爱的一朵玫瑰花” [chiń.]	Zapis fonetyczny	„Śliczny kwiat róży” [tłum. na j. polski]
正当你在山下歌唱婉转如云霞 歌声使我迷了路我从山坡滚下 哎呀呀你的歌声好像玫瑰花. 勇敢的青年哈萨克伊万杜达	kě ài de yī duǒ méi guī huā sài dì mǎ lì yà kě ài de yī duǒ méi guī huā sài dì mǎ lì yà nà tiān wǒ cóng shān shàng dǎ liè qí zhuó mǎ zhèng dāng nǐ zài shān xià gē chàng wǎn zhuǎn rú yún xiá	Śliczna róża Saidimaliya, Śliczna róża Saidimaliya, Tego dnia polowałem w górach, jadąc konno. Wtedy u stóp gór śpiewałaś delikatnie niczym chmura. Twój głos sprawił żem zabłądził, spadłem ze zbocza góry.

[50] Cheng Lihua - *Studium nad regionalnymi charakterystykami chińskich pieśni ludowych* Wielka Scena 2012 (02).

[51] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

尔 勇敢的青年哈萨克伊万杜达尔 今天晚上请你过河来我家 喂饱你的马儿带着你的冬不拉 等那月儿升上来你我坐在树荫下 哎呀呀弹着琴儿永远唱歌吧	gē shēng shǐ wǒ mí le lù wǒ cóng shān pō gǔn xià āi yā yā nǐ de gē shēng hǎo xiàng méi guī huā. yǒng gǎn de qīng nián hā sà kè yī wàn dù dá ěr yǒng gǎn de qīng nián hā sà kè yī wàn dù dá ěr jīn tiān wǎn shàng qǐng nǐ guò hé lái wǒ jiā wèi bǎo nǐ de mǎ ér dài zhuó nǐ de dōng bù lā děng nà yuè ér shēng shàng lái nǐ wǒ zuò zài shù yīn xià āi yā yā dàn zhuó qín ér yǒng yuǎn chàng gē bā	Ai ya, twój głos jest niczym kwiat róży. Odważny kazachski młodzieniec Yiwantudaer Odważny kazachski młodzieniec Yiwantudaer Dziś wieczorem zapraszam Cię, abyś przeszedł rzekę i przybył do mojego domu. Nakarm swego konia, który cię unosi, Poczekaj, kiedy księżyc wzejdzie ty i ja usiądziemy pod koroną drzewa. Ai ya, graj i wiecznie śpiewaj

W tekście utworu głównym elementem jest budowa wizerunku dwojga bohaterów, którymi są młodzi Kazachowie: Saidimaliya oraz Yiwantudaer. W pieśni zapisana jest historia ich miłości. Tekst możemy podzielić na dwie części, pierwsza z nich przedstawia młodą, kazachską dziewczynę, o imieniu Saidimaliya. W sercu młodzieńca – Yiwantudaer'a jest ona niezwykle piękną, przypominającą kwiat róży kobietą, do tego obdarzoną pięknym głosem. Drugi fragment prezentuje młodego mężczyznę – Yiwantudaer'a, którego Saidimaliya postrzega jako niezwykle odważnego Kazacha, który równocześnie bardzo dobrze gra i śpiewa. W tekście za pomocą ustnych przekazów dwójki bohaterów zobrazowana jest miłość idealna do ukochanej osoby. Język tekstu jest prosty, bezpośredni, a pieśń wypełnia romantyczny nastrój.

Ding Shande dokonał aranżacji na bazie pierwotnej pieśni, dołączając do niej trzy dodatkowe stałe fragmenty formalne: preludium, interludium oraz zakończenie oraz akompaniament fortepianowy. Schemat budowy pieśni przedstawiony został w tabeli poniżej (patrz tabela nr 8).
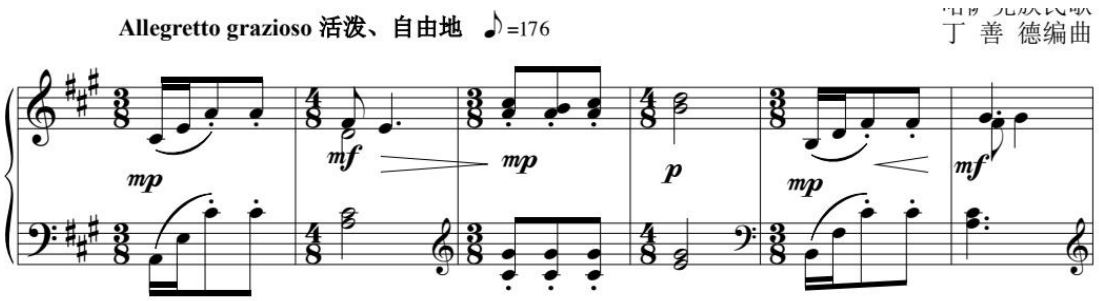
Tabela nr 8 – Struktura formalna pieśni D. Shande „Śliczny kwiat róży".

Części	preludium	A	interludium	B	zakończenie
Takty	1-12	13-30		39-58	59-67

odcinki		a	a^1		b	c	
Liczba taktów	2	6	7	8	12	9	9
Tonacja	C-dur						
Metrum	3/8, 4/8, 5/8						
Tempo	*Allegretto grazioso*						

Spoglądając na powyższą tabelę widzimy, iż kompozytor, podążając za strukturą wiersza, podzielił swój partię wokalną na dwie, kontrastujące część (A i B), dodając w typowy dla swoich aranżacji fortepianowy wstęp, łącznik i zakończenie.

Preludium utrzymane jest w tempie *Allegretto grazioso* i charakteryzuje się zmiennym metrum 3/8 oraz 4/8. Partia fortepianowa wyróżnia się lekką i żywą fakturą, w której obie ręce współpracują w sposób dialogujący. W prawej ręce pojawiają się figuracje rytmiczne o charakterze śpiewnym, zawierające synkopowane wejścia oraz krótkie, legatowane frazy, które przywodzą na myśl wokalny styl melodyczny. Lewa ręka natomiast operuje pełnymi harmonicznie akordami, które nadają sekcji solidną podstawę harmoniczną, jednocześnie wzmacniając pulsacyjność akompaniamentu. Naprzemienne akordy w obu rękach oraz subtelne dynamiczne niuanse (*mp*, *mf*, *p*) przyczyniają się do budowy lekkiego i żartobliwego charakteru wstępu. Całość wprowadza słuchacza w pogodny, liryczny nastrój pieśni, jednocześnie przygotowując kontrastujące przejścia rytmiczne (patrz przykład 2.11).
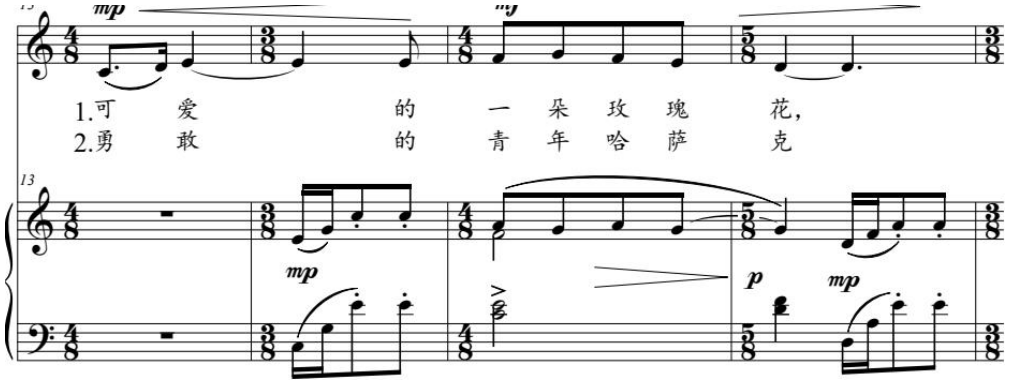


Przykład 2.11: Ding Shande „Śliczny kwiat róży"; takty: 1 – 6[52].

[52] Ding Shande - *Art Song Collection;* Shanghai Music Publishing House, 2014.01.

Część A (takty: 13 – 30) składa się z dwóch odcinków: *a* oraz a^1, tworzących dwa zdania muzyczne, liczące odpowiednio 6 i 7 taktów. Odcinek a^1, został przedłużony o jeden takt w odniesieniu do fragmentu a i możemy tu mówić o niesymetrycznej budowie okresowej. Całą część charakteryzuje narracyjność oraz zmienne metrum (4/8, 3/8, 5/8), co nadaje jej płynność i organiczny rozwój.

Kształtowanie melodyczne zachowane jest w zwartym ambitusie, a linia melodyczna opiera się głównie na pochodach sekundowych, z okazjonalnym użyciem tercji, co podkreśla jej spójność i delikatność. Brak znaczących skoków interwałowych sprawia, że przebieg muzyczny rozwija się w sposób płynny i progresywny, budując atmosferę intymności i subtelności.

Akompaniament fortepianowy, mimo iż osadzony w jednej, głównej tonacji, wprowadza polifoniczny kontrast wobec melodii. Dialog między obiema partiami nie tylko wzbogaca fakturę utworu, lecz także pełni funkcję stymulującą rozwój muzyczny, nadając mu większą głębię i dramaturgię (patrz przykład nutowy 2.12.).
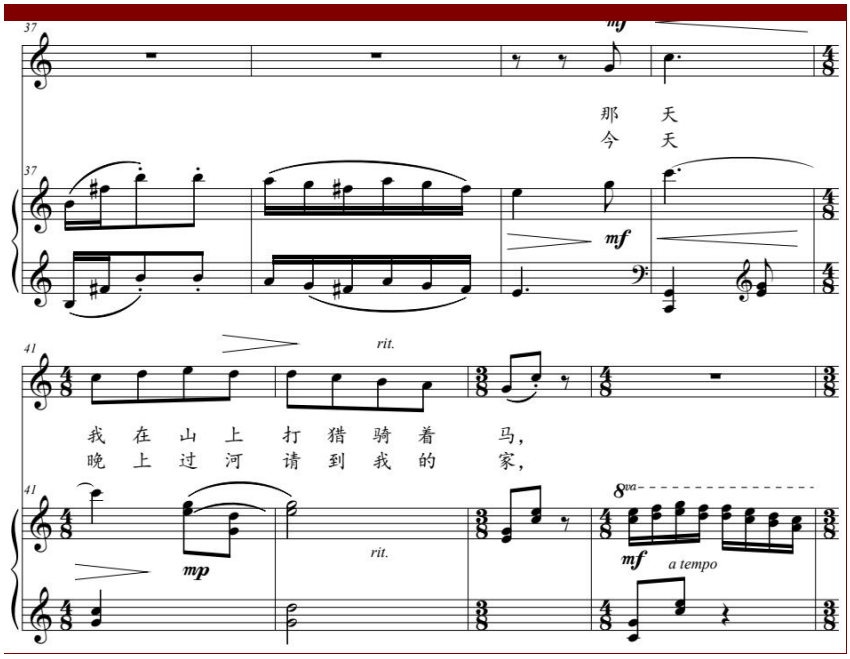


Przykład 2.12: Ding Shande „Śliczny kwiat róży"; takty: 13 – 16[53].

Fragment B wprowadza zupełnie nowy materiał muzyczny i składa się z odcinków *b* i *c*, liczących odpowiednio 12 i 9 taktów. Odcinek *b* rozpoczyna się skokiem kwartowym (g-c^1), rozbrzmiewając pewnie w dynamice *mf*, wzmocnionym unisonem z prawą ręką akompaniamentu. Następnie w 42 takcie fraza kończy się uspakajającym, opadającym pochodem sekundowym, z równoczesnym zwolnieniem

[53] Ibidem.

tempa, dzięki czemu wzmocnieniu ulega narracyjny charakter muzyki. W takcie 43 ponownie pojawia się wznosząca kwarta g-c[1], budująca odpowiedź wobec początkowego motywu frazy (patrz przykład nutowy 2.13).



Przykład 2.13: Ding Shande „Śliczny kwiat róży"; takty: 37 – 44[54].

Ostatni odcinek utworu (c) cechuje się głębokim liryzmem, który wynika zarówno z układu melodycznego, jak i subtelnego prowadzenia akompaniamentu. Podobnie jak w poprzedzającym odcinku i tu wyraźnie widać wpływy okresowości, co dodatkowo podkreśla narracyjny charakter zakończenia.
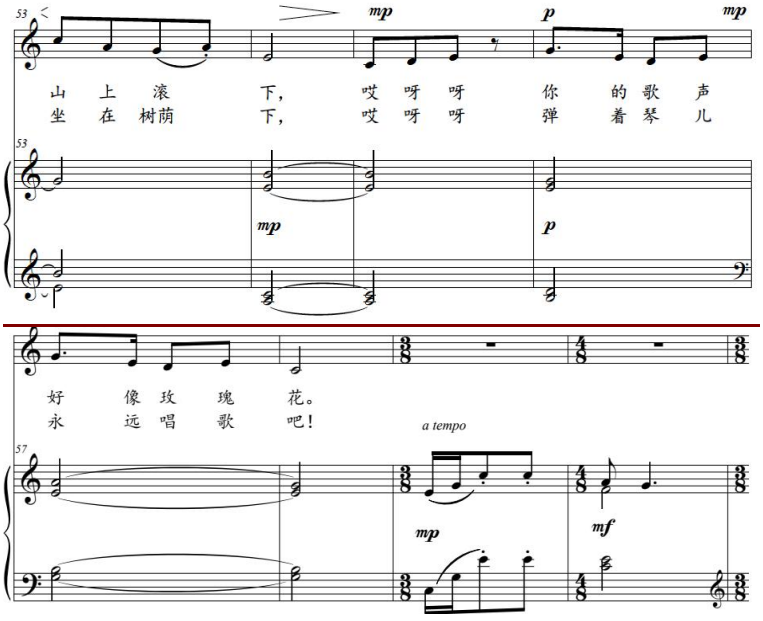
Melodia rozwija się w płynnym i naturalnym przebiegu interwałów sekundowych, a jej prostota wzbogacona jest delikatnym *rubato* i subtelnymi zmianami dynamiki, uwydatniając emocjonalny wymiar tekstu. Charakterystyczne są powtórzenia krótkich motywów oraz stopniowe wygaszanie ekspresji w kierunku kadencji końcowej.

Akompaniament fortepianowy pełni rolę harmonicznego wsparcia, opierając się na rozłożonych akordach i długich wartościach rytmicznych, które nadają całości wrażenie spokoju i zamyślenia. Warto zwrócić uwagę na *ritardando* w takcie 57, które naturalnie prowadzi do zakończenia utworu. Końcowe akordy, utrzymane

[54] Ibidem.

w dynamicznym zakresie *mp*, wybrzmiewają jak echo, pozostawiając słuchacza w refleksyjnym nastroju.

Całość frazy c tworzy emocjonalne i wyważone zakończenie, w którym delikatność linii melodycznej, oszczędność środków harmonicznych oraz subtelne spowolnienie tempa składają się na wyrazisty, liryczny finał pieśni (patrz przykład 2.14).



Przykład 2.14: Ding Shande „Śliczny kwiat róży"; takty: 53 – 59[55].

Aranżacja powyższej pieśni charakteryzuje się trzema istotnymi właściwościami. Po pierwsze, kompozytor, zgodnie ze swoim typowym podejściem do opracowań pieśni ludowych, wzbogacił utwór o preludium, interludium i zakończenie, co stanowi jego standardowy zabieg aranżacyjny. Jak wykazano w poprzednich rozdziałach, podobne rozwiązanie było stosowane w innych analizowanych pieśniach, co podkreśla konsekwencję jego stylu. Preludium, oparte na głównym temacie pieśni ludowej, nie tylko nawiązuje do jej charakteru, lecz także poprzez twórczą obróbkę wzmacnia stylistyczną spójność całej kompozycji.

Po drugie, istotnym elementem opracowania jest bogata dynamika, której oznaczenia zostały precyzyjnie dopracowane. Pieśń składa się z dwóch kontrastujących części – A i B – co znajduje odzwierciedlenie w zróżnicowanej ekspresji wykonawczej. W poszczególnych frazach fluktuacje melodii są wyjątkowo wyraziste, dlatego

[55] Ibidem.

kompozytor świadomie zastosował dynamiczne niuanse jako środek interpretacyjny, wzmacniający emocjonalny przekaz utworu.

Po trzecie, w akompaniamencie fortepianowym wykorzystano charakterystyczne dla kompozytora struktury harmoniczne, obejmujące równoległe kwinty, powtarzane dźwięki oraz rozłożone akordy. Jednocześnie warstwa fortepianowa, poprzez prowadzenie melodii w sposób polifoniczny, wchodzi w dialog z główną linią wokalną, tworząc efekt „duetu". Dzięki temu opracowanie pieśni zyskuje większą głębię brzmieniową oraz podkreśla bogactwo fakturalne kompozycji.

2.2.5 Ding Shamde - pieśń ludowa z Syczuanu „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu"

„Kiedy zakwitną kwiaty szupinu" to klasyczna pieśń ludowa pochodząca z prowincji Syczuan, zaliczana do pieśni górskich – jednego z najważniejszych nurtów chińskiej muzyki ludowej, który wykształcił się w obszarach górskich i cechuje się szeroką melodyką, swobodnym rytmem oraz naturalnym przepływem fraz.

Melodia tej pieśni wywodzi się z tradycji pieśni o duchach, które stanowiły istotny element obrzędowości ludowej w Syczuanie. Pieśni te pierwotnie pełniły funkcję rytualną, towarzysząc ceremoniom składania ofiar przodkom oraz duchom natury. Wyróżniały się uroczystym charakterem i często były wykonywane w specyficznych kontekstach kulturowych, związanych z wierzeniami i tradycjami mieszkańców regionu. Wraz z upływem czasu pieśni te ulegały licznym modyfikacjom, zarówno pod względem melodycznym, jak i tematycznym. Stopniowo odchodziły od swoich pierwotnych, sakralnych funkcji, przekształcając się w pieśni narracyjne, opowiadające o codziennym życiu, emocjach i ludzkich doświadczeniach. Proces ten był częścią szerszego zjawiska ewolucji chińskiej muzyki ludowej, w którym dawne formy obrzędowe dostosowywały się do nowych kontekstów społecznych i artystycznych.

Ding Shande, opracowując tę pieśń, nie tylko zachował jej oryginalny charakter, ale także wzbogacił ją o elementy typowe dla swojego stylu, łącząc tradycję z akademickim podejściem do harmonii i formy. Analiza jego aranżacji pozwala dostrzec, w jaki sposób kompozytor nadał pieśni nowy wymiar, podkreślając jej

melodyczną ekspresję i emocjonalne bogactwo. Tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w poniższej tabeli.

Tabela nr 9 – Tekst pieśni D. Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu" wraz z tłumaczeniem[56].

„槐花几时开" [oryg. chiń]	Zapis fonetyczny	„Kiedy zakwitną kwiaty szupinu" [tłum. na j. polski]
高高山上（哟） 一树（喔） 槐（哟喂） 手把栏杆（噻） 望郎来（哟喂） 娘问女儿啊， 你望啥子（哟喂）（哎） 我望槐花（噻） 几时开（哟喂）	gāo gāo shān shàng （ yō ） yī shù （ ō ） huái （ yō wèi ） shǒu bǎ lán gān （ sāi ） wàng láng lái （ yō wèi ） niáng wèn nǚ ér a ， nǐ wàng shá zǐ （ yō wèi ） （ āi ） wǒ wàng huái huā （ sāi ） jǐ shí kāi （ yō wèi ）	Wysoko na górze (yo) drzewo (o) szupinu (yo wei) trzymając rękę na poręczy patrzę na ciebie (yo wei) matka pyta córkę a, gdzie się patrzysz (yo wei) (ai) patrzę na kwiaty szupinu (sai) kiedy zakwitną (yo wei)

Tekst powyższej pieśni ludowej, mimo iż składa się z zaledwie czterech zdań, cechuje się niezwykłą głębią i bogactwem treści. Jego centralnym motywem jest pragnienie miłości i tęsknota młodej dziewczyny, która z nadzieją oczekuje nadejścia ukochanego.

Struktura tekstu opiera się na charakterystycznym dla chińskiej poezji ludowej paralelizmie obrazowym, w którym opis przyrody służy nie tylko jako tło, lecz także jako nośnik emocji i uczuć podmiotu lirycznego. Już w pierwszym zdaniu – „Wysoko na górze drzewo szupinu" – pojawia się element krajobrazowy, który, zgodnie z tradycją literacką, pełni funkcję symboliczną i retoryczną. Przywołanie drzewa

[56] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

rosnącego na szczycie góry może symbolizować odległość, niedostępność lub długie oczekiwanie, co odzwierciedla stan emocjonalny bohaterki pieśni.

Drugie zdanie – „Trzymając rękę na poręczy, patrzę na ciebie" – stanowi rozwinięcie myśli i ujawnia subiektywną perspektywę dziewczyny. Czasownik „patrzę" odgrywa kluczową rolę, ponieważ nie tylko wyraża dosłowną czynność obserwowania, lecz także funkcjonuje jako metafora tęsknoty i niecierpliwego oczekiwania na ukochanego. W chińskiej poezji ludowej spojrzenie często symbolizuje poszukiwanie obecności drugiej osoby w świecie, który zdaje się być pełen ciszy i samotności.

W kolejnym zdaniu – „Matka pyta córkę, gdzie patrzysz" – wprowadzone zostaje napięcie dramatyczne. Matka, dostrzegając roztargnienie i melancholię córki, próbuje skonfrontować ją z rzeczywistością i przywołać do porządku. W tradycyjnej kulturze chińskiej matka często symbolizuje wartości rodzinne, normy społeczne i oczekiwania wobec młodej dziewczyny, co sugeruje subtelny konflikt między wewnętrznym światem pragnień bohaterki a społecznie narzuconą powściągliwością.

Ostatnie zdanie – „Patrzę, kiedy zakwitną kwiaty łupinu" – stanowi symboliczną i wielowarstwową odpowiedź. Z jednej strony jest to sprytna, unikowa reakcja na pytanie matki, mająca ukryć prawdziwy powód jej zamyślenia. Z drugiej strony metafora kwitnienia kwiatów odnosi się do przemijania czasu i oczekiwania na moment spełnienia miłości. W chińskiej tradycji kwitnące kwiaty często symbolizują rozkwit uczuć, młodość i nadzieję na spotkanie ukochanej osoby.

Dzięki swojej subtelnej metaforyce i precyzyjnej strukturze tekst pieśni doskonale wpisuje się w bogatą tradycję chińskiej liryki ludowej, gdzie natura i emocje współistnieją w harmonii, a proste słowa niosą głębokie znaczenia.

Omawiana pieśń jest krótkim utworem, łącznie składającym się z trzech odcinków, odpowiadając charakterystyce chińskich pieśni górskich. W swoim opracowaniu z 1951 roku, Ding Shande rozszerzył strukturę pieśni o klasyczne elementy takie jak: wstęp, łącznik i zakończenie, ułatwiając równocześnie zbudowanie muzycznego wizerunku bohaterów i ich emocji, podnosząc ogólną, artystyczną wartość utworu. Schemat budowy pieśni, zamieszczony został w tabeli poniżej.
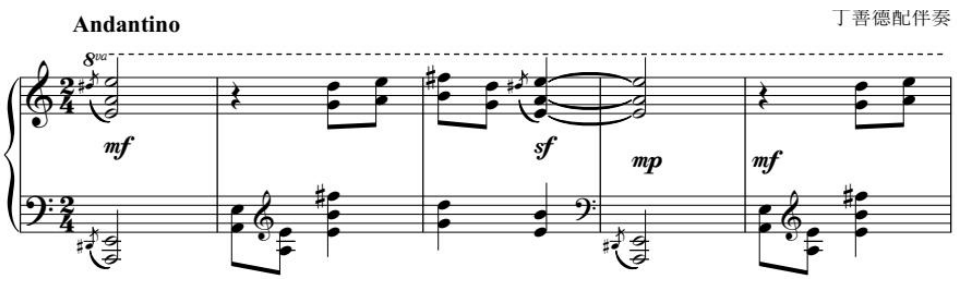
Tabela nr 10 – Struktura formalna pieśni D. Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu”.

Części	Preludium	*a*	Interludium	*b*	Interludium	*c*	Zakończenie
Takty	1-21	22-29	30-33	34-36	37-41	42-48	49-50
Liczba taktów	21	8	4	3	5	7	2
Tonacja	A (Yu)						
Metrum	2/4						
Tempo	*Andantino*						

Jak wynika z powyższego schematu pieśń rozpoczyna się dość rozbudowanym wstępem fortepianowym (21 taktów), a główna część partii wokalnej podzielona została na 3 odcinki: *a, b, c,* liczące odpowiednio 8, 3, 7 taktów, ukazując niesymetryczną budowę utworu. Co więcej, te trzy frazy wykorzystują inny materiał muzyczny na zasadzie zestawienia. Takie frazy o różnej liczbie taktów wyraźnie podkreślają charakterystykę chińskich pieśni górskich, albowiem w akcie ich tworzenia najważniejszym elementem była improwizacja.

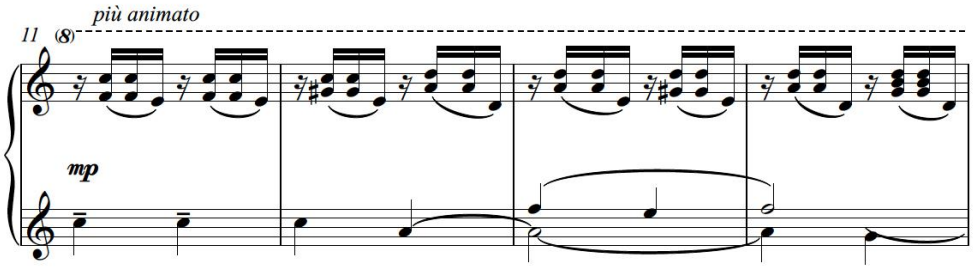
Wstęp fortepianowy w aranżacji Ding Shande pełni istotną rolę w budowaniu atmosfery utworu, mimo że nie eksponuje bezpośrednio głównego materiału melodycznego pieśni. Jest to przykład twórczego rozwinięcia narracyjnego, które wykracza poza czysto akompaniamentową funkcję fortepianu, nadając całości bardziej rozbudowaną formę i zwiększając dramaturgię utworu.

Wstęp rozpoczyna się w tempie *Andantino*, co sugeruje płynny, śpiewny charakter. Już w pierwszych taktach dostrzegalna jest regularna pulsacja w lewej ręce, oparta na harmonicznych filarach, które stanowią stabilną podstawę harmoniczną. Prawa ręka natomiast kreuje łagodnie rozwijające się motywy, które poprzez powtarzalność i stopniowe zmiany dynamiczne budują atmosferę refleksyjnego spokoju (patrz przykład 2.15).



Przykład 2.15: Ding Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu"; takty: 1 – 5[57].

Stopniowe wprowadzenie figury rytmicznej opierającej się na szesnastkowych motywach (od taktu 11) prowadzi do większego rozedrgania faktury, nadając narracji subtelny, ale wyczuwalny kontrast. Oznaczenie *più animato* sugeruje intensyfikację ekspresji, co zapowiada wejście głównego tematu pieśni (patrz przykład 2.16).
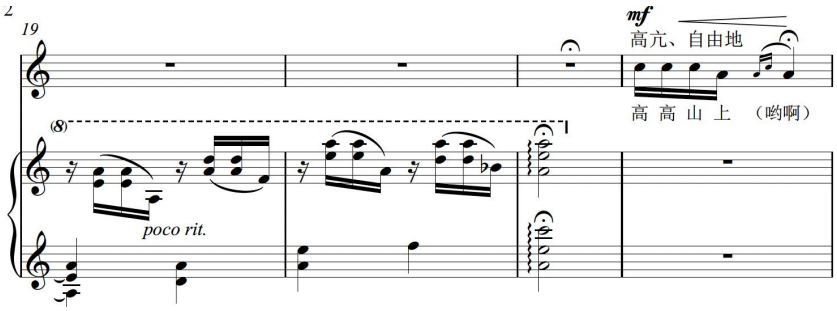


Przykład 2.16: Ding Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu"; takty: 11 – 14[58].

Warto zwrócić uwagę na charakterystyczne rozwiązania harmoniczne, które wzbogacają kolorystykę utworu. Kompozytor stosuje delikatne modulacje i zmiany rejestrów, co dodatkowo podkreśla liryczny i pełen napięcia nastrój. Równocześnie nie dochodzi do pełnej ekspozycji melodii pieśni, co sprawia, że wstęp pełni funkcję muzycznej przestrzeni przygotowawczej, stopniowo budując napięcie i prowadząc słuchacza do właściwej części wokalnej.

Końcowe takty wstępu, oznaczone jako *poco rit.*, prowadzą do momentu wejścia głosu, naturalnie spowalniając narrację i domykając wprowadzenie w sposób płynny oraz organiczny (patrz przykład 2.17).
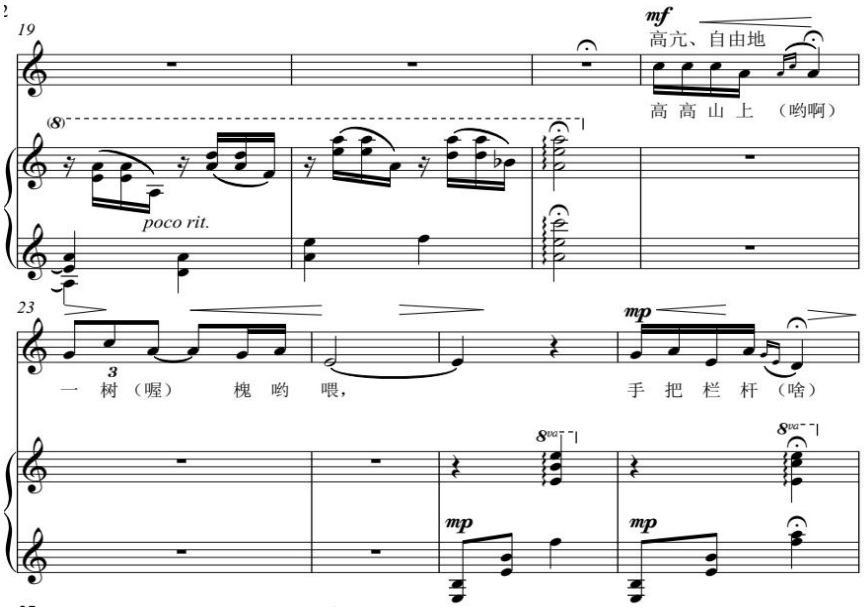
[57] Ding Shande *Art Song Collection Shanghai* Music Publishing House, 2014.01.
[58] Ibidem.



Przykład 2.17: Ding Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu”; takty: 19 – 22[59].

Podsumowując, Ding Shande zastosował wstęp fortepianowy jako istotny element narracyjny, który nie tylko wprowadza w nastrój pieśni, ale także wzbogaca jej strukturę o dodatkowy wymiar ekspresyjny. Dzięki temu aranżacja nabiera większej głębi, łącząc w sobie elementy tradycji chińskiej pieśni ludowej i zachodniej techniki fortepianowej.
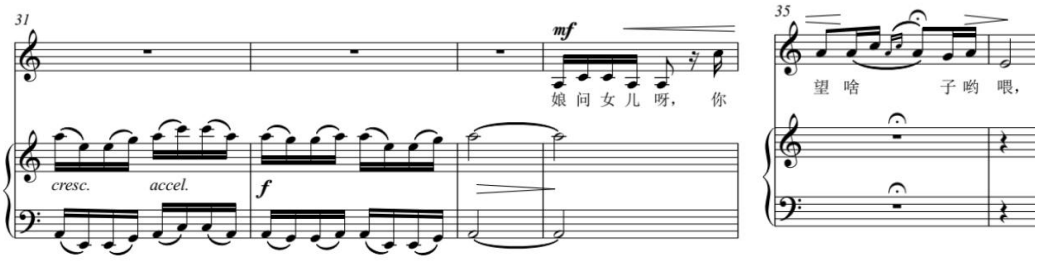
Partia wokalna zostaje wprowadzona *a capella*, prezentując charakterystyczne dla stylu chińskich pieśni górskich dążenie do wykonania wysokich, jasnych dźwięków. Poprzez dość swobodną rytmikę (ozdobnik, fermata, motyw triol z łukowaniem) melodia nabiera cech recytacji, powiększająca odczucie śpiewu za pomocą lokalnego dialektu (patrz przykład nutowy 2.18).



Przykład 2.18: Ding Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu”; takty: 19 – 26[60].

[59] Ibidem.
[60] Ibidem.

Krótka fraza *b* (takty 34 – 36), pod względem melodycznym jest kontynuacją recytatywnego stylu i stanowi przejście do kolejnej części utworu. Muzyka rozwija się w swobodnym rytmie, obrazując nieco teatralny dialog matki i córki. Zmiana rejestru na przestrzeni dwóch taktów naśladuje wysoką intonację i ekspresję meandrującego głosu, cechującą dialekt z Syczuanu (patrz przykład nutowy 2.19).
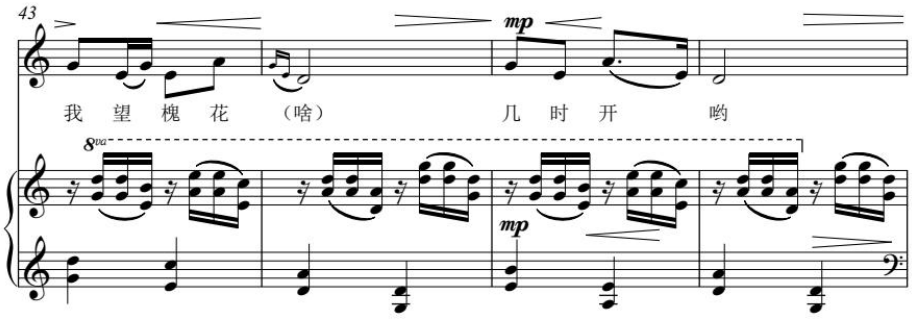


Przykład 2.19: Ding Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu”; takty: 31 – 36[61].

Ostatni fragment pieśni stanowi emocjonalne i symboliczne podsumowanie jej narracji. Bohaterka, odpowiadając matce na pytanie „gdzie patrzysz?”, nie wyjawia wprost swojego uczucia, lecz używa poetyckiej metafory, mówiąc, że spogląda na kwiaty szupinu („望槐花”). W chińskiej poezji ludowej kwiaty często symbolizują tęsknotę, nadzieję i oczekiwanie, co w kontekście tej pieśni podkreśla delikatność i subtelność emocji dziewczyny.

W taktach 42–50 melodia zyskuje bardziej refleksyjny charakter, a fraza wokalna wyróżnia się stopniowym opadaniem, co wywołuje wrażenie zamyślenia i melancholii. Melodia opiera się głównie na pochodach sekundowych, co wzmacnia liryczność i płynność narracji. Stopniowe zwolnienie rytmiczne (*poco rit*.) wprowadza efekt wyciszenia, podkreślając moment wewnętrznej refleksji bohaterki (patrz przykład 2.20). Szczególnie istotne jest zastosowanie długich wartości rytmicznych w końcowej frazie, które przyczyniają się do uspokojenia narracji i wybrzmienia symbolicznego znaczenia tekstu. Finalne dźwięki nie prowadzą do jednoznacznego zamknięcia – pozostawiają uczucie zawieszenia, jakby tęsknota bohaterki nie znalazła spełnienia.

[61] Ibidem.



Przykład 2.20: Ding Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu”; takty: 43 – 46[62].

Ding Shande stosuje powtarzające się figury rytmiczne w partii fortepianu, oparte na płynnych, synkopowanych triolach, które utrzymują napięcie i podkreślają pulsujące, drgające emocje bohaterki. Zastosowanie łagodnej dynamiki (*mp* → *p*) sprawia, że końcowa część pieśni stopniowo zanika, co koresponduje z motywem nieuchwytności i niespełnienia tęsknoty. Harmonia w tym fragmencie opiera się na subtelnych zmianach w rejestrze i układzie akordów, tworząc delikatne rezonanse. Ostatnie akordy w dynamicznym zakresie *piano* wybrzmiewają niczym echo, pozostawiając słuchacza w refleksyjnym nastroju.

Zastosowane przez Ding Shande środki kompozytorskie w omówionej pieśni idealnie współgrają z jej symboliczną treścią. Spokojna linia melodyczna, powtarzane motywy akompaniamentu oraz subtelne podkreślanie narracji odzwierciedlają wewnętrzną emocję bohaterki – nieśmiałą, ale głęboką tęsknotę za ukochanym. Wprowadzenie kwitnących kwiatów jako metafory nadaje pieśni wielowymiarowy charakter, łącząc realny obraz przyrody z emocjonalnym światem podmiotu lirycznego.

2.2.6 Li Yinghai - pieśń z Xinjiangu „Alamuhan”

Pieśń „Alamuhan” pochodzi z regionu Turpan, położonego w chińskim Xinjiangu. Jest to utwór wokalno-taneczny wykonywany w duecie, który wyróżnia się charakterystycznymi cechami ujgurskiej muzyki ludowej[63]. Ujgurzy słyną ze szczególnych umiejętności w zakresie śpiewu i tańca, a w tradycji ich pieśni ludowych taniec nieodmiennie towarzyszy śpiewowi. Historia utworu sięga połowy XIX wieku,

[62] Ibidem.

[63] He Xiaobing - *Funkcja różnorodności kulturowej w chińskich pieśniach ludowych* Muzyka Chin 2018 (11).

kiedy to popularność zyskała historia o ujgurskiej dziewczynie Alamuhan, która w miasteczku Urumqi przygotowała stół dla zalotników. Wówczas młodzieniec o imieniu Huojianiyazi, dzięki swojemu wyjątkowemu poczuciu humoru oraz wiedzy, zdobył jej serce. W latach 40. XX wieku chiński kompozytor Wang Luobing, w trakcie pracy nad klasyfikacją utworów muzyki tradycyjnej z Xinjiangu, zapoznał się z tą pieśnią, a następnie dokonał jej zapisu. Poniżej znajduje się tekst utworu wraz z tłumaczeniem (patrz tab. nr 11).

Tabela nr 11 – Tekst pieśni ludowej „Alamuhan" wraz z tłumaczeniem[64].

„阿拉木汗" [oryg. chiń.]	Zapis fonetyczny	„Alamuhan" [tłum. na j. polski]
阿拉木汗什么样?	ā lā mù hàn shén me yàng?	Jak wygląda Alamuhan?
身段不肥也不瘦。	shēn duàn bù féi yě bù shou。	Nie jest gruba, nie jest chuda.
阿拉木汗什么样?	ā lā mù hàn shén me yàng?	Jak wygląda Alamuhan?
身段不肥也不瘦。	shēn duàn bù féi yě bù shòu 。	Nie jest gruba, nie jest chuda.
她的眉毛像弯月，	tā de méi máo xiàng wān yuè ，	Jej brwi niczym łuk księżyca,
她的腰身像绵柳，	tā de yāo shēn xiàng mián shén	jej talia niczym wierzba,
她的小嘴很多情，	me tā de xiǎo zuǐ hěn duō qíng	jej małe usta czułe,
眼睛能使你发抖。	shén me jīng néng shǐ nǐ ā lā。	jej oczy wprawią w drżenie.
阿拉木汗什么样?	ā lā mù nǎ shén me yàng?	Jak wygląda Alamuhan?
身段不肥也不瘦。	shēn duàn nǎ féi yě bù shòu 。	Nie jest gruba, nie jest chuda.
阿拉木汗什么样?	ā lā mù hàn shén me yàng?	Jak wygląda Alamuhan?
身段不肥也不瘦。	shēn ké bù féi yě bù shòu 。	Nie jest gruba, nie jest chuda.
阿拉木汗住在哪里?	ā lā mù hàn zhù zài nǎ lǐ?	Gdzie mieszka Alamuhan?
	tǔ lǔ nǎ xī sān bǎi liù 。	W Turpanie.

[64] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

吐鲁番西三百六。 阿拉木汗住在哪里? 吐鲁番西三百六。 为她黑夜没瞌睡， 为她白天常咳嗽， 为她冒着风和雪， 为她鞋底常跑透。 阿拉木汗住在哪里? 吐鲁番西三百六。 阿拉木汗住在哪里? 吐鲁番西三百六。	ā lā mù hàn zhù nǎ nǎ lǐ? tǔ lǔ fān xī sān bǎi liù 。 wéi tā hēi yè méi kē shuì ， wéi tā bái tiān cháng ké sòu ， wéi tā mào zhuó fēng hé xuě ， wéi tā xié dǐ cháng pǎo tòu。 ā lā mù hàn zhù zài nǎ lǐ? tǔ lǔ fān xī sān bǎi liù 。 ā lā mù hàn zhù zài nǎ lǐ? tǔ lǔ fān xī sān bǎi liù 。	Gdzie mieszka Alamuhan? W Turpanie. Z jej powodu nie śpię w nocy, z jej powodu kaszlę w dzień, dla niej nie zlęknę się deszczu i wichru, gotowym biegać wokół niej. Gdzie mieszka Alamuhan? W Turpanie. Gdzie mieszka Alamuhan? W Turpanie.

Powyższy tekst składa się z dwóch części, mających formę zapytania i odpowiedzi. Taki układ wzbudza u słuchacza większe zainteresowanie. W pierwszej części przedstawiony jest wygląd tytułowej bohaterki, opisane są jej figura, brwi, talia, usta i oczy, w istocie jest to pochwała jej urody. W drugiej części ukazane jest pragnienie młodzieńca, który zamierza ją zdobyć. Młodzieniec za pomocą wyolbrzymień wyraża wobec dziewczyny uczucie miłości.

Aranżacji pieśni dokonał chiński kompozytor Li Yinghai. Artysta zachował jej pierwotną strukturę, uzupełnił ją o nowy element - preludium. Budowa pieśni przedstawiona została w tabeli poniżej (patrz tabela nr 12).

Tabela nr 12 – Struktura formalna pieśni Li Yinghai „Alamuhan”.

Części	Preludium	A

Odcinki		*a*	*b*	a^1
Takty	1-4	5-8	9-12	13-19
Liczba taktów	4	4	4	7
Tonacja	D-dur			
Metrum	4/4			
tempo	*Moderato*			

Pieśń posiada prostą, jednoczęściową formę z repryzą, która jednocześnie zawiera treść drugiej strofy tekstu, stąd możemy tu mówić o formie pieśni zwrotkowej. Utwór rozpoczyna się krótkim wstępem (takty 1-4), a następujące, czterotaktowe odcinki (*a, b,* a^1) podzielone są symetrycznie na dwutaktowe frazy. Ostatni odcinek a^1 posiada dwie wersje zakończenia, jedno prowadzące do repryzy, drugie zaś jest finałem całego utworu.
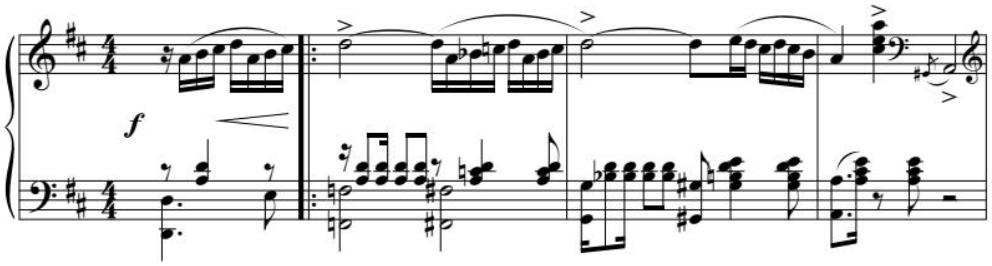
Preludium (takty 1 – 4) cechuje się klarowną strukturą i funkcjonalnym podejściem do materiału tematycznego, odzwierciedlającym zarówno styl ujgurskiej muzyki ludowej, jak i idiom pianistyczny charakterystyczny dla twórczości Li Yinghaia. Kompozytor operuje metrum 4/4 i oznaczeniem agogicznym *Moderato*, co nadaje narracji płynność oraz odpowiednią przestrzeń dla wprowadzenia charakterystycznych elementów stylu ujgurskiego.

Całość utrzymana jest w tonacji D-dur, która pozwala na klarowne wyeksponowanie melodyki oraz harmonicznej prostoty nawiązującej do tradycyjnych środków wyrazu stosowanych w ludowej muzyce Xinjiangu. Akompaniament fortepianowy w prawej ręce prezentuje główną linię melodyczną w sposób ciągły, z licznymi figuracjami, które pełnią funkcję ornamentalną i wzbogacają kolorystykę dźwiękową. Dzięki zastosowaniu płynnych przebiegów oraz subtelnych ozdobników, faktura pianistyczna nabiera charakteru swobodnej improwizacji, co przybliża ją do stylu wykonawczego tradycyjnych instrumentów ujgurskich, takich jak rawap[65] czy dutar[66].

[65] Rawap lub rubab – wschodnio-irański instrument strunowy, szarpany z długą szyjką, używany również w muzyce ludowej przez mieszkańców ujgurskiego regionu autonomicznego Xinjiang w zachodnich Chinach.

[66] Dutar to tradycyjna irańska dwustrunowa lutnia z długą szyjką, występująca w Iranie i Azji Środkowej. Jego nazwa pochodzi od perskiego słowa oznaczającego „dwie struny", chociaż dutar Herati z Afganistanu ma czternaście strun. Do dziś w niektórych instrumentach nadal używa się strun jedwabnych, chociaż powszechnie używa się również strun nylonowych lub stalowych. Dutar ma ciepły, słodki ton.

Lewa ręka natomiast eksponuje równoległe oktawy i kwarty, co jest zabiegiem typowym dla muzyki ludowej tego regionu. Takie zestawienia interwałowe nie tylko wzmacniają brzmienie, lecz także nawiązują do specyficznej modalności ujgurskiej, często opartej na skalach pentatonicznych i anhemitonicznych. Ponadto, obecność synkopowanych rytmów nadaje akompaniamentowi silny, taneczny charakter, podkreślając jednocześnie dynamiczny i żywiołowy styl muzyki Xinjiangu (patrz przykład 2.21).
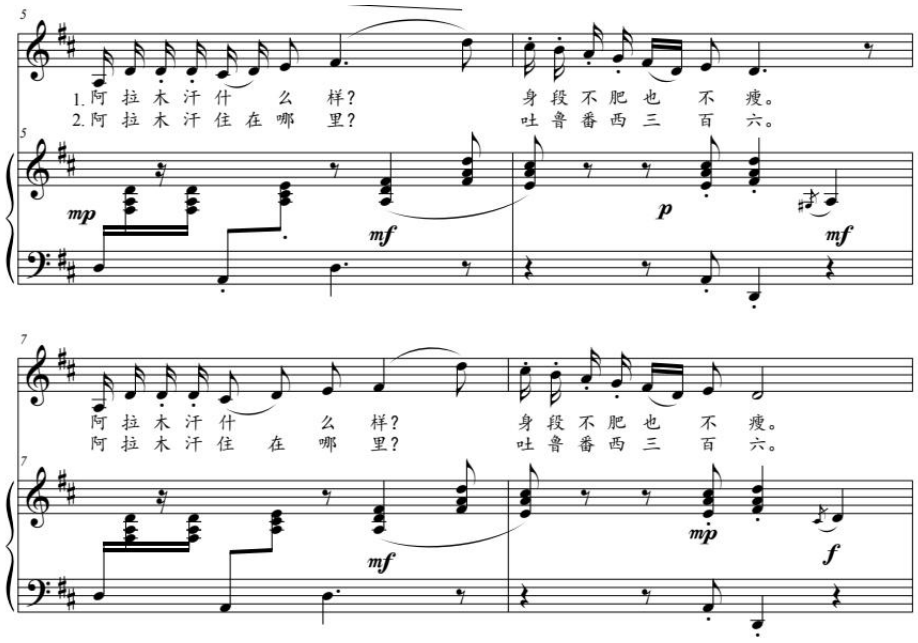


Przykład 2.21: Li Yinghai „Alamuhan"; takty: 1 – 4[67].

Tym samym, wstęp pełni podwójną funkcję: z jednej strony stanowi efektowną ekspozycję charakteru muzyki ujgurskiej, a z drugiej – przygotowuje słuchacza na charakterystyczną rytmikę i melodykę, które pojawią się w dalszym przebiegu utworu. Dzięki umiejętnemu połączeniu elementów muzyki ludowej z fakturą fortepianową, Li Yinghai konstruuje preludium do pieśni, które nie tylko spełnia funkcję ilustracyjną, lecz także odgrywa istotną rolę w kształtowaniu narracji całego utworu.

Odcinek *a* wprowadza partię wokalną, której przebieg charakteryzuje się stopniowym kształtowaniem napięcia melodycznego. Ruch interwałowy rozpoczyna się od skoku kwartowego, prowadzącego od dominanty do dźwięku centralnego w obrębie tonacji D-dur (a – d^1). Charakterystycznym elementem budowania frazy są repetycje dźwięków w ruchu szesnastkowym, w połączeniu z kulminacją na trzeciej mierze piątego taktu, gdzie skok o małą sekstę rytm zatrzymuje się na dłuższej wartości ćwierćnuty z kropką. Następnie linia melodyczna stopniowo opada, osiągając

[67] *Voice 2 Shanghai*: Shanghai Jiao Tong University Press , 2023.06.

stabilizację na dźwięku d^1, zamykając tym samym paraboliczny kontur frazy (patrz przykład 2.22).
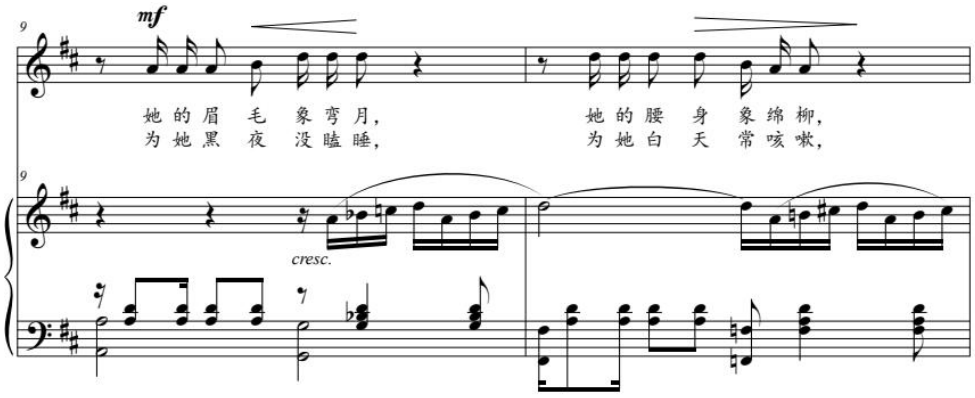


Przykład 2.22: Li Yinghai „Alamuhan"; takty: 5 – 8[68].

Akompaniament pełni funkcję harmonicznego wsparcia, operując pojedynczymi dźwiękami oraz zwartymi akordami w klasycznym układzie funkcyjnym (tonika D-dur, dominanta A-dur). Takie podejście do harmonii nie tylko stabilizuje linię wokalną, lecz także aktywnie wspomaga narrację muzyczną. W szczególności wyrazisty kierunek melodyczny i harmoniczny odgrywa istotną rolę w kształtowaniu wrażenia wznoszącego się napięcia oraz afirmatywnego, pełnego energii charakteru pieśni.
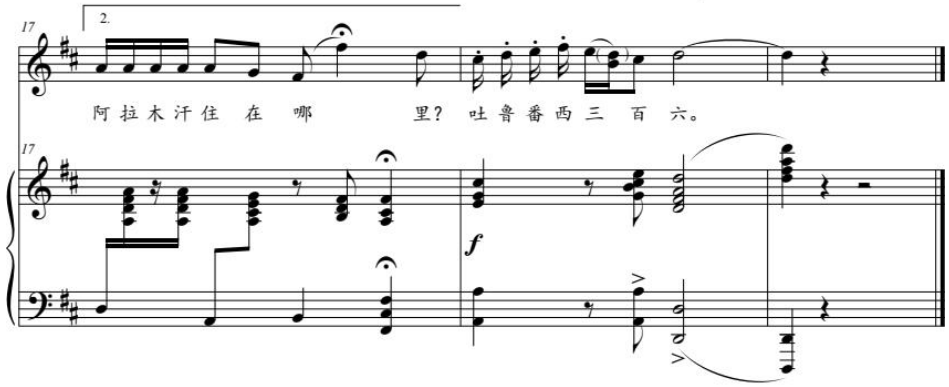
Pod względem muzycznym największą charakterystyką odcinka *b* jest zastosowanie melodycznego palindromu, w którym druga połowa frazy jest lustrzanym odbiciem jej początku. Dodatkowo, zastosowane są pauzy na mocnych częściach taktów, przesuwając naturalną akcentację, jednocześnie nadając frazom większej wyrazistości. W akompaniamencie fortepianowym linia melodyczna partii prawej ręki tworzy rodzaj dialogu z wokalem, podkreślając rytmiczność pieśni rytmem synkopowanym (patrz przykład nutowy 2.23).

[68] Ibidem.



Przykład 2.23: Li Yinghai „Alamuhan"; takty: 9 – 10[69].

Fraza a^1 jest powracającą, zmodyfikowaną frazą a. W ostatnich taktach drugiej volty zachodzi zmiana rejestru dźwiękowego, poprzez użycie skoku oktawowego z *f* na f^1, tworząc na wydłużonej fermatą synkopie punkt kulminacyjny utworu (patrz przykład 2.24).



Przykład 2.24: Li Yinghai „Alamuhan"; takty: 17 – 19[70].

Analiza opracowania Li Yinghai ujawnia dwie kluczowe cechy strukturalne utworu. Po pierwsze, akompaniament fortepianowy oparty jest na jednolitym schemacie harmonicznym, który wspiera linię melodyczną i zapewnia stabilność harmoniczną. Szczególnie istotne jest wykorzystanie połączeń dominantowo-tonicznych, które sprzyja rozwijaniu głównej linii melodycznej, wzmacniając jej kierunkowość oraz intensyfikując efekt rytmiczności. Jego istotnym elementem są dwa podstawowe wzory

[69] Ibidem.

[70] Ibidem.

rytmiczne – „małej” i „dużej” synkopy, które pełnią istotną rolę w kształtowaniu charakterystycznej pulsacji utworu. Te schematy rytmiczne odzwierciedlają typowy styl ujgurskiej pieśni tanecznej, podkreślając jej żywiołowy i energiczny charakter.

Po drugie, w warstwie rytmicznej istotnym elementem są dwa podstawowe wzory - „małej” i „dużej” synkopy, które pełnią istotną rolę w kształtowaniu charakterystycznej pulsacji utworu. Te schematy rytmiczne odzwierciedlają typowy styl ujgurskiej pieśni tanecznej, podkreślając jej żywiołowy i energiczny charakter. Dodatkowo, w obrębie frazy wokalnej zastosowano różnorodne środki artykulacyjne, które nie tylko urozmaicają linię melodyczną, lecz także podkreślają taneczny charakter utworu, nadając mu większą plastyczność i ekspresję. W rezultacie kompozycja łączy elementy tradycyjnej ujgurskiej stylistyki z klasycznym podejściem do harmonii, tworząc wyrazistą i dynamiczną narrację muzyczną.

2.2.7 Li Yinghai - tatarska pieśń ludowa „Pod srebrnym blaskiem księżyca”

Pieśń „Pod srebrnym blaskiem księżyca” wywodzi się z kultury tatarskiej grupy etnicznej, zamieszkującej chiński Xinjiang. Pieśń została włączona do zbioru pieśni ludowych mniejszości etnicznych przez Wang Luobinga w 1938 roku[71]. Utwór ten opisuje pragnienie miłości młodych Tatarów. Tekst pieśni waz z tłumaczeniem zamieszczony został w tabeli poniżej (patrz tabela nr 13).

Tabela nr 13 – Tekst pieśni ludowej „Pod srebrnym blaskiem księżyca” wraz z tłumaczeniem[72].

„在银色月光下” [oryg. chiń.]	Zapis fonetyczny	„Pod srebrnym blaskiem księżyca” [tłum. na j. polski]
在那金色沙滩上	zài nà jīn sè shā tān shàng	Na złoty piasek pustyni
洒着银色的月光	să zhuó yín sè de yuè guāng	pada srebrny blask księżyca
寻找往事踪影	xún zhǎo wǎng shì zōng yǐng	poszukuje dawnych śladów
往事踪影迷茫	wǎng shì zōng yǐng mí máng	ślady przeszłości gubią się
寻找往事踪影	xún zhǎo wǎng shì zōng yǐng	poszukuje dawnych śladów
往事踪影迷茫	wǎng shì zōng yǐng mí máng	ślady przeszłości gubią się
往事踪影迷茫，	wǎng shì zōng yǐng mí máng,	ślady przeszłości gubią się
犹如幻梦一样，	yóu rú huàn mèng yī yàng,	niczym fantazje

[71] Gong Sujun *Studium na aranżacją akompaniamentu fortepianowego do chińskich pieśni ludowych w drugiej połowie XX wieku*; Głos Rzeki Żółtej, 2023 (02).
[72] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

你在何处躲藏， 背弃我的姑娘？ 你在何处躲藏， 背弃我的姑娘。 我骑在马上 箭一样地飞翔 飞呀飞呀我的马 朝着她去的方向， 飞呀飞呀我的马， 朝着她去的方向。	nǐ zài hé chǔ duǒ cáng, bèi qì wǒ de gū niáng? nǐ zài hé chǔ duǒ cáng, bèi qì wǒ de gū niáng. wǒ qí zài mǎ shàng jiàn yī yàng dì fēi xiáng fēi yā fēi yā wǒ de mǎ cháo zhe tā qù de fāng xiàng, fēi yā fēi yā wǒ de mǎ, cháo zhe tā qù de fāng xiàng 。	gdzie się ukrywasz dziewczyno, która mnie porzuciłaś? gdzie się ukrywasz dziewczyno, która mnie porzuciłaś? Jadę na koniu lecę szybko niczym strzała leć, leć mój koniu w jej kierunku leć, leć mój koniu w jej kierunku.

Tekst pieśni można podzielić na trzy zasadnicze części, z których każda pełni określoną funkcję narracyjną i emocjonalną. Pierwsza część stanowi opis naturalnego krajobrazu – przedstawia młodzieńca spoglądającego na srebrzystą poświatę księżyca, która budzi w nim uczucie tęsknoty oraz przywołuje wspomnienia związane z ukochaną. Druga część koncentruje się na stanie emocjonalnym bohatera, który wyraża silne pragnienie ponownego spotkania z ukochaną. W tej sekcji dominuje forma pytań retorycznych, ukazujących ból i rozterki młodzieńca, którego serce zostało złamane przez zdradę ukochanej. Ostatnia, trzecia część ma charakter narracyjny i dynamiczny – przedstawia młodzieńca pędzącego konno w poszukiwaniu ukochanej, co nadaje utworowi dramatyzmu i podkreśla jego ekspresyjny wymiar.

Aranżacja pieśni „Pod srebrnym blaskiem księżyca” została opracowana przez Li Yinghai, który rozbudował nieco oryginalną formę i wzbogacił ją o preludium, interludium oraz zmodyfikowane powtórzenie. Struktura pieśni została przedstawiona w poniższej tabeli.
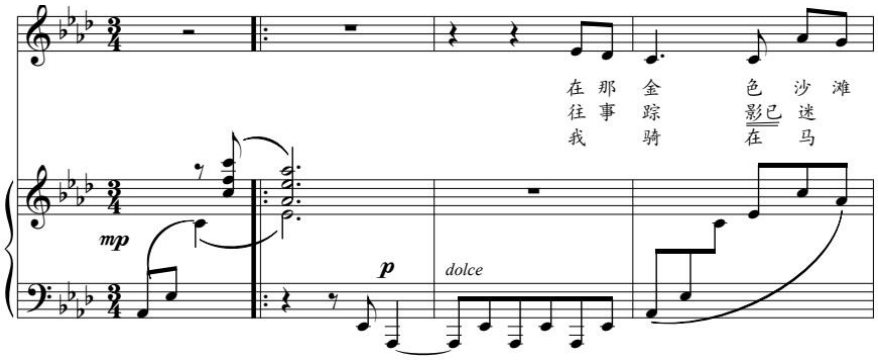
Tabela nr 14 – Struktura formalna pieśni Li Yinghai „Pod srebrnym blaskiem księżyca”.

Części	Preludium	A			interludium	B			interludium	A^1		
Takty	1-2	3-15			16-17	18-32			33-38	39-52		
odcinki		a	b	b^1		c	d	d^1		a	b	b^1
Liczba taktów	2	3	4	5	2	4	4	6	6	3	4	5
Tonacja	As-dur					as-moll			As-dur			

Metrum	3/4; 4/4; 2/4
Tempo	*Andantino*

Powyższy schemat ukazuje trzyczęściową budowę pieśni, w której główne fragmenty rozdzielają krótkie fortepianowe łączniki i odpowiadają strukturze tekstu. Każda z części dzieli się kolejno na trzy odcinki, z których dwa zestawione są z odmiennego materiału muzycznego, natomiast trzeci – ostatni, stanowi modyfikację środkowego fragmentu.
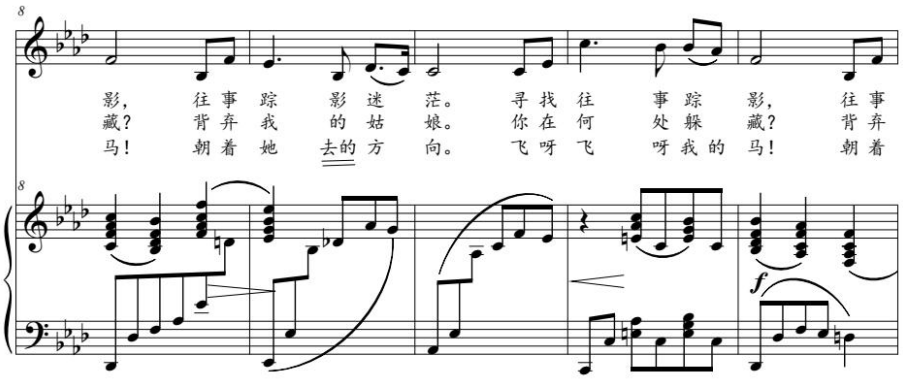
Utrzymany jest w spokojnym tempie *Andante* i ciepłej tonacji As-dur. Utwór otwiera partia fortepianowa, rozłożonym akordem tonicznym oraz kołyszącymi pochodami kwintowymi w podstawie basowej. Partia wokalna rozpoczyna się spokojnym opadającym motywem sekundowym, wprowadzającym liryczną linię melodyczną której towarzyszy płynny pasaż toniczny w akompaniamencie (patrz przykład 2.25).



Przykład 2.25: Li Yinghai „Pod srebrnym blaskiem księżyca”; takty: 1 – 4[73].

Odcinek *b* pod względem rozwoju melodii wciąż utrzymuje wzór melodyczny wznosząco-opadających motywów, obrazując odczucia głównego bohatera wobec pięknych wspomnień oraz jego pragnienie czystej miłości. Struktura akompaniamentu zostaje wzmocniona poprzez słupy akordowe w prawej ręce, intensyfikujące brzmienie i harmoniczną wyrazistość (patrz przykład nutowy 2.26).
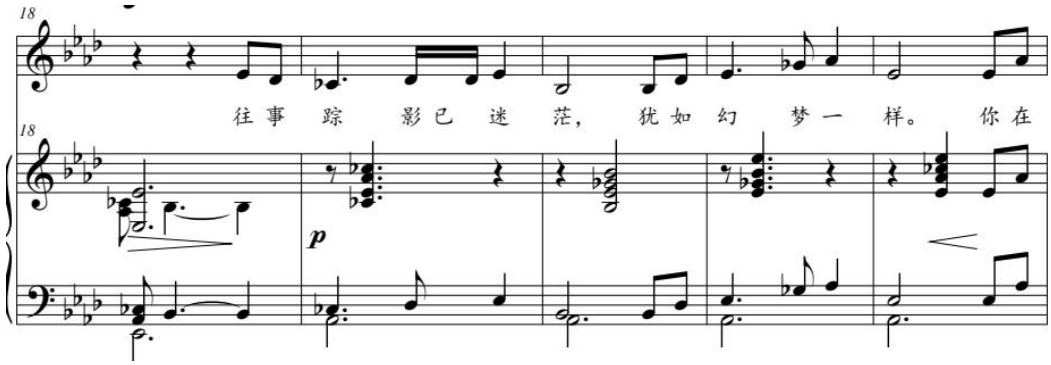
[73] *Kurs muzyki wokalnej Spring Breeze*; Wydawnictwo Literatura i Sztuka, 2000.05.



Przykład 2.26: Li Yinghai „Pod srebrnym blaskiem księżyca”; takty: 8 – 12[74].

Część środkowa B składa się z trzech odcinków: *c, d, d*^{1}, z których każdy liczy odpowiednio 4, 4 i 6 taktów. Odcinek *d*^{1} stanowi muzyczne rozwinięcie poprzedzającej frazy *d*.

Wprowadzony zostaje nowy materiał muzyczny, który wprowadzając dźwięki obce zmienia tryb i rozwija się modulacyjnie w tonacji as-moll tworząc molowa paralelę do poprzedniej części. Linia melodyczna ma progresywny charakter, występują skoki o kwartowe, a za pomocą głębokiej i powolnej melodii ukazywany jest artystyczny efekt przypominający marzenie senne. W akompaniamencie partia prawej ręki podkreśla głębię brzmieniową statycznymi akordami, natomiast lewa tworzy podstawę basową i wzmacnia przebieg linii melodycznej, co buduje mglisty, pełen fantazji efekt dźwiękowy (patrz przykład nutowy 2.27).
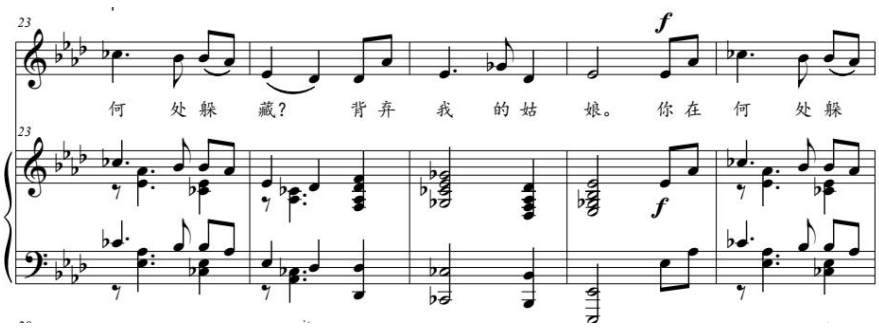


Przykład 2.27: Li Yinghai „Pod srebrnym blaskiem księżyca”; takty: 18 – 22[75].

[74] Ibidem.

[75] Ibidem.

Główną charakterystyką frazy *d* są dość mocne fluktuacje melodyczne, które wzmacniają przebieg emocjonalny i płynność melodii. Linia wokalna zostaje podwójnie podkreślona przez oktawowe unisono fortepianu uzupełniane harmonicznym wypełnieniem akordowym (patrz przykład nutowy 2.28).

Część A^1 jest pełnym powtórzeniem fragmentu A, stanowiąc klamrę całej struktury pieśni.



Przykład 2.28: Li Yinghai „Pod srebrnym blaskiem księżyca"; takty: 23 – 27[76].

Powyższa analiza opracowania Li Yinghai pozwala wyróżnić trzy kluczowe cechy strukturalne i harmoniczne utworu.

Po pierwsze, istotnym elementem konstrukcyjnym jest zastosowanie kontrastu pomiędzy fragmentami A i B. Kontrast ten przejawia się zarówno w kształtowaniu linii melodycznej, jak i w zmianach tonalnych, które tworzą spójne, lecz zróżnicowane powiązania między poszczególnymi odcinkami pieśni. Wprowadzenie powtarzanego fragmentu wzmacnia organizację formalną kompozycji, jednocześnie podkreślając jej narracyjny charakter.

Po drugie, partia fortepianu opiera się na zróżnicowanej fakturze akompaniamentu, obejmującej słupy akordowe, rozłożone przebiegi powolnych pasażów oraz oktawowe wzmocnienie linii melodycznej. Takie rozwiązanie nadaje warstwie pianistycznej płynności i elastyczności, a jednocześnie skutecznie wspiera rozwój głównej linii wokalnej, podkreślając jej ekspresję i kierunkowość.

Po trzecie, akompaniament pełni istotną rolę w kształtowaniu harmonicznej spójności utworu. Dominują w nim tradycyjne progresje akordowe, bazujące na

[76] Ibidem.

funkcjach harmonicznych, w szczególności na relacji pomiędzy toniką, akordem drugiego stopnia oraz dominantą. Tego rodzaju połączenia harmoniczne nie tylko integrują się z głównym tematem utworu, ale również wzmacniają jego emocjonalny wydźwięk, oddając charakterystyczną atmosferę pieśni.

W rezultacie aranżacja „Pod srebrnym blaskiem księżyca" ukazuje świadome połączenie elementów formalnych, harmonicznych i pianistycznych, które wspólnie budują wyrazistą narrację muzyczną, podkreślającą zarówno kontrast, jak i płynność w przebiegu utworu.

2.3 Pieśni ludowe w aranżacjach brytyjskich kompozytorów Benjamina Brittena i Healey'a Willana

Analiza pieśni ludowych w aranżacjach dwóch wybitnych kompozytorów – Healeya Willana i Benjamina Brittena – stanowi interesujący punkt wyjścia do zrozumienia zjawiska reinterpretacji tradycji ludowej w muzyce brytyjskiej XX wieku. Obaj kompozytorzy, choć reprezentują różne kręgi kulturowe i artystyczne, zyskali ogromne uznanie za swoje niezwykle wrażliwe i oryginalne aranżacje ludowych melodii. Wybrane na potrzeby niniejszej dysertacji utwory, reprezentujące różnorodne tematyki od miłosnych lamentów po nostalgiczne ballady narracyjne, stanowią fascynujący przykład dialogu między tradycją a nowoczesnością. Praca ma na celu ukazanie, w jaki sposób obaj kompozytorzy reinterpretowali bogate dziedzictwo muzyki ludowej, nadając mu nowe znaczenia i estetyczne walory, jednocześnie pozostając wiernymi pierwotnemu charakterowi pieśni.

W kolejnych podrozdziałach analizie poddano następujące pieśni:

2.3.1 Healey Willan – "Ae fond kiss" (pol. „Czuły pocałunek")

2.3.2 Benjamin Britten – "The Ash Grove" – (pol. „Jesionowy gaj")

2.3.3 Benjamin Britten – "The Salley Gardens" – (pol. „Ogród wierzbowy")

2.3.4 Benjamin Britten – "O Waly, Waly" – (pol. „O Waly, Waly")

2.3.5 Benjamin Britten – "Little Sir William" – (pol. „Mały Panicz William")

2.3.6 Benjamin Britten – "The Foggy, Foggy Dew" – (pol. „Mglista, mglista rosa")

2.3.7 Healey Willan – "Loch Lomond" – (pol. „Jezioro Loch Lomond")

Analizie poddano formalne, harmoniczne oraz interpretacyjne poszczególnych aranżacji, z naciskiem na sposoby, w jakie Britten i Willan przekształcili tradycyjne pieśni ludowe, tworząc między tradycją a współczesnym językiem muzycznym bogaty, wielowarstwowy tekst kulturowy. W efekcie praca ta przyczynia się do głębszego zrozumienia procesów reinterpretacji dziedzictwa ludowego w muzyce klasycznej oraz roli, jaką odgrywa ona w kształtowaniu tożsamości kulturowej.

2.3.1 Healey Willan – szkocka pieśń ludowa „Ae fond kiss”

"Ae fond kiss" to tradycyjna szkocka pieśń ludowa, z tekstem autorstwa wybitnego szkockiego poety Roberta Burnsa (1759–1796). Burns, uznawany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli literatury prowincjonalnej w historii Wielkiej Brytanii, odegrał kluczową rolę w odrodzeniu tradycyjnych szkockich pieśni ludowych. W trakcie swojej twórczości stworzył około 500 utworów, z których znaczna część powstała w szkockim dialekcie, co przyczyniło się do ugruntowania jego pozycji jako narodowego bohatera Szkocji.

Analiza poetyki Burnsa pozwala dostrzec, jak wielką wagę przywiązywał on do wiernego oddania codziennego życia Szkotów oraz jak umiejętnie reprezentował głos społecznych warstw często marginalizowanych przez ówczesne kanony literackie. Warto podkreślić, że działając w epoce, gdy Szkoci byli podporządkowani obcemu narodowi, Burns eksponował w swojej twórczości głęboki patriotyzm oraz miłość do ojczyzny.

"Ae fond kiss" stanowi jedno z najbardziej reprezentatywnych dzieł Burnsa, w którym tradycja ludowa łączy się z osobistymi, emocjonalnymi wyznaniami poety. Poniżej przedstawiono tekst tego utworu wraz z tłumaczeniem (patrz tabela nr 15).

Tabela nr 15 – Tekst pieśni ludowej „Ae fond kiss” wraz z tłumaczeniem[77].

"Ae fond kiss" [oryg. ang.]	„Czuły pocałunek” [tłum. na j. polski]
Ae fond kiss and then we sever	Czuły pocałunek, a potem się rozstajemy

[77] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

Ae fareweel alas for ever.	Żegnamy się niestety na zawsze.
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee	Głęboko w łzach serca przyrzekam ci
Warring sighs and groans I'll wage thee	Wojownicze westchnienia będę ci składać
Had we never lov'd so kindly	Gdybyśmy nigdy nie kochali się tak
But we never lov'd so blindly	uprzejmie,
Never met-or never parted	Lecz nigdy nie kochaliśmy się tak ślepo,
We would ne'er been broken-hearted	Nigdy się nie spotkaliśmy i nigdy nie
	rozstaliśmy,
Fare-thee-weel thou first and fairest	Nigdy nie mielibyśmy złamanych serc.
Fare-thee-weel thou best and dearest	
Thine be ilka joy and treasure	Żegnaj pierwsza i najpiękniejsza
Peace enjoyment love and pleasure	Żegnaj najlepsza i najdroższa
	Twoja niech będzie radość i skarb
Ae fond kiss and then we sever	Pokój, radość, miłość i przyjemność
Ae fareweel alas for ever	
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee	Czuły pocałunek, a potem się rozstajemy
Warring sighs and groans I'll wage thee	Żegnamy się niestety na zawsze
	Głęboko w łzach serca przyrzekam ci
	Wojownicze westchnienia będę ci składać

Na podstawie analizy tekstu utworu można wyróżnić cztery wyraźne fragmenty, z których każdy składa się z czterech wersów o jednolitej strukturze formalnej. W pierwszej części utworu przedstawiony jest nastrój głównego bohatera, zmuszonego do opuszczenia rodzinnych stron, który odważnie odnosi się zarówno do pozytywnych, jak i negatywnych aspektów swojego rodzinnego domu. W drugim fragmencie nastrój ten nabiera intensywności, wyrażając głęboką tęsknotę za utraconym miejscem oraz ból związany z koniecznością jego opuszczenia. Trzeci fragment stanowi punkt kulminacyjny, w którym bohater porównuje rodzinny dom do pierwszej miłości, wyrażając najszczersze oddanie. Czwarty fragment charakteryzuje się powtórzeniem

wersów z pierwszej części, co tworzy retoryczną relację dialogową między początkiem a końcem utworu i ponownie podkreśla emocjonalny ból rozstania z ojczystą ziemią.

Z perspektywy zastosowanych środków retorycznych można zauważyć, że poeta przede wszystkim wykorzystuje antropomorfizację, przypisując domowi rodzinnemu cechy pierwszej miłości oraz przedstawiając go jako symbol pięknych, acz bolesnych wspomnień z dzieciństwa. Taki zabieg skutkuje głębokim emocjonalnym napięciem, w wyniku którego utwór wyraża uczucia bezradności i bezsilności, splecione z główną tematyką – gorącą, niemalże mistyczną miłością do domu rodzinnego.

W opracowaniu Healey'a Willana tej tradycyjnej pieśni szkockiej zauważamy zastosowanie dwuczęściowej struktury, w której materiał muzyczny został rozwinięty na podstawie jednego, głównego tematu, który jest następnie w pełni powtarzany. Schemat budowy utworu obrazuje poniższa tabela (patrz tabela nr 16).

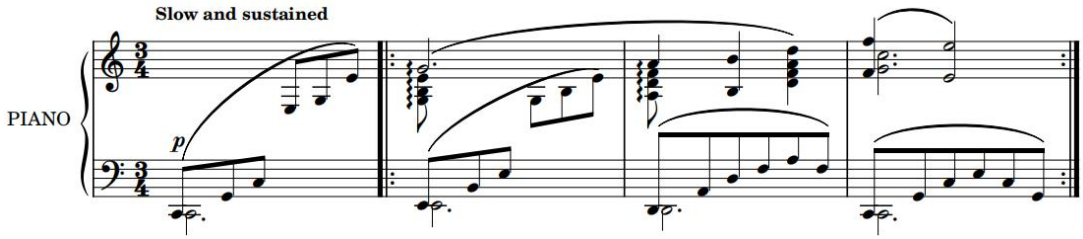
Tabela nr 16 – Struktura formalna pieśni Healey'a Willana „Ae fond kiss".

Części	Preludium	A				A				Zakończenie
Takty	1-4	5-21				22-38				39-42
Frazy		*a*	*b*	*c*	*d*	*a*	*b*	*c*	*d*	
Liczba taktów	4	4	4	4	5	4	4	4	5	4
Tonacja	C-dur									
Metrum	3/4									
Tempo	*Slow and sustained*									

Pieśń „Ae Fond Kiss" Healy'ego Willana charakteryzuje się lirycznym i refleksyjnym nastrojem, który doskonale oddaje melancholijny charakter tekstu Roberta Burnsa. Linia wokalna jest kantylenowa, prowadzona płynnie i śpiewnie, z dominacją kroków sekundowych i tercjowych, co wzmacnia jej emocjonalną delikatność. Tekst osadzony jest w rytmie sylabicznym, co sprzyja jego klarowności, a dłuższe wartości rytmiczne na końcach fraz podkreślają ich ekspresyjność i sugerują naturalne pauzy oddechowe. Akompaniament fortepianowy opiera się na arpeggiowanych figuracjach w prawej ręce, tworzących delikatne harmoniczne tło, podczas gdy lewa ręka zapewnia stabilność akordową. Faktura nawiązuje do

romantycznych pieśni artystycznych, przypominając stylistykę Schuberta czy Mendelssohna, gdzie akompaniament subtelnie wspiera linię melodyczną, nie dominując nad nią. Harmonia jest konsonansowa i diatoniczna, co dodatkowo podkreśla łagodność oraz nostalgiczny wydźwięk utworu. Całość kreuje intymną atmosferę pożegnania, a subtelna artykulacja i płynne frazowanie nadają pieśni głębię wyrazową. Dzięki tym środkom Willan tworzy kompozycję pełną emocjonalnego wdzięku, łącząc prostotę z wyrafinowaniem brzmieniowym.

Pieśń rozpoczyna się delikatnym, powolnym wstępem fortepianowym oznaczonym jako *Slow and sustained*. Akompaniament składa się z łagodnych pochodów rozłożonych trójdźwięków w lewej ręce oraz harmonicznych akordów w prawej, które podkreślają melancholijny nastrój utworu. Linie melodyczne w akompaniamencie są płynne i łagodnie falujące, co stanowi subtelne przygotowanie do głównej części pieśni (patrz przykład 2.29). Choć główna tonacja utworu to C-dur, kompozytor wprowadza molowe w brzmieniu akordy II i III stopnia, co od pierwszych taktów wprowadza nastrój tęsknoty i smutku. Chromatyczne przejścia w akordach fortepianu oraz *legato* wprowadzone w głosach akompaniamentu tworzą efekt płynności, który będzie kontynuowany w partii wokalnej.

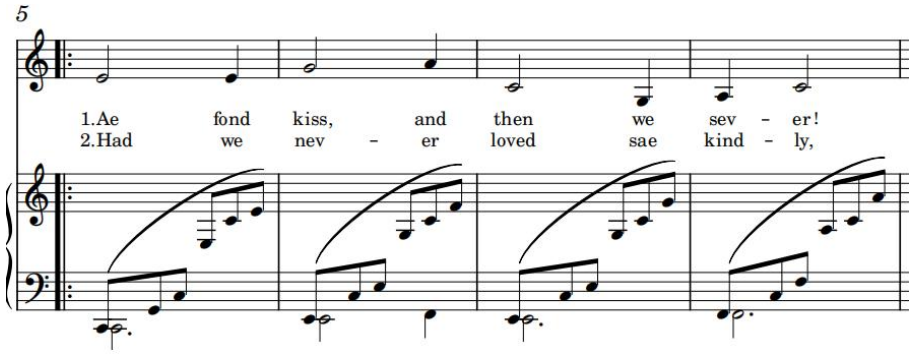


Przykład 2.29: Healey Willan „Ae fond kiss”.; takty: 1 – 4[78].

Jak wynika ze schematu budowy formalnej utworu (patrz tabela 16) poza instrumentalnym wstępem i zakończeniem, główna część pieśni składa się z jednego, dwukrotnie powtórzonego fragmentu A, który z kolei dzieli się na cztery odcinki, rozwijające linię melodyczną oraz ekspresję utworu.

[78] Wyd. przez Waterloo Music Company Limited, Waterloo, Ontario, Canada 1994. International and United States copyright secured.

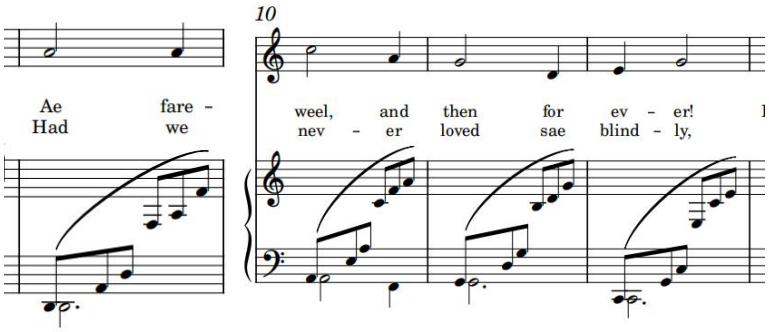
Pierwszy, czterotaktowy odcinek *a* (takty 5-8) wprowadza kantylenową, płynną i pełną melancholii melodię wokalną. Ruch melodyczny jest przeważnie diatoniczny, z delikatnymi skokami interwałowymi, które podkreślają ważne słowa tekstu, np. „Ae fond kiss". Charakterystyczne jest też umiarkowane wykorzystanie synkop oraz przednutek, co nadaje melodii subtelny liryzm (patrz przykład 2.30).



Przykład 2.30: Healey Willan „Ae fond kiss".; takty: 5 – 8[79].

Akompaniament w tych taktach nadal utrzymuje delikatne arpeggia w lewej ręce, podczas gdy prawa ręka fortepianu podtrzymuje harmonię i współtworzy spokojny nastrój.

W kolejnym odcinku *b* (takty 9-12) linia melodyczna ulega delikatnemu rozwojowi, pojawiają się wyraźniejsze skoki interwałowe, a dynamika stopniowo narasta. Partia wokalna zyskuje większą ekspresję, szczególnie w momencie podkreślenia frazy „and then forever!". Wrażenie rozpaczy i bólu zostaje podkreślone przez harmoniczne napięcie w akordach fortepianu (patrz przykład 2.31).

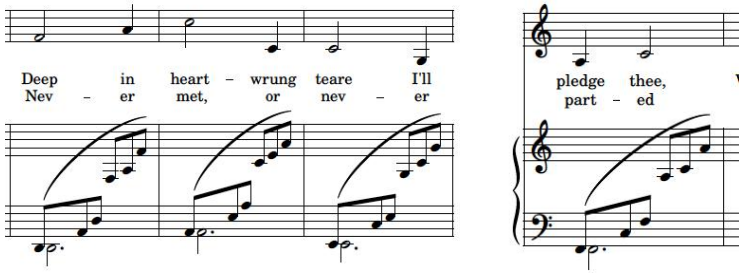


Przykład 2.31: Healey Willan „Ae fond kiss"; takty: 9 – 12[80].

[79] Ibidem.

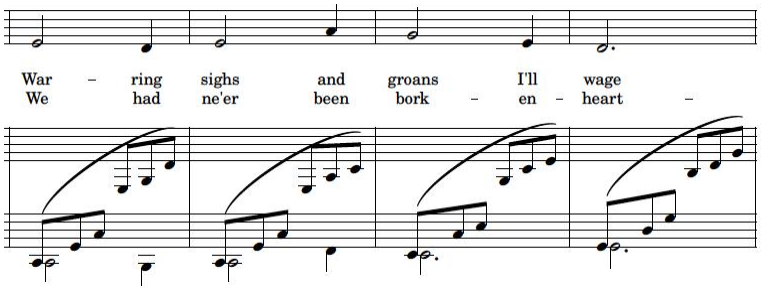
[80] Ibidem.

Kulminacja nastroju pieśni przypada na odcinek 3 (takty 13 – 16), gdzie muzyka osiąga bardziej dramatyczny moment – melodia głosu unosi się na dłuższych dźwiękach, co wzmacnia efekt emocjonalnego napięcia. Fraza „Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee" jest jednym z kluczowych fragmentów pieśni, gdzie linia melodyczna osiąga najwyższy dźwięk c^1, aby za chwilę, ośmiostopniowym skokiem w dół powrócić w cieplejszą brzmieniowo kolorystykę rejestru oktawy małej. (patrz przykład 2.32). Akompaniament stabilnie bazuje cały czas na tym samym schemacie rozłożonych pasażów z nutą pedałową w podstawie basowej.



Przykład 2.31: Healey Willan „Ae fond kiss"; takty: 13 – 16[81].

W ostatnim odcinku *d* (takty 17 – 21) melodia zaczyna stopniowo opadać, powracając do spokojniejszej ekspresji. Wokalne frazy są wydłużone, co podkreśla atmosferę rezygnacji i smutku. Harmonia w akompaniamencie przechodzi do bardziej stabilnych akordów, co przygotowuje słuchacza na powrót do początkowego materiału w repryzie.



Przykład 2.32: Healey Willan „Ae fond kiss"; takty: 17 – 21[82].

Repryza wprowadza powtórzenie dotychczasowego materiału melodycznego, jednak tym razem z większą intensywnością emocjonalną. Powrót melodii przypomina
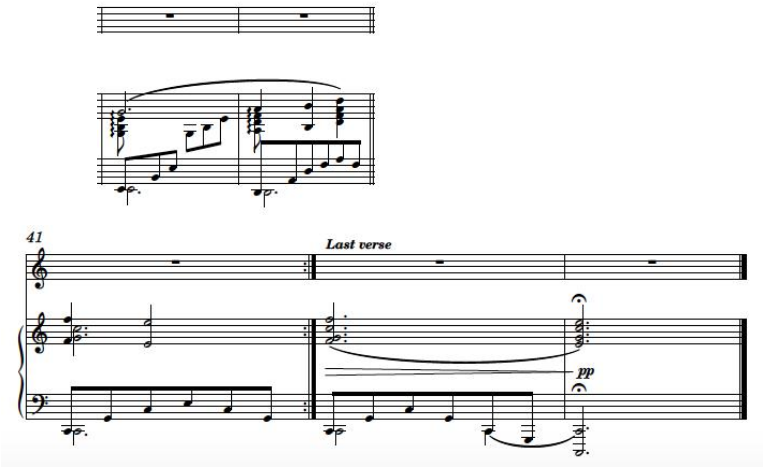
[81] Ibidem.

[82] Ibidem.

zamyślenie nad minionym uczuciem, a niektóre frazy są śpiewane z większym rubato, co podkreśla osobisty charakter pieśni.

W partii fortepianu akompaniament nieznacznie się zmienia – *arpeggia* są bardziej rozwinięte, dodając przestrzeni dźwiękowej. Harmonia pozostaje zgodna z pierwszą częścią, lecz dzięki delikatnym modyfikacjom w dynamice i artykulacji wprowadza subtelne różnice interpretacyjne.

Zakończenie pieśni (takty 39 – 43) jest niezwykle subtelne – fortepian stopniowo wygasza napięcie, a melodia w głosie rozpuszcza się w spokojnym diminuendo. Ostatnie akordy są grane *pp*, co symbolizuje ciche pogodzenie się z rozstaniem (patrz przykład 2.33).



Przykład 2.33: Healey Willan „Ae fond kiss"; takty: 39 – 43[83].

Healey Willan w swojej aranżacji *Ae Fond Kiss* niezwykle subtelnie podkreślił emocjonalny ładunek szkockiej pieśni ludowej. Wykorzystanie trybów molowych nadaje utworowi melancholijny charakter, podczas gdy struktura kantylenowej melodii i płynne *arpeggia* w akompaniamencie wzmacniają wrażenie delikatności i tęsknoty. Rytm pieśni posiada cechy stopy metrycznej trocheju (długa sylaba – krótka sylaba), bazującym na stale powtarzanym schemacie trójdzielnym: półnuta plus ćwierćnuta. Użycie takiego formatu rytmu odgrywa bardzo pozytywny wpływ na powiększenie liryzmu utworu.

[83] Ibidem.

Forma utworu – powtarzająca się część A z repryzą – wzmacnia poczucie nostalgii, jakby myśli bohatera nieustannie powracały do rozstania i utraconej miłości. Akompaniament fortepianowy nie jest nachalny, lecz pełni funkcję wspierającą, tworząc atmosferę intymności. Całość pieśni opiera się na subtelnej grze dynamiki, legato i rubato, co pozwala wykonawcy na osobistą interpretację i pogłębienie emocjonalnego wyrazu.

2.3.2 Benjamin Britten - walijska pieśni ludowa „The Ash Grove"

„The Ash Grove" jest walijską pieśnią ludową, zapisaną w XVIII wieku. Tłem dla jej powstania była obrona Walii przed najazdem Saksonów, kiedy walijskim wojownikom przewodził Święty Dawid. Pieśń ta, pełna liryzmu i nostalgii, opowiada o miłości do stron rodzinnych, wyrażonej poprzez poetycki, subtelnie skonstruowany tekst. Jest to utwór o głębokim znaczeniu historycznym i emocjonalnym, a jego charakterystyczna melodia stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych tematów w tradycyjnej muzyce walijskiej.

Najbardziej znana angielska wersja tekstu tej pieśni została napisana w XIX wieku przez szkockiego muzyka i autora Thomasa Oliphanta. Pierwsza opublikowana wersja melodii pojawiła się w 1802 roku w „The Bardic Museum", dziele Edwarda Jonesa[84]. Około cztery lata później ukazała się wersja z tekstem pod tytułem „Llwyn Onn", opowiadająca o miłości marynarza do Gwen z Llwyn. W tej wersji Gwen umiera, a autor opłakuje jej śmierć, wspominając, że spoczywa "pod cieniem samotnego jesionowego gaju. W 1862 roku w pierwszym tomie „Welsh Melodies, With Welsh And English Poetry"[85], zebranym przez Johna Thomasa[86], opublikowano anglojęzyczną wersję „The Ash Grove" z walijskimi słowami autorstwa Johna Jonesa (Talhaiarn) i angielskimi Thomasa Oliphanta. Warto zauważyć, że melodia tego utworu była wykorzystywana w różnych aranżacjach i z różnymi tekstami, w tym w hymnach religijnych, takich jak "Let All Things Now Living" autorstwa Katherine K. Davis z

---

[84] Edward Jones, "The Bardic Museum: Of Primitive British Literature", Nabu Press, 2014.

[85] John Thomas, "Welsh Melodies, with Welsh and English Poetry", tom 1 i 2, teksty: John Jones (Talhaiarn) & Thomas Oliphant,1862.

[86] John Thomas (1826 – 1913) Walijski kompozytor i harfista; znany pod przydomkiem artystycznym Pencerdd Gwalia.

1939 roku.: Benjamin Britten w swoim opracowaniu pieśni „The Ash Grove" wykorzystał angielski tekst autorstwa Thomasa Oliphanta[87], który został zamieszczony w poniższej tabeli wraz z tłumaczeniem (patrz tabela nr 20).

Tabela nr 17 – Tekst pieśni ludowej „The Ash Grove" wraz z tłumaczeniem[88].

„The Ash Grove" [oryg. ang.]	„Jesionowy gaj" [tłum. na j. polski]
Down yonder green valley where streamlets meander When twilight is fading I pensively rove Or at the bright noontide in solitude wander Amid the dark shades of the lonely ash grove Twas there while the blackbird was joyfully singing I first met my dear one the joy of my heart Around us for gladness the bluebells were ringing Ah then little thought I how soon we should part Still grows the bright sunshine oer valley and mountain Still warbles the blackbird his note from the tree Still trembles the moonbeam on streamlet	W dół zielonej doliny, gdzie meandrują strumyki Kiedy zmierzch zanika W zadumie wędruję Lub w jasne południe w samotności wędruję Pośród ciemnych cieni samotnego jesionowego gaju To tam, gdzie kos radośnie śpiewał Po raz pierwszy spotkałem moją ukochaną, radość mego serca Wokół nas radośnie dzwoniły dzwonki Ach, wtedy nie myślałem, jak szybko się rozstaniemy Wciąż rośnie jasne słońce nad doliną i górą Wciąż rozbrzmiewa kos z drzewa i jego nuta Wciąż drży promień księżyca na strumyku i fontannie

[87] Thomas Oliphant, szkocki muzyk i autor, napisał te słowa w XIX wieku, nadając tradycyjnej walijskiej melodii nową, poetycką treść.
[88] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

and fountain But what are the beauties of nature to me With sorrow deep sorrow My bosom is laden All day I go mourning in search of my love Ye echoes O tell me Where is the sweet maiden She sleeps neath the green turf down by the ash grove	Lecz czym są dla mnie piękności natury? Z głębokim smutkiem Moja pierś jest obciążona Cały dzień chodzę w żałobie w poszukiwaniu mej miłości Ty echo Powiedz mi Gdzie jest słodka panna Śpi pod zieloną murawą przy jesionowym gaju.

Na podstawie powyższego tekstu widzimy, iż składa się on z dwóch części poświęconych zaprezentowaniu wspomnień stron rodzinnych głównego bohatera. Pierwsza część rozwija obraz naturalnego krajobrazu pełnego piękna i ciepła, w ten sposób bohater przedstawia pochwałę stron rodzinnych. Widzimy, iż poeta korzysta z metody antropomorficznej porównując podziw dla stron rodzinnych do podziwu dla ukochanej osoby. Równocześnie patrząc na charakterystykę języka dostrzegamy w nim nastrój smutku i żalu. W rezultacie wojny podmiot liryczny nie jest zdolny odnaleźć zapisków z lat dziecięcych. Pomimo przemijania czterech pór roku pejzaż stron rodzinnych jest niezmienny, niestety ukochani i bliscy już nie żyją, jedyne co pozostało to wspomnienie o nich ukryte w sercu bohatera. W tekście piękno krajobrazu tworzy wyraźny kontrast z odczuciem samotności. Styl ten jest głównym elementem utworu.
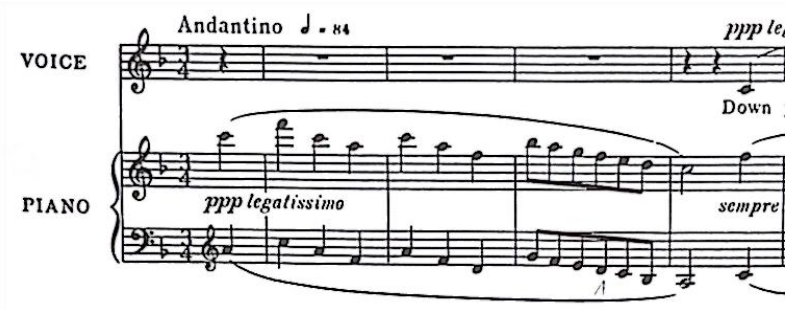
Britten, aranżując tę pieśń, zachował tekst Oliphanta, wzbogacając go o swoją unikalną harmonizację, fakturę muzyczną i nowoczesne brzmienie. Jego aranżacja podkreśla delikatną, liryczną linię melodyczną, zachowując jednocześnie pierwotny, ludowy charakter utworu. Dzięki subtelnym zmianom harmonicznym kompozytor wprowadza dodatkowe warstwy emocjonalne, nadając pieśni głębię i nowe znaczenia interpretacyjne.

Jak pokazuje poniższy schemat, materiał muzyczny opiera się na dwóch, głównych, 8-taktowych motywach – *a* i *b*, które zostały zestawione w ścisłej symetrii, w oparciu o klasyczną budowę okresową. Utwór jest utrzymany w metrum 3/4, a jego tempo oznaczone jako *Andantino* nadaje mu łagodny i refleksyjny charakter. Tonacja F-dur oraz śpiewna melodyka podkreślają pastoralny i nostalgiczny wyraz pieśni.

Tabela nr 18 – Struktura formalna pieśni Benjamina Brittena „The Ash Grove".

Części	preludium	A		B	A^1	interludium	A		B	A^2	zakończenie
Takty	1-3	4-20		21-28	29-37	38-40	41-56		57-64	65-73	74-76
frazy		a	a	b	a		a	a	b	a	
Liczba taktów	3	8	8	8	8	8	8	8	8	8	3
Tonacja	F-dur			F-dur C-dur	F-dur		F-dur		F-dur C-dur	F-dur – C-dur	
Metrum	3/4										
Tempo	Andantino										

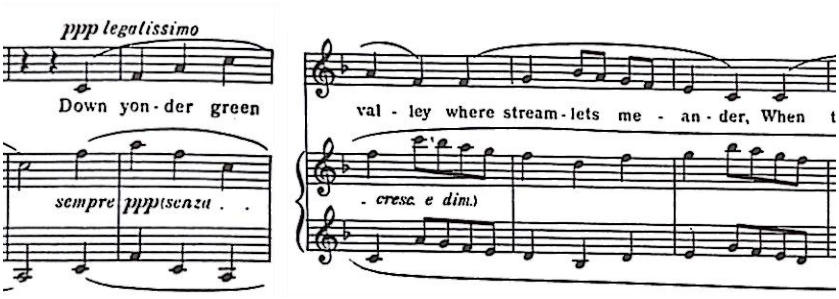
Wstęp fortepianowy, wykonany w dynamice *ppp* i artykulacji *legatissimo*, wprowadza atmosferę subtelnej zadumy. Pełni on funkcję przygotowawczą, prezentując dwugłosową polifonię w akompaniamencie oraz delikatne rozłożone akordy. Ruch harmoniczny oparty jest na tonice i dominancie septymowej, co buduje napięcie przed wejściem głównej melodii wokalnej (patrz przykład 2.34). Struktura wstępu podkreśla melancholijny nastrój utworu, a subtelna artykulacja w akompaniamencie sprawia, że muzyka wydaje się niemal eteryczna.



Przykład 2.34: Benjamin Britten „The Ash Grove"; takty: 1 – 4[89].

Linia melodyczna rozpoczyna się po trzecim takcie, wprowadzając kantylenową frazę o spokojnym przebiegu (odcinek *a*). Frazy melodyczne składają się z ośmiu taktów, co nadaje kompozycji wyważoną i regularną strukturę. Rytm jest klarowny, oparty na połączeniu ćwierćnut z ósemkami, co podkreśla płynność śpiewu. Melodia opiera się na głównym akordzie tonacji F-dur oraz rozłożonej dominanty septymowej, co nadaje jej naturalną tendencję do rozwoju harmonicznego (patrz przykład 2.35). Kolejne frazy są powtarzane, wzmacniając wrażenie symetrii formalnej.

Akompaniament fortepianowy, bazujący na delikatnej polifonii, nie przytłacza partii wokalnej, lecz tworzy subtelne harmoniczne tło. Dwugłosowa faktura nadaje brzmieniu lekkości, a zastosowanie rozłożonych akordów w wysokim rejestrze dodaje muzyce eterycznego charakteru. Dzięki takiemu ujęciu „The Ash Grove" zyskuje delikatny i nostalgiczny nastrój, podkreślając emocjonalny przekaz tekstu.
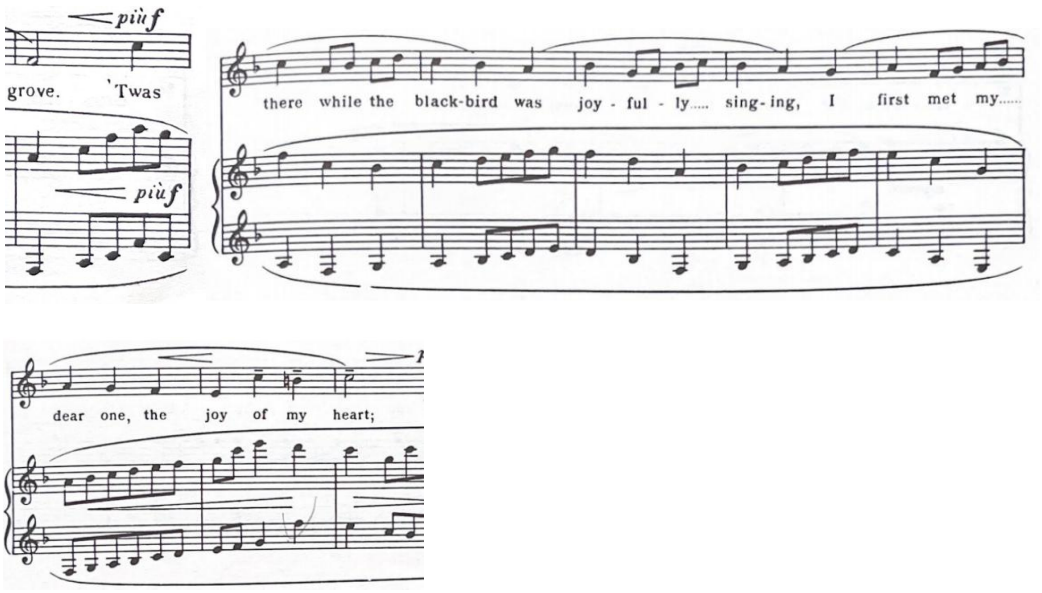


Przykład 2.35: Benjamin Britten „The Ash Grove"; takty: 4 – 8[90].

Odcinek *b* (takty 21 – 28) stanowi wyraźny kontrast wobec poprzedzającego go fragmentu *a*, co przejawia się zarówno w rejestrze melodycznym, jak i w przebiegu harmonicznym. Motyw linii wokalnej zostaje wprowadzony na wyższej o oktawę nucie dominanty tonacji głównej – c^1 i dynamice *piu forte,* co wzmacnia ekspresję i nadaje frazie bardziej wznoszący charakter. W 28 takcie odcinek kończy się w dominantowym brzmieniu nadając całości stabilnego kontekstu tonalnego (patrz przykład 2.36).

[89] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

[90] Ibidem.



Przykład 2.36: Benjamin Britten „The Ash Grove"; takty: 21 – 28[91].

Akompaniament fortepianowy zachowuje dotychczasową delikatność i subtelność, jednak faktura ulega nieznacznemu zagęszczeniu, a ruch harmoniczny staje się bardziej wyrazisty. Dynamika pozostaje na poziomie *ppp*, co potęguje atmosferę nostalgii i subtelnej refleksji. Fraza *b* pełni funkcję kontrastującego epizodu, który wzbogaca strukturę formalną pieśni, podkreślając jej symetryczny i okresowy charakter.

Analizując aranżację pieśni Benjamina Brittena, można wyróżnić trzy kluczowe aspekty, które w istotny sposób wzbogacają zarówno oryginalny utwór, jak i jego tekst. Po pierwsze, akompaniament fortepianowy cechuje się wyrazistością i samodzielnym charakterem, pełniąc funkcję równorzędnego partnera dla partii wokalnej. Britten stosuje polifoniczne współbrzmienia w partii fortepianu, które tworzą swoisty duet z główną melodią wokalną, co nie tylko podkreśla narracyjny charakter pieśni, ale także wzmacnia jej emocjonalną wymowę.

Po drugie, harmonika odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu brzmienia i ekspresji utworu. W szczególności obserwujemy schemat harmoniczny oparty na sekwencji głównego akordu F-dur, dominanty septymowej, akordu dominanty, seksty dominantowej i ponownego powrotu do toniki. Tego rodzaju przebieg harmoniczny nie

[91] Ibidem.

tylko wzmacnia stabilność tonalną, ale także sprzyja płynnemu rozwojowi muzycznemu, nadając pieśni poczucie ciągłości i dramatyzmu.

Po trzecie, w strukturze akompaniamentu wyraźnie zaznaczają się specyficzne relacje pionowe. Britten stosuje przebiegi w równoległych interwałach: seksty, decymy lub unisonowe oktawy oraz równoległe seksty, które wzbogacają barwę harmoniczną, a jednocześnie przyczyniają się do horyzontalnego rozwoju muzyki. Dzięki tym środkom kompozytor uzyskuje efekt dźwiękowej przestrzenności oraz subtelnej intensyfikacji napięcia w przebiegu utworu.

Podsumowując, budowa pieśni oraz zastosowane przez Brittena środki kompozytorskie znacząco wzbogacają oryginalny utwór, nadając mu głębię harmoniczną i strukturalną. Akompaniament nie pełni jedynie funkcji podporządkowanej partii wokalnej, lecz aktywnie współtworzy narrację muzyczną, wzmacniając ekspresję tekstu i jego emocjonalny wydźwięk. Dzięki starannie dobranym rozwiązaniom harmonicznym, fakturalnym i interwałowym pieśń zyskuje większą spójność i wyrazistość artystyczną.

2.3.3 Benjamin Britten – irlandzka pieśń ludowa „The Salley Gardens”

„The Salley Gardens” jest klasyczną pieśnią irlandzką, której tekst został napisany przez Williama Butlera Yeatsa (1865–1939). Yeats, słynny irlandzki poeta, dramaturg i współzałożyciel Abbey Theatre, odegrał kluczową rolę w literackim odrodzeniu Irlandii. Jego twórczość łączyła wpływy romantyzmu i impresjonizmu, a z czasem ewoluowała w kierunku modernizmu. Istotnym aspektem jego życia było zaangażowanie w irlandzki ruch niepodległościowy, co często znajdowało odbicie w jego poezji.

Tekst pieśni "The Salley Gardens" opublikowany został po raz pierwszy w 1889 roku w zbiorze "The Wanderings of Oisin and Other Poems"[92]. Yeats oparł go na ludowej pieśni, którą usłyszał w Sligo, jednak nie zapamiętał jej w całości i odtworzył tekst we własnej wersji poetyckiej. Tytułowe "salley gardens" odnosi się do miejsc,

[92] „The Wanderings of Oisin and Other Poems” był pierwszym zbiorem poematów W.B. Yeats’a opublikowanym w 1889 r.

gdzie rosną wierzby (ang. *sallow*, od którego pochodzi słowo "salley"). W kontekście utworu stanowią one romantyczną scenerię, w której rozgrywa się opowieść o młodzieńczej miłości i jej utracie. Tekst jest prosty, ale pełen melancholii i refleksji nad nieodwracalnymi błędami młodości (patrz tabela nr 19).

Tabela nr 19 – Tekst pieśni ludowej „The Salley Gardens" wraz z tłumaczeniem[93].

„The Salley Gardens" [oryg. ang.]	„Ogrody wierzbowe" [tłum. na j. polski]
Down by the Salley Gardens	Wzdłuż Ogrodów Salley
My love and I did meet	Moja miłość i ja spotkaliśmy się
She crossed the Salley Gardens	Przeszła przez ogrody Salley
With little snow white feet	Małymi śnieżnobiałymi stopami
She bid me take love easy	Kazała mi kochać spokojnie
As the leaves grow on the tree	Jak liście rosną na drzewie
But I was young and foolish	Lecz byłem młody i głupi
With her did not agree	Nie zgadzałem się z nią
And I did stand	I stanąłem
She bid me take life easy	Kazała mi brać życie lekko
As the grass grows on the weirs	Jak trawa rośnie na jazach
But I was young and foolish	Ale byłem młody i głupi
And now am full of tears.	A teraz jestem pełen łez.
My love and I did meet	Moja miłość i ja spotkaliśmy się
She crossed the Salley Gardens	Przeszła przez ogrody Salley
With little snow white feet	Małymi śnieżnobiałymi stopami
She bid me take love easy	Kazała mi kochać spokojnie
As the leaves grow on the tree	Jak liście rosną na drzewie
But I was young and foolish	Lecz byłem młody i głupi
With her did not agree	Nie zgadzałem się z nią

[93] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

But I was young and foolish And now am full of tears	Ale byłem młody i głupi A teraz jestem pełen łez

Melodia, do której najczęściej śpiewana jest ta pieśń, pochodzi z irlandzkiej ballady ludowej "The Mourne Shore"**,** co podkreśla jej tradycyjny charakter. Uważa się, że melodia ta istniała w obiegu już w XIX wieku i była przekazywana ustnie. Dzięki swej subtelnej linii melodycznej doskonale współgra z nostalgiczną atmosferą wiersza Yeatsa.

Benjamin Britten zainteresował się tym utworem w ramach swojego szerokiego zaangażowania w opracowywanie muzyki ludowej. Brytyjski kompozytor, znany z subtelnych aranżacji pieśni angielskich, szkockich i irlandzkich, włączył "The Salley Gardens" do zbioru "Folk Song Arrangements"[94], który powstał w latach 40. XX wieku. Jego interpretacja wyróżnia się delikatną, introspektywną harmonią i wyrafinowanym akompaniamentem fortepianowym, który subtelnie podkreśla melancholijny charakter pieśni. Britten, jako kompozytor ceniący klarowność linii melodycznej i ścisły związek muzyki ze słowem, stworzył opracowanie, które uwypukla emocjonalną głębię tekstu.

Kompozytor zamknął pieśń w jednoczęściowej formie z repryzą, dodając fortepianowy wstęp i zakończenie (patrz tabela nr 20). Jego opracowanie tej pieśni, podobnie jak wielu innych utworów ludowych, łączy prostotę oryginału z harmoniczną subtelnością i wyrafinowaniem, nadając jej wyjątkową ekspresję i uniwersalny wymiar emocjonalny.

Tabela nr 20 – Struktura formalna pieśni Benjamina Brittena „The Salley Gardens”
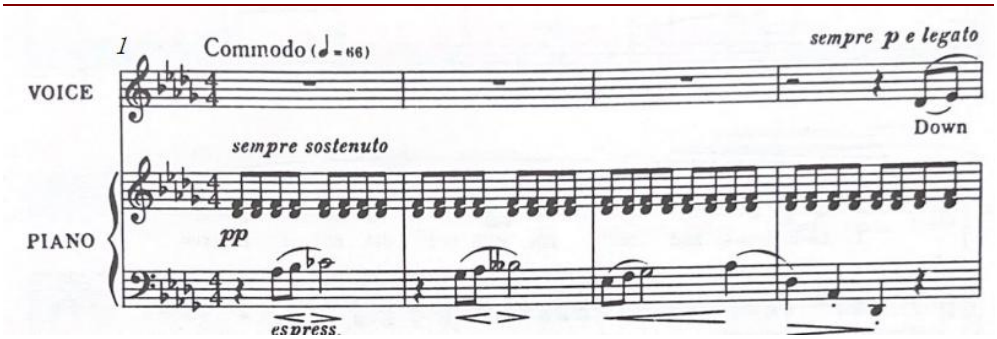
Części	preludium	A		interludium	A		zakończenie
Takty	1-3	4-20		20-22	23-39		40-43
Frazy		a	b		a	b	
Liczba taktów	3	8	8	2	8	8	4
Tonacja	Des-dur						

[94] *Complete Folksong Arrangements - 61 Songs for High Voice*, wyd. Boosey & Hawkes Voice – jest to przełomowa publikacja zawierająca 61 pieśni, łączących treść siedmiu opublikowanych tomów z aranżacjami pieśni ludowych B. Brittena. Niektóre utwory nigdy wcześniej nie były transponowane. Edytor Richard Walters wykonał świetną robotę, nie tylko zbierając materiał, ale także pisząc doskonałą, pouczającą i prowokującą do myślenia przedmowę, która daje wgląd w twórczość Brittena.

Metrum	4/4
Tempo	*Commodo*

Jak widać z powyższego schematu opracowanie Brittena opiera się na schemacie zwrotkowym (A + A), jednak dzięki subtelnym zabiegom harmonicznym oraz różnicom dynamicznym kompozytor nadaje każdej części specyficzny charakter. Utwór utrzymany jest w tonacji Des-dur, w metrum 4/4, w umiarkowanym tempie *Commodo*. Akompaniament fortepianowy oparty jest na kontynuowanych repetycjach dwu- i trójdźwiękowych w prawej ręce, natomiast lewa ręka kreśli subtelną linię melodyczną opartą na krótkich motywach. Struktura formalna pieśni może być podzielona na pięć odcinków: preludium (takty 1 – 3), A (takty 4 – 20), interludium (takty 20 – 22), repryza A (takty23 – 39) i zakończenie (takty 40 -43).

Pieśń rozpoczyna krótkie preludium fortepianowe (takty 1 – 4), które wprowadza słuchacza w jej atmosferę. Składa się ono z delikatnej, powtarzalnej figury akompaniamentu, opartej na repetycjach tercjowych w prawej ręce oraz subtelnych motywach sekundowych w linii basowej z zamykającym ten odcinek opadającym powolnie rozłożonym trójdźwiękiem tonicznym (patrz przykład 2.37). Preludium pełni funkcję wprowadzenia emocjonalnego, sugerując ton wypowiedzi lirycznego podmiotu, który zaraz rozpocznie swoją opowieść.
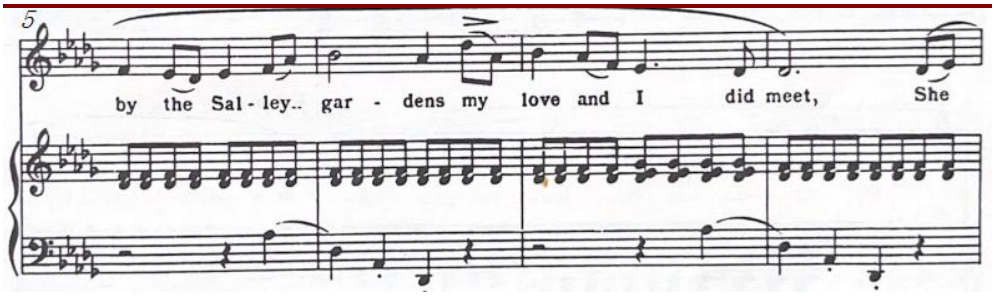


Przykład 2.37: Benjamin Britten „The Salley Gardens"; takty: 1 – 4[95].

Pierwszy okres muzyczny (takty 4 – 12) złożony jest z dwóch identycznych fraz. Partia wokalna wprowadza pierwszy wers tekstu „Down by the Salley Gardens, my love

[95] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.
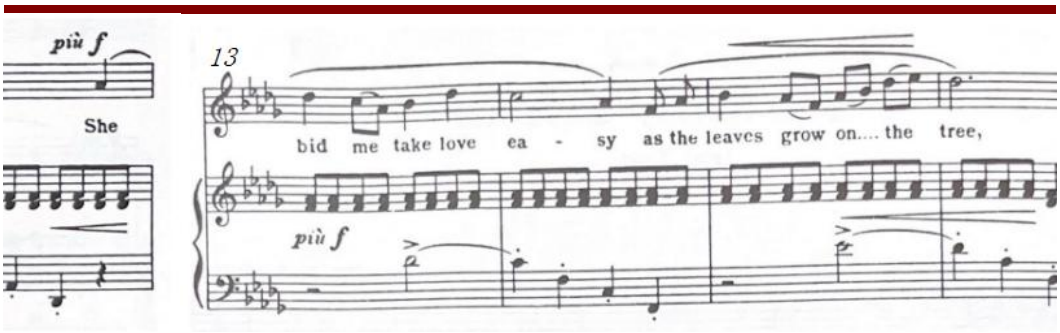
and I did meet" (pol. "Wzdłuż Ogrodów Salley moja miłość i ja spotkaliśmy się"[96]) w sposób płynny, z zachowaniem *legato* i ścisłego związku melodycznego z akompaniamentem. Britten operuje w tej części melodyką opartą na łagodnym łuku frazy – początkowe uniesienie w górę, kulminacja na wysokim dźwięku (d^1), po czym następuje powolny opad w dół (patrz przykład 2.38).



Przykład 2.38: Benjamin Britten „The Salley Gardens"; takty: 5 – 8[97].

Fraza wokalna cechuje się prostotą, przy jednoczesnym subtelnym zastosowaniu zmiennego kierunku melodycznego i niuansów dynamicznych, które podkreślają elegijność tekstu. W warstwie harmonicznej Britten wzmacnia poczucie nostalgii poprzez jednolitość faktury akordowej z delikatnymi zmianami tonacyjnymi, podkreślając refleksyjny nastrój słów.

W kolejnym odcinku *b* (takty 12 – 20) zachowana zostaje ścisła struktura okresowa (4 + 4) z rozwinięciem pierwszego zdania muzycznego i dodaniem tej samej frazy z początku pieśni. Fraza wokalna ulega rozwinięciu wchodząc w nieco wyższe rejestr głosowy wraz z intensyfikacją dynamiczną do *piu forte* (patrz przykład 2.39).
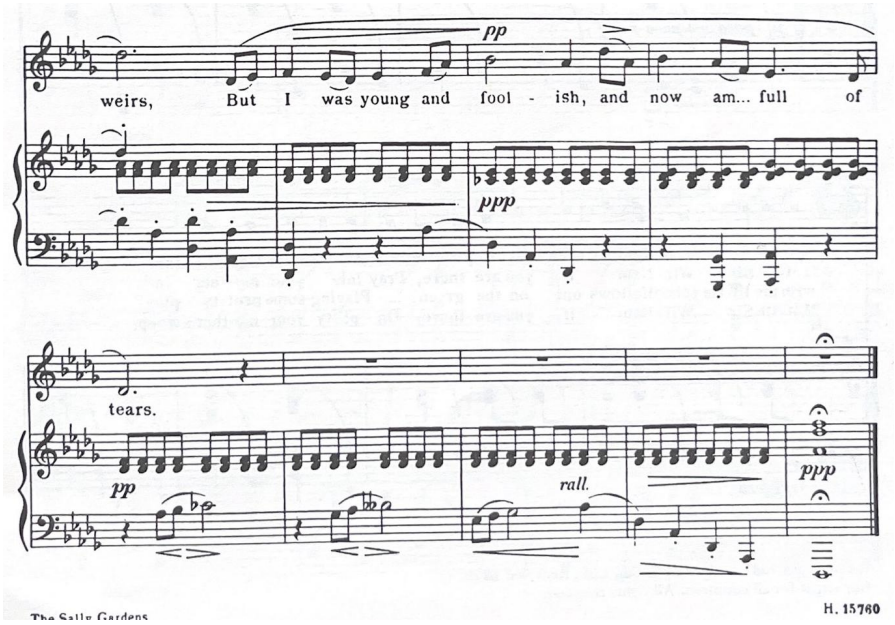


[96] Patrz s. 108 niniejszej pracy, tabela nr 19 – tekst pieśni ludowej „The Salley Gardens" wraz z tłumaczeniem.

[97] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

Przykład 2.39: Benjamin Britten „The Salley Gardens"; takty: 12 – 16[98].

Po zakończeniu pierwszej zwrotki następuje krótkie interludium fortepianowe, które pełni funkcję pomostu między powtórzanymi częściami A. W warstwie instrumentalnej pojawia się ponownie materiał tematyczny ze wstępu, co stanowi subtelne przygotowanie do drugiej zwrotki.

Druga zwrotka, rozpoczynająca się słowami „She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree" (pol. „Kazała mi brać życie lekko, jak trawa rośnie na jazach"[99]) zachowuje strukturę pierwszej części, lecz Britten wprowadza niewielkie zmiany w dynamice oraz artykulacji, które subtelnie wzmacniają kontrast emocjonalny. Wokół słów „But I was young and foolish" (pol. „Lecz byłem młody i głupi"[100]) muzyka przybiera bardziej introspektywny charakter – napięcie jest budowane poprzez drobne zmiany harmoniczne i delikatne wstrzymania fraz wokalnych (patrz przykład 2.40). Ponowne zejście linii melodycznej i zakończenie frazy w sposób analogiczny do pierwszej zwrotki podkreślają cykliczność narracji oraz nieuchronność przedstawionego w tekście losu.



98 Ibidem.

99 Patrz s. 108 niniejszej pracy, tabela nr 19 – tekst pieśni ludowej „The Salley Gardens" wraz z tłumaczeniem.

100 Ibidem.

Przykład 2.40: Benjamin Britten „The Salley Gardens"; takty: 35 – 43[101].

Ostatnie takty fortepianowego postludium nawiązują do wstępu, jednak zostają jeszcze bardziej wyciszone i rozproszone. Zamiast zdecydowanej kadencji, kompozytor wybiera subtelne rozproszenie harmonii, co wzmacnia melancholijny wydźwięk tekstu „And now am full of tears" **(**pol. „A teraz jestem pełen łez"[102])Tym samym podkreśla tragizm sytuacji lirycznego podmiotu i wzmacnia jego refleksyjność.

Britten z niezwykłą precyzją dostosowuje strukturę muzyczną do treści literackiej. Każda część pieśni odpowiada wyraźnym odcinkom narracyjnym tekstu, a kompozytor wykorzystuje różnorodne środki wyrazu – od subtelnej harmonii i legato, po drobne niuanse dynamiczne – aby podkreślić znaczenie słów. Zastosowanie powtarzalnych tercji w akompaniamencie, ostrożne operowanie napięciem harmonicznym oraz płynność frazy wokalnej nadają pieśni wyjątkowy, elegijny charakter, czyniąc ją jednym z najbardziej przejmujących opracowań muzyki ludowej w dorobku Brittena.

2.3.4 Benjamin Britten – angielska pieśń ludowa „O Waly, Waly"

Pieśń "O Waly, Waly" należy do jednego z najstarszych i najbardziej rozpoznawalnych utworów angielskiej tradycji ludowej. Pochodząca z XVIII wieku, jest przykładem ballady refleksyjnej, w której dominuje motyw miłości, jej ulotności i nieuchronnego rozczarowania. Tradycyjnie przypisywana regionowi Somerset, pieśń zyskała ogromną popularność wśród angielskich i szkockich śpiewaków ludowych. Jej tekst oraz melodia funkcjonowały w różnych wariantach, a sam utwór często był łączony z innymi balladami, takimi jak "The Water Is Wide"**.**

Ballada "O Waly, Waly" jest głęboko zakorzeniona w kulturze brytyjskiej, a jej wersje występowały zarówno w angielskim, jak i szkockim folklorze. Uważa się, że pierwotne źródła tej pieśni sięgają XVII wieku, kiedy to tekst ballady pojawił się w szkockich zbiorach pieśni, m.in. w "Orpheus Caledonius" (1725) autorstwa Williama

[101] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

[102] Patrz s. 108 niniejszej pracy, tabela nr 19 – tekst pieśni ludowej „The Salley Gardens" wraz z tłumaczeniem.

Thomsona[103] (patrz tabela nr 21). Współczesna wersja pieśni ukształtowała się w XVIII wieku i była wielokrotnie zapisywana przez kolekcjonerów muzyki ludowej.

Tabela nr 21 – Tekst pieśni ludowej „O Waly, Waly" wraz z tłumaczeniem[104].

„O Waly, Waly" [oryg. ang.]	„O Waly, Waly" [tłum. na j polski]
The water is wide, I cannot get o'er, And neither have I wings to fly. Give me a boat that will carry two, And both shall row, my love and I. O, down in the meadows the other day, A-gath'ring flowers both fine and gay, A-gath'ring flowers both red and blue, I little thought what love can do. I leaned my back up against some oak Thinking that he was a trusty tree; But first he bended, and then he broke, And so did my false love to me. A ship there is, and she sails the sea, She's loaded deep as deep can be, But not so deep as the love I'm in; I know not if I sink or swim. O, love is handsome and love is fine, And love's a jewel while it is new, But when it is old, it groweth cold, And fades away like morning dew.	Woda jest szeroka, nie mogę jej pokonać Nie mam też skrzydeł do lotu. Daj mi łódź, która pomieści dwoje, I oboje będziemy wiosłować, moja miłość i ja. / O, na łąkach tamtego dnia Kwiaty piękne i radosne Kwiaty czerwone i niebieskie Niewiele myślałem o tym, co może zrobić miłość Oparłem się plecami o dąb Myśląc, że to solidne drzewo Lecz najpierw się ugiął, a potem złamał Tak jak moja fałszywa miłość do siebie Jest statek i płynie po morzu Jest tak głęboki, jak tylko głęboki może być Ale nie tak głęboko jak miłość, w której jestem ; Nie wiem, czy zatonąć, czy pływać O, miłość jest przystojna i miłość jest piękna I miłość jest klejnotem, gdy jest nowa Lecz gdy jest stara, staje się zimna

[103] William Thomson (1695–1753) szkocki muzykolog, kolekcjoner muzyki ludowej i śpiewak. Autor zbioru pieśni „Orpheus Caledonius or a collection of the best Scotch songs", tom 1 i 2, Londyn 1725.

[104] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

	I zanika jak poranna rosa

Motywem przewodnim pieśni jestżal po utraconej miłości. Znajduje to swoje odzwierciedlenie zarówno w tekście, jak i w melodyce utworu. Przejmujące wersy o miłości, która z początku jest pełna blasku, a później blednie niczym poranna rosa, nawiązują do popularnych w XVIII-wiecznej balladzie refleksyjnych opisów nieszczęśliwego uczucia i ludzkiej nietrwałości. Liczne metafory, jak np. symboliczne "szerokie wody" czy "złamany dąb", podkreślają melancholijny i introspektywny charakter pieśni.

Benjamin Britten, jeden z najwybitniejszych kompozytorów XX wieku, często czerpał inspirację z brytyjskiej muzyki ludowej, przekształcając ją w wysublimowane dzieła wokalno-instrumentalne. Jego aranżacja "O Waly, Waly" jest częścią większego cyklu "Folk Song Arrangements"[105], w którym nadał tradycyjnym melodiom nowoczesne brzmienie, zachowując przy tym ich autentyczność i emocjonalną głębię.

W dalszej części rozdziału przeanalizowane zostaną struktura formalna (patrz tabela nr 22), melodyka, harmonika oraz środki kompozytorskie zastosowane przez B. Brittena w jego opracowaniu "O Waly, Waly".

Tabela nr 20 – Struktura formalna pieśni Benjamina Brittena „O Waly, Waly”
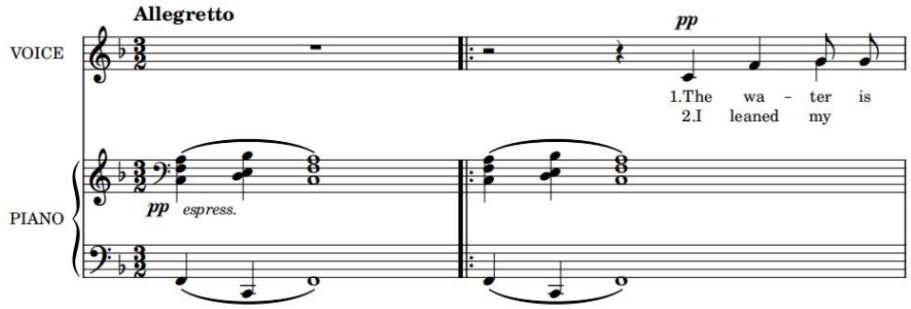
Części	wstęp	A		A repryza		A^1	zakończenie
Takty	1	2-20		2-20		21-29	30 - 31
Frazy		a	a^1	a	a^1	a^2	
Liczba taktów	1	8	8	8	8	8	2
Tonacja	F-dur						
Metrum	3/2						
Tempo	*Allegretto*						

Z powyższego schematu wynika, iż pieśń składa się z następujących sekcji: krótkiej, ekspresyjnej introdukcji fortepianowej (takt 1), części A (takty 2 – 20), eksponującej pierwsza zwrotkę pieśni, powtórzenia części A z tekstem drugiej strofy

[105] *Complete Folksong Arrangements - 61 Songs for High Voice*, wyd. Boosey & Hawkes Voice.

tekstu oraz zamykającego odcinka A1 (takty 21-29), który kończą dwa takty melancholijna cody (takty 30-31).

Wstęp fortepianowy składa się wyłącznie z półtora taktu i pełni funkcję harmonicznego i ekspresyjnego wprowadzenia do pieśni. Statyczne akordy toniki i dominanty septymowej tworzą fundament harmoniczny w tonacji F-dur, w kołyszącym rytmie ćwierćnutowo-półnutowym, w dynamice *pianissimo* (*pp espressivo*) budują nostalgiczne plamy brzmieniowe (patrz przykład 2.41). Wprowadzenie to od razu sugeruje refleksyjny i melancholijny charakter pieśni.



Przykład 2.41: Benjamin Britten „The Salley Gardens"; takty: 1 – 2[106].

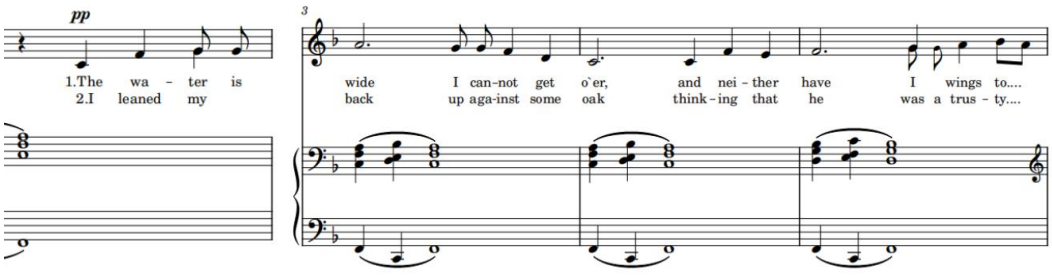
W części A (takty 2-20), w której zaprezentowana jest pierwsza zworka tekstu Britten oddaje kantylenowy i płynny charakter melodii ludowej, wzbogacając ją subtelnymi harmonicznymi napięciami. Kompozytor w linii wokalnej zachowuje klasyczny podział okresowy (8 + 8 taktów) i eksponuje naturalny łuk frazy – melodia delikatnie unosi się i opada, podkreślając znaczenie tekstu.

Pierwszy odcinek *a* (takty 2-10), który rozpoczyna partię wokalną tekstem „The water is wide, I cannot get o'er" (pol. „Woda jest szeroka, nie mogę jej pokonać"[107]) to regularny okres muzyczny złożony z dwóch czterotaktowych, zdań muzycznych zestawionych w schemacie poprzednik - następnik. Oparty jest na różnorodnych odległościach interwałowych od ruchów sekundowych po skoki kwartowe. Harmonika w akompaniamencie jest oszczędna – Britten stosuje proste funkcje, jednak z

[106] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.
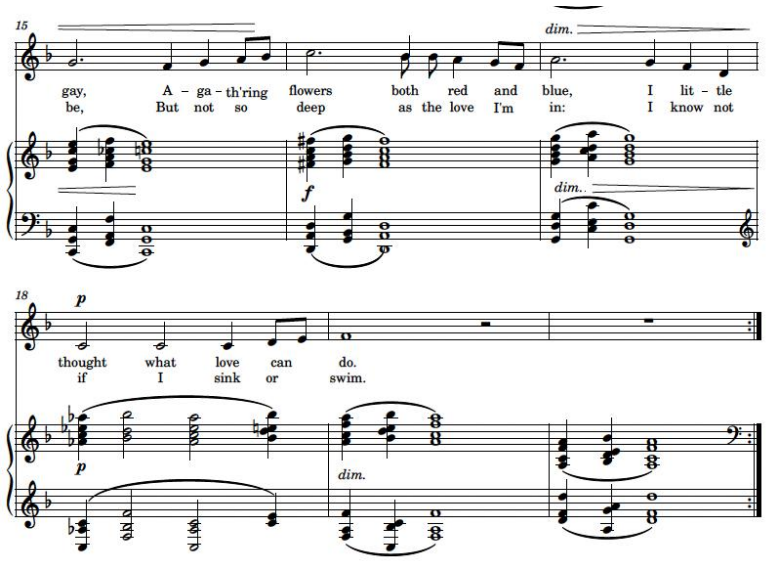
[107] Patrz s. 115 niniejszej pracy, tabela nr 21 – tekst pieśni ludowej „O Walym Waly" wraz z tłumaczeniem.

subtelnymi kolorystycznymi napięciami, które uwypuklają refleksyjność tekstu. Fortepian niemalże niezmienne powtarza motyw ze wstępu, który podtrzymuje napięcie i stabilizuje frazę melodyczną (patrz przykład 2.42).



Przykład 2.41: Benjamin Britten „O Waly, Waly"; takty: 1 – 2[108].

Kolejny odcinek a^1 (takty 11-20) to druga część strofy wiersza, w którym linia melodyczna wykorzystuje identyczny materiał dźwiękowy z odcinka *a* jednak wprowadza większe napięcie harmoniczne poprzez zastosowanie bogatej chromatyki w zagęszczonej fakturze fortepianowej, oraz rozwinięcie linii wokalnej poprzez kontrastowe zmiany dynamiczne i modyfikacje rytmiczne podporządkowane nowym słowom tekstu. Prowadzi ona do kulminacji w takcie 17 (patrz przykład 2.42), która ulega nagłemu wyciszeniu przez szybkie *diminuendo* i wycofanie wokalu, pozostawiając brzmienie akordów fortepianu, jako przejście do kolejnej strofy.
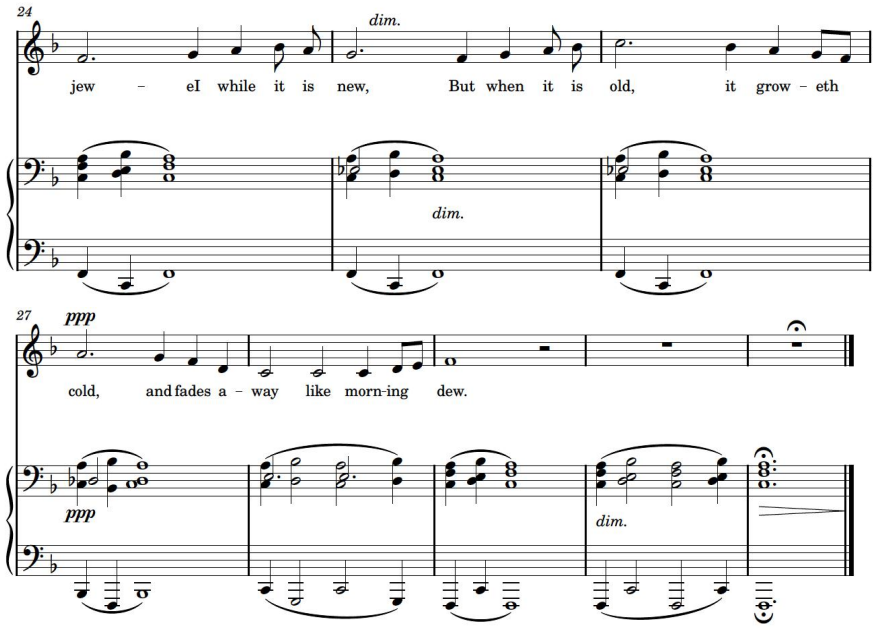


Przykład 2.42: Benjamin Britten „O Waly, Waly"; takty: 15 – 20[109].

[108] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

[109] Ibidem.

Kolejne strofy wiersza zobrazowane są w idealnej repryzie materiału muzycznego części A, po czym na zakończenie pieśni, ostatnie 4 wersy przedstawione zostają w skróconej frazie a^2 (takty 21-29), całkowicie zamierając w melancholijnej codzie (takty 30-31), w której fortepian subtelnie wygasza napięcie harmoniczne (patrz przykład 2.43).



Przykład 2.42: Benjamin Britten „O Waly, Waly"; takty: 24 – 31[110].

W całej pieśni melodia wokalna zachowuje charakterystyczne cechy pieśni ludowej: płynne frazy, łagodne wznoszenie się i opadanie linii melodycznej oraz oszczędne, lecz ekspresyjne ozdobniki. Britten subtelnie modyfikuje tradycyjną melodię, wprowadzając chromatykę i zmieniając niektóre interwały, co nadaje pieśni bardziej dramatyczny wymiar. Harmonia w akompaniamencie jest oszczędna, ale niepozbawiona wyrafinowania. Britten stosuje progresje akordowe, które wzbogacają linię melodyczną o delikatne napięcia harmoniczne. Powtarzające się akordy w partii fortepianu podkreślają refleksyjny nastrój tekstu. Britten zamyka pieśń poprzez stopniowe wygaszanie dźwięków w fortepianie, co podkreśla melancholijny charakter utworu. Ostatnie akordy pozostawiają słuchacza w stanie refleksji, co stanowi doskonałe odzwierciedlenie nastroju tekstu.

[110] Ibidem.

Dzięki subtelnym zabiegom harmonicznym i rytmicznym Britten nadaje tradycyjnej pieśni nową głębię emocjonalną. Jego opracowanie "O Waly, Waly" jest przykładem mistrzowskiego połączenia prostoty muzyki ludowej z wyrafinowaną wrażliwością harmoniczną XX wieku.

2.3.5 Benjamin Britten – angielska ballada „Little Sir William”

Pieśń "Little Sir William" to tradycyjna angielska ballada ludowa, której geneza sięga średniowiecza. Jest jednym z wielu przykładów pieśni o charakterze narracyjnym, w których opisywane są tragiczne wydarzenia, często oparte na ludowych wierzeniach lub historycznych incydentach. Pieśń ta, znana również jako "Sir Hugh" lub "The Jew’s Daughter"**,** opowiada o tajemniczej śmierci chłopca, którego ciało zostaje odnalezione w stawie lub studni, co odzwierciedla popularny w średniowieczu motyw oskarżeń o rytualne morderstwo.

Pod względem historycznym, ballada nawiązuje do antysemickiego mitu o rzekomych mordach rytualnych dokonywanych przez Żydów, który szerzył się w Europie od XII wieku. W Anglii jedno z najbardziej znanych tego typu oskarżeń dotyczyło 12-letniego Wilhelma z Norwich (ok. 1132–1144), którego śmierć została przypisana społeczności żydowskiej[111]. Podobne narracje pojawiały się w innych częściach Europy i przetrwały w przekazach ludowych przez stulecia.

Pieśń została zapisana w XIX wieku przez kolekcjonerów muzyki ludowej, takich jak Francis James Child, który uwzględnił ją w swoim monumentalnym zbiorze "The English and Scottish Popular Ballads"[112]. Wersja, którą wykorzystał Britten, pochodzi prawdopodobnie ze zbiorów Cecila Sharpa[113] – innego wybitnego badacza muzyki ludowej (patrz tabela nr 23).

Benjamin Britten, który szczególnie cenił angielską tradycję ludową, sięgnął po "Little Sir William" w ramach wspomnianego już cyklu "Folk Song Arrangements".

---

[111] John M. McCulloh, *Jewish Ritual Murder: William of Norwich, Thomas of Monmouth and the Early Dissemination of the Myth*, Speculum, Vol. 73, nr 3, 1997, s. 698-740.

[112] Francis James Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, zbiór 5 tomów, wyd. Paperback, Dover Publications, 2003.

[113] Cecil J. Sharp, Charles L. Marson, *Folk songs from Somerset*, 1900, New York: H.W. Gray Collection, z programu digitalizacji *The Brittle Books* przez Ohio State University Libraries.

Jego opracowanie, mimo zachowania tradycyjnej melodii, wzbogaca utwór o subtelną harmonię i wyrafinowaną fakturę fortepianową, nadając mu nowy wymiar interpretacyjny. W kolejnych częściach analizy szczegółowo omówione zostaną struktura formalna, melodyka, harmonika oraz środki kompozytorskie zastosowane przez Brittena, a także ich wpływ na wydźwięk emocjonalny pieśni.

Tabela nr 23 – Tekst pieśni ludowej „Little Sir William" wraz z tłumaczeniem[114].

„Little Sir William" [oryg. ang.]	„Mały Panicz William" [tłum. na j. polski]
Easter day was a holiday Of all days of the year And all the little schoolfellows went out to play But sir william was not there Mamma went to the school wife house And knocked at the ring Saying little sir william if you are there Pray let your mother in The school wife open'd the door and said He is not here today He is with the little schoolfellows out on the green Playing some pretty play Mamma went to the boyne water That is so wide and deep	Dzień Wielkanocy był dniem wolnym od pracy Ze wszystkich dni w roku I wszyscy mali koledzy poszli się bawić Ale sir Williama tam nie było Mama poszła do domu szkolnej gospodyni I zapukała do drzwi Mówiąc: mały sir Williamie, jeśli tam jesteś Proszę wpuść swoją matkę Gospodyni otworzyła drzwi i powiedziała Nie ma go dzisiaj Jest z małymi kolegami na zielonym boisku Bawią się w jakąś piękną grę

[114] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

Saying little sir william if you are there Oh pity your mother's weep How can I pity your weep mother And I so long in pain For the little pen knife sticks close to my heart And the school wife hath me slain Go home go home my mother dear And prepare my winding sheet For tomorrow morning before eight o'clock You with my body shall meet And lay my prayer book at my head And my grammar at my feet That all the little schoolfellows as they pass by May read them for my sake	Mama poszła nad wodę Boyne Która jest tak szeroka i głęboka Mówiąc mały sir William, jeśli tam jesteś Och, lituj się nad płaczem matki Jak mogę litować się nad płaczem matki? A ja tak długo w bólu Bo mały nóż pióra wbija się w moje serce A Gospodyni mnie zabiła Idź do domu, idź do domu moja matko droga I przygotuj moje prześcieradło Na jutrzejszy poranek przed ósmą Ty z moim ciałem się spotkasz I położysz mój modlitewnik u mej głowy I gramatykę u mych stóp Aby wszyscy mali uczniowie, gdy przechodzą obok Mogą czytać dla mojego dobra

Ballada składa się z siedmiu czterowersowych strof, co jest typową formą dla pieśni ludowych. Każda strofa przedstawia kolejne etapy tragicznej opowieści: od beztroskiej zabawy, przez zniknięcie chłopca, aż po jego odnalezienie i dramatyczne wyznanie po śmierci. Rym w balladzie jest regularny (aabb), co nadaje jej śpiewność i ułatwia zapamiętywanie tekstu. W narracji dominuje prostota i powtarzalność fraz, charakterystyczna dla przekazów ustnych, co potęguje wrażenie nieuchronności losu bohatera.

Benjamin Britten w swoim opracowaniu dostosował formę pieśni do siedmiozwrotkowej struktury tekstu, dzieląc swoją pieśń na dwie kontrastujące wyrazowo części: A (takty 5-12), której czterokrotne powtórzenia stanowią cztery pierwsze strofy ballady oraz odmienne w charakterze części A^1 i A^2 (takty 19 – 35), które obrazują muzycznie kolejne 3 zwrotki. Kompozytor wzbogacił strukturę swojego utworu o wstęp, interludium dzielące dwie główne części i na zakończenie dodał dwutaktową kodę (patrz tabela nr 24).

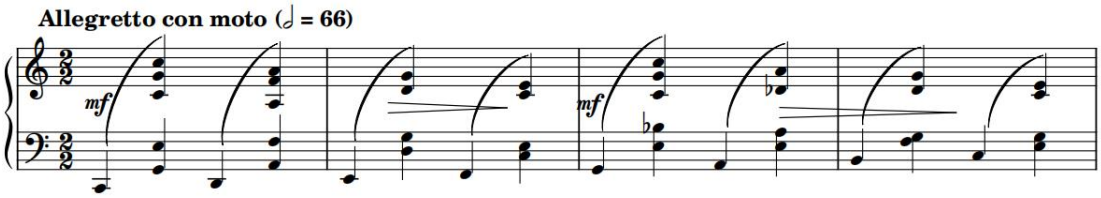
Tabela nr 24 – Struktura formalna pieśni Benjamina Brittena „Little Sir William"

Części	Preludium	A x 4		Interludium	A^1 x 2		A^2		Koda
Takty	1-4	5-12		13-18	19-26		27-35		36-37
Frazy		a	b		a^1	b^1	a^1	b 2	
Liczba taktów	4	4	4	6	4	4	4	4	2
Tonacja	C-dur								
Metrum	2/2								
Tempo	*Allegretto con moto*								

Wstęp fortepianowy do pieśni "Little Sir William" odzwierciedla narracyjny charakter ballady poprzez żywą, rytmiczną motorykę oraz jasną i lekką harmonię. Wskazane przez Brittena tempo *Allegretto con moto* przy metrum 2/2 nadaje mu energię i ruch, korespondując z wartką, choć dramatyczną opowieścią ballady.

Faktura akompaniamentu oparta jest na regularnych ćwierćnutowych akordach**,** które wzmacniają pulsacyjną narrację utworu, nadając mu cechy ludowego tańca. Powtarzające się progresje akordowe i łagodne łuki fraz sugerują element radosnego początku historii, który stopniowo nabiera bardziej dramatycznego wymiaru w dalszej części pieśni (patrz przykład 2.43).
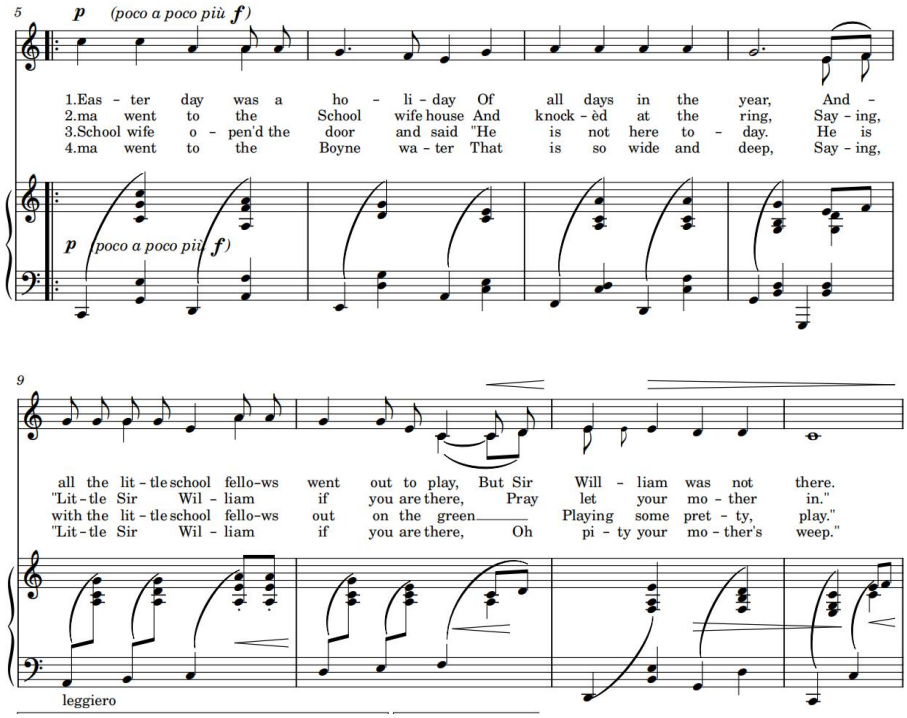
Warto zwrócić uwagę, że Britten stosuje tradycyjne relacje harmoniczne, charakterystyczne dla pieśni ludowych, ale wzbogaca je o subtelne zmiany akordów drugiego stopnia**,** co dodaje kolorytu brzmieniowemu.



Przykład 2.43: Benjamin Britten „Little Sir William"; takty: 1 – 4[115].

W pierwszej części pieśni A (takty 5-13), stanowiącej ośmiotaktowy odcinek, Britten operuje prostą, lecz niezwykle sugestywną linią melodyczną, podporządkowaną narracyjnemu charakterowi ballady. Melodia wokalna opiera się na ruchu sekundowym, z częstymi repetycjami dźwięków, co nadaje jej rytmiczną regularność i wprowadza element dziecięcej naiwności, korespondujący z treścią opowieści (patrz przykład 2.44).

Wyraźnym rysem tej frazy jest jej opadający kierunek, podkreślając rozwój dramatycznych wydarzeń w balladzie. Britten celowo wprowadza stopniowe zejścia w dół, co symbolicznie może odnosić się do losu głównego bohatera pieśni. Częste powtórzenia tych samych dźwięków i niewielki ambitus frazy potęgują wrażenie narracyjnej prostoty, charakterystycznej dla pieśni ludowych.



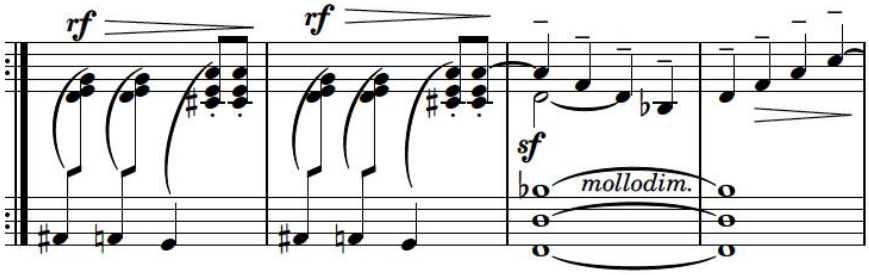
Przykład 2.44: Benjamin Britten „Little Sir William"; takty: 1 – 4[116].

[115] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

[116] Ibidem.

Dodatkowym elementem ekspresyjnym jest zastosowanie zmiennej artykulacji – *legato* w dłuższych frazach nadaje im płynność, podczas gdy lekkie akcenty i subtelne pauzy pomagają w oddaniu rytmicznej struktury tekstu. Aranżacja fortepianowa wspiera ten efekt poprzez akordowe pulsowanie, które przypomina ludowy taniec, dodając frazie lekkości i ruchu. Całość tego odcinka wprowadza element zabawy muzycznej – Britten umiejętnie balansuje pomiędzy dziecięcą lekkością a podszytą tragiczną ironią narracją, co jest charakterystycznym rysem całej pieśni.

Część A^1 pieśni "Little Sir William" (od taktu 19) przynosi wyraźną zmianę charakteru, wprowadzając elementy dramatyczne i żałobne. Wydarzenia opisane w tej części narracji – odnalezienie ciała chłopca przez jego matkę i rzewna opowieść zmarłego dziecka – znajdują swoje odzwierciedlenie w środkach muzycznych zastosowanych przez Brittena. Sekcję tę otwiera czterotaktowe interludium fortepianowe, które wprowadza napięcie i sygnalizuje zmianę nastroju. W przeciwieństwie do wcześniejszego ruchliwego akompaniamentu, fortepian wprowadza bardziej pełne, akordowe uderzenia, nadające muzyce bardziej dramatyczny charakter. Rytmiczne zmiany i napięcie harmoniczne wprowadzają słuchacza w atmosferę smutku i tragedii (patrz przykład 2.45).
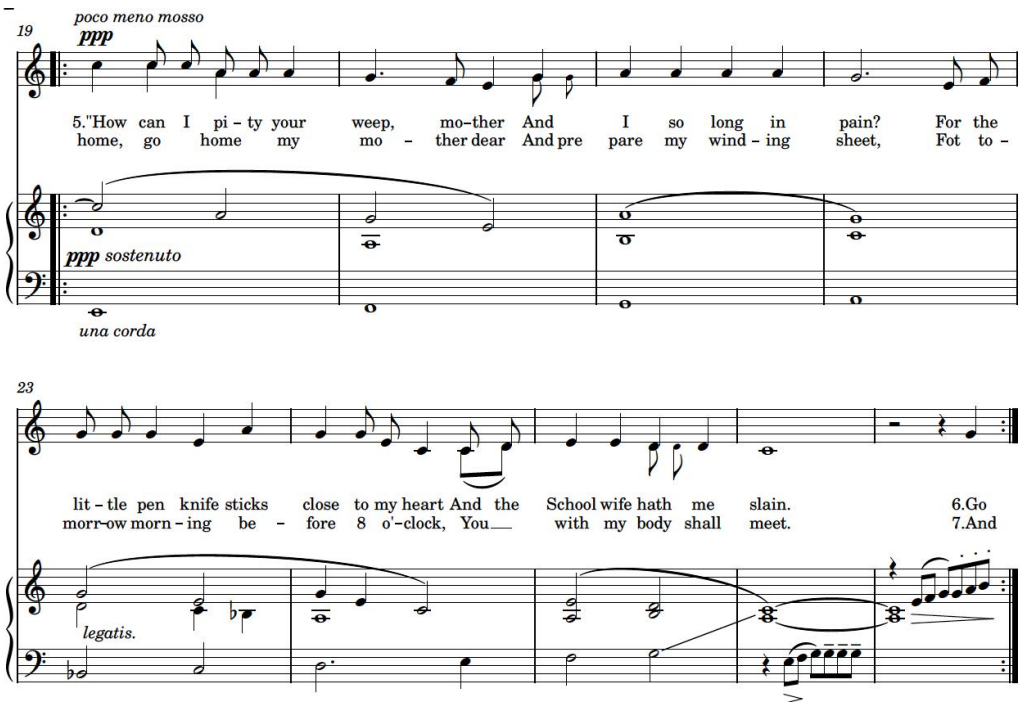


Przykład 2.45: Benjamin Britten „Little Sir William"; takty: 15 – 18[117].

Britten stosuje oznaczenie *poco meno mosso*, co oznacza lekkie zwolnienie tempa. Spowolnienie narracji oddaje żałobny ton opowieści oraz podkreśla wstrząsający moment matczynego odkrycia tragedii. Dynamika zostaje również mocno zróżnicowana – początkowo *ppp sostenuto* kreuje intymność i smutek, by następnie stopniowo

[117] Ibidem.

budować napięcie i ekspresję. Pomimo zachowania schematu kształtowania linii melodycznej jak w pierwszej części A, Britten całkowicie zmienia sposób narracji poprzez akompaniament. Fortepian nie jest już lekki i pulsacyjny, lecz przejmuje funkcję dramatyczną, dodając głębi emocjonalnej poprzez pełne, rozłożyste akordy i subtelne chromatyczne zmiany harmoniczne. Ruch harmoniczny staje się bardziej niestabilny – w partii fortepianu pojawiają się poszerzone akordy, wyciszenia oraz kontrastujące zmiany rejestrów, które symbolicznie podkreślają przejście od płaczu matki do smutnej refleksji martwego chłopca.

Linia wokalna zachowuje swój wcześniej ustalony charakter melodyczny, ale poprzez delikatne zmiany artykulacyjne i dynamiczne Britten subtelnie wzmacnia emocjonalne napięcie. Partie *pianissimo* przeplatają się z miejscami o większej intensywności dynamicznej, co buduje dramaturgię frazy (patrz przykład 2.46).

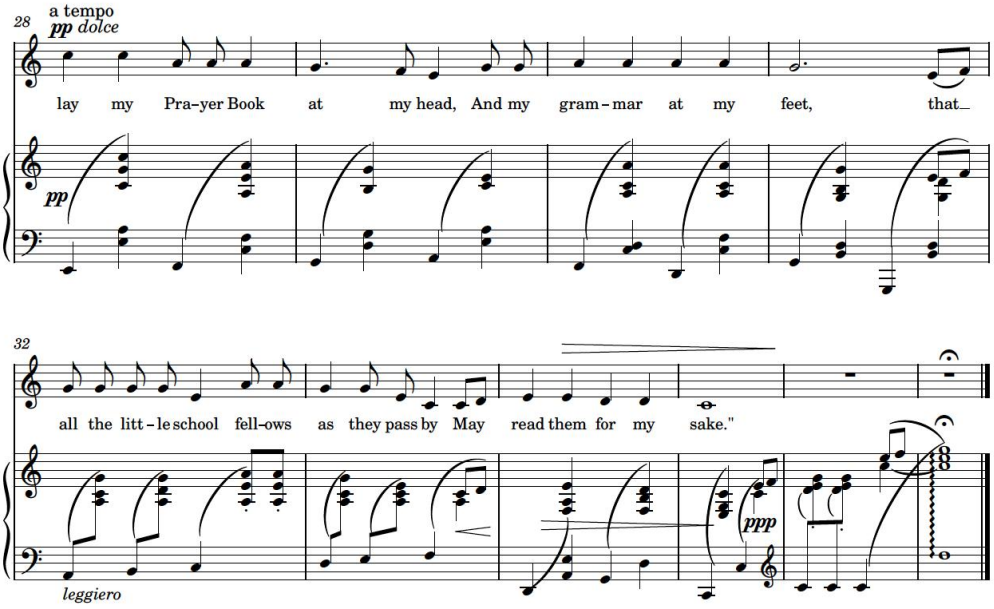


Przykład 2.46: Benjamin Britten „Little Sir William"; takty: 19 – 27[118].

W zakończeniu Britten ponownie wraca do znanego materiału melodycznego, jednak jego wymowa jest teraz zupełnie inna. Ostatnia fraza zamiera, stopniowo tracąc

[118] Ibidem.

swoją energię. W partii fortepianu pojawia się dwutaktowa koda, zamykająca pieśń poprzez subtelne, wygasające akordy, które pozostawiają słuchacza w atmosferze melancholii i smutku (patrz przykład 2.47).



Przykład 2.47: Benjamin Britten „Little Sir William"; takty: 28 – 37[119].

Tym samym Britten mistrzowsko buduje kontrast między dwoma częściami pieśni – radosnym, niemal dziecięcym początkiem a przejmującym, żałobnym zakończeniem. Poprzez zmiany w tempie, dynamice i strukturze akompaniamentu, kompozytor nadaje pieśni dramatyczną głębię, pozostając wiernym jej ludowemu charakterowi, ale wzbogacając ją o nowoczesne środki wyrazu.

Opracowanie "Little Sir William" przez Benjamina Brittena jest doskonałym przykładem jego umiejętności adaptacji muzyki ludowej w sposób, który łączy autentyczność źródła z wyrafinowanymi środkami kompozytorskimi. Kompozytor zachowuje prostą, melodyczną narrację ballady, jednocześnie wzbogacając ją o subtelne harmoniczne niuanse, zmienną dynamikę i zróżnicowaną artykulację. Kontrast pomiędzy częściami jest kluczowym elementem dramaturgii utworu. Część pierwsza utrzymana jest w lekkim, niemal dziecięcym charakterze, co podkreśla rytmiczny akompaniament fortepianowy i regularna fraza melodyczna. W drugiej części, poprzez

[119] Ibidem.

zwolnienie tempa, pogłębienie harmonii i intensyfikację dynamiki, Britten wprowadza dramatyzm i melancholię, oddając tragizm narracji.

Warto zwrócić uwagę na sposób zakończenia utworu – powrót do wcześniej eksponowanego materiału melodycznego nadaje pieśni cykliczny charakter, jednak jego zamieranie i cicha koda pozostawiają słuchacza w stanie refleksji. Całość opracowania ukazuje mistrzowskie operowanie emocją i narracją muzyczną, czyniąc tę pieśń jednym z najbardziej przejmujących przykładów Brittenowskich aranżacji muzyki ludowej.

2.3.6 Benjamin Britten – angielska pieśń ludowa „The Foggy, Foggy Dew"

„The Foggy, Foggy Dew" to tradycyjna angielska pieśń ludowa, której historia sięga co najmniej XVIII wieku, choć jej motywy mogą być jeszcze starsze. Istnieje wiele wariantów tej ballady, a jej popularność rozciąga się na różne regiony Anglii oraz Amerykę Północną, gdzie była przekazywana ustnie i pojawiała się w zbiorach pieśni ludowych. Tekst opowiada historię młodego tkacza i jego miłosnych perypetii, w tym skomplikowanych relacji z ukochaną, co czyni utwór zarówno lirycznym, jak i nacechowanym subtelną erotyką.

W XIX i XX wieku pieśń była uznawana za kontrowersyjną ze względu na swoją tematykę, co wpłynęło na jej różne redakcje i interpretacje. Britten, będący głęboko związany z angielskim dziedzictwem muzycznym, włączył ją do swojego repertuaru folkowych aranżacji, nadając jej nową formę poprzez wyrafinowane opracowanie fortepianowe i charakterystyczną, liryczną linię melodyczną.

Autor oryginalnego tekstu pieśni pozostaje nieznany, co jest typowe dla pieśni ludowych, przekazywanych przez pokolenia w tradycji ustnej. Tekst opowiada o młodym mężczyźnie, który zakochuje się w dziewczynie i doświadcza z nią miłosnych uniesień, po czym zostaje pozostawiony samotnie (patrz tabela nr 25).

Tabela nr 25 – Tekst pieśni ludowej „The Foggy, Foggy Dew" wraz z tłumaczeniem[120].

„The Foggy, Foggy Dew" [oryg. ang.]	„Mglista, mglista rosa" [tłum. na j. polski]

[120] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

When I was a bachelor I lived all alone	Kiedy byłem kawalerem, żyłem zupełnie sam
I worked at the weaver's trade	Pracowałem w zawodzie tkacza
And the only only thing that I did that was wrong	I jedyną rzeczą, którą zrobiłem źle
Was to woo a fair young maid	było zaloty do młodej panny
I wooed her in the winter time	Zwodziłem ją zimą
Part of the summer too	Przez część lata też
And the only only thing that I did that was wrong	I jedyną rzeczą, którą zrobiłem źle
Was to keep her from the foggy foggy dew	Było trzymanie jej z dala od mglistej rosy
One night she knelt close by my side	Pewnej nocy uklękła blisko mnie
When I was fast asleep	Kiedy szybko zasnąłem
She threw her arms around my neck	Zarzuciła mi ramiona na szyję
And then began to weep	A potem zaczęła płakać
She wept she cried she tore her hair	Płakała, płakała, rwała włosy.
Ah me what could I do	Ach, co mogłem zrobić?
So all night long I held her in my arms	Więc całą noc trzymałem ją w ramionach
Just to keep her from the foggy foggy dew	Tylko po to, by uchronić ją przed mgłą mglistej rosy.
Again I am a bachelor I live with my son	Znów jestem kawalerem, mieszkam z synem.
We work at the weaver's trade	Pracujemy w zawodzie tkacza
And every single time that I look into his eyes	I za każdym razem, gdy patrzę mu w oczy
He reminds me of that fair young maid	Przypomina mi tę piękną, młodą pokojówkę
He reminds me of the wintertime	Przypomina mi zimę
Part of the summer too	Część lata też
And of the many many times that I held her in my arms	I wiele razy, gdy trzymałem ją w ramionach
Just to keep her from the foggy foggy dew	Tylko po to, by uchronić ją przed mgłą

	mglistej rosy

Tekst pieśni składa się z trzech głównych części, co nadaje jej narracyjną strukturę. Historia opowiadana jest z perspektywy podmiotu lirycznego - tkacza, który wspomina swoją młodość i relację z ukochaną. Każda strofa przedstawia kolejne etapy jego życia. Pierwsza strofa jest retrospekcją młodzieńczych lat narratora, który jako kawaler zakochuje się w młodej dziewczynie. Opisuje swoje życie jako prostego tkacza i przyznaje, że jego jedynym „błędem" było zalecanie się do ukochanej. Powtarzający się refren o „foggy, foggy dew" sugeruje symboliczne nawiązanie do ich miłosnych spotkań. Druga strofa opisuje emocjonalne wydarzenie, w którym dziewczyna odwiedza narratora nocą i płacze. Opowieść nabiera dramatyzmu, a narrator opisuje, jak trzyma ją w ramionach przez całą noc – być może dla pocieszenia, a być może z powodu ich bliskości uczuciowej i fizycznej. W trzeciej strofie narrator wraca do teraźniejszości. Jest już starszy, żyje samotnie z synem i nadal zajmuje się tkactwem. Gdy patrzy na dziecko, przypomina mu ono dawną ukochaną oraz ich wspólnie spędzone chwile. Ta strofa stanowi melancholijną refleksję o przemijaniu i konsekwencjach miłosnych decyzji.

Pieśń ma charakter intymnej ballady, a jej treść odnosi się zarówno do miłosnych wspomnień**,** jak i do trudnych warunków życia niższych klas społecznych. Choć główny temat to historia miłosna, w tle można dostrzec szerszy kontekst społeczny – prosty rzemieślnik marzy o pięknym życiu, jednak jego los jest naznaczony trudem codziennej pracy oraz konsekwencjami młodzieńczych decyzji. Motyw „foggy, foggy dew" może być rozumiany wieloznacznie – dosłownie jako mglisty zmierzch, ale także metaforycznie jako zasłona dla romantycznych i intymnych wydarzeń, o których narrator nie mówi wprost.

„The Foggy, Foggy Dew" w opracowaniu Brittena to przykład ballady o nostalgicznym, refleksyjnym charakterze, która łączy elementy miłosne z subtelnym komentarzem społecznym. Dzięki narracyjnej formie i delikatnej melodii utwór ten oddaje tęsknotę za przeszłością, marzenia o lepszym życiu i nieuchronność losu. Britten, znany ze swojego kunsztu w pracy z tekstem, podkreślił melancholijny i refleksyjny

charakter pieśni, wzbogacając jej emocjonalny wydźwięk za pomocą harmonii i wyrazistej linii wokalnej. Jego aranżacja, mimo że zachowuje prostotę oryginału, wprowadza nowoczesne elementy stylistyczne, czyniąc utwór zarówno autentycznym, jak i nowatorskim.
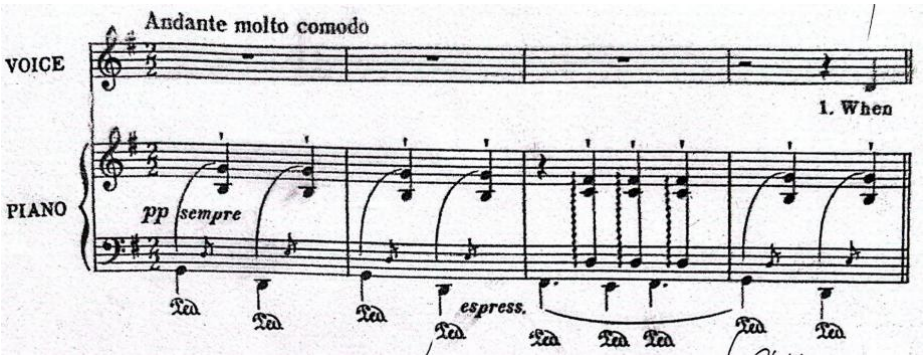
Tabela nr 26 – Struktura formalna pieśni Benjamina Brittena „The Foggy, Foggy Dew"

Części	preludium	A x 2				A1			
Takty	1-3	4-22				23-39			
Fraza		*a*	*a*	*b*	a^1	*a*	*a*	*b*	a^2
Liczba taktów	3	4	4	4	4	4	4	4	4
Tonacja	G-dur								
Metrum	2/2								
Tempo	*Andante molto comodo*								

Jak wynika z powyższego schematu Britten ujął pieśń w formę zwrotkową, w której trzy zwrotki (A z repryzą oraz A1) odzwierciedlają stroficzny podział tekstu. Każda część charakteryzuje się okresową budową o symetrycznym układzie 8 + 8, nadając narracji balladowy, opowieściowy charakter. Powtarzalność fraz i podobieństwo materiału muzycznego stawiają przed wykonawcą wyzwanie interpretacyjne – konieczność subtelnego różnicowania zwrotek w celu wyrazistego oddania dramaturgii i rozwoju fabuły pieśni.

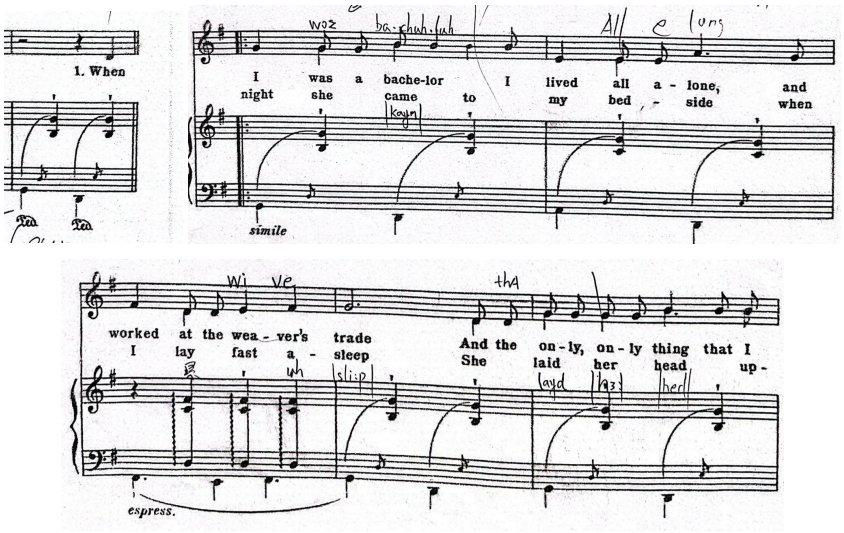
Wstęp fortepianowy w pieśni *The Foggy, Foggy Dew* ma kluczowe znaczenie dla ustanowienia zarówno atmosfery utworu, jak i jego rytmicznej struktury, wprowadzając subtelną ironię charakterystyczną dla balladowej narracji. Pierwsze dwa takty prezentują powtarzające się ćwierćnuty, grane *pianissimo* (*pp sempre*), lecz z wyraźną artykulacją (*tenuto, staccato*), które wprowadza nieco rozigrany charakter, sugerując, że choć przed słuchaczem zaprezentuje się za chwilę historia miłosna, to jednak nie pozbawiona dowcipu. Wzmocnienie takiego charakteru narracji następuje w takcie trzecim, gdzie Britten stosuje intrygujący zabieg rytmiczny: poprzez wydłużenie jednej ćwierćnuty, przesuwa pulsację na słabą część taktu (patrz przykład 2.48). To delikatne „zawirowuanie" metrum, wprowadza subtelną destabilizację w percepcji rytmu. W kontekście ironicznej narracji ballady można to interpretować jako muzyczny

odpowiednik zawahania lub nieco przekornej zmiany perspektywy w opowieści. Czwarty takt przywraca względną stabilność, ale wciąż pozostaje w napięciu, przygotowując wejście głosu. Wyraziste *espressivo* sugeruje, że muzyka nie jest jedynie neutralnym tłem, lecz aktywnym narratorem w tej nieco przewrotnej historii.



Przykład 2.48: Benjamin Britten „The foggy, foggy dew"; takty: 1 – 4[121].

Pierwsze zdanie muzyczne, które rozpoczyna partię wokalną (takty 4 - 12), to dwie identyczne frazy (*a* + *a*), oparte na rozłożonych trójdźwiekach triady, radosnej tonacji G-dur (patrz przykład 2.49). Prostota melodii i harmonii obrazuje lekko prowadzoną narrację bohatera, prostego tkacza, który opowiada o swoim kawalerskim życiu i zalotach do młodej dziewczyny. Akompaniament utrzymuje sie na stale powtarzanym schemacie ze wstępu.
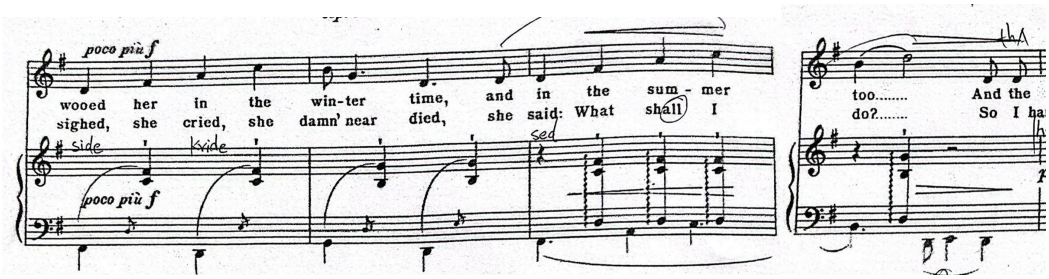


Przykład 2.49: Benjamin Britten „The foggy, foggy dew"; takty: 4 – 9[122].

[121] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943, renewed 1970.

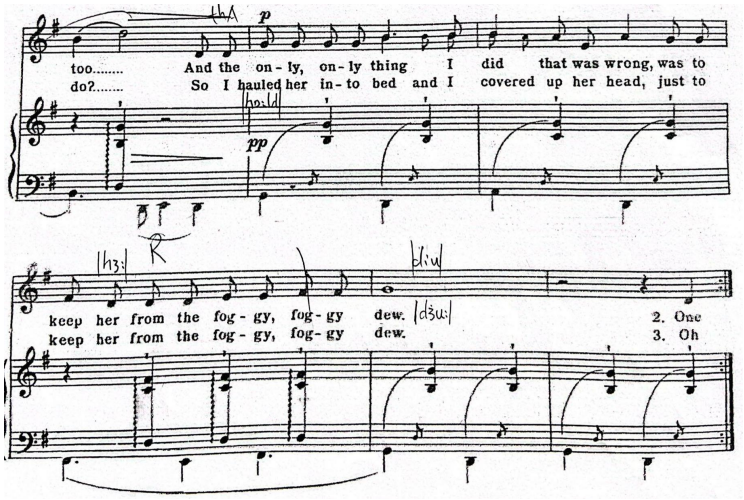
[122] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943, renewed 1970.

W kolejnym odcinku *b* (takty 12 – 16), kiedy bohater opowiada o swoich zalotach, kompozytor wprowadza nieco więcej liryzmu i ekspresyjności poprzez wzmocnienie dynamiki do *piu forte* oraz płynne *legato* linii melodycznej bazującej na rozłożonym akordzie dominantowym, doprowadzając do zawieszenia na najwyższym dźwięku d^1 i półnucie, obrazując długi czas umizgów do wybranki (patrz przykład 2.50). W drugiej zwrotce ten sam motyw naturalnej fermaty przypada na zabawny dylemat zmieszanej i ponoć zdruzgotanej dziewczyny, cóż robić w obliczu takiej sytuacji („What shall I do?").



Przykład 2.50: Benjamin Britten „The foggy, foggy dew"; takty: 13 – 18[123].

W odpowiedzi Britten wraca do znanego już motywu z początku utworu, który obrazuje notorycznie powtarzane przez kawalera wytłumaczenie każdego swojego postępku tytułową „mgłą mglistej rosy" (patrz przykład 2.51).

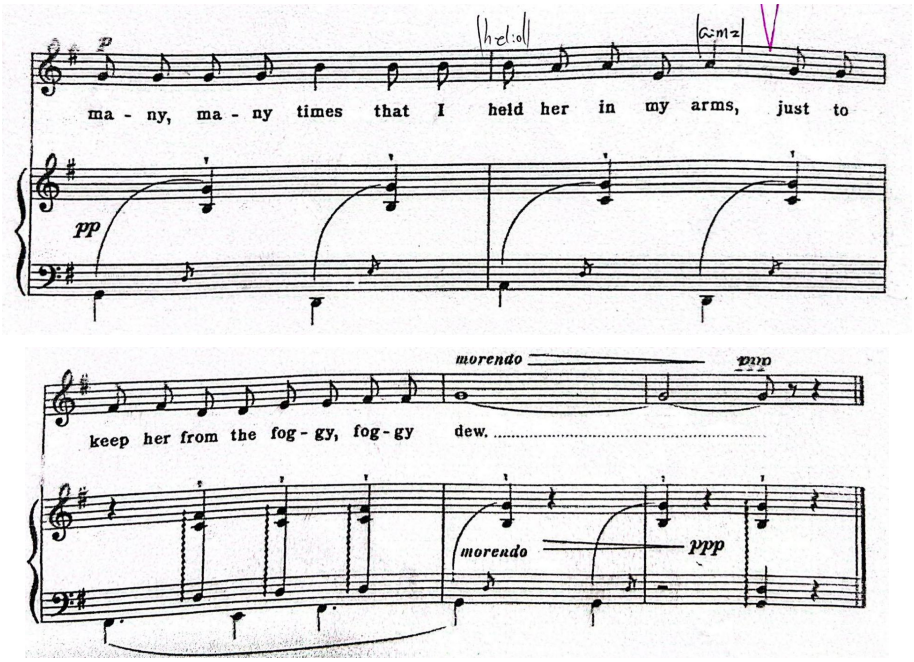


Przykład 2.51: Benjamin Britten „The foggy, foggy dew"; takty: 18 – 23[124].

[123] Ibidem.

[124] Ibidem.

Ostatnia, trzecia zwrotka pieśni (takty 21 – 39) przenosi słuchacza o wiele lat później, kiedy niemłody już bohater, dalej wiodąc skromne życie, patrzy w oczy swojego syna, które przywodzą wspomnienia „nieszczęsnej” mglistej rosy, będącej powodem wszystkich jego młodzieńczych błędów. Britten wykorzystuje całkowitą repryzę z lekką modyfikacją melodyczno-rytmiczną, rozdrobnieniem wartości rytmicznych, lekką ornamentyką i łagodniejszym wyrazem, przywołujące retrospektywny charakter finału (patrz przykład 2.52).



Przykład 2.52: Benjamin Britten „The foggy, foggy dew”; takty: 35 – 39[125].

Britten w *The Foggy, Foggy Dew* w mistrzowski sposób operuje uproszczeniem środków muzycznych, tworząc akompaniament oparty na powtarzalnych schematach, eksponujący linię melodyczną i wsparty prostym układem harmonicznym opartym na trzech podstawowych funkcjach triady. Dzięki temu oddaje pozorną banalność balladowej narracji, jednak poprzez subtelne rubata, kontrasty dynamiczne, zróżnicowaną artykulację i nieoczekiwane zabiegi rytmiczne, jak przesunięcia akcentów i synkopy, wydobywa ukrytą dwuznaczność tekstu. Pieśń staje się nie tylko nostalgiczną opowieścią o miłości, lecz także ironiczną historią prostego kawalera, w której ludowa dosadność i subtelna pikanteria splatają się w intrygującą narrację.

[125] Ibidem.

2.3.7 Healey Willan – szkocka pieśń ludowa „Jezioro Loch Lomond”

„Loch Lomond” to jedna z najbardziej znanych szkockich pieśni ludowych, której korzenie sięgają XVIII wieku. Tekst opowiada o tęsknocie za ojczyzną i motywie rozłąki, osadzając narrację w kontekście szkockich zmagań o wolność. Melodia ma charakterystyczny, melancholijny charakter, a jej modalność i prostota harmoniczna nawiązują do tradycyjnych szkockich ballad.

Pochodzenie tekstu nie jest jednoznacznie udokumentowane, jednak najczęściej łączy się je z powstaniem Jakobitów (1745), czyli próbą przywrócenia na tron dynastii Stuartów. Według popularnej legendy pieśń opowiada o młodym szkockim powstańcu, który przed egzekucją przekazuje list ukochanej za pośrednictwem towarzysza, któremu darowano życie. Znajdujące się w tekście pieśni słynne wersy o „high road” i „low road” są interpretowane jako odniesienie do drogi życia i śmierci – zwycięzcy mogli wracać do domu tradycyjnymi szlakami, natomiast duch straconego żołnierza miał powrócić szybciej, „dolną drogą”, czyli w sensie duchowym.

Melodia „Loch Lomond” jest przykładem tradycyjnego szkockiego stylu muzycznego, charakteryzującego się płynną linią melodyczną oraz wykorzystaniem prostych, diatonicznych harmonii opartych na trzech podstawowych funkcjach akordowych. Pieśń, mimo swej pozornej prostoty, niesie w sobie głęboką emocjonalność, balansując między nostalgią a dumą narodową.

Tabela nr 27 – Tekst pieśni ludowej „Loch Lomond” wraz z tłumaczeniem[126].

„Loch Lomond” [oryg. ang.]	„Jezioro Loch Lomond” [tłum. na j. pol.]
By yon bonnie banks and by yon bonnie braes Where the sun shines bright on Loch Lomond Where me and my true love were ever won't	Nad pięknym brzegiem Gdzie słońce świeci jasno na Loch Lomond Gdzie ja i moja prawdziwa miłość nigdy nie odejdziemy

[126] Autor tłumaczenia: Tytus Sierakowski.

to gae On the bonnie bonnie banks of Loch Lomond Oh you'll take the high road And I'll take the low road And I'll be in Scotland afore ye But me and my true love will never meet again On the bonnie bonnie banks of Loch Lomond The wee birdies sing and the wild flowers spring And in sunshine the waters are sleeping But the broken heart It kens nae second spring again Tho' the waeful may cease from their greeting Oh you'll take the high road And I'll take the low road And I'll be in Scotland afore ye But me and my true love will never meet again On the bonnie bonnie banks of Loch Lomond	Na pięknych pięknych brzegach Loch Lomond Oh ty wybierzesz wysoką drogę A ja wybiorę niską drogę I będę w Szkocji przed tobą Lecz ja i moja prawdziwa miłość już nigdy się nie spotkamy Na pięknych brzegach Loch Lomond Ptaszki śpiewają i dzikie kwiaty kwitną I w słońcu wody śpią Lecz złamane serce Nie zna drugiej wiosny Choć ptaki mogą przestać pozdrawiać. Ty wybierzesz drogę wysoką A ja wybiorę niską drogę I będę w Szkocji przed tobą Lecz ja i moja prawdziwa miłość już nigdy się nie spotkamy Na pięknych brzegach Loch Lomond

Tekst pieśni składa się z trzech części, które stopniowo budują emocjonalną narrację. Pierwsza część stanowi hymn pochwalny dla malowniczego krajobrazu jeziora Loch Lomond, jednocześnie podkreślając dumę i niezłomnego ducha miejscowej ludności, gotowej do obrony ojczystych stron. Druga część wyraża tęsknotę i żal dziewczyny opłakującej swojego ukochanego, który zginął w walce. W trzeciej części następuje symboliczne spotkanie duszy młodzieńca i jego ukochanej nad brzegiem jeziora Loch Lomond, co podkreśla wymiar duchowy i nostalgiczny ballady.

Pieśń przepełniona jest symboliką i melancholią. Motyw "wysokich" i "niskich" dróg pojawia się naprzemiennie, sugerując dwa różne aspekty losu bohaterów. Wysokie drogi symbolizują pragnienie wolności i niezłomność mieszkańców Loch Lomond, natomiast drogi niskie oznaczają powrót dusz poległych powstańców do rodzinnych stron. W ten sposób pieśń łączy w sobie zarówno patriotyczną dumę, jak i intymną opowieść o stracie i nieuchronności losu.

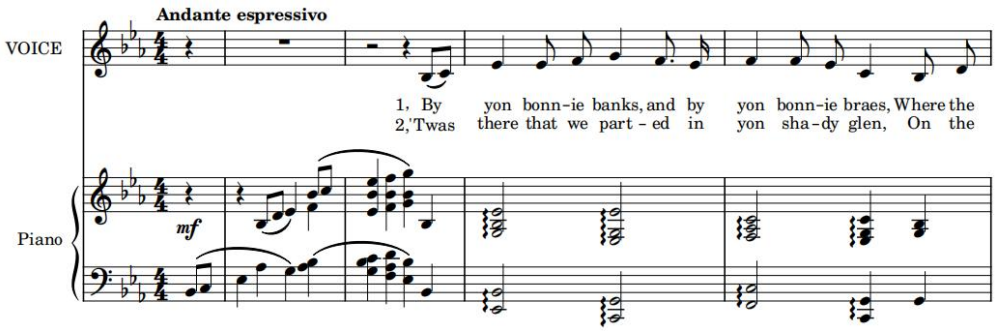
Healey Willan zgodnie z podziałem strofi cznym wiersza ujął pieśń w strukturę zwrotkową, w której każde powtórzenie części A odpowiada jednej strofie tekstu. Kompozytor w swoim opracowaniu wzbogaca utwór fortepianowym wstępem oraz interludium między zwrotkami (patrz tabela 28).

Tabela nr 28 – Struktura formalna pieśni Healey'a Willana „ Loch Lomond"

Części	Preludium	A x 2				Interludium	A^1			
Takty	1	2-19				20	21-38			
odcinki		*a*	*b*	a^1	b^1		a^2	b^2	a^1	$b1$
Liczba taktów	1	4	4	4	4	1	4	4	4	4
Tonacja	Es-dur									
Metrum	4/4									
Tempo	*Andante espressivo*									
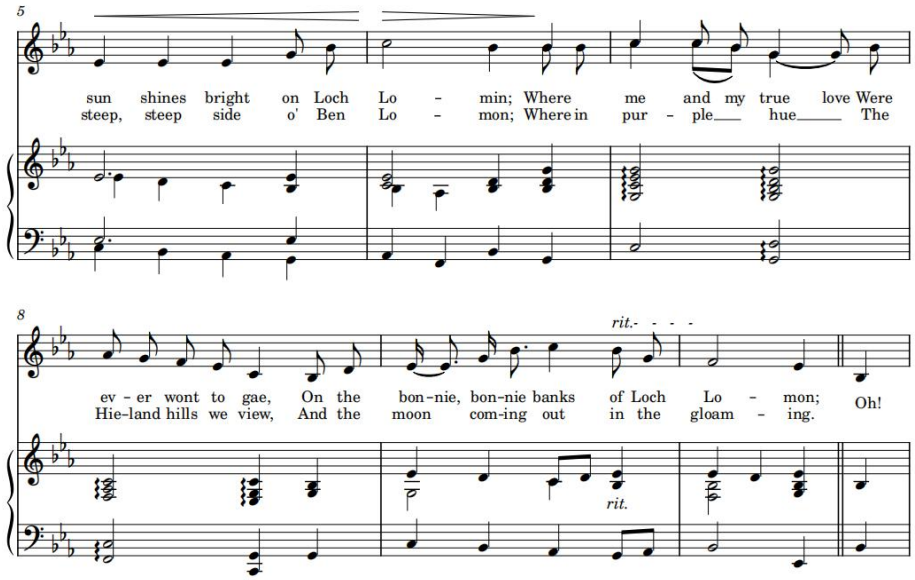
Utwór wykonywany jest w metrum 4/4, tonacji Es-dur, *Andante espressivo*. Preludium ma formę, polifonizującej melodii, opartej na krótkim, wznoszącym się motywie melodycznym, powtarzanym w oktawowych odstępach, który wieńczy się akordową kadencją wprowadzającą partię wokalną (patrz przykład 2.53).

Pierwsza fraza wokalna *a* (takty 2 – 6) rozpoczyna się od przedtaktu. Początkowy rozwój linii melodycznej bazuje na powtarzalnym schemacie rytmicznym dwóch ósemek i ćwierćnuty (przyspieszenie / zatrzymanie), oddając wrażenie kołysania. Na tle długich brzmień akordowych w technice *arpeggio* prezentowana jest melodia o zmiennym kierunku (patrz przykład 2.53).



Przykład 2.53: Healey Willan „ Loch Lomond"; takty: 1 – 4[127].

Frazę *b* cechuje dużo silniejszy ładunek emocjonalny i liryzm, uzyskane poprzez wprowadzenie wyższego rejestru głosowego i jeszcze większej fluktuacji linii melodycznej, w której kompozytor wykorzystuje jednocześnie i repetycje, i ruchy sekundowe oraz całe przebiegi pasażowe w różnych kierunkach. Dodatkowo w akompaniamencie, w 8 takcie zostaje wprowadzona barwa molowa, nadająca muzyce nastrój smutku i bliskości. Pojawia się także dość nieoczekiwany motyw rytmiczny w postaci odbitki (takt 9), budujący odczucie dławionej ekspresji niezłomnych uczuć (patrz przykład 2.54).



Przykład 2.54: Healey Willan „ Loch Lomond"; takty: 5 – 10[128].

[127] Wyd. Waterloo Music Company Limited, Waterloo,Ontario,Canada, 1994..

[128] Ibidem.

Healey Willan w swojej interpretacji „Loch Lomond" z niezwykłą lekkością splata dwa kontrastujące ze sobą światy muzyczne – liryczny i refleksyjny z surowym i prozaicznym, podkreślając emocjonalną wielowymiarowość pieśni. Z jednej strony buduje proste, ujednolicone schematy melodyczno-rytmiczne, w których stały, ćwierćnutowy akompaniament akordowy nadaje muzyce surowy, marszowy charakter. Z drugiej zaś rozwija linię melodyczną w długie, płynne frazy, prowadzące do lirycznych kulminacji, wzbogaconych romantycznym brzmieniem fortepianu. Takie zestawienie doskonale oddaje wewnętrzną dychotomię tekstu – surowość żołnierskiego losu kontrastuje tu z refleksyjną emocjonalnością, w której miłość do ojczyzny i tęsknota za wolnością splatają się z muzycznym obrazem malowniczych krajobrazów nad jeziorem Loch Lomond.

Kompozytor z mistrzowską precyzją operuje kontrastami w akompaniamencie – od delikatnych, arpeggiowanych figur naśladujących ruch fal, przez subtelne, kontrapunktujące motywy w finałowej strofie, aż po monumentalne, surowe akordy, oddające siłę patriotyzmu i niezłomność Szkotów w walce o niepodległość. Warstwa harmoniczna również podkreśla zmienność nastroju – Willan płynnie przechodzi od prostoty klasycznej harmonii funkcyjnej do modalnych brzmień i odważnych zmian trybów. Tonacja Es-dur, wprowadzająca ciepły, liryczny nastrój, kontrastuje z pobocznymi tonacjami molowymi, wzmacniając melancholijny wydźwięk pieśni i subtelną dwuznaczność jej przekazu.

2.4 Podsumowanie rozdziału

Przeprowadzona w powyższym rozdziale analiza wybranych pieśni ludowych chińskich i brytyjskich pozwala na wskazanie istotnych różnic i podobieństw w kilku poruszanych aspektach: ich klasyfikacji, tematyce, strukturze tekstowej, sposobie przekazu oraz metodach aranżacji.

Chińskie pieśni ludowe można podzielić na trzy podstawowe kategorie: hymny związane z pracą fizyczną, xiaodiao oraz pieśni górskie. Każda z tych grup posiada odrębną funkcję i estetykę oraz wywodzi się z różnych tradycji regionalnych. W przypadku pieśni brytyjskich podział opiera się przede wszystkim na przynależności

geograficznej: wyróżnia się pieśni angielskie, szkockie i irlandzkie. Charakterystyka stylu muzycznego ukazuje specyficzne cechy każdej grupy: pieśni angielskie i irlandzkie charakteryzują się liryzmem i elegancją, podczas gdy pieśni szkockie są silniej zorientowane narracyjnie.

Tematyka chińskich pieśni ludowych obejmuje zagadnienia związane z pracą fizyczną, miłością, polityką, codziennym życiem, rytuałami składania ofiar oraz kultem przodków. Z kolei brytyjska twórczość ludowa koncentruje się na legendach, tragediach rodzinnych, historiach miłosnych, wydarzeniach historycznych oraz opowieściach o bohaterach, a także na pieśniach komicznych. Różnorodność tematów wskazuje na odmienny rozwój kultury muzycznej w Chinach i Wielkiej Brytanii.

W aspekcie tekstowym chińskie pieśni ludowe cechuje spontaniczność i improwizacja, silny wpływ lokalnych dialektów, bogata metaforyka oraz uporządkowana suplementacja treści. Teksty brytyjskich pieśni ludowych są natomiast bardziej narracyjne, posiadają sztywną strukturę i charakteryzują się bezpośrednim wyrażaniem emocji. Istotnym aspektem jest również autorstwo tekstów: w Chinach pieśni ludowe rzadko mają znanego twórcę, natomiast w Wielkiej Brytanii niektóre teksty zostały skomponowane przez znanych poetów, takich jak Robert Burns czy William Wordsworth, którzy aktywnie uczestniczyli w ich gromadzeniu i opracowywaniu.

W kwestii sposobu przekazu chińskie pieśni ludowe funkcjonują w pięciu głównych formach: przekazie naturalnym, migracyjnym, twórczym, scenicznym i religijnym. Brytyjskie pieśni ludowe natomiast rozprzestrzeniały się poprzez przekaz poetycki, muzyczny oraz popularny śpiew. Odmienności te wynikają z różnic w kulturze oralnej oraz tradycjach wykonawczych obu regionów.

Aranżacja chińskich pieśni ludowych obejmuje trzy główne kategorie: aranżację tekstu, aranżację instrumentalną oraz aranżację rozszerzoną. W Wielkiej Brytanii aranżacje koncentrują się przede wszystkim na dołączeniu akompaniamentu, z dominującą rolą fortepianu. Istotnym aspektem łączącym aranżacje chińskie i brytyjskie jest zastosowanie klasycznego systemu harmonii funkcyjnej dur-moll. W przypadku pieśni brytyjskich wynika to z ogólnych zasad europejskiej muzyki

tonalnej, natomiast w pieśniach chińskich jest efektem edukacji kompozytorów XX wieku w Europie i USA, którzy adaptowali zachodnie zdobycze harmonii w aranżacjach tradycyjnej muzyki ludowej.

Jednocześnie wspólnym, a zarazem różnicującym aspektem akompaniamentu w obu tradycjach jest wykorzystanie skal muzycznych. W pieśniach brytyjskich dominują skale modalne, nawiązujące do dawnej muzyki ludowej, natomiast chińska muzyka ludowa bazuje przede wszystkim na skalach pentatonicznych.

Istotną różnicą jest także podejście do roli akompaniamentu. W pieśniach brytyjskich fortepian pełni przede wszystkim funkcję harmoniczną i ilustracyjną, tworząc tło brzmieniowe, które buduje atmosferę i podkreśla obrazowość tekstu. Elementy instrumentalne, takie jak wstęp, interludia i kody, są krótkie i mają charakter kilkutaktowych łączników pomiędzy głównymi częściami wokalnymi. W pieśniach chińskich rola fortepianu jest podobna, jednak kompozytorzy często rozwijali jego partie do rozmiarów małych miniatur instrumentalnych, wzbogacając strukturę utworu o bardziej rozbudowane elementy fortepianowe.

Analiza tych cech pozwala na głębsze zrozumienie specyfiki twórczości ludowej obu kręgów kulturowych i ich odmiennych tradycji muzycznych.

Rozdział III. Analiza porównawcza chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy różnic kulturowych.

Kultura jest zjawiskiem społecznym jak również historycznym, jest stopniowo gromadzoną w długotrwałym procesie życia i produkcji „syntezą języka i tekstu”[129]. Pieśni ludowe stanowią ważną część społecznego dziedzictwa, charakteryzują się nie tylko specyficznym językiem i tekstem, ale równocześnie posiadają część muzyczną. Twórczość ludowa wraz z rozwojem ludzkiej historii znalazła się pod wpływem wielu różnych czynników takich jak m.in. natura czy społeczeństwo. Wytworzone przez poszczególne grupy etniczne, na różnych obszarach pieśni ludowe są od siebie zdecydowanie odmienne a główną przyczyną tej odmienności są właśnie różnice kulturowe. Chińskie i brytyjskie pieśni ludowe powstały w zdecydowanie różnych systemach kulturowych stanowią więc całkowicie odmienne formy kultury muzycznej, zgodne z własną tradycją i regułami estetycznymi. To właśnie w rezultacie odmiennego tła kulturowego styl muzyczny chińskich i brytyjskich pieśni ludowych jest tak odmienny. Z punktu widzenia wokalistów głównym celem artystycznym jest dokonanie szczerej i twórczej interpretacji danego utworu oraz umożliwienie kontynuacji dziedziczenia kultury muzycznej człowieka. W tym procesie praktyki artystycznej śpiewak ma obowiązek przeprowadzenia głębokiej analizy wykonywanego utworu, szczególnie w przypadku wykonywania pieśni pochodzących z całkowicie rożnych obszarów, kiedy tym bardziej konieczne jest uchwycenie i zrozumienie różnic kulturowych. Tylko w ten sposób możliwe jest precyzyjne przekazanie muzycznego stylu wykonywanego utworu, jak i jego treści i sensu. W poniższym rozdziale przeprowadzone zostanie porównanie chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy odmienności kulturowych w pięciu aspektach: humanistycznego tła, stylu muzycznego, kształtu melodii, zastosowania języka i dążeń estetycznych.

[129] He Xiaobing *Funkcja różnorodności kulturowej w chińskich pieśniach ludowych*, Muzyka Chin, 2018 (11).

3.1 Porównanie tła humanistycznego

Zarówno z perspektywy literatury, jak i muzyki pieśni ludowe stanowią istotny element twórczości człowieka. Proces ich kształtowania i ewolucji od zawsze nasycony jest ideowymi i emocjonalnymi koncepcjami twórców, wykonawców oraz propagatorów, których odmienność kulturowa znajduje odzwierciedlenie w tej formie ekspresji artystycznej. Co więcej, uczestnicy tego procesu manifestują zróżnicowane rodowody, cechy etniczne oraz emocje[130]. Wraz z przemianami społecznymi i rozwojem historycznym w treści pieśni ludowych zachodziły określone zmiany, ściśle powiązane z kontekstem humanistycznym. Dlatego można stanowczo stwierdzić, że tradycyjna twórczość muzyczna, silnie zakorzeniona w konkretnym obszarze geograficznym i dziedzictwie kulturowym, odzwierciedla różnorodność tła humanistycznego.

3.1.1 Humanistyczne tło chińskich pieśni ludowych

Tło humanistyczne dla chińskich pieśni ludowych manifestuje się w trzech głównych aspektach. Pierwszym jest tło historyczne. Najstarsze chińskie pieśni ludowe powstały w czasach społeczeństwa prymitywnego, jak na przykład pradawna pieśń ludowa „Jirangge" (tłum. pol. „Pieśń o walce z glebą"), której korzenie datowane są na 2000 r. p.n.e.[131]. Już w samych początkach rozwoju kultury tradycyjnej, chińskie pieśni ludowe związane były z aspiracjami ludu pracującego. Wytworzenie takiej formy tradycji przekształciło się w formę sztuki przekazywaną przez całą historię.

Drugim aspektem jest tło społeczne. Tematyka chińskich pieśni ludowych była niezwykle szeroka, jakkolwiek wszystkie z nich posiadały bardzo ścisły związek z życiem społecznym, szczególnie pod względem definiowania zakresu wyrażanych emocji a nastrój ich głównego tematu wprost wynikał z tytułu. Dla przykładu w pieśni ludowej z Yunnanu „Chcę pocałować matkę" ukazywana jest tęsknota za matką wędrującego z dala od stron rodzinnych syna. Tutaj główną tematykę stanowi miłość rodzinna. Pieśń ludowa z Syczuanu „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu" przedstawia

[130] Zhang Jinzhong *Przetrwanie i rozwój we współczesnym środowisku kulturowym chińskich pieśni ludowych - od dziedziczenia i ochrony oryginalnych pieśni ludowych,* Dramat w Syczuanie, 2012 (09)
[131] *Jirangge* - ballada starożytnych Chińczyków, będąca pochwałą dobrego życia, która za pomocą potocznego języka ukazuje żywe, idylliczne krajobrazy.

przemyślenia młodej dziewczyny skupione wokół nadziei ujrzenia ukochanego, jest to więc pieśń o miłości. Warto podkreślić, iż pośród wszystkich chińskich pieśni ludowych tematyka miłosna zdecydowanie dominuje. Trzecim aspektem jest tło literackie.

Literackie tło chińskich pieśni ludowych przejawia się głównie pod względem zastosowanych środków retorycznych, które szczególnie duży nacisk kładą na eufemizmy i niedomówienia, jak również częste zastosowanie metafor. Dla przykładu w pieśni ludowej z Yunnanu „Płynąca rzeczka" temat miłości pomiędzy mężczyzną i kobietą nie jest wyrażony wprost, lecz rozwijany za pomocą prezentacji nastroju scenerii płynącej rzeczki i blasku księżyca. Tęsknota i uczucie pomiędzy zakochanymi zostaje ukazane dopiero po pełnym zbudowaniu metafory. W kazachskiej pieśni ludowej „Śliczny kwiat róży" również zastosowane są metafory, dla przykładu, kiedy młodzieniec opisuje piękno i delikatną osobowość ukochanej, nie czyni tego bezpośrednio, lecz poprzez porównanie ich do ślicznego kwiatu róży, w rezultacie główny temat miłosny zostaje zaprezentowany w znacznie głębszy i bardziej realistyczny sposób.

3.1.2 Humanistyczne tło brytyjskich pieśni ludowych

Humanistyczne tło brytyjskich pieśni ludowych może zostać zaprezentowane w trzech poniższych elementach. Pierwszym z nich jest tło historyczne. Brytyjskie pieśni ludowe powstały w konkretnym czasie. Proces ich tworzenia rozpoczął się pod koniec średniowiecza w XII i XIII wieku a następnie wszedł w fazę rozkwitu w wiekach XIV i XV. Okres baroku, był czasem pewnego rodzaju stagnacji w rozwoju i popularyzowaniu kultury tradycyjnej, jednak pod wpływem idei klasycyzmu i romantyzmu w wiekach XVIII i XIX twórczość ludowa weszła w fazę odrodzenia, by w wieku XX stopniowo przeobrazić się w trend rozwoju muzyki popularnej.[132]

Drugim elementem jest tło społeczne. W historii Wielkiej Brytanii zmiana społeczna zawsze stanowiła potężny czynnik stymulujący rozwój pieśni ludowych. Dla przykładu, od czasów średniowiecza w rezultacie częstych wojen dochodziło do potężnych wstrząsów społecznych, ludzie opuszczali swoje rodzinne strony wędrując

[132] Jiansheng YAN *Comparison of Love Metaphors Between British Folk Songs and Yao's Folk Songs*, Studies in Literature and Language, 2019.11.

po całym kraju i to właśnie w tym okresie powstało wiele utworów muzyki ludowej odzwierciedlających ówczesne życie. Tutaj najbardziej reprezentatywnymi przykładami są średniowieczne ballady „The three ravens”[133] oraz „Scarborough fair”[134]. Pierwszy z wymienionych utworów opisuje wojnę mającą miejsce w Szkocji. Okrucieństwo wojny jest tutaj zaprezentowane poprzez opowieść rozgrywającą się pomiędzy psem, sokołem i krukiem. Drugi utwór przedstawia historię młodzieńca porzuconego przez miłość, śpiewającego smutną pieśń miłosną na rynku w Scarborough. Pieśń wypełnia nastrój opuszczenia i przygnębienia, i w tym przypadku przyczyną nieszczęść jest wojna.

Trzeci element to tło literackie. Pod względem literackim brytyjskie pieśni ludowe posiadają dwie, główne cechy, są nimi narracyjność oraz szczerość. Narracyjność służy ekspresji nastroju za pomocą niezwykle szczegółowego opisu sytuacji, toteż w wielu brytyjskich pieśniach ludowych zastosowana jest struktura zwrotek, w których przedstawiany jest podzielony na fragmenty tekst budujący obraz opowieści. Dla przykładu w pieśni „Mały Panicz William” nie tylko zaprezentowany jest czas opowieści, miejsce akcji, lecz również dokładne opisy scenerii[135]. Szczerość wskazuje na bezpośrednie wyrażenie nastroju pieśni ludowej, znajdujących się w niej emocji i przemyśleń bez cienia skrytości czy uników. Dla przykładu w brytyjskiej pieśni ludowej „O Waly, Waly” tekst jest podzielony na dwie części, pierwsza z nich ma charakter narracji i opisu scenerii za to druga w bezpośredni sposób wyraża ideę, iż „miłość jest piękna i wspaniała”[136].

---

[133] *The Three Ravens* – angielska ballada z XVII wieku, opublikowana po raz pierwszy w zbiorze *Melismata* Thomasa Ravensa Crofta w 1611 roku. Opowiada o trzech krukach obserwujących ciało poległego rycerza. Tematyka utworu koncentruje się na wierności i poświęceniu, ukazując lojalność zwierząt i tajemniczą postać kochanki rycerza.

[134] *Scarborough Fair* – tradycyjna angielska ballada ludowa, której wczesne wersje sięgają XVII wieku, jednak prawdopodobnie pochodzi z wcześniejszych źródeł. Pieśń opowiada o niemożliwych do spełnienia zadaniach stawianych byłej ukochanej, często interpretowanych jako metafora utraconej miłości. Popularność utworu wzrosła w XX wieku dzięki aranżacji Simona & Garfunkela.

[135] Patrz: tabela nr 23 – Tekst pieśni ludowej „Little Sir William” wraz z tłumaczeniem, s.118-119 niniejszej pracy.

[136] Patrz: tabela nr 21 – Tekst pieśni ludowej „O Waly, Waly” wraz z tłumaczeniem, s. 112 niniejszej pracy.

3.1.3 Podobieństwa i różnice humanistycznego tła chińskich i brytyjskich pieśni ludowych

Omawiając humanistyczne tło chińskich i brytyjskich pieśni ludowych, dostrzegamy, że obie osadzone są w określonych kontekstach historycznych, społecznych i literackich, których odmienność jest wyraźnie zauważalna. W ujęciu historycznym zarówno chińskie, jak i brytyjskie pieśni ludowe mają długą tradycję, choć brytyjskie powstały później niż chińskie. W wyniku tego w pieśniach brytyjskich można dostrzec cechy stylistyczne charakterystyczne dla epok, w których powstawały, co odzwierciedla zarówno ich melodyka, jak i struktura tekstowa. Każda z tych tradycji muzycznych jest świadectwem swojego czasu, łącząc wpływy historyczne i społeczne z unikalnymi elementami wyrazowymi. Dla przykładu, wspomniana już pieśń „The Three Ravens", nawiązująca do średniowiecznej tradycji posiada najwcześniejszy zapis z roku 1611.

Chińskie pieśni ludowe w efekcie nadzwyczaj długiej historii doświadczały nieustannych zmian, stąd w ciągłym procesie tworzenia i modyfikacji uczestniczyło wielu wykonawców. Przywołując jako przykład utwór „Radośnie wschodzi słońce" wiemy, że jego melodia jest pierwotną ludową *xiaotiao* pozbawioną określonego tekstu. Współczesna wersja natomiast powstała w 1942 roku w rezultacie opracowania oryginalnej melodii przez Jin Gu[137]. Kompozytor w celu łatwiejszego rozpowszechniania utworu włączył doń słowa niezwykle bogate w charakterystykę codziennego życia. Widzimy więc, iż w przypadku brytyjskich pieśni ludowych występuje sztywna struktura, następnie podlegająca przekazywaniu z pokolenia na pokolenie, podczas gdy chińskie pieśni ludowe są przekazywane z nieustannymi modyfikacjami.

Aspekt społeczny twórczości ludowej zarówno chińskiej jak i brytyjskiej posiada zdecydowanie wspólne cechy. Tradycyjne pieśni na obu obszarach powstały w określonych warunkach społecznych, są więc ściśle powiązane z życiem i ludzkim

[137] Jin Gu (właśc. Li Youlong, ur. 27 kwietnia 1917 w miejscowości Jukui, dzisiejszy dystrykt Liangping) – chiński muzyk ludowy, znany z adaptacji pieśni „太阳出来喜洋洋" (1942), której nadał nową aranżację i tekst inspirowany życiem codziennym, przyczyniając się do jej popularyzacji. Urodzony jako Li Caiqi w zamożnej rodzinie, później zmienił nazwisko [przyp. aut.].

losem. Pod względem wykorzystania tematyki twórczej stanowi to niewątpliwe podobieństwo. Jednak, z perspektywy literackiej chińskie pieśni ludowe cechuje duży liryzm i dość słaba narracyjność, odwrotnie jest w przypadku brytyjskich pieśni ludowych. Z perspektywy narzędzi retorycznych w chińskich pieśniach ludowych przeważa zastosowanie metafor czy opisów scenerii, za pomocą których taktownie prezentowany jest nastrój pełen niedomówień, natomiast brytyjskie pieśni ludowe mają tendencję do wyrażania emocji w formie bezpośrednich wyznań.

3.2 Porównanie stylu muzycznego

Zgodnie z teorią sztuki, styl wskazuje na ogólne spojrzenie na reprezentatywny obraz a w szczególności odnosi się do względnie stabilnych, wewnętrznych cech, które odzwierciedlają idee i estetykę czasów, grupy etnicznej lub samego artysty, wyrażone w dziele sztuki[138]. Toteż w skali makro naturą artystycznego stylu jest stabilność. Styl muzyczny możemy analizować pod wieloma różnorodnymi względami, wśród nich najbardziej wyraźny jest czynnik samej muzyki odnoszący się do jej najważniejszych elementów takich jak m.in. struktura, melodyka, rytmika, harmonia czy akompaniament. Podsumowując, eksploracja zagadnienia stylu muzycznego chińskich i brytyjskich pieśni ludowych pomoże nam w przeprowadzeniu analizy samej muzyki chińskich i brytyjskich pieśni ludowych, dzięki czemu powstaną dobre fundamenty dla rozwoju praktyki wokalnej.

3.2.1 Styl muzyczny chińskich pieśni ludowych

Styl muzyczny chińskich pieśni ludowych charakteryzuje się kilkoma kluczowymi elementami, które odzwierciedlają unikalne cechy tej tradycji muzycznej.

Jednym z podstawowych aspektów jest struktura utworów, składająca się z wielu pojedynczych fragmentów, zbudowanych niesymetrycznie z 2 – 4 odcinków. Przykłady to pieśń ludowa z Yunnanu „Płynąca rzeczka" składająca się z trzech odcinków: *a*, a^1, *b*[139], pieśń ludowa z Syczuanu „Słońce radośnie wschodzi" składająca

[138] Wang Yaohua *Rozważania na temat wyrazistości pieśni ludowych chińskiej grupy etnicznej Han*, Muzyka Ludowa 2000 (03).

[139] Patrz tabela nr 4 – *Struktura formalna pieśni L. Yinghai „Płynąca rzeczka"*, s. 54 niniejszej pracy.

się z dwóch odcinków: *a*, *a*[1][140], pieśń „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu" zbudowana z trzech odcinków: *a*, *b*, *c*[141] czy pieśń z Xinjiangu „Alamuhan" o budowie: *a*, *b*, *a*[1][142]. Ważnym elementem struktury jest fraza początkowa, po której często następuje modyfikacja materiału muzycznego, nadając utworom charakterystyczną formę ewolucyjną.

Kolejną istotną cechą jest tonalność. W chińskiej muzyce ludowej stosuje się trzy systemy skalowe: chińską pentatonikę, europejskie skale durowo-molowe oraz system persko-arabski. Najczęściej wykorzystywana jest pentatonika, obecna m.in. w pieśni z Yunnanu „Chcę pocałować matkę" czy w utworze „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu" z Syczuanu. Natomiast pieśni z Xinjiangu, takie jak „Alamuhan" czy kazachska „Śliczny kwiat róży", bazują na europejskim systemie tonalnym.

Rytmika chińskich pieśni ludowych cechuje się dużą elastycznością. Występuje zarówno metrum swobodne, jak i zmienne, które wpływają na interpretację wykonawczą. Przykładem jest pieśń „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu" o swobodnym metrum, pozwalającym na indywidualną interpretację. Z kolei w utworze „Pod srebrnym blaskiem księżyca" zmienne metrum (3/4, 4/4, 2/4) podkreśla nastrojowość i dramaturgię utworu.
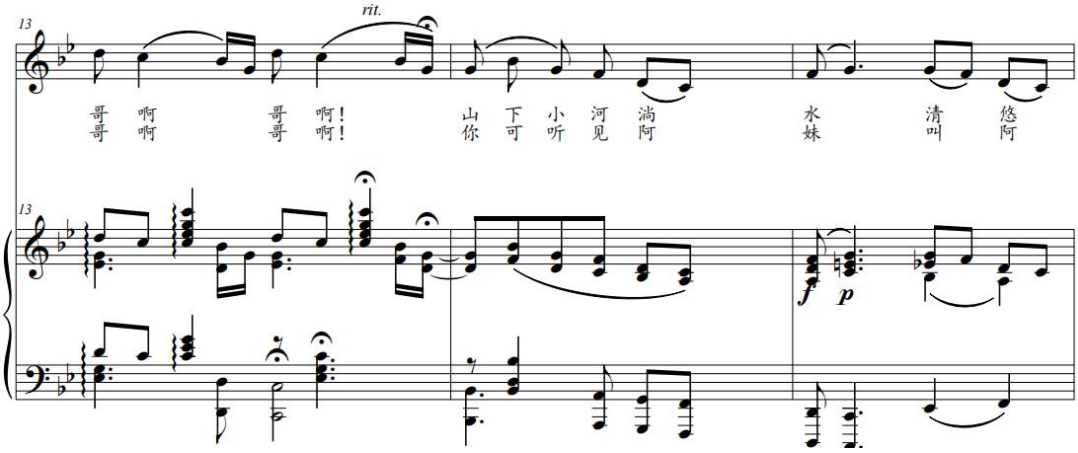
Ostatnim istotnym elementem jest akompaniament fortepianowy, który pełni rolę nie tylko harmoniczną, ale także ekspresyjną. Kompozytorzy dążą do harmonijnego połączenia tekstu, melodii i akompaniamentu, co nadaje utworom głębię interpretacyjną. Przykładem jest pieśń „Płynąca rzeczka", w której partie fortepianowe subtelnie podkreślają nastrój utworu (patrz przykład 3.1).

---

[140] Patrz tabela nr 6 – *Struktura formalna pieśni D. Shande „Radośnie wschodzi słońce",* s. 60 niniejszej pracy.

[141] Patrz tabela nr 10 – Struktura formalna pieśni D. Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu", s. 73 niniejszej pracy.

[142] Patrz tabela nr 12 – Struktura formalna pieśni Li Yinghai „Alamuhan", s. 80 niniejszej pracy.



Przykład 3.1: Li Yinghai „Płynąca rzeczka"; takty: 13 – 15[143].

Powyższy przykład nutowy pokazuje włączenie do akompaniamentu fortepianowego akordów w technice *arpeggio* w celu ukazania obrazu płynącej wody. W taktach 14-15 akompaniament prawej ręki wykonuje pochody opadających dwudźwięków, natomiast lewa ręka gra schodzące oktawy, dzięki czemu budowany jest obraz wody odpływającej w dal.

3.2.2 Styl muzyczny brytyjskich pieśni ludowych

Styl muzyczny brytyjskich pieśni ludowych można scharakteryzować poprzez kilka kluczowych aspektów, które podkreślają specyfikę tej tradycji muzycznej.

Jednym z fundamentalnych elementów jest struktura utworów, ściśle powiązana z formą tekstu. Ze względu na stroficzną budowę wierszy, pieśni często przyjmują formę zwrotkową o symetrycznej konstrukcji okresowej. Przykładem są utwory „The Salley Gardens" [144], „Little Sir William"[145] oraz „The Foggy, Foggy Dew"[146], które mają jednoczęściową strukturę. W ostatnim z wymienionych utworów frazy muzyczne (a, a^1, b, b^1) układają się w sposób, w którym każda fraza jest modyfikacją poprzedniej, a nowy materiał pojawia się dopiero w trzeciej frazie.

---

[143] Zbiór: Chińskie utwory wokalne Shanxi Education Publishing House, 2004.10

[144] Patrz tabela nr 20 – *Struktura formalna pieśni Benjamina Brittena „The Salley Gardens"*, s.107 niniejszej pracy.

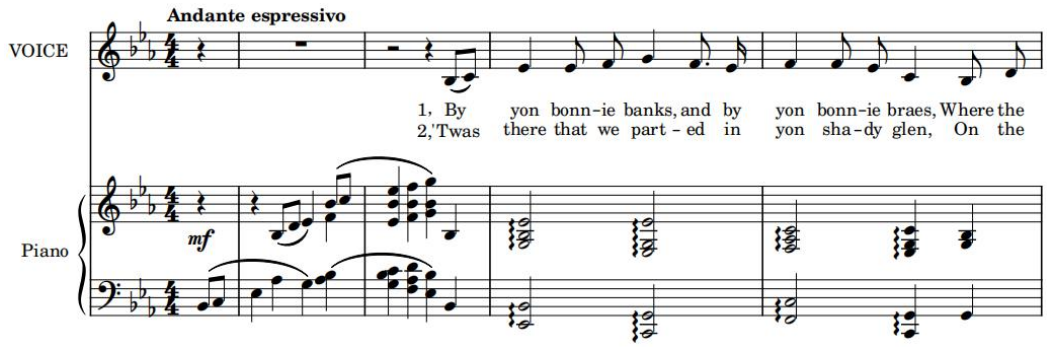
[145] Patrz tabela nr 24 – *Struktura formalna pieśni Benjamina Brittena „Little Sir William",* s.120 niniejszej pracy.

[146] Patrz tabela nr 26 – *Struktura formalna pieśni Benjamina Brittena „The Foggy, Foggy Dew"*, s. 129 niniejszej pracy.

Kolejną istotną cechą jest tonalność. Brytyjskie pieśni ludowe opierają się na europejskim systemie dur-moll, z dominującą rolą toniki i akordów funkcyjnych. Dla przykładu, pieśń „Ae Fond Kiss" utrzymana jest w tonacji C-dur, a „The Foggy, Foggy Dew" w G-dur. Choć tonacje molowe pojawiają się rzadziej, zastosowanie akordów pobocznych nadaje pieśniom charakterystyczną, miękką barwę dźwiękową.

W kwestii metrum brytyjskie pieśni ludowe wykazują dominację metrum trójdzielnego. W utworach takich jak „Ae Fond Kiss" czy „The Ash Grove" występuje metrum 3/4, natomiast „O Waly, Waly" charakteryzuje się metrum 3/2. Spotykane są również pieśni w metrum 4/4, jak w przypadku „The Salley Gardens". Charakterystyczną cechą metrum w tej tradycji jest jego konsekwentna jednolitość w całym utworze.

Ostatnim istotnym aspektem jest akompaniament, który odgrywa kluczową rolę w interpretacji brytyjskich pieśni ludowych. Wiele z nich zostało opracowanych z akompaniamentem fortepianowym, wykorzystującym rozłożone akordy i melodyczne skale. Kompozytorzy bazują na funkcjonalnych progresjach akordowych, jednocześnie dbając o ekspresję nastroju, zgodną z treścią pieśni (patrz przykład 3.2).



Przykład 3.2: Healey Willan „Loch Lomond"; takty: 1 – 4[147].

Na podstawie powyższego przykładu nutowego widzimy, iż część przebiega w tonacji Es-dur a w przebiegu harmonicznym dostrzegamy głównie zastosowanie akordów I, VI i IV stopnia. Pierwsza fraza tekstu koncentruje się na opisaniu urzekającego piękna krajobrazu jeziora Loch Lomond. W celu stworzenia tak pięknego

[147] Wyd. Waterloo Music Company Limited, Waterloo,Ontario,Canada, 1994..

wizerunku muzycznego kompozytor w taktach 4 i 5 używa formy *arpeggia* akordów, w ten sposób ukazywana zostaje lśniąca powierzchnia jeziora.

Brytyjskie pieśni ludowe ukazują zatem bogactwo formalne i harmoniczne, podkreślając specyfikę europejskiej tradycji muzycznej oraz ścisłe powiązanie muzyki z tekstem i emocjonalnym przekazem utworów.

3.2.3 Podobieństwa i różnice muzycznego stylu chińskich i brytyjskich pieśni ludowych

Z perspektywy podobieństw w stylu muzycznym chińskich i brytyjskich pieśni ludowych można zauważyć, że przejawiają się one głównie w dwóch aspektach – budowie formalnej oraz akompaniamencie. W pieśniach brytyjskich dominuje forma zwrotkowa, odzwierciedlająca stroficzny układ tekstu, podczas gdy chińskie pieśni ludowe przybierają bardziej swobodną strukturę – składają się z kilku do kilkunastu odcinków podzielonych na frazy, co nawiązuje do elastycznych form tradycyjnej chińskiej poezji. Elementem wspólnym dla obu tradycji jest natomiast sposób kształtowania akompaniamentu – zarówno w repertuarze brytyjskim, jak i chińskim kompozytorzy uwzględniają tekst oraz wyrażane emocje, w pełni wykorzystując fortepian do budowania i podtrzymywania obrazu wynikającego z treści utworu.

Jeśli chodzi o różnice między chińskimi a brytyjskimi pieśniami ludowymi, dotyczą one przede wszystkim materiału melodycznego, czyli zastosowania różnych systemów skal, oraz sfery rytmiki, głównie w zakresie używanych metrum. W chińskich pieśniach ludowych z obszarów zamieszkiwanych przez grupę etniczną Han dominuje pentatonika, natomiast w pieśniach z Xinjiangu częściej pojawia się skala siedmiostopniowa. W brytyjskich pieśniach ludowych wykorzystuje się natomiast tradycyjne europejskie skale durowo-molowe, przy czym wyraźnie przeważają skale durowe, wzbogacone o barwę molowych akordów, co nadaje melodii łagodniejszy charakter.

Pod względem rytmiki chińskie pieśni ludowe cechują się swobodą i elastycznością, pozwalającą śpiewakom na indywidualne przetworzenie utworu.

Natomiast w brytyjskich pieśniach ludowych metrum pozostaje stabilne i jednolite przez cały czas trwania utworu.

3.3 Porównanie kształtowania materiału melodycznego

Wśród wielu czynników decydujących o kształcie muzycznej ekspresji centralne miejsce zajmuje melodia, składająca się z dwóch podstawowych elementów – wysokości dźwięków oraz rytmu. Chiński muzykolog Sun Hongjie stwierdził: „Stopień niezależności melodii w muzyce jest najsilniejszy, jej wyjątkowość najbardziej wyraźna, znaczenie najszersze, jest najbardziej transmisyjnym elementem muzyki, stanowi jej duszę[148].” We współczesnym świecie, w kontekście muzyki ludowej różnych regionów, melodia pozostaje najbardziej rozpoznawalnym i charakterystycznym jej elementem.

Analiza pieśni ludowych często koncentruje się właśnie na melodii, gdyż to ona w dużej mierze kształtuje ich styl i tożsamość. Struktura melodii jest nierozerwalnie związana z kontekstem kulturowym, obejmującym m.in. tradycję, historię, język oraz cechy charakterystyczne danego regionu. Różnice w tych aspektach sprawiają, że linie melodyczne pieśni ludowych kształtują się w odmienny sposób, przybierając formy typowe dla danej kultury muzycznej.
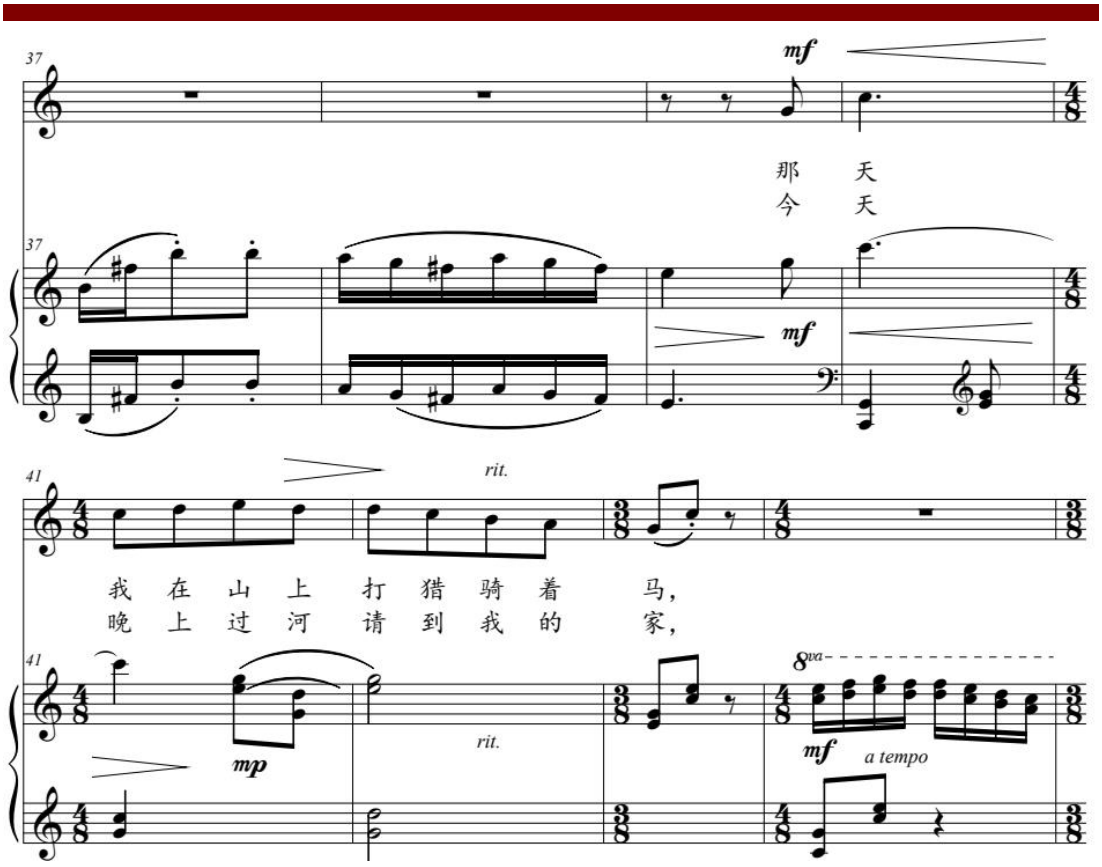
3.3.1 Kształtowanie materiału melodycznego w chińskich pieśniach ludowych

Forma melodii w chińskich pieśniach ludowych cechuje się trzema kluczowymi właściwościami.

Po pierwsze, charakteryzuje się otwartością, co oznacza, że rozwój materiału melodycznego opierał się często na improwizacji oraz wielopokoleniowym przekazywaniu pieśni metodą ustnego przekazu. Ten sposób transmisji muzyki sprzyjał stopniowym przekształceniom melodii, nadając im elastyczny i dynamiczny charakter. W strukturze melodycznej spotykamy zróżnicowane interwały – od niewielkich, bliskich kroków sekundowych po większe rozpiętości dźwiękowe, które jednak nie prowadzą do nadmiernie szerokich skoków.

[148] Pan Guanze *O prawidłowej ekspresji i użyciu języka w śpiewie chińskich pieśni ludowych*, Gazeta Instytutu Sztuk Pięknych w Zhejiang, 2010 (06).

Po drugie, melodie wyróżniają się swobodą rytmiczną, co sprawia, że frazy muzyczne rozwijają się w sposób płynny i naturalny. Nie są one jednak nadmiernie rozległe ani długie, lecz budowane w sposób umożliwiający stopniowe rozwijanie muzycznej myśli, co pozostaje w ścisłym związku z tradycyjnymi formami chińskiej poezji i charakterystyką języka tonalnego. Jako przykład poniżej zamieszczony został fragment pieśni „Śliczny kwiat róży" w opracowaniu Ding Shande[149] (patrz przykład 3.3).
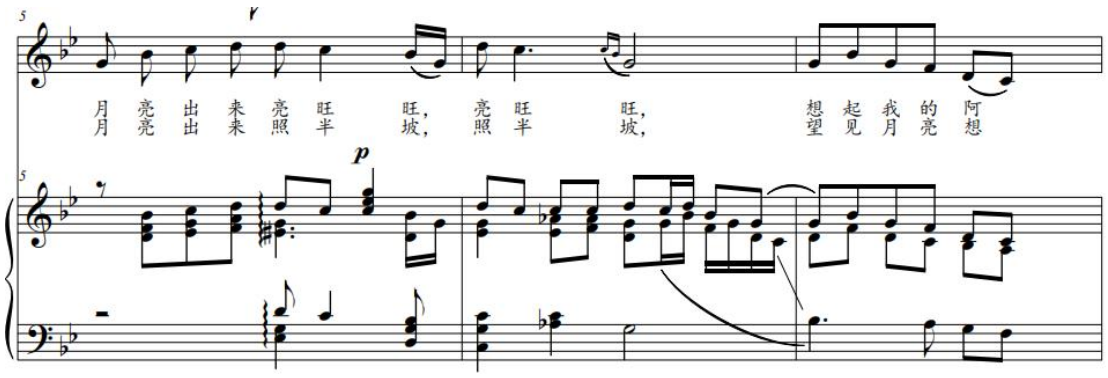


Przykład 3.3: Ding Shande „Śliczny kwiat róży"; takty: 37 – 44[150].

Na podstawie powyższego przykładu nutowego można dostrzec, że melodia w tej frazie rozpoczyna się przedtaktem na ostatniej mierze taktu 39, skokiem o kwartę. Po zatrzymaniu na długiej wartości ćwierćnuty z kropką, następuje stabilny przebieg ósemkowy w wysokim i środkowym rejestrze, zakończony ponownym skokiem w górę

[149] Kompletna analiza pieśni Ding Shande „Śliczny kwiat róży" przeprowadzona została w rozdziale 2.2.3, patrz s. 63 – 70 niniejszej dysertacji.
[150] Ding Shande - *Art Song Collection;* Shanghai Music Publishing House, 2014.01.

o kwartę. Rozwój melodii w obrębie całej frazy nie wykazuje wyraźnego napięcia, a szczególną rolę odgrywa podkreślenie płynnej fluktuacji linii melodycznej.

Drugą istotną cechą jest zwartość**,** co oznacza, że w przebiegu melodii rzadko występują duże skoki interwałowe. Zazwyczaj interwały nie przekraczają tercji, a ich zdecydowana większość to wielkie sekundy i małe tercje. W koncepcji chińskiej muzyki ludowej, ze względu na zastosowanie skali pentatonicznej, rozwój melodii oparty na małych tercjach uznawany jest za jeden z dominujących schematów budowy frazy. Nawet w przypadkach, gdy odległość między dwoma kolejnymi dźwiękami przekracza kwartę, często wprowadzane są dźwięki ozdobne, które pełnią funkcję łącznika i łagodzą skokowy charakter melodii. Dobrym tego przykładem jest poniższy fragment pieśni „Płynąca rzeczka” w opracowaniu Li Yinghai[151]. (patrz przykład 3.4).



Przykład 3.4: Li Yinghai „Płynąca rzeczka”; takty: 5 – 7[152].
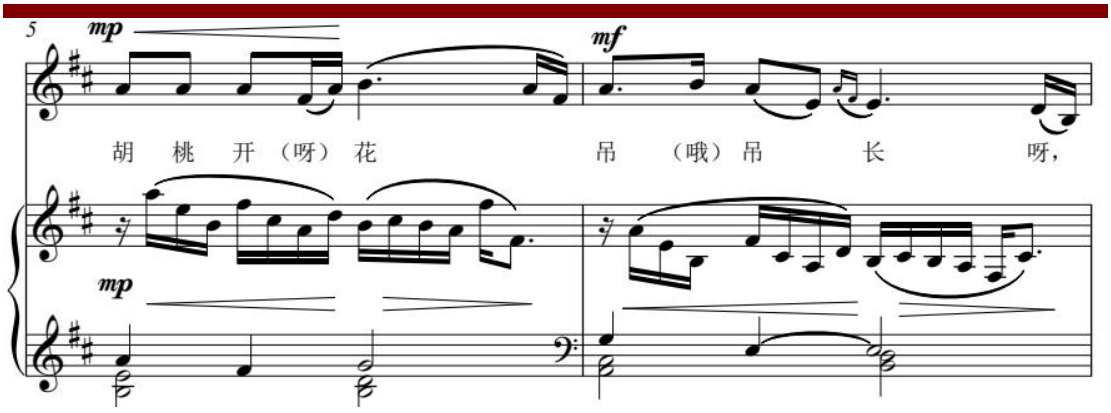
Powyższy przykład pokazuje, że utwór oparty jest na klasycznej skali pięciodźwiękowej, a relacje między dźwiękami utrzymują się głównie w obrębie sekundy wielkiej lub tercji małej. W szóstym takcie pojawia się skok o kwartę czystą w dół, który różnicuje dotychczasowy przebieg melodyczny i nadaje linii wokalnej swoisty liryzm. Skok ten został złagodzony poprzez dodanie podwójnej przednutki sekundowo-tercjowej.

Właśnie użycie ozdobników stanowi jedną z kluczowych cech kształtowania melodii w chińskim repertuarze pieśni tradycyjnych. Wykorzystywane w celu

[151] Kompletna analiza pieśni Li Yinhai „Płynąca rzeczka” przeprowadzona została w rozdziale 2.2.2, patrz s. 50 – 55 niniejszej dysertacji.
[152] Zbiór: *Chińskie utwory wokalne* Shanxi Education Publishing House, 2004.10.

podkreślenia ekspresji i wzmocnienia nastroju utworu, ozdobniki są integralnym elementem wykonawstwa muzyki ludowej. Ich forma jest niezwykle zróżnicowana i obejmuje m.in. glissanda, tryle oraz charakterystyczne „fale". Co istotne, w wielu przypadkach ozdobniki nie są zapisane w partyturze, a ich realizacja leży po stronie śpiewaka, który w ramach swobody interpretacyjnej dostosowuje ornamentykę do charakteru pieśni oraz indywidualnych możliwości głosowych.

Praktyka ta wynika zarówno z tonalnej specyfiki języka chińskiego, jak i z tradycyjnych zasad wykonawczych, według których wokalista pełni aktywną rolę w kształtowaniu linii melodycznej. Na przykład glissando w chińskich pieśniach ludowych często pełni funkcję łącznika pomiędzy pierwszymi dźwiękami utworu, umożliwiając ich płynne i spójne połączenie. Wykonawca, kontrolując oddech, może w ten sposób subtelnie modelować początek frazy, nadając jej większą ekspresję i naturalność. Kolejnym tego przykładem może być fragment pieśni „Chcę pocałować matkę" w opracowaniu Ding Shande[153] (patrz przykład 3.5).



Przykład 3.5: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę"; takty: 5 – 6[154].

Jak pokazuje powyższy przykład nutowy, w przebiegu melodycznym pojawiają się zejścia o interwał małej tercji, zarówno w kierunku wznoszącym, jak i opadającym, między dźwiękami a i fis. W takich miejscach często stosuje się przejście glissandowe,

[153] Kompletna analiza pieśni Ding Shande „Chcę pocałować matkę" przeprowadzona została w rozdziale 2.2.1, patrz s. 44 – 50 niniejszej dysertacji.
[154] *Wybrane utwory do nauczania muzyki wokalnej*, Southwest Normal University Press, 2000.05.

które nadaje frazie większą płynność i ekspresję. Wykorzystanie tego efektu pozwala na subtelniejsze wyrażenie nastroju utworu oraz wzbogaca jego wyrazistość.

Analiza kształtowania materiału melodycznego w chińskich pieśniach ludowych ukazuje ich specyficzne cechy, wynikające zarówno z tradycji ustnego przekazu, jak i tonalnej natury języka. Zróżnicowanie interwałowe, swobodne frazowanie oraz bogata ornamentyka stanowią istotne elementy tej muzyki, podkreślając jej ekspresyjność i ścisły związek z kulturą regionu. Rola wykonawcy, który poprzez interpretację i dodawanie ozdobników wpływa na ostateczny kształt melodii, pozostaje kluczowym aspektem tradycyjnego wykonawstwa. W efekcie chińskie pieśni ludowe nie tylko zachowują swoją odrębną tożsamość, ale także oferują szerokie możliwości artystycznej ekspresji.

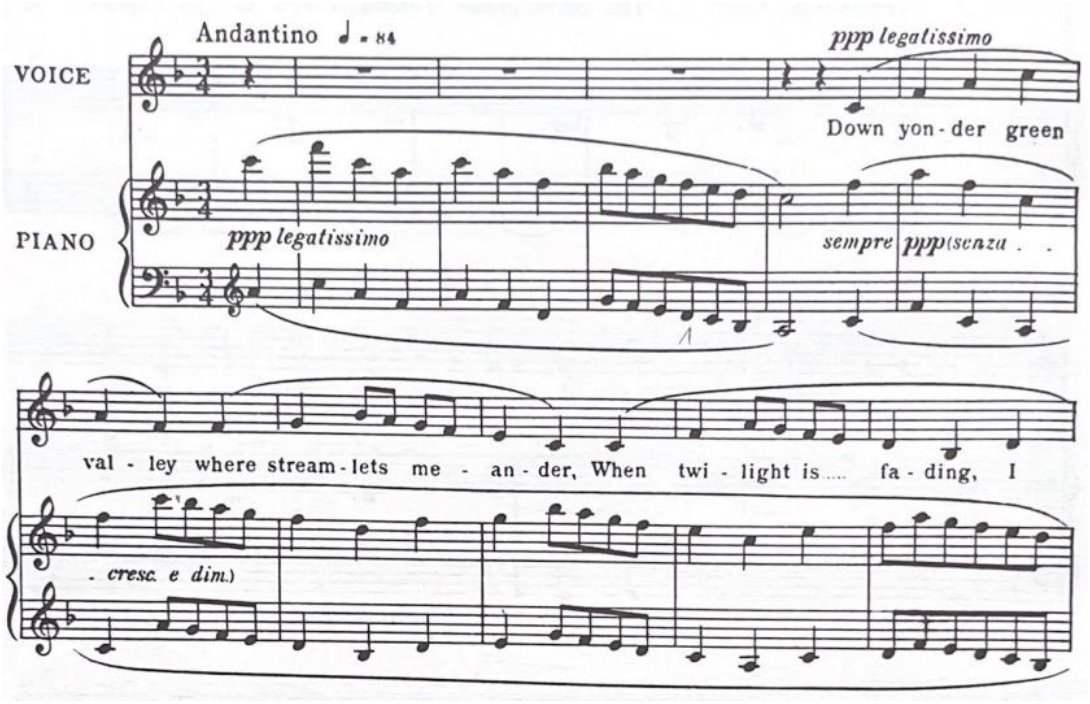
3.3.2 Kształtowanie materiału melodycznego w brytyjskich pieśniach ludowych

Melodyka brytyjskich pieśni ludowych charakteryzuje się klarowną i symetryczną budową, odzwierciedlającą śpiewność i prostotę typową dla tradycji oralnej. Jedną z głównych cech tych melodii jest powszechne stosowanie struktury okresowej, w której frazy układają się w schemat poprzednik – następnik, nadając całości równowagę i przejrzystość.

Linia melodyczna opiera się często na charakterystycznym układzie o łukowatej konstrukcji: rozpoczyna się od niskiego dźwięku, następnie stopniowo wznosi się ku niewielkiej kulminacji, po czym wraca do dźwięku początkowego lub jego pobliża. Struktura ta nadaje melodii płynność i naturalność, a także wzmacnia jej śpiewność. Ponadto frazy często oparte są na dźwiękach rozłożonych trójdźwięków triady diatonicznej, co dodatkowo podkreśla tonalną stabilność i ludowy charakter pieśni.

Przykładem takiej budowy melodycznej jest utwór Benjamina Brittena „The Ash Grove”[155], w którym już w pierwszych taktach można dostrzec wyraźny schemat wznoszącej melodii oraz płynne *legato* akordów rozłożonych (patrz przykład 3.6).

[155] Kompletna analiza pieśni Benjamina Brittena „The Ash Grove” przeprowadzona została w rozdziale 2.3.2, patrz s. 94 – 100 niniejszej dysertacji.



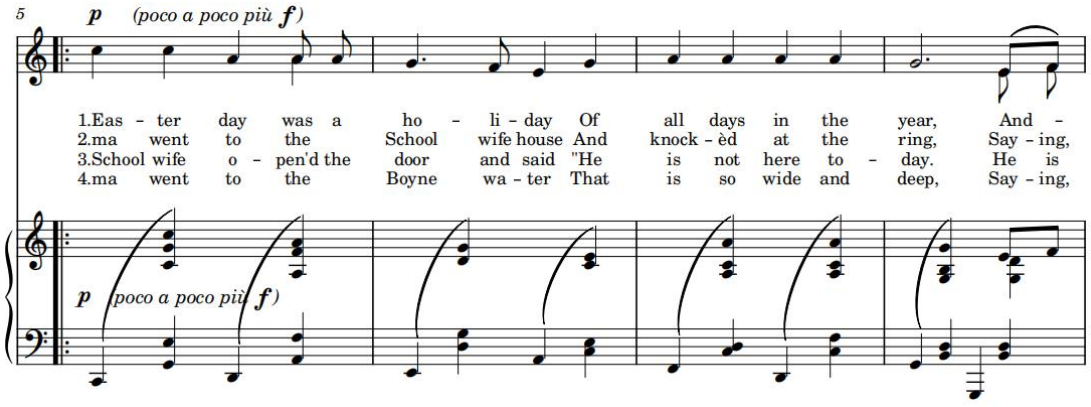
Przykład 3.6: Benjamin Britten „The Ash Grove"; takty: 1 – 10[156].

Partia wokalna rozpoczyna się w takcie 5, wprowadzając linię melodyczną w kierunku wznoszącym, który utrzymuje się w dalszym przebiegu utworu. Strukturalnie melodia opiera się na płynnym *legato* akordów rozłożonych, co nadaje jej śpiewność i spójność. Przykładem takiej organizacji jest fragment taktów 5–7, gdzie melodia konstruowana jest na rozłożonym trójdźwięku kwartsekstowym F-dur.

Jednym z istotnych środków kształtujących melodykę brytyjskich pieśni ludowych jest także repetycja dźwięków, pełniąca zarówno funkcję strukturalną, jak i retoryczną. Zabieg ten szczególnie często występuje w pieśniach o silnym charakterze narracyjnym, wzmacniając ich ekspresję oraz podkreślając istotne momenty tekstowe. Przykładem tego zjawiska jest fragment pieśni Benjamina Brittena „Little Sir William"[157] (patrz przykład 3.7).

[156] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

[157] Kompletna analiza pieśni Benjamina Brittena „Little Sir William" przeprowadzona została w rozdziale 2.3.5, patrz s. 112 – 121 niniejszej dysertacji.



Przykład 3.7: Benjamin Britten „Little Sir William"; takty: 5 – 8[158].

Analizując powyższy przykład muzyczny, dostrzegamy, że w takcie 5 fraza melodyczna opiera się na repetycjach dźwięków c^1 i a, co nadaje jej stabilny, uporządkowany charakter. Następnie, linia melodyczna stopniowo rozwija się w kierunku opadającym. W takcie 7 kontynuowane są repetycje dźwięku a, przy jednoczesnym zachowaniu tendencji do stopniowego obniżania linii melodycznej. Zabieg ten sprzyja budowaniu narracyjnej spójności utworu oraz podkreśla jego statyczny i refleksyjny charakter.

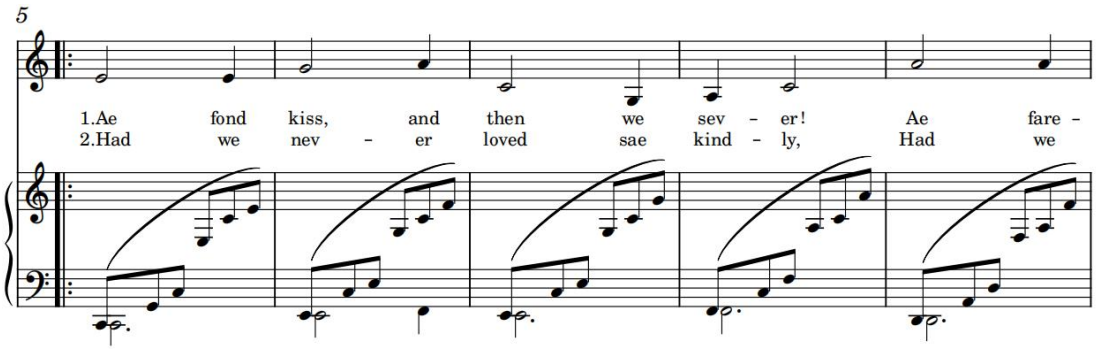
Kolejną charakterystyczną cechą melodyki brytyjskich pieśni ludowych jest częste wykorzystanie interwałów o większej rozpiętości, zwłaszcza kwart i sekst. Ich obecność wynika z powszechnego konstruowania linii melodycznej w oparciu o rozłożone trójdźwięki i ich przewroty, co wpływa na charakterystyczną śpiewność oraz przejrzystość fraz.

Analizując przykładowy fragment pieśni Healey'a Willana „Ae fond kiss"[159] (patrz przykład 3.8), dostrzegamy, że w taktach 5–6 melodia rozwija się w sposób płynny, z niewielkimi odległościami między dźwiękami, co nadaje jej stabilność. W kolejnych taktach (6–7) pojawiają się jednak wyraziste skoki w dół – o sekstę wielką oraz kwartę czystą – które przełamują jednolitość przebiegu melodycznego. W taktach 7–9, pomimo stopniowego ruchu wznoszącego, nagłe wprowadzenie skoku o sekstę dodatkowo urozmaica frazę, wzbogacając jej ekspresję. Cała linia melodyczna

[158] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

[159] Kompletna analiza pieśni Healey'a Willana „Ae fond kiss" przeprowadzona została w rozdziale 2.3.1, patrz s. 87– 94 niniejszej dysertacji.

pozostaje szeroko rozpięta, z charakterystycznymi fluktuacjami, co przyczynia się do jej płynności i naturalnej śpiewności.



Przykład 3.8: Healey Willan „Ae fond kiss”.; takty: 5 – 9[160].

Podsumowując, melodyka brytyjskich pieśni ludowych opiera się na kilku fundamentalnych zasadach: symetrycznej strukturze fraz, łukowej konstrukcji linii melodycznej, wykorzystaniu repetycji dźwięków oraz charakterystycznych interwałach wynikających z rozłożonych trójdźwięków. Wszystkie te elementy współtworzą wyrazisty idiom muzyczny, który wyróżnia się śpiewnością, klarownością i narracyjnym charakterem.

3.3.3 Porównanie form kształtowania melodii w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych.

Melodyka zarówno chińskich, jak i brytyjskich pieśni ludowych wyróżnia się silnym liryzmem, który nadaje im wyrazisty, nastrojowy charakter. W obu tradycjach pieśniowych istotną rolę odgrywa śpiewność fraz, co sprzyja ich łatwemu zapamiętywaniu i przekazywaniu w tradycji ustnej. Pomimo tych wspólnych cech, istnieją jednak istotne różnice w sposobie kształtowania linii melodycznej, wynikające zarówno z odmiennych skal muzycznych, jak i specyfiki wykonawczej.

Jednym z kluczowych aspektów różnicujących jest stopień swobody w przebiegu melodii. W chińskich pieśniach ludowych linie melodyczne charakteryzują się dużą elastycznością i swobodą rytmiczną, co w połączeniu z bogatym użyciem

[160] Wyd. przez Waterloo Music Company Limited, Waterloo, Ontario, Canada 1994. International and United States copyright secured.

ozdobników sprawia, że ich interpretacja staje się w znacznym stopniu zależna od wykonawcy. Przetworzenie materiału melodycznego i wprowadzenie wariantów rytmicznych to często stosowana praktyka, podkreślająca ekspresyjność wykonania. Brytyjskie pieśni ludowe cechuje natomiast większa stabilność przebiegu melodycznego, wynikająca z ich narracyjnego charakteru. Melodie są zwykle bardziej ustrukturyzowane i przewidywalne, co nadaje im elegancję i spokój.

Z perspektywy budowy melodycznej znaczącą różnicą jest również skala dźwiękowa, na której opierają się oba repertuary. Pieśni chińskie konstruowane są głównie w skali pentatonicznej, co ogranicza zakres interwałowy do sekund i tercji, a ewentualne skoki służą przede wszystkim jako elementy łącznikowe. Tymczasem w brytyjskich pieśniach ludowych, osadzonych w systemie diatonicznym, pojawiają się bardziej zróżnicowane skoki interwałowe, w tym seksty i kwarty, które często sygnalizują kluczowe zmiany emocjonalne w narracji utworu.

Kolejną istotną cechą różnicującą jest sposób organizacji fraz muzycznych. W pieśniach chińskich dominuje rozwój liniowy, w którym melodia płynnie prowadzi słuchacza przez kolejne segmenty utworu. W pieśniach brytyjskich natomiast częstą praktyką jest stosowanie struktury okresowej, w której frazy układają się w schemat poprzednik – następnik, zapewniając równowagę i symetrię.

Pomimo tych różnic, obie tradycje dążą do śpiewności i emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę. Chińskie pieśni ludowe urzekają swobodą wykonawczą i subtelną ornamentyką, podczas gdy brytyjskie pieśni ludowe wyróżniają się klarownością i narracyjną spójnością. Obydwie formy stanowią cenny element dziedzictwa muzycznego, odzwierciedlając odmienne podejście do kształtowania melodii w zależności od kontekstu kulturowego i historycznego.

3.4 Specyfika językowa jako istotny element charakterystyki pieśni ludowych

Język jest jednym z najważniejszych nośników kultury, zarówno w formie mówionej, jak i pisanej. W pieśniach ludowych pełni on rolę nie tylko środka komunikacji, ale także narzędzia ekspresji artystycznej i emocjonalnej. Ponieważ język

kształtuje sposób postrzegania i wyrażania rzeczywistości, wpływa również na strukturę i charakter pieśni ludowych. W różnych kulturach rozwijały się odmienne sposoby przekazywania treści muzycznych, co wynikało z unikalnych cech językowych i poetyckich danej tradycji.

Z perspektywy języka i muzyki kluczowym aspektem różnicującym chińskie i brytyjskie pieśni ludowe jest tonalność języka chińskiego oraz bogactwo dialektów w języku angielskim. W chińskich pieśniach ludowych intonacja tekstu wpływa bezpośrednio na kształt melodii – charakterystyczne cztery tony mandaryńskiego determinują kierunek linii melodycznej. Powiązanie języka z muzyką w tradycji chińskiej jest tak ścisłe, że już w klasycznej poezji wykształciły się konkretne schematy intonacyjne, które przenikały do pieśni i muzyki instrumentalnej. W związku z tym melodia w chińskich pieśniach często ściśle podąża za naturalnymi wzorcami intonacyjnymi języka, a różnice w tonalności mogą prowadzić do zupełnie odmiennych interpretacji.

W przypadku brytyjskich pieśni ludowych język również odgrywa kluczową rolę, lecz jego wpływ na melodię jest bardziej pośredni. Rozwój tej tradycji pieśniowej był silnie związany z dialektami i regionalnym zróżnicowaniem języka angielskiego, szkockiego i irlandzkiego. Pieśni ludowe Wysp Brytyjskich wyrastały zarówno z prostych przyśpiewek, jak i bardziej złożonych ballad o charakterze narracyjnym, które często zachowywały archaiczne formy językowe i specyficzne rytmy mowy. W odróżnieniu od tonalnych języków chińskich, angielski opiera się na akcencie i rytmie, co sprawia, że fraza muzyczna jest bardziej elastyczna i może przyjmować różnorodne kształty w zależności od akcentowanych sylab oraz układu wersyfikacyjnego tekstu.

Kolejnym istotnym aspektem różnicującym obie tradycje jest podejście do ekspresji poetyckiej. W chińskich pieśniach ludowych dominuje subtelność, metaforyczność i niedopowiedzenie, często inspirowane klasyczną poezją chińską, w której obrazy przyrody i uczuć przekazywane są w sposób symboliczny. Z kolei brytyjskie pieśni ludowe charakteryzują się większą bezpośredniością i narracyjnością –

ich teksty często opowiadają konkretne historie, zawierają dialogi i jasno określone emocje.

Mimo zasadniczych różnic w strukturze językowej i sposobie formowania melodii, zarówno chińska, jak i brytyjska tradycja pieśniowa ukazuje ścisłe powiązanie języka z muzyką. W obu przypadkach język kształtuje rytm, akcentację i sposób budowania fraz, a różnice wynikające z odmiennego tła kulturowego prowadzą do wykształcenia unikalnych stylistyk muzycznych.

3.4.1 Rola języka w kształtowaniu i ekspresji chińskich pieśni ludowych

Język chińskich pieśni ludowych odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu ich ekspresji i struktury. Jego specyfika wpływa zarówno na rytm, melodykę, jak i emocjonalny wydźwięk utworów. W tekstach pieśni dostrzegalne są trzy istotne elementy językowe: rytmiczne rymy, naturalność języka oraz poetycka obrazowość, które łącznie nadają tym utworom unikalny charakter.

Rymy i struktura wersyfikacyjna

Jednym z podstawowych elementów językowych chińskich pieśni ludowych jest konsekwentne stosowanie rymów. W większości przypadków rymy te są oparte na powtarzalności dźwięków samogłoskowych w ostatnich sylabach wersów, co wzmacnia rytmiczność i płynność tekstu. Na przykład dwa pierwsze wersy w pieśni Ding Shande „Chcę pocałować matkę” (想亲娘):

胡桃开花吊吊长，远离家乡想亲娘

[*Hútáo kāihuā diàodiào cháng, Yuǎn lí jiāxiāng xiǎng qīnniáng*]

W dosłownym tłumaczeniu na język polski oznacza to „Orzech rozkwitł długimi kwiatami, z dala od domu tęsknię, chcę pocałować matkę[161]”. Wersy te kończą się rymującymi się sylabami *cháng* i *niáng*, co wzmacnia wyrazistość rytmu i ułatwia zapamiętywanie melodii. W pieśniach ludowych rymy odgrywają istotną rolę w organizacji wersyfikacji, a ich konsekwentne stosowanie sprzyja koherencji frazy muzycznej.

[161] Patrz: Tabela nr 1 – Tekst pieśni D. Shande „Chcę pocałować matkę” wraz z tłumaczeniem, s. 44 niniejszej dysertacji.

Język potoczny i jego funkcja ekspresyjna

Język chińskich pieśni ludowych czerpie inspirację zarówno z codziennej mowy, jak i tradycji literackiej. Wiele utworów posługuje się prostym, zrozumiałym językiem, odzwierciedlającym życie codzienne i relacje społeczne, co podkreśla ich ludowy charakter. Nie oznacza to jednak, że pieśni te ograniczają się jedynie do potoczności – przeciwnie, w licznych przypadkach teksty przybierają formę refleksyjnych, lirycznych miniatur pełnych metafor i symboliki.

Przykładem może być pieśń Ding Shande „Radośnie wschodzi słońce" (太阳出来喜洋洋), gdzie pierwsze wersy opisują zarówno zjawisko przyrody, jak i emocjonalny stan podmiotu lirycznego:

太阳出来喜洋洋，挑起扁担上山岗

[*Tàiyáng chūlái xǐ yángyáng, Tiāo qǐ biǎndàn shàng shāngǎng*]

W dosłownym tłumaczeniu na język polski oznacza to: „Radośnie wschodzi słońce, podnoszę ciężar ruszam w góry do prac[162]". Zwrot *喜洋洋* (*xǐ yángyáng* – „radośnie promieniujący") jest typowym przykładem wyrażenia używanego w codziennej mowie, jednak jego zastosowanie w pieśni nadaje utworowi specyficzną atmosferę. Ponadto niektóre konstrukcje gramatyczne, typowe dla języka mówionego, są celowo upraszczane, co sprawia, że tekst staje się bardziej rytmiczny i śpiewny.

Poetyka i obrazowanie

Obok języka potocznego, chińskie pieśni ludowe często czerpią z tradycji poetyckiej, wykorzystując symbolikę i metafory. Naturalne elementy otoczenia, takie jak góry, woda, księżyc czy kwiaty, często nie są jedynie opisem rzeczywistości, lecz pełnią funkcję metaforyczną. W pieśniach miłosnych i refleksyjnych obrazy natury symbolizują emocje bohaterów, a niedopowiedzenia i subtelność przekazu pozostawiają przestrzeń na indywidualną interpretację.

Charakterystyczną cechą tych tekstów jest także ich syntetyczność – wiele pieśni przekazuje głębokie treści w zaledwie kilku wersach, pozostawiając słuchaczowi

[162] Patrz: Tabela nr 5 – Tekst pieśni D. Shande „Radośnie wschodzi słońce" wraz z tłumaczeniem, s. 56 niniejszej dysertacji.

przestrzeń do refleksji. Dzięki temu chińska poetyka ludowa odznacza się pewnym minimalizmem, który kontrastuje z często narracyjnym charakterem pieśni brytyjskich.

Rytm i jego rola w muzyczności tekstu

Kolejnym kluczowym elementem językowym jest silne odczucie rytmu, wynikające zarówno z regularnej liczby sylab, jak i konsekwentnych rymów. Wiele chińskich pieśni ludowych bazuje na wersach składających się z równej liczby znaków – najczęściej pięcio- lub siedmiosylabowych. W pieśni „Radośnie wschodzi słońce" przywoływane już powyżej dwa pierwsze wersy składają się z siedmiu sylab:

太-阳-出-来-喜-洋-洋，挑-起-扁-担-上-山-岗

[*Tài-yáng – chū-lái – xǐ – yáng-yáng, Tiāo – qǐ – biǎn-dàn – shàng – shān-gǎng*]

Ich struktura pozwala na naturalny podział tekstu na dwie równe frazy muzyczne, co wzmacnia jego rytmiczność i płynność śpiewu.

Język chińskich pieśni ludowych pełni wieloaspektową funkcję, kształtując zarówno melodykę, rytm, jak i ogólną ekspresję utworów. Rymy i regularna struktura wersów nadają im płynność i łatwość zapamiętywania, a jednoczesne połączenie prostoty języka potocznego z elementami poetyckimi sprawia, że pieśni te balansują między codziennością a liryczną refleksją. Znaczenie języka w kształtowaniu melodyki wynika także z tonalności języka chińskiego, która miała wpływ na rozwój intonacyjnych schematów w muzyce tradycyjnej.

Złożoność i różnorodność języka w chińskich pieśniach ludowych odzwierciedla bogactwo kultury, w której powstawały – łącząc prostotę ludowego przekazu z głębią metaforyczną charakterystyczną dla klasycznej poezji chińskiej.

3.4.2 Rola języka w kształtowaniu i ekspresji brytyjskich pieśni ludowych

Język odgrywa kluczową rolę w formowaniu brytyjskich pieśni ludowych, wpływając zarówno na ich narracyjność, strukturę wersyfikacyjną, jak i melodykę. W pieśniach tych można wyróżnić trzy istotne cechy językowe: symbolizm, system rymów oraz rytmiczną organizację tekstu. Charakterystyczne dla tej tradycji pieśniowej jest bogactwo dialektów, archaizmów oraz ścisłe powiązanie tekstu z naturalną prozodią języka angielskiego, co wpływa na specyfikę rytmu i akcentowania.

- **Symbolizm i obrazowanie**

Brytyjskie pieśni ludowe często operują językiem symbolicznym, który służy wyrażeniu emocji i nastrojów. Naturalne krajobrazy, elementy przyrody oraz zjawiska pogodowe pełnią funkcję nośników emocji bohaterów pieśni. W pieśni H. Willana „Loch Lomond" piękno jeziora i jego otoczenia nie jest jedynie opisem miejsca, lecz przede wszystkim wyrazem tęsknoty za domem i przeszłością. Tekst utworu opiera się na subtelnym kontraście między zachwytem nad scenerią a melancholią wynikającą z rozłąki i straty.

Podobny mechanizm funkcjonuje w pieśni B. Brittena „O Waly, Waly", gdzie woda rzeki symbolizuje zarówno nurt życia, jak i ulotność miłości. Słowa utworu opisują nie tylko realny krajobraz, lecz również metaforyczne doświadczenie cierpienia i rozczarowania miłosnego. W pieśniach takich jak „The Salley Gardens" czy „The Ash Grove" tego samego twórcy, natura odgrywa podwójną rolę – stanowi zarówno realistyczne tło narracji, jak i przestrzeń symbolizującą uczucia i przeżycia wewnętrzne postaci.

- **System rymów i wersyfikacja**

W brytyjskich pieśniach ludowych rymy odgrywają istotną rolę w organizacji tekstu i jego rytmiki. W języku angielskim można wyróżnić dwa główne rodzaje rymów:

- rymy głoskowe (alliteracyjne), polegające na powtarzaniu tych samych spółgłosek na początku kolejnych wyrazów. Przykładem jest fraza z pieśni B. Brittena „The Foggy, Foggy Dew": „I worked at the weaver's trade" (tłum. „Pracowałem w zawodzie tkacza[163]"), gdzie powtarzająca się głoska *w* wzmacnia płynność i muzyczność tekstu.
- rymy końcowe, polegające na zgodności brzmieniowej końcowych sylab wersów. Przykładem jest struktura rymów w tym samym utworze:

„When I was a bachelor I lived all alone,
I worked at the weaver's trade.

[163] Patrz: Tabela nr 25 – Tekst pieśni ludowej „The Foggy, Foggy Dew" wraz z tłumaczeniem, s. 121 niniejszej dysertacji.

And the only only thing that I did that was wrong,

Was to woo a fair young maid.[164]"

Rymy w tym fragmencie są zorganizowane w układzie przeplatanym (ABAB), co jest częstym zabiegiem w tradycyjnych pieśniach narracyjnych. Ten rodzaj rymowania ułatwia zapamiętywanie tekstu i nadaje mu spójność dźwiękową.

- **Rytm i akcentacja sylabiczna**

Język angielski, w przeciwieństwie do chińskiego, opiera się na systemie akcentowym, co ma istotny wpływ na sposób organizacji rytmu w pieśniach ludowych. Rytm tekstu podporządkowany jest akcentowanym sylabom, co sprawia, że melodia w naturalny sposób oddaje prozodię języka. W pieśniach takich jak „The Ash Grove" B. Brittena tekst muzyczny dostosowany jest do metryki języka, co można zauważyć w rozkładzie sylab: „Sun-shine o'er val-ley and moun-tain[165]". W tym fragmencie każde z podkreślonych słów podzielone jest na akcentowane i nieakcentowane sylaby, co bezpośrednio wpływa na rytm muzyczny. Akcent metryczny frazy jest zgodny z naturalnym akcentem językowym, co sprzyja śpiewności i klarowności przekazu.

Dodatkowo w wielu brytyjskich pieśniach ludowych zauważyć można regularność w liczbie sylab, przypadających na jeden wers, co nadaje utworom równomierność rytmiczną i umożliwia ich łatwiejsze zapamiętywanie. W pieśniach narracyjnych często stosowana jest struktura czteroakcentowa (balladowa), gdzie każdy wers zawiera stałą liczbę akcentowanych sylab, co wzmacnia ich recytacyjny charakter.

Podsumowując, język brytyjskich pieśni ludowych łączy w sobie prostotę i poetyckość, tworząc bogaty krajobraz dźwiękowy, w którym tekst i muzyka funkcjonują w ścisłej symbiozie. Symbolizm, obecny w wielu pieśniach, wzbogaca ich warstwę emocjonalną, natomiast konsekwentne użycie rymów i regularność rytmiczna nadają tekstom melodyjność i klarowność. W przeciwieństwie do tonalnej struktury języka chińskiego, angielski opiera się na akcentowaniu i rytmie, co prowadzi do powstania bardziej elastycznych i narracyjnych form pieśni. Dzięki tym cechom

---

[164] Ibidem.

[165] Patrz: Tabela nr 17 – Tekst pieśni ludowej „The Ash Grove" wraz z tłumaczeniem, s. 95 niniejszej dysertacji.

brytyjskie pieśni ludowe zachowały swój unikalny, ponadczasowy charakter i wciąż stanowią istotny element dziedzictwa kulturowego Wysp Brytyjskich.

3.4.3 Porównanie w zastosowaniu języka w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych

Język odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu struktury i ekspresji pieśni ludowych, a różnice między chińskimi i brytyjskimi pieśniami wynikają przede wszystkim z odmiennych cech lingwistycznych oraz kulturowych. Mimo tych różnic można dostrzec także pewne podobieństwa w sposobie organizacji tekstu oraz jego funkcji w muzyce.

Zarówno chińskie, jak i brytyjskie pieśni ludowe kładą duży nacisk na rytmiczność i melodyjność języka, co przejawia się w powszechnym stosowaniu rymu jako kluczowego elementu strukturalnego. W obu tradycjach pieśniowych rymy pełnią funkcję organizacyjną, nadając tekstowi wyrazistość oraz ułatwiając jego zapamiętywanie i śpiewanie. Dodatkowo w obu kulturach pieśni ludowe często bazują na powtarzalnych schematach wersyfikacyjnych, w których regularność liczby sylab (w przypadku chińskich pieśni) lub akcentowanych zgłosek (w przypadku brytyjskich pieśni) wpływa na ich rytmiczną czytelność. Ten uporządkowany układ tekstu jest szczególnie istotny w kontekście oralnej tradycji przekazywania pieśni ludowych.

Najbardziej wyraźne różnice wynikają z odmiennych zasad prozodycznych obu języków. Język chiński jest tonalny, co oznacza, że wysokość dźwięku w mowie ma istotne znaczenie dla sensu słów. Ta tonalność bezpośrednio wpływa na kształt melodii pieśni – linia melodyczna podąża za naturalnymi wzorcami intonacyjnymi języka, aby zachować czytelność tekstu. W konsekwencji chińskie pieśni ludowe charakteryzują się ścisłym powiązaniem melodyki z językiem, a interwały i kierunek linii melodycznej wynikają z naturalnej intonacji wyrazów.

Natomiast język angielski opiera się na systemie akcentowym, co pozwala na większą swobodę w konstruowaniu melodii. W brytyjskich pieśniach ludowych melodia może być mniej związana z naturalnym akcentem mowy, a tekst może być dzielony na sylaby w sposób dopasowany do struktury muzycznej. Na przykład w pieśni Brittena

„The Ash Grove” słowa „sun-shine", „val-ley", „moun-tain" są rozdzielane w taki sposób, aby dostosować je do rytmu muzycznego, co nie miałoby miejsca w pieśni chińskiej, gdzie każda sylaba odpowiada jednej nucie.

Kolejna istotna różnica dotyczy stylu językowego i sposobu wyrażania emocji. W chińskich pieśniach ludowych dominują prostota i bezpośredniość, które często odzwierciedlają codzienne życie i realia społeczne. Język potoczny, stosowany w wielu pieśniach, nadaje im autentyczność i bezpośredni przekaz, ale jednocześnie wiele utworów wykorzystuje poetycką metaforykę i subtelną symbolikę. Elementy natury, takie jak góry, rzeki czy kwiaty, często służą jako symbole emocji, ale ich przekaz bywa bardziej oszczędny i syntetyczny niż w poezji angielskiej.

Z kolei brytyjskie pieśni ludowe wykazują większą skłonność do obrazowania i narracyjności**.** Ich teksty często opierają się na bogatym symbolizmie**,** gdzie krajobrazy i elementy przyrody stają się nośnikami emocji. Na przykład w pieśni „Loch Lomond” H. Willana pejzaż jeziora odzwierciedla tęsknotę i smutek podmiotu lirycznego, a w „O Waly, Waly” B. Brittena rzeka symbolizuje ulotność miłości.

Warto również zauważyć, że w pieśniach brytyjskich można odnaleźć wiele archaizmów i dialektyzmów, szczególnie w szkockich i irlandzkich balladach, co nadaje im unikalny charakter historyczny. Pieśni te często mają formę opowieści, w których słowa nie tylko opisują uczucia, ale także budują narrację o konkretnych wydarzeniach i bohaterach.

Choć zarówno chińskie, jak i brytyjskie pieśni ludowe czerpią z bogactwa języka, różnice w ich konstrukcji wynikają z odmiennych właściwości lingwistycznych oraz kontekstu kulturowego. Język chiński, jako tonalny, silnie determinuje przebieg melodii i podlega rygorystycznym zasadom intonacyjnym, natomiast angielski, jako język akcentowy, pozwala na większą swobodę w organizacji frazy muzycznej. Styl tekstów w chińskich pieśniach ludowych oscyluje między prostotą języka potocznego a subtelną poetyką, podczas gdy w pieśniach brytyjskich dominują narracyjność i obrazowanie. Oba style stanowią unikalne świadectwo kultury, z której się wywodzą, i ukazują różne sposoby łączenia języka i muzyki w tradycji ludowej.

3.5 Analiza dążeń estetycznych w chińskiej i brytyjskiej twórczości ludowej

Estetyka stanowi integralną część systemu wartości danej kultury i kształtuje sposób, w jaki społeczności postrzegają, tworzą i interpretują sztukę. W ujęciu teoretycznym estetyka może być postrzegana zarówno jako subiektywne, jak i obiektywne poznanie oraz ocena świata za pomocą rozumu i emocji. Każda kultura wykształca własne ideały piękna i harmonii, co prowadzi do zróżnicowanych koncepcji artystycznych, wpływających także na sposób kształtowania pieśni ludowych.

W tradycji zachodniej, od czasów starożytnych, estetyka była ściśle związana z klasycznymi ideałami proporcji, harmonii i wyważenia, które znalazły odzwierciedlenie zarówno w sztuce, jak i muzyce. Pieśni ludowe w kulturach europejskich często odzwierciedlają te wartości poprzez przejrzystą strukturę, symetryczne frazy i narracyjny charakter tekstu. W kontekście brytyjskich pieśni ludowych istotną rolę odgrywa dążenie do wyrazistości emocjonalnej i obrazowości, a także śpiewność oparta na wyraźnej metryczności oraz logicznym następstwie fraz.

Z kolei w tradycjach wschodnich, takich jak chińska, estetyka koncentruje się na harmonii z naturą, subtelności oraz niedopowiedzeniu. Dominującą filozofią wpływającą na kształtowanie pojęcia piękna w sztuce jest taoistyczna zasada równowagi i spontaniczności oraz konfucjańska koncepcja elegancji i umiaru. W pieśniach ludowych odnajdujemy te dążenia w płynnej melodyce, poetyckości tekstu oraz intymnym, często refleksyjnym charakterze utworów. Znaczenie przypisuje się również sztuce interpretacji, w której ważniejsze od technicznej precyzji jest umiejętne oddanie emocjonalnej subtelności pieśni.

Ze względu na te różnice w systemach estetycznych pieśni ludowe różnych kultur mogą przybierać odmienne formy ekspresji. Studia nad tymi odmiennościami pozwalają nie tylko na głębsze poznanie tła kulturowego, w jakim utwory powstawały, ale także dostarczają cennego materiału dla wykonawców, umożliwiając im bardziej świadome podejście do interpretacji repertuaru. Warto podkreślić, że estetyka pieśni ludowych nie jest związana wyłącznie z tekstem czy muzyką, lecz także z praktyką

wykonawczą, wymagającą specyficznych umiejętności wokalnych i zdolności artystycznej interpretacji, zgodnej z założeniami danej tradycji kulturowej.
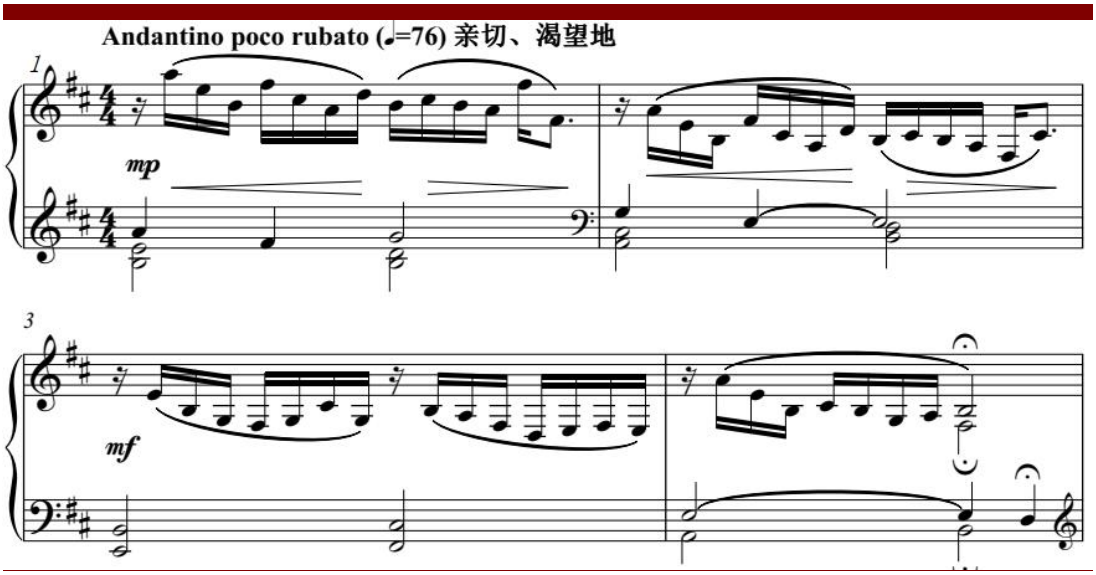
3.5.1 Dążenia estetyczne w chińskich pieśniach ludowych

Dążenia estetyczne w chińskich pieśniach ludowych można rozpatrywać w kontekście trzech kluczowych aspektów: piękna artystycznego, regionalnej specyfiki oraz bogactwa formy. Wszystkie te elementy są głęboko zakorzenione w chińskiej myśli filozoficznej, w szczególności w konfucjanizmie i taoizmie, które ukształtowały rozumienie sztuki, harmonii i relacji człowieka z naturą.

Estetyka chińskich pieśni ludowych opiera się na dążeniu do harmonii między człowiekiem a naturą oraz do subtelnej, lirycznej ekspresji. Zgodnie z konfucjańskim ideałem sztuka powinna nie tylko dostarczać przyjemności, ale także kształtować moralność i emocjonalną wrażliwość odbiorcy. W pieśniach ludowych wyraża się to poprzez syntetyczne połączenie uczuć i otaczającego świata, co pozwala na osiągnięcie artystycznej atmosfery pełnej spokoju, refleksji i naturalnego piękna. Jest to tak zwana koncepcja artystycznego piękna. Z perspektywy tekstu, melodii i akompaniamentu chińskich pieśni ludowych dostrzegamy, iż odpowiadają one określonym ramom artystycznej koncepcji piękna oraz służą lirycznej ekspresji. Koncepcja artystycznego piękna oznacza osiągnięcie artystycznej atmosfery za pomocą syntezy uczuć humanistycznych i odczuć względem natury[166].

Przykładem może być pieśń ludowa z Syczuanu w opracowaniu D, Shande „Chcę pocałować matkę", gdzie artia prawej ręki w akompaniamencie rozwija płynną melodię złożoną z szesnastek, obrazując tęsknotę syna-wędrowca za matką. Charakter tej melodii można porównać do długiej nici jedwabiu, łączącej serca syna i matki, co nawiązuje do taoistycznej idei subtelnego, niewidzialnego powiązania między ludźmi i światem. Z kolei partia lewej ręki, oparta na długich dźwiękach, oddaje głęboki smutek i cierpienie wynikające z rozłąki. To zestawienie kontrastu ruchliwości i statyczności odzwierciedla filozoficzną ideę harmonii przeciwieństw – yin i yang – charakterystyczną dla myśli taoistycznej (patrz przykład .

[166] Shi Qin, *Wyczucie stylu: Rozważania o „energii życia" w wykonywaniu chińskich pieśni ludowych*, Dramat w Syczuanie, 2019.



Przykład 3.9: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę"; takty: 1 – 2[167].

Chiny, jako kraj o ogromnym terytorium i bogatej różnorodności etnicznej, wykształciły wiele lokalnych tradycji muzycznych. Każdy region posiada swoje specyficzne brzmienie, wynikające zarówno z używanej skali muzycznej, jak i specyfiki językowej oraz dialektalnej. W estetyce chińskich pieśni ludowych istotnym aspektem jest zatem dążenie do zachowania tożsamości regionalnej, co wpisuje się w konfucjańską ideę szacunku dla tradycji i wartości wspólnoty.

W analizowanych pieśniach dostrzec można wyraźne różnice stylistyczne:

- Pieśni z Syczuanu i Yunnanu opierają się na tradycyjnej skali pentatonicznej, której śpiewność i miękkość współgrają z naturalną intonacją języka mandaryńskiego.
- Pieśni z Xinjiangu (regionu o silnych wpływach kultury ujgurskiej) wykorzystują skalę siedmiodźwiękową, zbliżającą je do zachodnich systemów tonalnych.

Regionalne dążenia estetyczne przejawiają się także w sposobie ornamentacji melodii – pieśni z południowych Chin często wykorzystują delikatne ozdobniki i mikrotonalne wahania intonacji, podczas gdy pieśni północnych regionów charakteryzują się bardziej wyrazistym, rytmicznym prowadzeniem linii melodycznej.

[167] *Wybrane utwory do nauczania muzyki wokalnej*, Southwest Normal University Press, 2000.05.

Ostatnim istotnym aspektem estetyki chińskich pieśni ludowych jest ich forma, która pozostaje elastyczna i dopasowana do charakteru treści. Taoistyczna filozofia naturalności i spontaniczności wyraża się w swobodnym podejściu do kształtowania melodii, tempa i rytmu.

Doskonałym przykładem tej zasady jest pieśń z Syczuanu w opracowaniu D. Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu”, w której występuje swobodny rytm i tempo, co nadaje utworowi płynność i zmienność, pozwalając na indywidualną interpretację przez śpiewaka. Z kolei pieśń z Xinjiangu „Śliczny kwiat róży”, choć w opracowaniu tego samego twórcy, ilustruje zupełnie inne podejście – tu zastosowanie zmian metrum i dynamicznych kontrastów wzmacnia dramaturgię utworu i wpływa na emocjonalne zaangażowanie słuchacza.

Forma pieśni ludowych jest również ściśle powiązana z ich kontekstem społecznym – niektóre utwory mają charakter refleksyjny i liryczny, inne zaś pełnią funkcję tanecznych czy obrzędowych pieśni rytualnych. Niezależnie od ich przeznaczenia, chińskie pieśni ludowe zawsze odzwierciedlają fundamentalne założenie chińskiej estetyki: równowagę między emocją a formą, między spontanicznością a strukturą**.**

Dążenia estetyczne w chińskich pieśniach ludowych wynikają z filozoficznych koncepcji, które od wieków kształtowały chińską kulturę. Konfucjanizm podkreśla znaczenie harmonii i ładu, co znajduje odzwierciedlenie w przemyślanej strukturze pieśni oraz ich funkcji moralizatorskiej. Z kolei taoistyczne dążenie do naturalności i intuicyjnego wyrażania emocji sprawia, że chińskie pieśni ludowe cechują się swobodnym rytmem, subtelną ornamentyką i organiczną integracją z otaczającą przyrodą. W rezultacie estetyka tych pieśni łączy porządek i spontaniczność, tworząc wyjątkowy idiom artystyczny, w którym muzyka, tekst i interpretacja wokalna splatają się w jedną harmonijną całość.

3.5.2 Dążenia estetyczne w brytyjskich pieśniach ludowych

Dążenia estetyczne w brytyjskich pieśniach ludowych można rozpatrywać w trzech kluczowych aspektach: historyczność, prostota i przekaz oralny oraz poetyckie

piękno i symbolizm. Brytyjska tradycja ludowa czerpie zarówno z ballad średniowiecznych, jak i z lirycznych pieśni romantycznych, co sprawia, że pieśni te są jednocześnie formą dokumentowania wydarzeń historycznych, przekazywania emocji oraz kultywowania specyficznej, rustykalnej śpiewności.

Brytyjskie pieśni ludowe pełnią funkcję nośnika historii i tożsamości kulturowej. Już w średniowieczu ballady ludowe były wykorzystywane do relacjonowania wydarzeń historycznych, społecznych i politycznych, często przedstawiając losy konkretnych bohaterów lub całych wspólnot. W tradycji szkockiej i irlandzkiej szczególne znaczenie miały pieśni opowiadające o walkach niepodległościowych, utraconych ojczyznach i trudach życia pod obcym panowaniem.

Przykładem pieśni osadzonej w kontekście historycznym jest „Ae fond kiss" H. Willana do słów Roberta Burnsa. Choć utwór ten jest bardziej liryczny niż narracyjny to mimo tego, że jego temat dotyczy miłosnego pożegnania, w tle pobrzmiewa również refleksja nad sytuacją Szkotów pod dominacją brytyjską. Tekst Burnsa, pełen subtelnej melancholii, wpisuje się w charakterystyczny dla szkockiej tradycji sposób wyrażania narodowej tożsamości poprzez osobiste historie jednostek.

W wielu brytyjskich pieśniach ludowych występuje również silny element narracyjny, który zbliża je do epickiej ballady. Utwory takie jak „Little Sir William" czy „O Waly, Waly" w mistrzowskim opracowaniu Brittena, opowiadają o konkretnych postaciach i ich losach, często w sposób bardzo dramatyczny i wzruszający. W pieśniach tych przeplatają się wątki miłosne, społeczne oraz elementy folkloru i wierzeń ludowych.

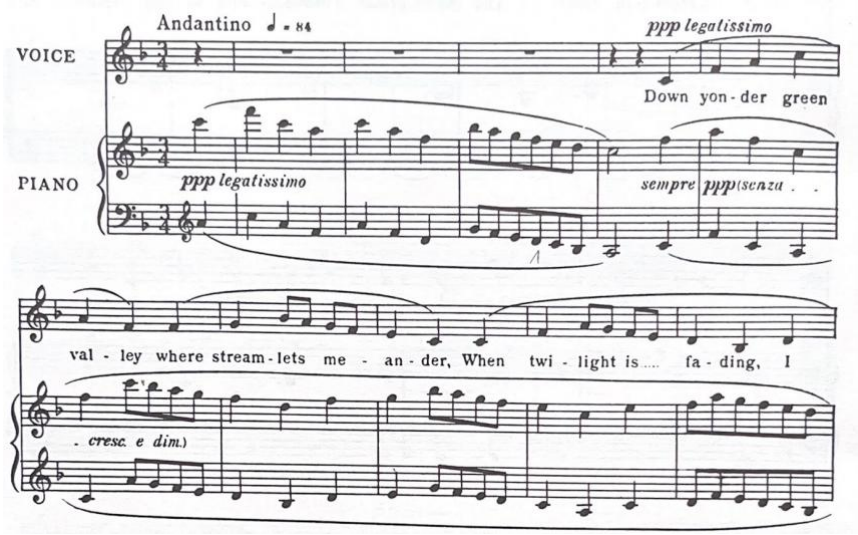
Brytyjskie pieśni ludowe cechują się prostą, ale niezwykle sugestywną strukturą, co ułatwia ich przekazywanie w tradycji ustnej. W przeciwieństwie do bardziej złożonych form muzyki artystycznej, pieśni te bazują na powtarzalnych frazach, prostej metryce i przewidywalnej strukturze melodycznej, co czyni je łatwymi do zapamiętania.

Większość brytyjskich pieśni ludowych ma charakter sylabiczny, co oznacza, że każdej sylabie przypada jeden dźwięk, a melodyka jest podporządkowana naturalnej prozodii języka angielskiego. Taki sposób kształtowania linii melodycznej sprzyja wyrazistości tekstu, a zarazem podkreśla narracyjny charakter utworów.

Rustykalny, prosty charakter melodii ułatwiał ich rozpowszechnianie i adaptację do różnych sytuacji społecznych – od domowych spotkań rodzinnych po publiczne wykonania w tawernach i na targowiskach. Element ten miał kluczowe znaczenie w zachowaniu pieśni przez pokolenia i ich dalszym rozwoju w różnych wariantach regionalnych.

Mimo swej prostoty, brytyjskie pieśni ludowe wyróżniają się bogactwem poetyckich środków wyrazu. Choć ich teksty często mają charakter narracyjny, nie brakuje w nich wyrafinowanych metafor, subtelnych aluzji oraz głębokiego liryzmu. W pieśni Brittena „The Ash Grove" sceneria natury nie jest jedynie tłem wydarzeń, lecz odzwierciedleniem wewnętrznych przeżyć bohatera. Motywy takie jak „strumienie", „dolina", „krajobraz" są nośnikami emocji, symbolizując np. tęsknotę, przemijanie czy niespełnioną miłość. Ten sposób obrazowania wpisuje się w szerszą tradycję romantyczną, w której przyroda stanowi odbicie stanów duchowych człowieka.

Pod względem muzycznym, pieśni takie jak „The Ash Grove" charakteryzują się śpiewną, płynną linią melodyczną związaną z *legato*, co dodatkowo wzmacnia ich liryczny charakter. Przykładem może być połączenie akordu F-dur z rozłożonym akordem dominanty septymowej, które nadaje melodii naturalną płynność i zwiększa jej emocjonalne oddziaływanie (patrz przykład 3.10).



Przykład 3.10: Benjamin Britten „The Ash Grove"; takty: 1 – 10[168].

[168] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

Równie istotnym elementem estetyki brytyjskich pieśni ludowych jest symbolizm wody, który często pojawia się w tekstach jako metafora ulotności, tęsknoty i przemijania. W przywoływanej już wielokrotnie pieśni Brittena „O Waly, Waly" rzeka i fale odzwierciedlają burzliwe losy miłosne, a w „Loch Lomond" Willana jezioro staje się symbolem rozłąki i śmierci. Tego typu poetyckie obrazy wzmacniają emocjonalny wydźwięk pieśni, czyniąc je uniwersalnymi w odbiorze.

Dążenia estetyczne w brytyjskich pieśniach ludowych łączą historyczność, prostotę przekazu oraz poetycką symbolikę, co sprawia, że pieśni te są jednocześnie świadectwem epoki, lirycznym wyrazem emocji i elementem przekazu ustnego. Ich narracyjność oraz śpiewność wynikają zarówno z naturalnej prozodii języka angielskiego, jak i z potrzeby przekazywania historii w formie muzycznej.

W odróżnieniu od chińskich pieśni ludowych, w których dominuje subtelność i refleksyjność inspirowana taoistycznym ideałem harmonii, brytyjskie pieśni są często bardziej bezpośrednie, a ich liryzm wyraża się poprzez bogactwo symboli i opisów przyrody. W efekcie brytyjska tradycja pieśni ludowych łączy surowość przekazu z finezyjną poetyką, tworząc unikalny idiom muzyczno-literacki, który zachował swoją żywotność przez wieki.

3.5.3 Porównanie estetycznych dążeń w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych

Analizując dążenia estetyczne w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych, można dostrzec zarówno cechy wspólne, jak i zasadnicze różnice wynikające z odmiennych kontekstów kulturowych i filozoficznych.

Zarówno w chińskich, jak i brytyjskich pieśniach ludowych estetyka koncentruje się na realizacji określonych koncepcji artystycznych. W obu tradycjach pieśni odgrywają nie tylko rolę muzyczną, ale również literacką i emocjonalną, stanowiąc środek wyrazu przeżyć jednostki oraz wspólnoty.

Pod względem językowym pieśni obu kultur charakteryzują się bogactwem poetyckich środków wyrazu. Zarówno w chińskiej, jak i brytyjskiej tradycji istotną rolę

odgrywa symbolika przyrody – motywy takie jak góry, rzeki, strumienie czy kwiaty nie tylko stanowią tło narracji, ale również metaforycznie oddają emocje bohaterów pieśni.

Również związek pieśni z tradycją ustnego przekazu jest kluczowym elementem estetyki obu kultur. Powtarzalne frazy, regularność wersyfikacyjna i stosunkowo prosta melodyka umożliwiały łatwe zapamiętywanie i przekazywanie pieśni kolejnym pokoleniom. W obu tradycjach pieśni ludowe zachowały swoją śpiewność i komunikatywność, co było niezbędne w kontekście ustnego przekazu kultury.

Mimo wspólnych cech, chińskie i brytyjskie pieśni ludowe różnią się pod względem estetyki, co wynika z fundamentalnych różnic filozoficznych i społecznych.

W chińskich pieśniach ludowych estetyka opiera się na dążeniu do harmonii i naturalności, co ma swoje korzenie w filozofii taoistycznej i konfucjańskiej. Taoizm kładzie nacisk na płynność, subtelność i organiczne powiązanie człowieka z naturą, co w pieśniach przejawia się w swobodnej melodyce i elastycznym podejściu do rytmu. Konfucjanizm z kolei podkreśla elegancję, umiar i moralny przekaz pieśni, co znajduje odzwierciedlenie w ich lirycznym i refleksyjnym charakterze.

Natomiast estetyka brytyjskich pieśni ludowych wyrasta z tradycji historyczno-narracyjnej. Pieśni te często pełnią funkcję dokumentu społecznego, opowiadając o losach jednostek i narodów. W przeciwieństwie do chińskich pieśni, które koncentrują się na subtelnych odczuciach, brytyjskie pieśni ludowe przywiązują dużą wagę do konkretnej narracji i przekazu treści historycznych.

Chińskie pieśni ludowe podkreślają regionalną tożsamość, co wynika z ogromnej rozpiętości geograficznej kraju i bogactwa grup etnicznych. Każdy region Chin posiada charakterystyczne cechy muzyczne – różnice w stosowanej skali (pentatoniczna w większości Chin, siedmiodźwiękowa w Xinjiangu), ornamentacji czy rytmice. Estetyka chińskiej muzyki ludowej opiera się więc na poszanowaniu różnorodności lokalnych tradycji i ich zachowaniu.

Z kolei brytyjskie pieśni ludowe, choć również posiadają warianty dialektalne i regionalne (szkockie, irlandzkie, angielskie), cechują się większą zwartością stylistyczną. Ich melodie są często proste, bazujące na przejrzystej strukturze okresowej, co pozwala na łatwiejsze ich przekazywanie w całym kraju.

Chińskie pieśni ludowe wyróżniają się dużą swobodą rytmiczną, co wynika z naturalnej intonacji języka tonalnego oraz taoistycznej zasady naturalności. Tempo i rytm są często elastyczne, a frazy dostosowują się do intonacji tekstu. W pieśniach takich jak *Kiedy zakwitną kwiaty szupinu* charakterystyczna jest płynność rytmu, co sprawia, że utwór wydaje się niemal improwizowany.

W brytyjskich pieśniach ludowych dominuje regularność rytmiczna, wynikająca z akcentowego charakteru języka angielskiego oraz tradycji balladowej. Pieśni te często opierają się na schematach czteroakcentowych wersów i powtarzalnych układach rymów. Utwory takie jak „The Ash Grove" Brittena posiadają wyraźnie zarysowaną metrykę, co czyni je bardziej przewidywalnymi pod względem strukturalnym.

Estetyka chińskich pieśni ludowych ma silnie liryczny i refleksyjny charakter. Pieśni często opowiadają o emocjach, takich jak tęsknota, miłość czy rozłąka, ale czynią to w sposób poetycki, metaforyczny i pełen subtelności.

Z kolei brytyjskie pieśni ludowe są bardziej dosłowne i narracyjne – ich teksty często zawierają konkretne wydarzenia, imiona bohaterów i realistyczne opisy sytuacji. Ballady, takie jak „Little Sir William" Brittena, to opowieści muzyczne o wyrazistych postaciach i dramatycznych zdarzeniach.

Mimo pewnych wspólnych cech, takich jak dbałość o językowy aspekt pieśni, wykorzystanie obrazów przyrody i przekaz oralny, chińska i brytyjska tradycja pieśni ludowej różnią się fundamentalnie w podejściu do estetyki. Chińskie pieśni ludowe są bardziej liryczne, subtelne i refleksyjne, osadzone w filozofii harmonii z naturą i emocjonalnej oszczędności. Brytyjskie pieśni ludowe natomiast cechują się historycznością, narracyjnością i regularną strukturą muzyczną, co podkreśla ich rolę jako nośnika tradycji i opowieści społecznych.

Podczas gdy chińska estetyka opiera się na swobodzie formy i wyrażaniu emocji w sposób pośredni, brytyjska tradycja pieśni ludowych dąży do jasności przekazu, śpiewności i narracyjnej klarowności**.** Obie tradycje są jednak niezwykle wartościowe i stanowią bogate źródło wiedzy o kulturach, z których się wywodzą.

3.6 Podsumowanie rozdziału

Analizując chińskie i brytyjskie pieśni ludowe z perspektywy humanistycznego tła, stylu muzycznego, kształtowania melodii, specyfiki językowej oraz dążeń estetycznych**,** można dostrzec zarówno istotne podobieństwa, jak i wyraźne różnice.

Obie tradycje pieśni ludowych pełnią funkcję nie tylko muzyczną, ale także kulturową i społeczną – są nośnikiem wartości, historii oraz tożsamości narodowej. Zarówno w chińskich, jak i brytyjskich pieśniach istotną rolę odgrywa symbolika przyrody**,** a teksty operują bogatym językiem literackim, łącząc poetyckość z narracyjnością. Obie tradycje muzyczne bazują na ustnym przekazie, co wpłynęło na ich prostą, ale melodyjną strukturę, umożliwiającą łatwe zapamiętywanie i szerokie rozpowszechnienie pieśni w różnych warstwach społecznych.

Podstawową różnicą jest regionalna specyfika chińskich pieśni ludowych, które silnie podkreślają tożsamość etniczną i różnorodność lokalnych stylów. Każdy region Chin posiada charakterystyczną skalę, ornamentykę i ekspresję wokalną, co wynika zarówno z geograficznej rozległości kraju, jak i wieloetnicznej struktury społeczeństwa. Brytyjskie pieśni ludowe są bardziej jednolite pod względem stylistycznym, z przewagą narracyjnej ballady i charakterystycznej śpiewnej melodyki opartej na harmonii durowej i molowej.

Muzycznie chińskie pieśni ludowe oparte są głównie na skali pentatonicznej, co nadaje im specyficzne brzmienie, podczas gdy brytyjskie pieśni wykorzystują zarówno skale durowe, jak i molowe, często z wyrazistą progresją harmoniczną. Struktura rytmiczna w chińskich pieśniach jest bardziej swobodna, co wynika z tonalnej natury języka chińskiego, natomiast brytyjskie pieśni ludowe posiadają regularność metryczną, dostosowaną do akcentowego charakteru języka angielskiego.

Pod względem treści chińskie pieśni ludowe odzwierciedlają życie codzienne, uczucia i filozofię harmonii z naturą, często w sposób metaforyczny i subtelny. Natomiast brytyjskie pieśni ludowe koncentrują się na narracji i przedstawianiu wydarzeń historycznych**,** ukazując losy ludzi poprzez barwne opisy krajobrazów i zdarzeń.

Podsumowanie niniejszego rozdziału ma głównie na celu podkreślenie **znaczenia różnic kulturowych** oraz **wagi ich akceptacji**.

W kontekście różnic estetycznych i kulturowych, zarówno badacze, jak i wykonawcy powinni podchodzić do tych odmienności z otwartością i szacunkiem. W tym celu warto przyjąć kilka kluczowych postaw:

1. Akceptacja odmienności bez wartościowania.

Różnice kulturowe nie powinny być oceniane w kategoriach lepsze-gorsze, wyższe-niższe. Każda tradycja muzyczna posiada swoją unikalną wartość, wynikającą z kontekstu historycznego, społecznego i geograficznego. Szacunek do tej różnorodności pozwala uniknąć uproszczeń i stereotypów.

2. Zrozumienie historycznych i społecznych uwarunkowań.

Kultury ewoluują pod wpływem licznych czynników, takich jak historia, warunki geograficzne czy struktura społeczna. Świadomość tych elementów pozwala lepiej zrozumieć zarówno charakterystyczne cechy pieśni ludowych, jak i przemiany, jakim podlegały na przestrzeni wieków.

3. Dialog międzykulturowy jako podstawa poznania.

Prawidłowe zrozumienie odmienności musi opierać się na dialogu i komunikacji. Bezpośrednie doświadczenie różnych tradycji muzycznych – zarówno poprzez badania, jak i kontakt z ich wykonawcami – pozwala na głębszą refleksję nad wartościami i sposobami ekspresji odmiennych kultur.

4. Inspiracja i wymiana kulturowa.

Różnice estetyczne wzbogacają świat muzyki i mogą być źródłem inspiracji dla współczesnych artystów. Świadome czerpanie z dorobku innych kultur pozwala poszerzać własne horyzonty oraz promować międzykulturową wymianę, sprzyjającą rozwojowi światowej kultury muzycznej.

Analiza porównawcza chińskich i brytyjskich pieśni ludowych pokazuje, jak różnorodność tradycji muzycznych kształtuje estetykę, styl wykonawczy i treści pieśni. Choć obie tradycje mają wspólne elementy, takie jak dbałość o poetyckość tekstu i melodyczność, ich estetyczne fundamenty wyraźnie się różnią. Chińskie pieśni opierają się na subtelności, metaforycznym liryzmie i regionalnej specyfice, podczas

gdy brytyjskie koncentrują się na narracyjności, historyczności i melodycznej klarowności.

Wielość stylów i różnorodność estetyczna pieśni ludowych stanowi bogate źródło wiedzy i inspiracji dla badaczy oraz wykonawców. Wzajemne poznawanie i docenianie różnych tradycji pozwala nie tylko lepiej zrozumieć muzyczne dziedzictwo świata, ale także rozwijać własne umiejętności interpretacyjne i artystyczne.

Rozdział IV. Porównanie chińskich i brytyjskich pieśni ludowych z perspektywy zastosowania technik muzycznowokalnych

Pieśni ludowe, jako jedna z najbardziej powszechnych form muzycznych wśród społeczności lokalnych, z biegiem czasu stały się istotnym elementem profesjonalnej muzyki wokalnej. Włączenie ich do repertuaru artystycznego oraz sceny koncertowej doprowadziło do powstania różnorodnych form ekspresji, a także wykształcenia odmiennych stylów wykonawczych, z których każdy cechuje się unikalnym podejściem do techniki wokalnej.

Aranżacje kompozytorskie nadały pieśniom ludowym bardziej wysublimowaną i profesjonalną formę, umożliwiając ich adaptację na scenie. Z jednej strony pozwoliło to na ich większą stylistyczną różnorodność, z drugiej zaś – wprowadzenie pieśni ludowych do dydaktyki muzycznej i wykonawstwa profesjonalnego przyczyniło się do ich stopniowej profesjonalizacji. W kontekście zastosowania technik wokalnych należy zwrócić uwagę na dwa kluczowe poziomy ich interpretacji.

Pierwszym z nich jest zastosowanie tradycyjnych technik wokalnych, charakterystycznych dla śpiewu ludowego. To właśnie one decydują o rustykalnym charakterze pieśni, a jednocześnie stanowią istotny element dziedzictwa kulturowego i przekazu tradycji muzycznych. Drugim poziomem jest wykorzystanie naukowych technik wokalnych, czyli zastosowanie świadomej techniki śpiewu w sposób systematyczny i kontrolowany, co pozwala na nadanie pieśniom ludowym większej scenicznej nośności oraz poszerzenie ich wartości dydaktycznej.

W niniejszym rozdziale omówione zostaną różnice w technikach wokalnych stosowanych w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych, uwzględniając takie aspekty jak: nastrój wykonania, techniki oddechowe, techniki rezonansowe, techniki ozdobnikowe oraz specyficzne aspekty wokalnej interpretacji językowej.

4.1 Ekspresja emocjonalna

Istotą muzyki wokalnej jest oddanie emocji utworu poprzez ludzki głos. Choć wokaliści nie uczestniczą w akcie kompozycji, to pełnią kluczową rolę jako interpretatorzy, których zadaniem jest jak najpełniejsze przekazanie treści dzieła. W XX wieku amerykańska estetyk sztuki i twórczyni teorii estetyki symbolicznej Susanne K. Langer (1895–1982) stwierdziła:

„Funkcją muzyki nie jest prowokowanie emocji, lecz wyrażanie emocji. Muzyka przedstawia emocjonalną wyobraźnię kompozytora i nie stanowi obrazu fluktuacji jego nastroju. Muzyka jest dla kompozytora symboliczną formą, za pomocą której może on zrozumieć i zaprezentować koncepcje ludzkich emocji[169].”

Sens chińskich i brytyjskich pieśni ludowych przejawia się przede wszystkim w ich ekspresji. Styl życia oraz wartości kulturowe mieszkańców Chin i Wielkiej Brytanii znajdują odzwierciedlenie w pieśniach, które stają się nośnikiem emocji i przeżyć ludzi. Jednakże pieśń ludowa nie jest jedynie zapisem emocji twórcy – wymaga także świadomej interpretacji wokalnej. Każde wykonanie powinno być poprzedzone dogłębną analizą tekstu i muzyki, aby właściwie oddać ich nastrój i znaczenie.

Profesjonalny śpiewak staje przed wyzwaniem harmonijnego połączenia głosu z emocjonalnym przesłaniem pieśni. W interpretacji utworu kluczowe jest nie tylko techniczne wykonanie, ale także świadome budowanie nastroju**,** które wynika ze zrozumienia jego emocjonalnego ładunku. W chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych nastrój nie jest statyczny ani jednorodny – często ulega zmianom w ramach jednej frazy lub całej formy muzycznej.

W związku z tym wokaliści powinni zwrócić szczególną uwagę na trzy kluczowe aspekty interpretacji emocjonalnej:

1. Przygotowanie emocjonalne – zanim artysta przystąpi do wykonania pieśni, powinien zapoznać się z jej treścią, kontekstem kulturowym oraz emocjonalnym przesłaniem.

---

[169] Gong Sujun *Studium na aranżacją akompaniamentu fortepianowego do chińskich pieśni ludowych w drugiej połowie XX wieku* Głos Rzeki Żółtej, 2023/02.

2. Analiza i praktyka wokalna – niezbędne jest wsłuchanie się w istniejące interpretacje utworu, wielokrotne próby wykonawcze oraz dokładna analiza partytury pod kątem dynamiki, frazowania i wyrazistości emocjonalnej.

3. Wcielenie się w rolę – kluczowym elementem udanego wykonania jest umiejętność pełnego utożsamienia się z pieśnią i przekazania jej emocji w sposób autentyczny i angażujący dla słuchaczy.

Efektywne kształtowanie nastroju w pieśniach ludowych wymaga od wokalisty nie tylko umiejętności technicznych, ale także głębokiej wrażliwości interpretacyjnej. W kolejnych podrozdziałach zostaną omówione różnice w sposobie budowania ekspresji emocjonalnej w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych, z uwzględnieniem specyficznych środków wykonawczych i technik wokalnych.

4.1.1 Budowanie nastroju w chińskich pieśniach ludowych

Budowanie nastroju w chińskich pieśniach ludowych opiera się na dwóch kluczowych aspektach:

1. Zrozumienie podstawowego tonu emocjonalnego utworu i identyfikacja z jego bohaterami
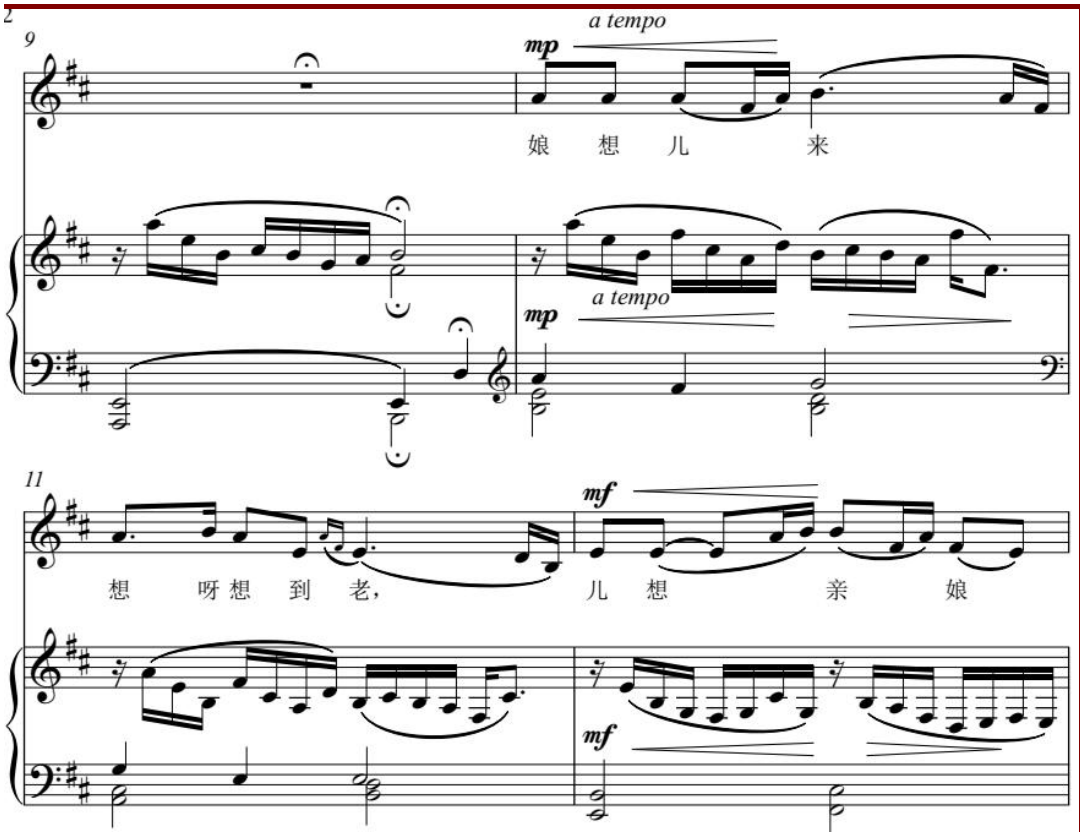
2. Dostosowanie środków wykonawczych – barwy głosu, dynamiki, frazowania i oddechu – do zmieniających się emocji zawartych w pieśni

Chińska tradycja wokalna, silnie zakorzeniona w estetyce taoistycznej harmonii i ekspresyjnej subtelności, często wymaga od śpiewaka pełnej kontroli nad barwą głosu, kierunkiem melodii i mikrodynamiką fraz, aby wydobyć pełnię emocji z pozornie prostych struktur melodycznych.

Pierwszym krokiem w budowaniu nastroju jest precyzyjne zrozumienie podstawowego tonu emocjonalnego utworu. W pieśni Ding Shande „Chcę pocałować matkę” śpiewak powinien utożsamić się z rolą wędrowca, który tęskni za domem i matką. Tęsknota i niecierpliwe pragnienie powrotu są kluczowymi emocjami, które muszą znaleźć odzwierciedlenie w sposobie prowadzenia frazy i barwie głosu.

W taktach 10–12 (patrz przykład 4.1) szczególnie istotne jest kontrolowanie dynamiki oraz stopniowe budowanie napięcia. Fraza rozpoczyna się w dynamicznym

poziomie *mp*, co wymaga od wokalisty śpiewu o miękkiej i ciepłej barwie, delikatnie przyciemnionej, aby oddać uczucie wewnętrznego wzruszenia. W miarę rozwijania frazy, poprzez świadome wsparcie oddechowe, należy stopniowo zwiększać intensywność dźwięku, co symbolizuje rosnącą tęsknotę bohatera pieśni. W takcie 11 melodia opada, co wymaga zmiany charakteru brzmienia – głos powinien stopniowo ciemnieć, a napięcie wokalne nieznacznie się rozluźniać, podkreślając trudność w ukryciu smutku.

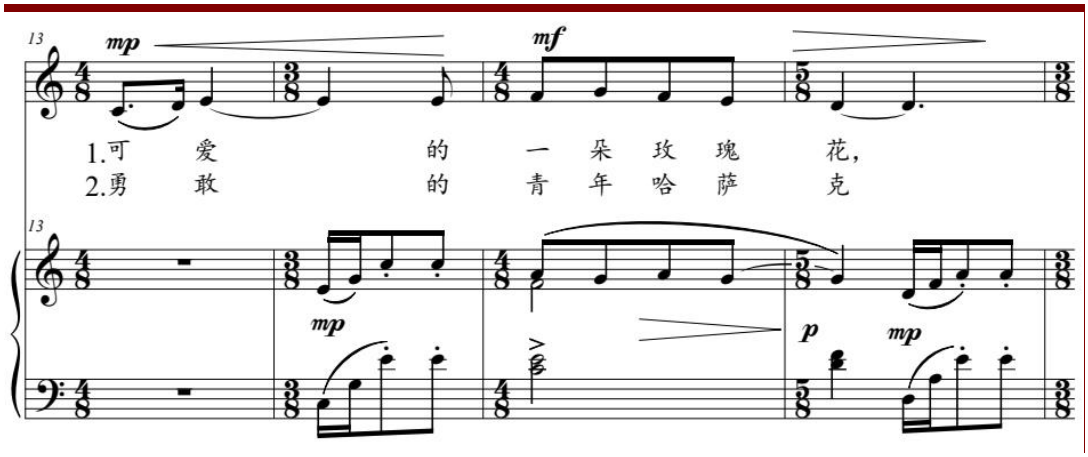


Przykład 4.1: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę"; takty: 9 – 12[170].

Nie wszystkie chińskie pieśni ludowe są jednolite pod względem nastroju. Niektóre kompozycje, jak np. „Śliczny kwiat róży" w opracowaniu Shande, przechodzą przez różne etapy emocjonalne, wymagając od wokalisty dynamicznych zmian w interpretacji.

[170] *Wybrane utwory do nauczania muzyki wokalnej*, Southwest Normal University Press, 2000.05.

Pieśń ta może zostać podzielona na dwa kontrastujące nastroje: pierwszy to pełen podziwu i kontemplacji opis piękna ukochanej, drugi – wyrażający ekscytację i pragnienie zdobycia jej serca. W taktach 13–16 (patrz przykład 4.2) oddech powinien być płytki i miękki, aby wejście w frazę było subtelne i delikatne. Głos należy prowadzić lekko, z naturalną płynnością, unikając nadmiernego napięcia. Barwa powinna być rozświetlona, ciepła, z delikatnym wykorzystaniem rezonansu piersiowego, co nada frazie intymny i refleksyjny charakter. Całość musi być utrzymana w stabilnej dynamice, niemal jak liryczny monolog, wydobywający się z głębi serca.
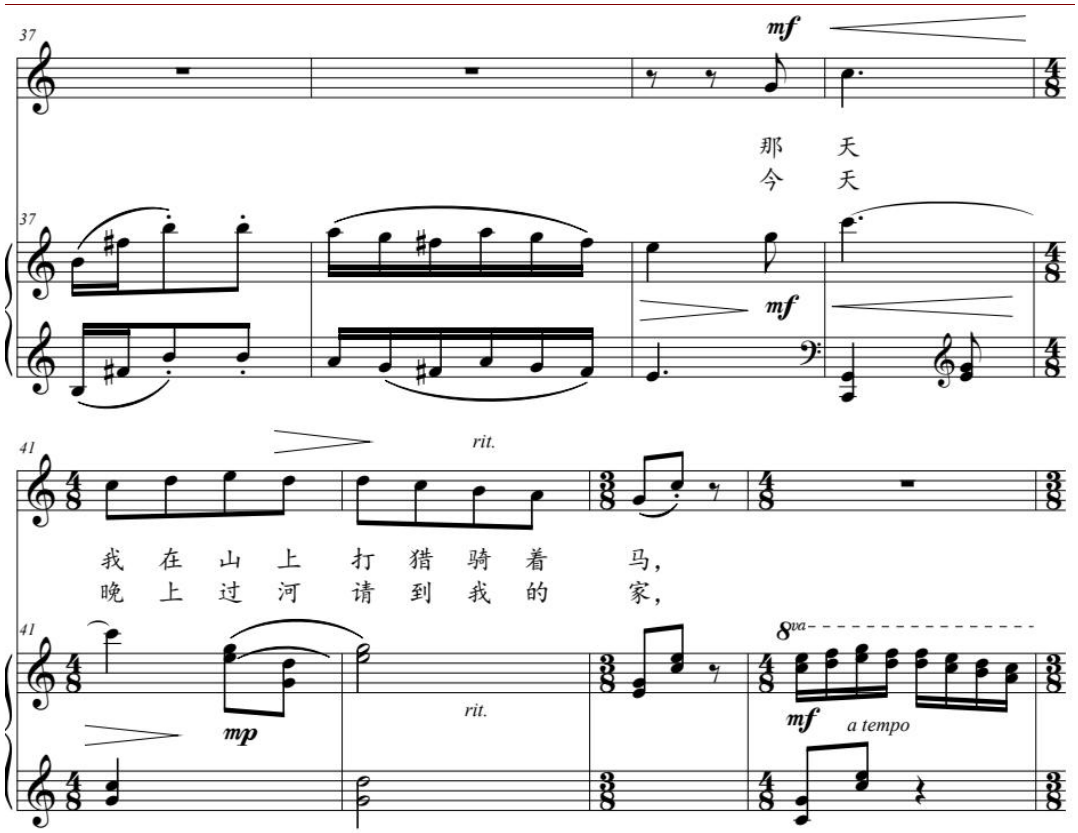


Przykład 4.2: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę"; takty: 13 – 16[171].

W dalszej części pieśni następuje emocjonalne wzmożenie. Takty 39–43 (patrz przykład 4.3) obrazują pragnienie młodzieńca, by zdobyć serce ukochanej, co znajduje odzwierciedlenie w gwałtowniejszym rozwoju melodii. W tej sekcji barwa głosu powinna być bardziej otwarta i jaśniejsza, a śpiewak powinien świadomie poszerzyć rezonans, wykorzystując zarówno jamę ustną, jak i rezonans głowowy, aby nadać frazie większą nośność. Na słowie *„tian"* (dzień) warto podkreślić akcentację poprzez silniejszą artykulację i mocniejszy podparcie oddechowe, co uwypukli ekscytację i napięcie emocjonalne.

W końcowej części frazy melodia stopniowo opada, co wymaga subtelnego przejścia do bardziej miękkiej barwy głosu. Mimo rozluźnienia dynamiki, dźwięk

[171] Ibidem.

powinien pozostawać klarowny i skupiony, tak aby emocjonalna energia utworu nie osłabła, lecz stopniowo wybrzmiała, pozostawiając słuchacza w stanie refleksji.



Przykład 4.3: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę"; takty: 13 – 16[172].

Budowanie nastroju w chińskich pieśniach ludowych to proces wielowarstwowy, który wymaga świadomego operowania barwą głosu, frazowaniem i dynamiką, aby w pełni oddać bogactwo emocji zawarte w prostych melodiach. Zrozumienie emocjonalnej narracji utworu pozwala na autentyczne wykonanie, w którym śpiewak utożsamia się z bohaterem pieśni. Precyzyjna kontrola barwy głosu umożliwia subtelne różnicowanie nastrojów – od ciepłych, lirycznych fraz po jasne i pełne pasji kulminacje. Elastyczne podejście do frazowania pozwala na płynne prowadzenie melodii, szczególnie w swobodnych rytmicznie fragmentach. Zastosowanie odpowiednich rezonatorów wzbogaca barwę głosu i podkreśla emocjonalną głębię pieśni.

Chińska tradycja wokalna, mimo swojej prostoty melodycznej, skrywa ogromne bogactwo interpretacyjne. Subtelna gra barwą głosu, świadome modelowanie frazy oraz

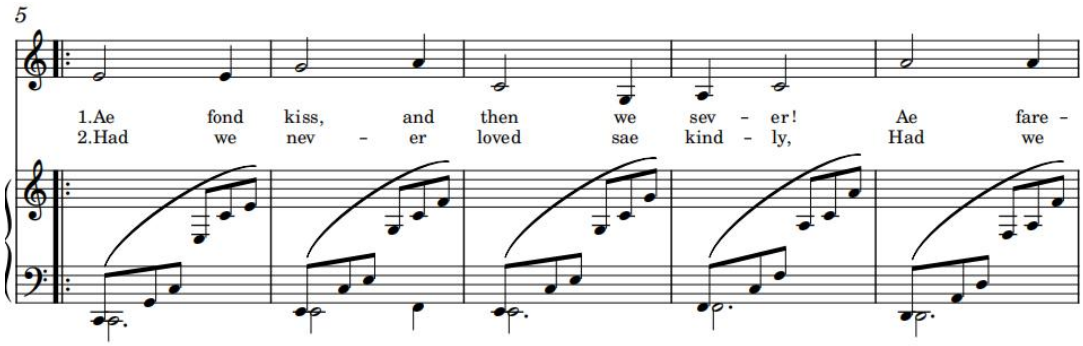
[172] Ibidem.

umiejętne operowanie dynamiką sprawiają, że każda pieśń staje się nośnikiem głębokiej ekspresji i emocjonalnej autentyczności.

4.1.2 Budowanie nastrój w brytyjskich pieśniach ludowych

W brytyjskich pieśniach ludowych nastrój cechuje się naturalnością, szczerością i prostotą, a jego istotnym elementem jest wyrazistość i czystość ekspresji. Charakterystyczną cechą tej tradycji jest jasne zaprezentowanie głównego tematu emocjonalnego już w pierwszych frazach utworu, co pozwala słuchaczowi natychmiast uchwycić nastrój – czy to liryczny, dramatyczny, czy narracyjny.

Przykładem takiego podejścia jest pieśń H. Willana „Ae fond kiss", której takty 5–8 (patrz przykład 4.4) jasno ukazują tęsknotę i melancholię bohatera. Już od pierwszej frazy frazowanie powinno być klarowne, a artykulacja dźwięków precyzyjna, by nadać pieśni płynność i elegancję. Wokalista powinien skupić się na kontrolowanym prowadzeniu repetycji dźwięków oraz skoków interwałowych, dbając o to, by każdy dźwięk na mocnej mierze taktu był delikatnie podniesiony. Taka interpretacja pozwala podkreślić subtelne niuanse emocjonalne, a jednocześnie nadaje pieśni jej charakterystyczną, liryczną prostotę. Barwa głosu powinna pozostać, lecz z lekkim przyciemnieniem w dolnych rejestrach, co pozwoli lepiej oddać uczucie nostalgii i żalu.
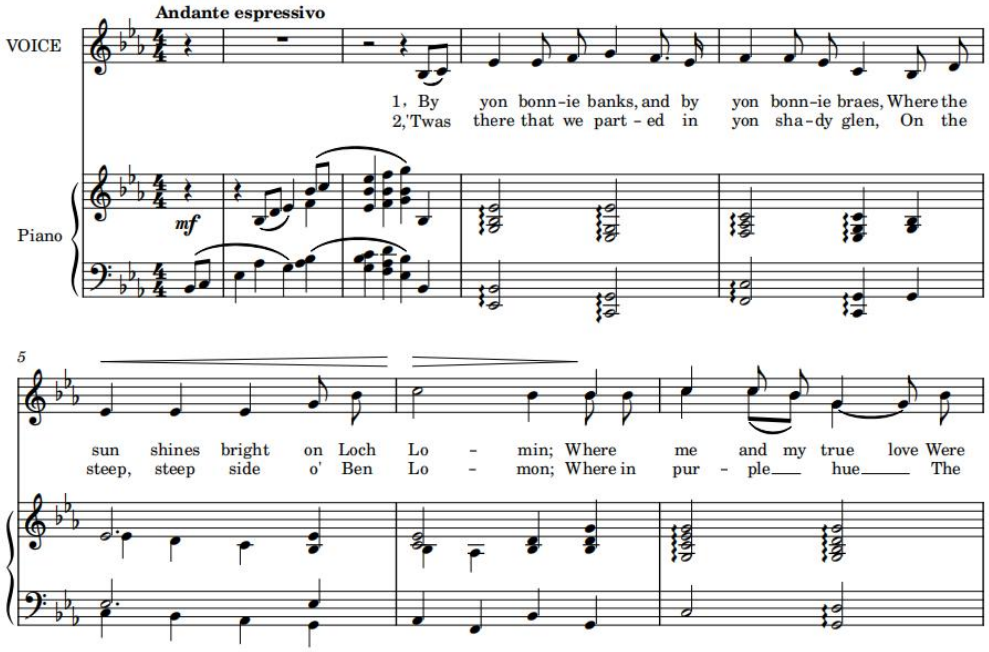


Przykład 4.4: Healey Willan „Ae fond kiss".; takty: 5 – 9[173].

Drugim kluczowym aspektem interpretacji brytyjskich pieśni ludowych jest zrozumienie tła historycznego i emocjonalnego, które pozwala na świadome nadanie

[173] Wyd. przez Waterloo Music Company Limited, Waterloo, Ontario, Canada 1994. International and United States copyright secured.

głębi ekspresyjnej. Wykonawca powinien nie tylko interpretować treść utworu na poziomie dosłownym, lecz także dostrzegać ukryte w nim znaczenia i metafory.

Przykładem takiego podejścia jest „Loch Lomond" H. Willana – pieśń przesiąknięta smutkiem i nostalgią. Choć melodia jest rytmiczna i względnie prosta, to jej wykonanie wymaga zastosowania miękkiej i delikatnej barwy głosu, aby oddać melancholijny charakter pieśni. W taktach 2–7 (patrz przykład 4.5) głównym celem jest stopniowe budowanie emocjonalnego napięcia.



Przykład 4.5: Healey Willan „Loch Lomond"; takty: 1 – 7[174].

Na początku frazy, w taktach 2–4, wokalista powinien stabilnie osadzić dźwięk i prowadzić go w sposób naturalny, zachowując subtelną dynamikę *piano – mezzopiano*. Każda kolejna fraza rozwija się stopniowo, przez co emocje są przekazywane w sposób płynny i narastający. Kontrola oddechu jest tu kluczowa – wokalista powinien dążyć do równomiernego podparcia dźwięku, by frazy były śpiewane z ciągłą, ale naturalną linią.

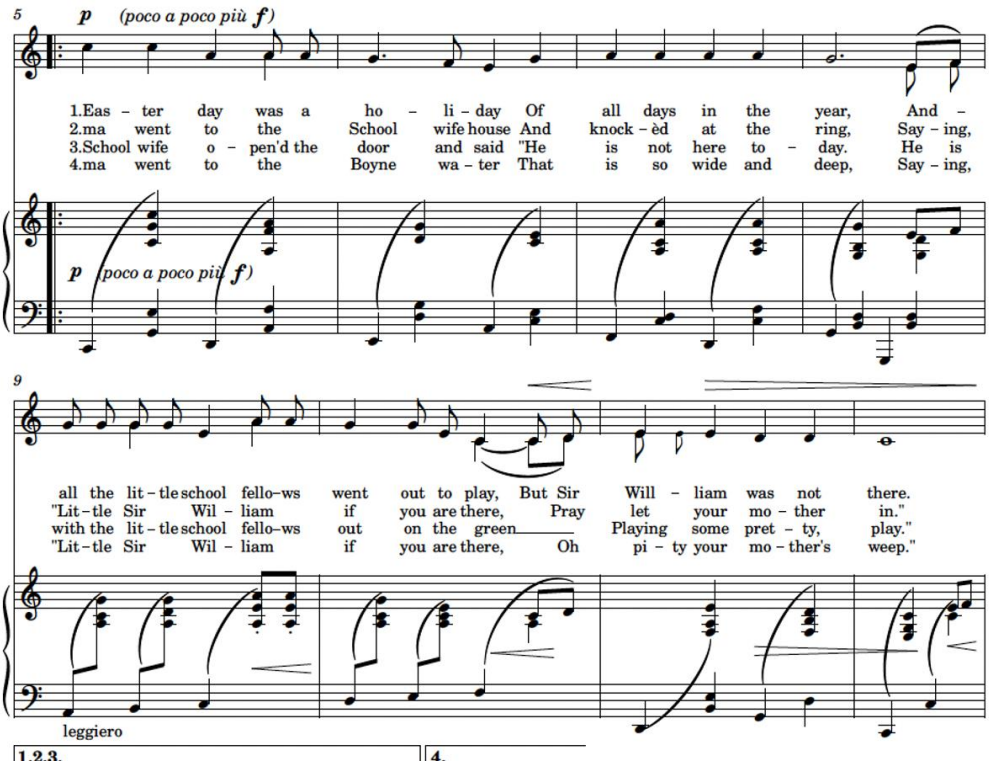
W takcie 6, w momencie kulminacji dźwięku c^1, należy stopniowo zwiększać dynamikę, aby wywołać wyraźny kontrast emocjonalny. W tym momencie barwa głosu powinna stać się bardziej nasycona i głęboka, by podkreślić uczucie smutku i podziwu

[174] Wyd. Waterloo Music Company Limited, Waterloo,Ontario,Canada, 1994..

dla rodzinnych stron bohatera. Po osiągnięciu szczytowego napięcia, w taktach 6–7, fraza powinna stopniowo opadać, co wymaga świadomego rozluźnienia napięcia wokalnego i stopniowego cieniowania dźwięku**.** Efekt ten symbolizuje pogodzenie się bohatera z losem i jego wewnętrzną refleksję nad nieuchronnością rozłąki.
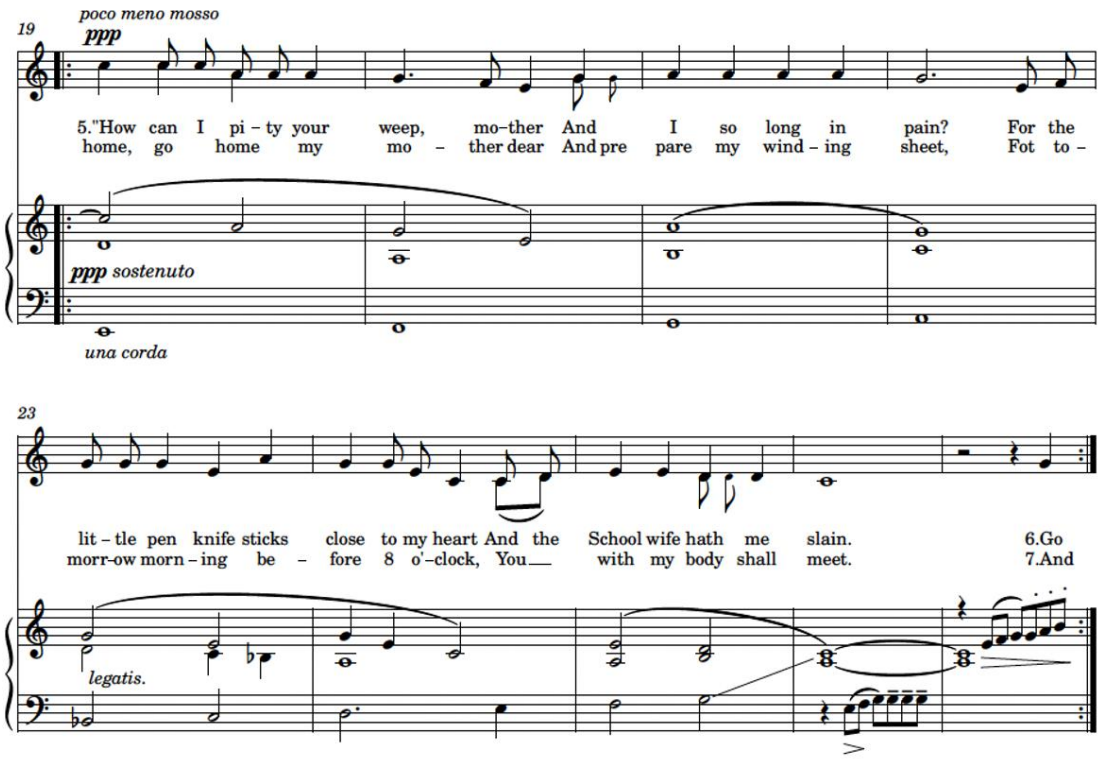
Brytyjskie pieśni ludowe często opowiadają historie, w których nastrój zmienia się dynamicznie w zależności od opisywanych wydarzeń. Jednym z najlepszych przykładów tego zjawiska jest ballada „Little Sir William" Benjamina Brittena, w której narracja przechodzi przez różne stany emocjonalne, wymagając od wokalisty umiejętnego balansowania pomiędzy różnymi środkami ekspresji.

W pierwszej części pieśni, opisującej dziecięce zabawy i poszukiwanie chłopca przez matkę, fraza jest żywa, radosna i lekka. W taktach 5–12 (patrz przykład nutowy 4.6) melodia ma charakter skoczny, rytm jest bardziej swobodny, a dynamika oscyluje w zakresie *mezzoforte*, co daje poczucie beztroski. Wokalista powinien dbać o jasną barwę głosu i lekkie frazowanie, by oddać atmosferę dziecięcej niewinności.



Przykład 4.6: Benjamin Britten „Little Sir William"; takty: 5 – 12[175].

Jednak w dramatycznym momencie odkrycia prawdy o losie chłopca, narracja gwałtownie się zmienia. W taktach 19–27 (patrz przykład 4.7) Britten stosuje zmiany agogiczne, ciemniejsze harmonie oraz spowolnienie tempa**,** aby podkreślić szok i smutek matki. Wokalista powinien przejść na głębszą i bardziej zamkniętą barwę głosu**,** stopniowo zmniejszając dynamikę i wprowadzając subtelne pauzy, które dodają dramaturgii.



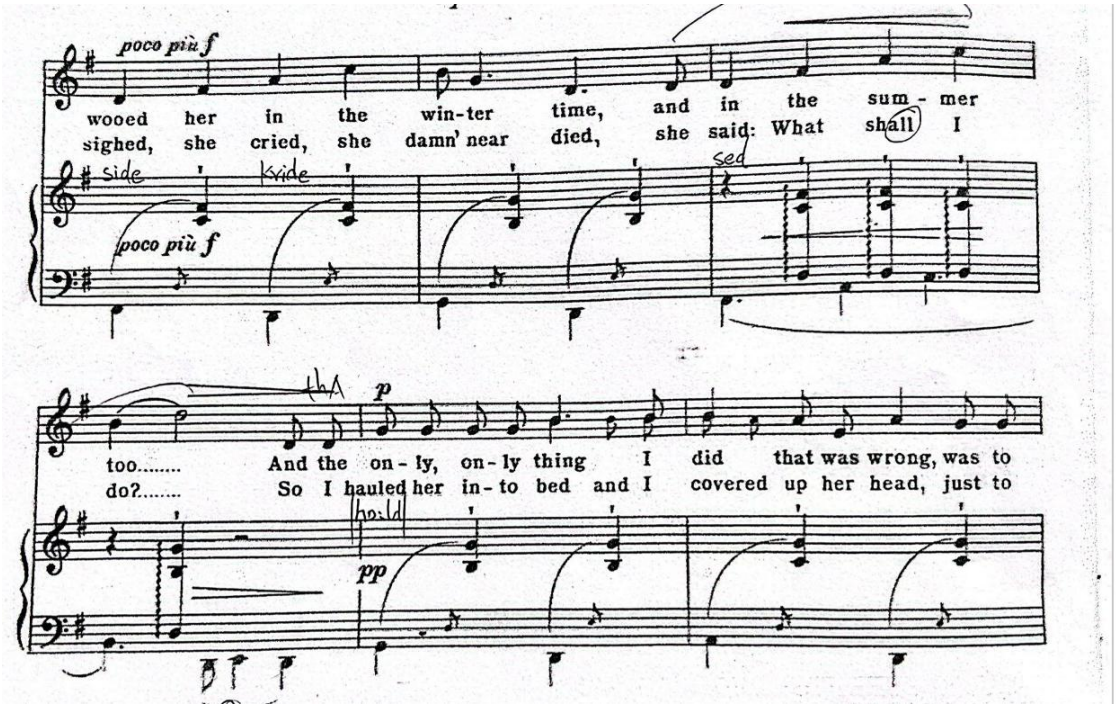
Przykład 4.7: Benjamin Britten „Little Sir William"; takty: 19 – 27[176].

Kolejnym istotnym elementem budowania nastroju w brytyjskich pieśniach ludowych jest dialogowość**,** która często pojawia się w balladach i pieśniach narracyjnych. Wokalista, wykonując partię różnych postaci, musi zastosować różne środki wykonawcze, aby nadać im indywidualny charakter.

[175] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

[176] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

W pieśni „The Foggy, Foggy Dew" Brittena narracja przybiera formę flirtu pomiędzy młodym mężczyzną a kobietą, która zadaje mu pytania dotyczące jego życia kawalerskiego**.** Od początku pieśni partia męska powinna być prowadzona w sposób naturalny, z lekko liryczną barwą głosu, by podkreślić nostalgiczną, ale też żartobliwą refleksję narratora. Z kolei wypowiedzi kobiece, które pojawiają się w takcie 15 ((patrz przykład nutowy 4.8), wymagają odmiennego podejścia – wokalista może zastosować jaśniejszą barwę głosu, bardziej zaznaczoną artykulację, wręcz z elementami aktorskiej kolorystyki oraz subtelne akcentowanie fraz**,** by nadać im charakter zaciekawienia i naiwnej kokieterii. Zmiana barwy głosu oraz odpowiednie operowanie dykcją pozwalają na unaocznienie odmienności tych dwóch postaci i zwiększenie wyrazistości narracji.



Przykład 4.8: Benjamin Britten „The foggy, foggy dew"; takty: 13 – 18[177].

[177] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943, renewed 1970.

Podsumowując, budowanie nastroju w brytyjskich pieśniach ludowych opiera się na kilku kluczowych zasadach:

1. Wyrazistość i czystość ekspresji – od pierwszej frazy utwór powinien jasno komunikować nastrój.

2. Zrozumienie tła historycznego – świadomość kontekstu pozwala lepiej oddać emocje i symboliczne znaczenia.

3. Zmiany nastroju w narracji – pieśni, takie jak „Little Sir William", często wymagają dynamicznych zmian w ekspresji, co należy podkreślić środkami wykonawczymi.

4. Dialogowość i charakteryzacja postaci – różne postacie wymagają od wokalisty zmiany barwy głosu i artykulacji.

Brytyjskie pieśni ludowe, mimo swojej pozornej prostoty, oferują szerokie spektrum emocjonalnych środków wyrazu, pozwalając śpiewakom na głęboką interpretację i pełne wykorzystanie technik wokalnych.

4.1.3 Porównanie budowania nastroju w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych

Porównując chińskie i brytyjskie pieśni ludowe pod kątem budowania nastroju, można zauważyć kluczowe różnice wynikające zarówno z uwarunkowań kulturowych, jak i specyfiki muzycznej tych tradycji.

W chińskich pieśniach ludowych emocje często ulegają dynamicznym zmianom, co czyni ich ekspresję szczególnie różnorodną i plastyczną. W jednej pieśni mogą występować nagłe kontrasty emocjonalne – od kontemplacji, przez radość, aż po głęboki smutek. Przykładem jest „Śliczny kwiat róży", gdzie przejście od podziwu do ekscytacji wymaga zastosowania różnorodnych środków wykonawczych. Zmiany nastroju wynikają z tradycyjnej chińskiej filozofii, w której muzyka często odzwierciedla naturalne procesy i zmienność ludzkiego losu**,** co znajduje swoje odzwierciedlenie w wielopłaszczyznowej ekspresji dźwiękowej.

Brytyjskie pieśni ludowe cechuje natomiast wyraźnie określony nastrój już od pierwszych taktów, co pozwala słuchaczowi intuicyjnie rozpoznać, czy ma do czynienia

z melancholijną balladą, opowieścią historyczną, czy lekką, figlarną piosenką. Na poziomie makrostruktury nastrój jest zazwyczaj konsekwentnie prowadzony, co odróżnia je od chińskiej tradycji, gdzie emocje mogą ewoluować w sposób bardziej nieprzewidywalny.

Jednakże, na poziomie mikrostruktury, w obrębie pojedynczych fraz czy sekcji, brytyjskie pieśni ludowe mogą wykazywać znaczące zmiany nastroju, co szczególnie widoczne jest w balladach narracyjnych. Przykładem jest pieśń „Little Sir William" Benjamina Brittena, gdzie w początkowej części utworu muzyka oddaje dziecięcą radość i beztroskę, by następnie przejść do dramatycznej kulminacji, w której matka odkrywa tragiczną prawdę o losie syna. Takie zmiany wymagają od wokalisty umiejętnego operowania barwą głosu, dynamiką i artykulacją, by podkreślić kontrast pomiędzy poszczególnymi sekcjami**.**

Kolejnym aspektem różnicującym chińskie i brytyjskie pieśni ludowe jest sposób kreowania emocji poprzez tekst i melodię**.** Chińska muzyka ludowa często wykorzystuje powtarzające się motywy melodyczne z subtelnymi wariacjami, które w połączeniu ze zmianami dynamiki i barwy głosu tworzą stopniowo narastającą ekspresję. Natomiast w brytyjskich pieśniach ludowych zmiana nastroju może być bardziej gwałtowna i wynikać z narracji oraz struktury tekstu**,** jak ma to miejsce w pieśni „The Foggy, Foggy Dew", gdzie dialogowe partie wymagają od wokalisty aktorskiego podejścia do każdej postaci.

Podsumowując, chińskie pieśni ludowe opierają się na płynnych, często nieprzewidywalnych zmianach emocjonalnych, co znajduje odzwierciedlenie w dynamice frazy i stopniowym kształtowaniu nastroju. Brytyjskie pieśni ludowe w ujęciu makrostrukturalnym mają z góry określony charakter, ale na poziomie mikrostruktury mogą wykazywać złożone zmiany nastrojowe, szczególnie w pieśniach narracyjnych i balladach. W obu tradycjach kluczową rolę odgrywa umiejętność wokalisty w operowaniu barwą głosu, dynamiką i frazowaniem, co pozwala w pełni oddać bogactwo emocjonalne utworów.

4.2 Techniki oddechowe

W muzyce wokalnej oddech stanowi źródło - mechanizm produkujący dźwięk, stanowi motoryczną siłę śpiewu[178]. Oddech stanowi fundament śpiewu i jest podstawowym mechanizmem umożliwiającym emisję dźwięku, pełniąc rolę siły napędowej, kontrolującej intensywność, barwę oraz długość dźwięku. Świadome zarządzanie oddechem nie tylko pozwala śpiewakowi na swobodną emisję, ale także wpływa na ekspresję wykonania, nadając frazom płynność, lekkość lub dramatyzm.

Techniki oddechowe w śpiewie można podzielić na dwa kluczowe aspekty: metody oddychania oraz kontrolę przepływu powietrza**.**

Metody oddychania, zwane także metodami wymiany powietrza, różnią się w zależności od stylu muzycznego i wymagań repertuarowych. W klasycznej technice śpiewu, szczególnie w stylu *bel canto*, najczęściej stosuje się oddychanie przeponowo-żebrowe, które umożliwia pełne wykorzystanie objętości płuc i efektywne podparcie dźwięku. Ta metoda pozwala na uzyskanie długich fraz, równomierne prowadzenie legato oraz swobodną kontrolę nad dynamiką głosu.

W repertuarze ludowym, zarówno chińskim, jak i brytyjskim, oddychanie dostosowywane jest do charakteru utworu – w lirycznych pieśniach często stosuje się krótsze, bardziej naturalne oddechy, podkreślające narracyjność i autentyczność wykonania. Natomiast w dynamicznych, rytmicznych pieśniach ludowych, oddech jest krótszy, ale bardziej sprężysty, by dostosować się do szybciej zmieniających się fraz i tekstu.

Świadoma kontrola nad strumieniem powietrza jest równie istotna jak technika oddychania. Tempo, dynamika i frazowanie śpiewu zależą od odpowiedniego zarządzania przepływem powietrza. W bel canto kontrolowany oddech pozwala na uzyskanie jednorodnej linii dźwięku i subtelnego cieniowania frazy. W pieśniach ludowych – zarówno chińskich, jak i brytyjskich – śpiewacy muszą umiejętnie

[178] Zhang Yu, *Struktura klasycznego dramatu miłosnego – Studium porównawcze nad pieśniani ludowymi chińskiej grupy etnicznej zhuang i brytyjskimi pieśniami ludowymi*, Gazeta Instytutu Honghe 2015 (02)
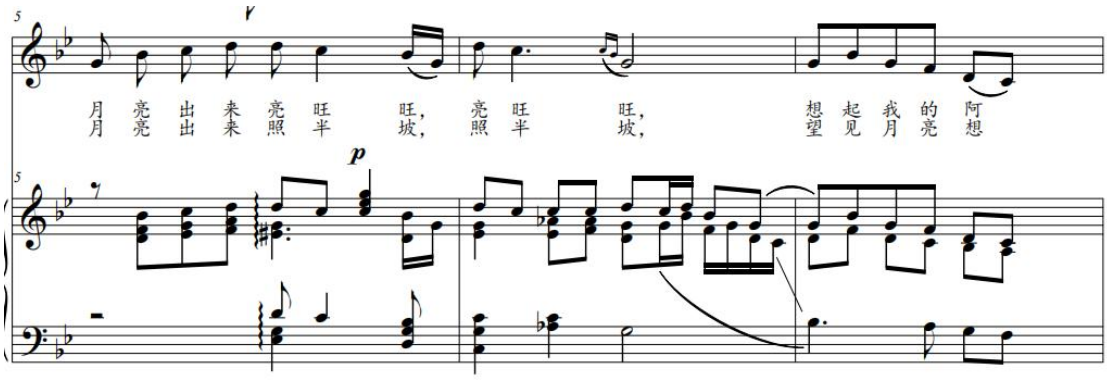
balansować pomiędzy naturalnością a precyzyjną kontrolą oddechu, aby podkreślić narracyjny lub emocjonalny charakter utworu.

Wybór konkretnej techniki oddechowej jest uzależniony od stylu wykonywanego utworu. Śpiewak powinien świadomie dostosować zarówno metodę oddychania, jak i sposób zarządzania powietrzem, aby uzyskać optymalną ekspresję i komfort wykonawczy.

4.2.1 Techniki oddechowe w chińskich pieśniach ludowych

Analizując techniki oddechowe stosowane w chińskich pieśniach ludowych, można zauważyć, że kluczowym elementem jest elastyczność oddychania, umożliwiająca dostosowanie się do zróżnicowanych struktur rytmicznych i melodycznych. Chińskie pieśni ludowe mogą być wykonywane zarówno w stałym, rytmicznym tempie, jak i w tempie swobodnym, co wymaga od wokalistów umiejętności precyzyjnej kontroli oddechu, dopasowanej do dynamicznych zmian muzycznych.

Pieśni o wolnym tempie często cechują się rozbudowanymi frazami muzycznymi, wymagającymi długich oddechów, które pozwalają na płynne prowadzenie melodii oraz oddanie jej emocjonalnej głębi. Przykładem może być fragment z utworu „Płynąca rzeczka” Li Yinghai, takty 5–6 (patrz przykład 4.9).
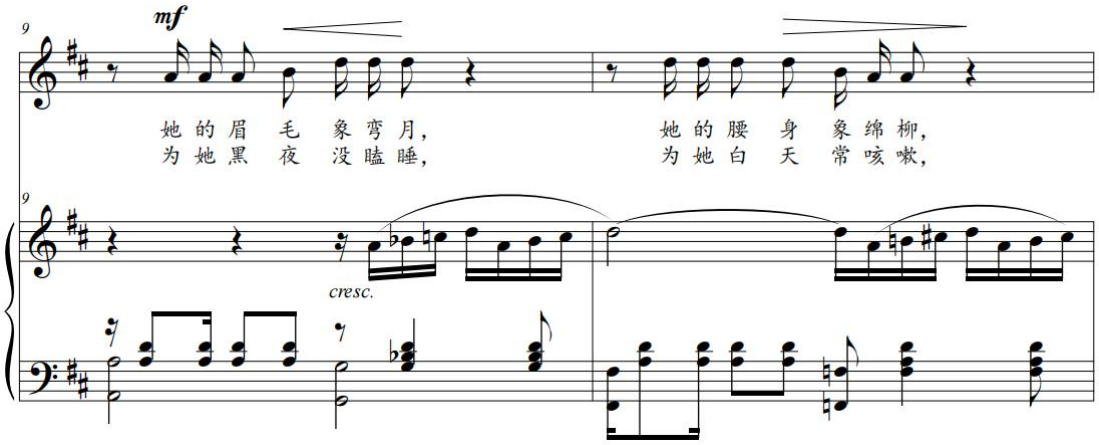


Przykład 4.9: Li Yinghai „Płynąca rzeczka”; takty: 5 – 7[179].

[179] Zbiór: *Chińskie utwory wokalne* Shanxi Education Publishing House, 2004.10

Podczas wykonywania tej frazy kluczowe jest zaśpiewanie jej na jednym oddechu, aby nadać melodii spójność i płynność. Tempo utworu jest stosunkowo wolne, co wymaga od śpiewaka umiejętnego rozłożenia oddechu w czasie. Brak niepotrzebnych pauz oddechowych pozwala na lepsze oddanie atmosfery tęsknoty i kontemplacji, które są głównymi emocjami tej pieśni.

Dodatkowo, analiza linii melodycznej pokazuje, że fraza rozpoczyna się od dźwięku w środkowym rejestrze, następnie wznosi się, by później opadać. Taki kształt melodii wymaga świadomego zarządzania oddechem – fraza powinna być wspierana przez głęboki, niskoprzeponowy wdech, który pozwala na stabilną emisję w jej najwyższym punkcie. Przed rozpoczęciem frazy wokalista powinien odpowiednio przygotować oddech i świadomie kontrolować pracę mięśni oddechowych, by zapewnić płynność frazy i umożliwić jej swobodne zakończenie bez przedwczesnej utraty wsparcia oddechowego.

Pieśni o żywym, tanecznym charakterze wymagają innego podejścia do oddychania – częstej, ale elastycznej wymiany powietrza, umożliwiającej utrzymanie dynamiki i rytmicznej precyzji. Przykładem jest pieśń Li Yingahi „Alamuhan", w której szybkie tempo i energetyczny charakter utworu wymagają od śpiewaka krótkich, ale dobrze osadzonych oddechów. Spójrzmy na takty 9–10 (patrz przykład 4.10).



Przykład 4.10: Li Yinghai „Alamuhan"; takty: 9 – 10[180].

[180] *Voice 2 Shanghai*: Shanghai Jiao Tong University Press , 2023.06.

W tym fragmencie melodia rozwija się w stosunkowo spokojnym rytmie, a narracyjny charakter pieśni wymaga **n**aturalnego, niewymuszonego frazowania**.** Optymalnym rozwiązaniem jest wykorzystanie pauzy ósemkowej przed taktem 9 na szybki wdech**,** co pozwala na wykonanie całej frazy bez utraty energii i płynności. Kolejna wymiana powietrza powinna nastąpić przed rozpoczęciem taktu 10, co umożliwi zachowanie pełnej kontroli nad linią melodyczną.

Śpiewak powinien także zwrócić uwagę na precyzyjne uchwycenie momentu wymiany powietrza, aby uniknąć niepożądanych efektów, takich jak nadmierne wydłużenie dźwięków lub ich niekontrolowane akcentowanie. To właśnie w tego rodzaju utworach kluczową rolę odgrywa elastyczna technika oddechowa, pozwalająca na płynne wkomponowanie oddechu w strukturę rytmiczną pieśni.

Oprócz dostosowania oddechu do tempa i struktury melodycznej, kluczowe znaczenie ma również jego wpływ na dynamikę śpiewu. W przywoływanej już pieśni „Alamuhan", zgodnie z oznaczeniami w partyturze (*mf* – *mezzoforte*), wykonawca powinien stosować płynną kontrolę przepływu powietrza, aby osiągnąć naturalne wzmacnianie i osłabianie dynamiki. Zarządzanie tempem przepływu powietrza pozwala na stopniowe zwiększanie lub zmniejszanie natężenia dźwięku, co wpływa na ogólną ekspresję utworu.
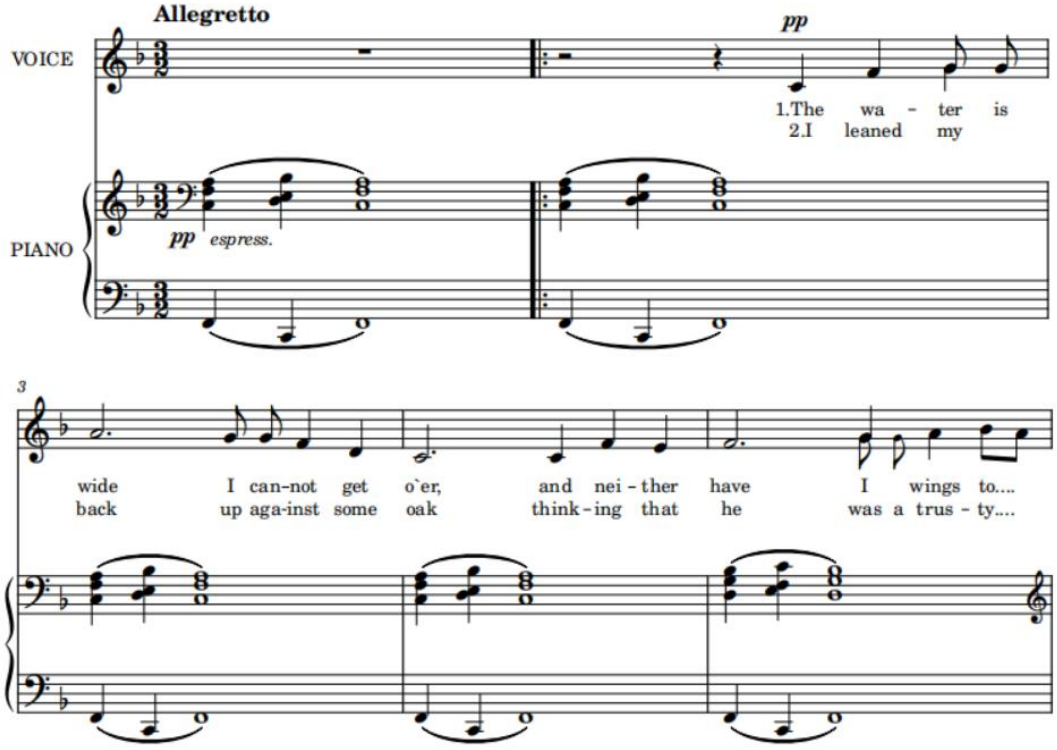
Podsumowując, techniki oddechowe w chińskich pieśniach ludowych opierają się na umiejętnym dostosowaniu sposobu oddychania do charakteru utworu. W pieśniach o szerokich frazach wymagane jest głębokie, kontrolowane oddychanie przeponowe, które pozwala na długie legato i spójność linii melodycznej. W pieśniach szybkich i rytmicznych kluczowe jest elastyczne i dynamiczne zarządzanie oddechem, umożliwiające precyzyjne frazowanie i utrzymanie napięcia dramatycznego. W obu przypadkach świadome operowanie oddechem pozwala na pełniejsze oddanie emocji zawartych w muzyce i tekście.

4.2.2 Techniki oddechowe w brytyjskich pieśniach ludowych

W porównaniu do chińskich pieśni ludowych, techniki oddechowe stosowane w brytyjskich pieśniach są znacznie mniej wymagające, co wynika z ich strukturalnej

przejrzystości i umiarkowanego tempa**.** Brytyjskie pieśni ludowe rzadziej wykorzystują szerokie skoki interwałowe, a ich symetryczna, okresowa budowa fraz pozwala na bardziej naturalne i intuicyjne oddychanie. Kluczowym elementem w zarządzaniu oddechem podczas ich wykonywania jest precyzyjne umiejscowienie momentów wymiany powietrza**,** zgodnie z właściwościami rytmicznymi i melodycznymi utworu.

Przykładem może być fragment pieśni „O Waly Waly" B. Brittena, takty 2–5 (patrz przykład 4.11).



Przykład 4.11: Benjamin Britten „O Waly, Waly"; takty: 1 – 5[181].

W analizowanym fragmencie można dostrzec dwuczęściową strukturę frazy, w której każda z części charakteryzuje się stabilnym rytmem i umiarkowanym zakresem melodycznym**.** Melodia rozwija się w środkowym rejestrze, co umożliwia zastosowanie połączonej techniki śpiewu klatką piersiową i brzuchem, zapewniającej naturalną nośność dźwięku. Oddech należy pobierać raz na frazę, co pozwala na płynne i spójne prowadzenie linii melodycznej. Ponieważ każda fraza kończy się na długiej nucie,
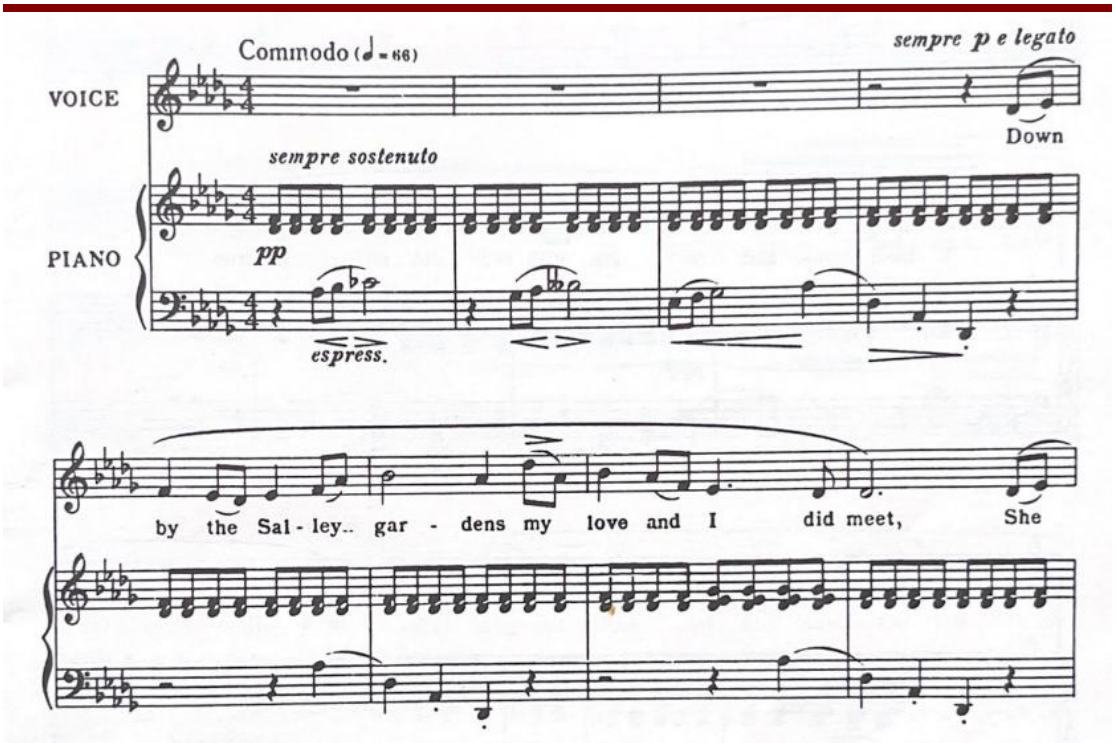
[181] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

śpiewak ma wystarczająco dużo czasu na swobodną wymianę powietrza. Przykładem jest dźwięk *c* w takcie 4, który trwa trzy miary – jego ostatnia część może zostać wykorzystana na pobranie nowego oddechu, pozwalając na płynne połączenie frazy pierwszej z drugą.

Podczas śpiewu istotne jest także oddanie charakteru emocjonalnego pieśni. W tej części utworu nastrój jest refleksyjny i melancholijny, dlatego barwa głosu powinna być ciepła i delikatnie przyciemniona. Współgrając z linią melodyczną, wokalista powinien precyzyjnie kontrolować dynamikę, by subtelnie oddać fluktuacje emocjonalne.

W brytyjskich pieśniach ludowych wsparcie oddechowe odgrywa istotną rolę w modelowaniu frazy muzycznej, nawet jeśli w partyturze nie znajdują się wyraźne oznaczenia dynamiczne. Nieobecność takich wskazówek nie oznacza braku konieczności stosowania subtelnych zmian głośności – przeciwnie, to właśnie interpretacja wykonawcza decyduje o narracyjnym i ekspresyjnym kształcie utworu.

Przykładem takiego zastosowania jest fragment pieśni „The Salley Gardens", takty 4–7 (patrz przykład 4.12).



Przykład 4.12: Benjamin Britten „The Salley Gardens"; takty: 1 – 8[182].

W tej frazie melodyka i dynamika oddają atmosferę spotkania głównego bohatera z ukochaną, a falujące linie melodyczne symbolizują wijące się ścieżki w ogrodach Salley. Wokalista, operując precyzyjnie kontrolowanym oddechem, powinien podkreślać subtelne zmiany dynamiki i frazować melodię w sposób naturalny, aby uwypuklić zmienność emocjonalną tej sceny. Dzięki płynnemu prowadzeniu frazy i umiejętnemu wykorzystaniu przestrzeni oddechowej możliwe jest osiągnięcie naturalnej narracyjności i poetyckiej subtelności charakterystycznej dla brytyjskich pieśni ludowych.

Podsumowując, techniki oddechowe w brytyjskich pieśniach ludowych są ściśle powiązane z symetryczną budową fraz i umiarkowaną melodyką, co sprawia, że oddychanie jest bardziej intuicyjne niż w chińskich pieśniach ludowych. Istotnym aspektem wykonania jest świadome kształtowanie frazy przy użyciu dynamiki i wsparcia oddechowego, co pozwala na wydobycie głębi emocjonalnej i lirycznego charakteru utworów.

4.2.3 Porównanie technik oddechowych w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych

Porównując techniki oddechowe stosowane w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych, dostrzegamy, że w obu przypadkach kluczowe znaczenie ma świadome zarządzanie oddechem i jego wsparcie. Pomimo wspólnego fundamentu, sposoby oddychania w chińskich pieśniach ludowych okazują się bardziej wymagające. Wynika to z ich dużej różnorodności stylistycznej, a przede wszystkim ze skomplikowanej budowy melodycznej, która wymaga od śpiewaków wcześniejszej, pogłębionej analizy utworu. Właściwe uchwycenie stylu i charakteru pieśni jest tu niezbędne, by zapewnić odpowiednią kontrolę frazowania i ekspresji oddechowej.

Z kolei brytyjskie pieśni ludowe, ze względu na większą jednolitość w zakresie budowy muzycznej, cechują się umiarkowanym tempem, regularnym rytmem i symetryczną strukturą fraz, co pozwala na spokojniejszą i bardziej przewidywalną

[182] Wyd. przez Boosey & Co., Ltd. 1943; Renewed 1970.

wymianę powietrza. Stałość tych parametrów sprawia, że oddychanie w ich wykonaniu staje się bardziej intuicyjne.

Bez względu na różnice stylistyczne, w obu tradycjach wybór odpowiedniej techniki oddychania powinien wynikać z analizy kształtu linii melodycznej, nastroju utworu oraz intencji artystycznej wykonawcy. Dopiero połączenie świadomej kontroli oddechu z interpretacyjną swobodą pozwala na pełne wydobycie ekspresji muzycznej i emocjonalnej pieśni ludowych**.**

4.3 Techniki rezonansowe

W muzyce wokalnej rezonans odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu barwy, siły i nośności dźwięku, umożliwiając wokalistom uzyskanie pełniejszego, bogatszego i bardziej wyrazistego brzmienia. Zjawisko to polega na wzmocnieniu i modyfikacji dźwięku generowanego przez struny głosowe poprzez wykorzystanie przestrzeni rezonacyjnych w ciele śpiewaka. Dzięki odpowiedniemu zarządzaniu rezonatorem, dźwięk zyskuje większą projekcję, klarowność i nośność, co jest szczególnie istotne w tradycjach wokalnych operujących zarówno w otwartych przestrzeniach, jak i kameralnych warunkach.

Wyróżniamy trzy główne obszary rezonansowe, które śpiewacy wykorzystują do kształtowania brzmienia:

- Rezonans piersiowy – rezonuje w klatce piersiowej, nadając dźwiękom ciemniejszą, bardziej głęboką i pełną barwę, typową dla niższych rejestrów głosu.
- Rezonans jamy ustnej – kontrolowany głównie poprzez ustawienie podniebienia miękkiego, języka i krtani, pozwala na uzyskanie dobrze zbalansowanego, wyrazistego i nośnego brzmienia.
- Rezonans głowowy – wykorzystywany głównie w wyższych rejestrach, sprawia, że dźwięk staje się lżejszy, bardziej liryczny i niesiony w przestrzeni.

W praktyce wokalnej często stosuje się również rezonans mieszany, będący kombinacją powyższych typów rezonansu, co pozwala na większą elastyczność w kształtowaniu barwy głosu.

Pod względem zastosowania technik rezonansowych zarówno chińskie, jak i brytyjskie pieśni ludowe wykazują pewne podobieństwa, jednak różnice estetyczne i stylistyczne między tymi tradycjami prowadzą do odmiennego sposobu wykorzystania rezonansu. W chińskich pieśniach ludowych często dąży się do jasnej i nośnej barwy głosu, co wymaga precyzyjnej kontroli rezonansu głowowego i jamy ustnej. Z kolei w brytyjskiej tradycji ludowej większy nacisk kładzie się na naturalność i ciepło brzmienia, co sprzyja częstszemu wykorzystaniu rezonansu piersiowego i mieszanej emisji.
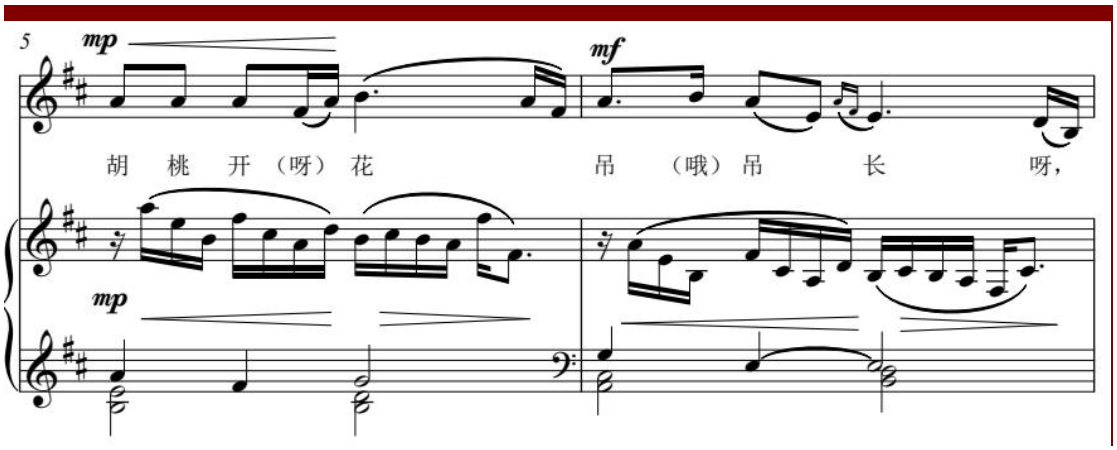
W kolejnych podrozdziałach omówione zostaną szczegółowe aspekty stosowania rezonansu w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych, uwzględniając ich wpływ na barwę dźwięku, sposób frazowania oraz interpretację artystyczną.

4.3.1 Techniki rezonansowe w chińskich pieśniach ludowych

Zastosowanie technik rezonansowych w chińskich pieśniach ludowych opiera się na dwóch kluczowych zasadach: precyzyjnej artykulacji oraz płynnej, emocjonalnej ekspresji dźwięku. Obie te zasady wynikają zarówno z tonalnych właściwości języka chińskiego, jak i specyfiki artystycznego wykonania tych utworów.

Pierwszym fundamentem wokalnej interpretacji chińskich pieśni ludowych jest dbałość o precyzyjne brzmienie słów oraz ich zgodność z naturalnym kształtem tonów języka chińskiego. Właściwe operowanie intonacją ma kluczowe znaczenie, ponieważ błędne zaakcentowanie sylaby może prowadzić do zmiany znaczenia wyrazu. Aby uniknąć takiej sytuacji, niezbędne jest stosowanie odpowiednich technik rezonansowych, które wzmacniają wyrazistość dźwięku i ułatwiają jego kontrolę.

Przykładem tego podejścia jest fraza z pieśni D. Shande „Chcę pocałować matkę" – „Hutao kai (ya), huadiao (wo) diaochang ya" (patrz przykład 4.13).
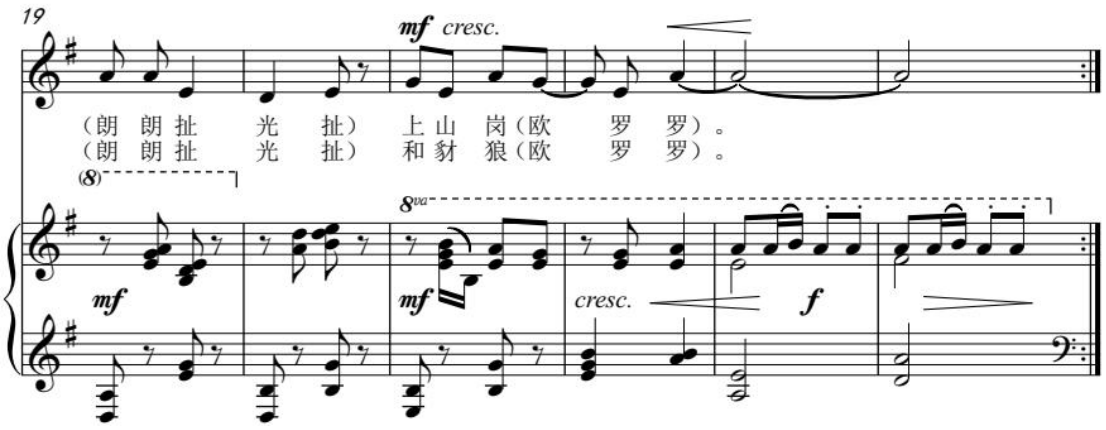


Przykład 4.13: Ding Shande – „Chcę pocałować matkę”; takty: 5 – 6[183].

W tej frazie istotnym elementem jest wyraz *hua*, który wymaga zastosowania rezonansu w obrębie jamy ustnej. Ponieważ znajduje się on w środkowym rejestrze, kluczowe jest utrzymanie odpowiedniego kształtu ust oraz otwarcie przestrzeni gardłowej, co umożliwia pełniejsze wykorzystanie strumienia powietrza. Po artykulacji spółgłoski *h* samogłoskę *u* należy subtelnie wydłużyć, dodając rezonans ustny w celu wzmocnienia i wysubtelnienia dźwięku. Ostateczne zakończenie sylaby na *a* powinno być precyzyjne i zwarte, aby uniknąć rozmycia konturu frazy. Takie przetworzenie dźwięku pozwala uzyskać płynność oraz okrągłość brzmienia, które są istotnym elementem chińskiej estetyki wokalnej.

Drugim aspektem techniki rezonansowej w chińskich pieśniach ludowych jest zdolność do emocjonalnej ekspresji głosu, co wiąże się z integracją barwy dźwięku z treścią utworu. Kluczowe jest tu zastosowanie odpowiedniego rezonansu w zależności od charakteru emocji zawartych w pieśni.

Przykładem jest fraza z utworu „Radośnie wschodzi słońce” w opracowaniu, takty 19-24 (patrz przykład 4.14).

[183] *Wybrane utwory do nauczania muzyki wokalnej*, Southwest Normal University Press, 2000.05.



Przykład 4.14: Ding Shande „Radośnie wschodzi słońce"; takty: 19 – 24[184].

W tym fragmencie prezentowany jest radosny nastrój pracy, który wymaga od wokalistów stopniowego zwiększania dynamiki od taktu 20. Aby uzyskać efekt jasnej, świetlistej barwy, konieczne jest zastosowanie rezonansu głowy w połączeniu z rezonansami jamy ustnej i gardłowej. Taka technika pozwala na pełniejsze brzmienie i dodaje dźwiękowi przestrzenności. W szczególności, w kulminacyjnych momentach frazy, śpiewacy powinni skupić się na optymalnym ustawieniu podniebienia miękkiego i kontrolowaniu wysokości krtani, aby dźwięk mógł swobodnie rezonować i nabierać blasku.

Podsumowując, chińskie pieśni ludowe wymagają zarówno technicznej precyzji, jak i świadomego operowania rezonansami w celu osiągnięcia pełnej ekspresji wokalnej. Wykorzystanie rezonansu jamy ustnej i głowy pozwala na podkreślenie subtelności melodycznych, natomiast kontrola barwy i kształtu dźwięku umożliwia osiągnięcie spójności stylistycznej oraz emocjonalnej w interpretacji utworów.

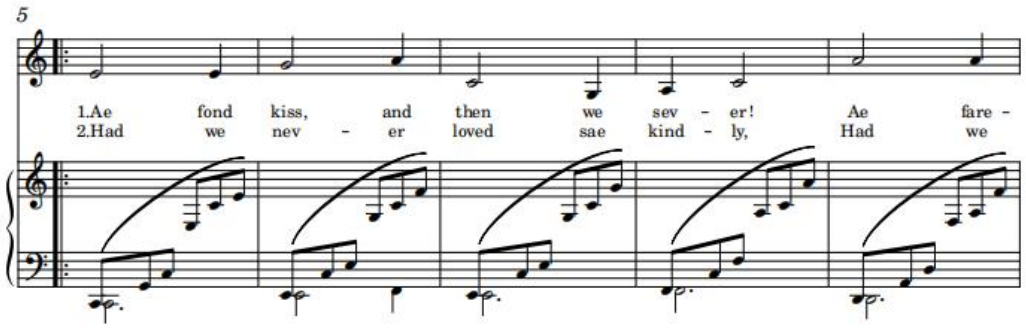
4.3.2 Techniki rezonansowe w brytyjskich pieśniach ludowych

W brytyjskich pieśniach ludowych rezonans odgrywa istotną rolę w kształtowaniu barwy głosu i precyzyjnym oddaniu emocji zawartych w tekście i melodii. Jego zastosowanie powinno być ściśle powiązane z rejestrem dźwięków, frazowaniem oraz naturalnym rytmem akcentowania sylab w języku angielskim. W przeciwieństwie do chińskich pieśni ludowych, w których duży nacisk kładzie się na przejrzystość dykcji

[184] Vocal Grading Tutorial" Central Conservatory of Music Press , 2013/06.

i miękką linię melodyczną, w brytyjskiej muzyce ludowej rezonans bywa wykorzystywany w sposób bardziej zróżnicowany – zarówno do podkreślania dramatyzmu i intensywności dźwięku, jak i do uzyskania subtelnych efektów wokalnych.

W śpiewie ludowym, podobnie jak w klasycznej technice wokalnej, różne rejestry głosu wymagają odmiennego rodzaju rezonansu. W niskim rejestrze dominuje rezonans klatki piersiowej, nadający brzmieniu głębię i ciepło, natomiast w środkowym rejestrze główną rolę odgrywa rezonans jamy ustnej, zapewniający klarowność i nośność dźwięku. W górnym rejestrze stosuje się rezonans głowy, który pozwala na uzyskanie lekkiego, eterycznego brzmienia. W przypadku fraz wymagających większej płynności lub ekspresyjnego prowadzenia melodii stosuje się również rezonans mieszany, łączący różne przestrzenie rezonacyjne. Dobrym tego przykładem jest fraza w taktach 5-8 pieśni „Ae fond kiss" H. Willana (patrz przykład 4.15).



Przykład 4.15: Healey Willan „Ae fond kiss".; takty: 5 – 9[185].

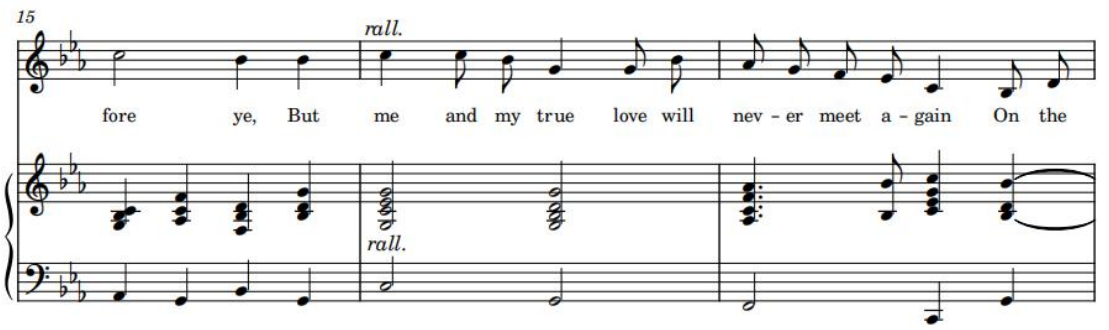
W taktach 5-6, gdzie melodia pozostaje w środkowym rejestrze, wokalista powinien skupić się na rezonansie jamy ustnej, aby nadać dźwiękom przejrzystość i delikatność.
W kolejnych taktach (6-7), gdzie linia melodyczna opada o sekstę i kwartę, należy stopniowo przechodzić z rezonansu jamy ustnej na rezonans klatki piersiowej, co pozwoli na zachowanie spójności barwy głosu. W momencie wykonywania frazy *we sever* (takty 7-8) istotne jest wzmocnienie rezonansu poprzez pełne otwarcie klatki

[185] Wyd. przez Waterloo Music Company Limited, Waterloo, Ontario, Canada 1994. International and United States copyright secured.

piersiowej i świadome kontrolowanie oddechu. Odpowiednie wsparcie powietrzem sprawi, że dźwięk stanie się bardziej nośny i zyska naturalną głębię.

W brytyjskich pieśniach ludowych język ma duży wpływ na sposób artykulacji dźwięków i zastosowanie rezonansu. Ponieważ język angielski charakteryzuje się zmiennym akcentowaniem sylab, rezonans może być wykorzystywany do podkreślania kluczowych słów i tworzenia naturalnej frazy muzycznej.

Dla przykładu, w 17. takcie pieśni „Loch Lomond" H. Willana (patrz przykład 4.16), w wyrazach *ne-ver* oraz *a-gain* samogłoski w akcentowanych sylabach wymagają wyrazistego brzmienia. Wokalista powinien skupić się na kontrolowanym wzmocnieniu rezonansu jamy ustnej, aby uzyskać klarowność dźwięku i jego płynność w kontekście frazy. Stopniowe rozwijanie frazy przy użyciu rezonansu pozwala na stworzenie efektu narracyjnego, który oddaje melancholię i refleksyjny charakter pieśni.



Przykład 4.16: Healey Willan „Loch Lomond"; takty: 15 – 17[186].

Techniki rezonansowe w brytyjskich pieśniach ludowych są ściśle związane z naturalnym brzmieniem języka oraz wymaganiami ekspresji. W przeciwieństwie do chińskiej tradycji wokalnej, w której nacisk kładziony jest na okrągłość i miękkość dźwięku, w brytyjskich pieśniach ludowych rezonans służy zarówno do subtelnego kształtowania frazy, jak i do podkreślania dramatycznych momentów utworu. Kluczowe znaczenie ma umiejętne operowanie przejściami między rejestrami, a także precyzyjne akcentowanie sylab poprzez świadome wykorzystanie rezonansu jamy ustnej i klatki piersiowej. W rezultacie techniki te pozwalają na uzyskanie bogatej palety kolorystycznej, która wzmacnia emocjonalny przekaz pieśni.

[186] Wyd. Waterloo Music Company Limited, Waterloo,Ontario,Canada, 1994..

4.3.3 Porównanie technik rezonansowych w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych

Porównując techniki rezonansowe stosowane w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych, dostrzegamy zasadnicze różnice wynikające zarówno z estetyki muzycznej, jak i struktury języka.

W chińskich pieśniach ludowych kluczowe są dwie fundamentalne zasady – precyzyjna dykcja i łagodny śpiew oraz poruszająca, emocjonalna ekspresja. Wynika to przede wszystkim z tonalnego charakteru języka chińskiego, który wymaga starannego artykułowania każdej sylaby w sposób niezakłócający znaczenia tekstu. W praktyce oznacza to, że rezonans stosowany w chińskich pieśniach ludowych koncentruje się na utrzymaniu naturalnej barwy głosu, z naciskiem na kontrolę rezonansu jamy ustnej oraz gardła. Odpowiednie ukształtowanie dźwięku pozwala na osiągnięcie płynności fraz i subtelnej ekspresji emocjonalnej, które są charakterystyczne dla estetyki chińskiej muzyki wokalnej. Wykorzystanie rezonansu głowy oraz mieszanej techniki rezonansowej służy wzmocnieniu śpiewnej i klarownej barwy głosu, szczególnie w partiach lirycznych.

Z kolei w brytyjskich pieśniach ludowych nacisk kładziony jest na jednolitość brzmienia w poszczególnych rejestrach oraz racjonalne stosowanie rezonansu w zależności od przebiegu melodii i charakterystyki języka angielskiego. Ponieważ język angielski nie jest tonalny, wymowa poszczególnych samogłosek i akcentowanie sylab stanowi istotny element techniki wokalnej. Rezonans stosowany w brytyjskich pieśniach ludowych pozwala na wyraźne kształtowanie dźwięku i budowanie jego przestrzeni, przy jednoczesnym zachowaniu płynności frazy i naturalnej narracyjności. W pieśniach o lirycznym charakterze szczególnie ważne jest stosowanie rezonansu głowy, który pozwala na uzyskanie miękkiej i pełnej barwy. Natomiast w bardziej dramatycznych fragmentach często wykorzystuje się rezonans klatki piersiowej, co wzmacnia dźwięk i nadaje mu większej głębi.

Podsumowując, techniki rezonansowe w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych odzwierciedlają różne podejścia do kształtowania dźwięku i ekspresji

muzycznej. W chińskiej tradycji wokalnej rezonans podporządkowany jest precyzji dykcji i subtelnemu kształtowaniu nastroju, natomiast w brytyjskiej tradycji wokalnej pełni funkcję wzmacniania barwy i wyrazistości melodii, zgodnie z naturalnym akcentowaniem języka angielskiego. Te różnice wynikają nie tylko z odmiennego charakteru języków, ale także z estetycznych priorytetów każdej z kultur, co sprawia, że obie tradycje oferują unikalne i wartościowe podejście do kształtowania dźwięku w muzyce wokalnej.

4.4 Technika śpiewu nasyconego – *runqiang* w chińskich pieśniach ludowych

W muzyce wokalnej zastosowanie ozdobników znacząco wzbogaca wykonanie utworu, wzmacniając ekspresję nastroju i podkreślając walory brzmieniowe głosu śpiewaka. Aby właściwie je wykorzystać, artysta powinien dogłębnie zrozumieć treść wykonywanej kompozycji. Indywidualne podejście do utworu może prowadzić do wielu odmiennych interpretacji, jednak różnice te nie wynikają jedynie z osobowości wykonawców. Autentyczna interpretacja opiera się na wiernym oddaniu zamysłu kompozytora, który łączy tekst z muzyką, oraz na refleksji samego śpiewaka nad tym, jak osiągnąć emocjonalną interakcję ze słuchaczami.

Proces ten wymaga, aby wykonawca najpierw stał się słuchaczem swojego utworu, pozwalając mu go głęboko przeżyć. Dopiero wówczas możliwe jest stworzenie prawdziwej więzi emocjonalnej z publicznością. Ozdobniki pełnią tu kluczową rolę, umożliwiając pełniejsze oddanie ekspresji i charakteru pieśni. W chińskich pieśniach ludowych techniki ozdobnikowe, określane jako *runqiang* (nasycony śpiew), są niezwykle istotnym elementem wykonawczym. Ich zastosowanie jest bogate i różnorodne, uwzględniając specyfikę poszczególnych regionów Chin. Na przykład tryle, *glissanda* i inne ornamenty muszą być ściśle powiązane z estetyką oraz wyrazem emocjonalnym danej pieśni, aby w pełni oddać jej charakter i zamierzony efekt artystyczny.

4.4.1 Właściwości technik *runqiang* w chińskich pieśniach ludowych

Technika wokalna *runqiang* jest szeroko rozpowszechniona na całym obszarze Chin. W rzeczywistości nie jest to jedynie konkretna technika wokalna, lecz raczej forma sztuki. Sam termin *runqiang* oznacza dosłownie „upiększanie" lub „regulowanie", natomiast słowo *qiang* odnosi się do rezonansu dźwięku i przestrzeni rezonacyjnych w ciele. Podsumowując, *runqiang* to proces ozdabiania i modelowania dźwięku poprzez odpowiednie wykorzystanie rezonansu.

W chińskiej tradycji ludowego śpiewu stosowanie *runqiang* dzieli się na dwa główne rodzaje: *runqiang* zindywidualizowany oraz *runqiang* podkoloryzowany. Konkretne techniki *runqiang* różnią się w zależności od regionu. Na przykład w pieśniach ludowych z północnych Chin dominują szerokie, pełne i mocno osadzone w górnym rejestrze brzmienia. Jest to związane z popularnym na Północy zastosowaniem technik *legato*, dzięki którym linia melodyczna przypomina sznur pereł – jest płynna, nasycona i ciągła. Wykorzystanie *legato* wymaga od wokalistów precyzyjnej kontroli oddechu oraz umiejętności utrzymania spójności i jednolitości dźwięku. Takie metody *runqiang* stosuje się najczęściej w pieśniach o lirycznym charakterze.

W przeciwieństwie do tego, pieśni ludowe z południowych Chin cechują się delikatnością i subtelnością, a ich brzmienie jest bardziej eteryczne i płynne. Jest to wynikiem częstego stosowania technik przerywanych, takich jak *staccato*, rozbijanie dźwięków, zatrzymania oraz przeskoki. Efekt ten nadaje południowym pieśniom ludowym większą skoczność i dynamikę, stanowiąc charakterystyczny wyróżnik ich stylu. Jednak różnice w zastosowaniu *runqiang* nie ograniczają się jedynie do podziału na Północ i Południe. Na przykład w pieśniach ludowych z regionów położonych na południe od rzeki Jangcy kładzie się nacisk na miękkie i delikatne brzmienie głosu, podczas gdy w zachodnich Chinach dominują techniki podkreślające surowość i ekspresyjną śmiałość.

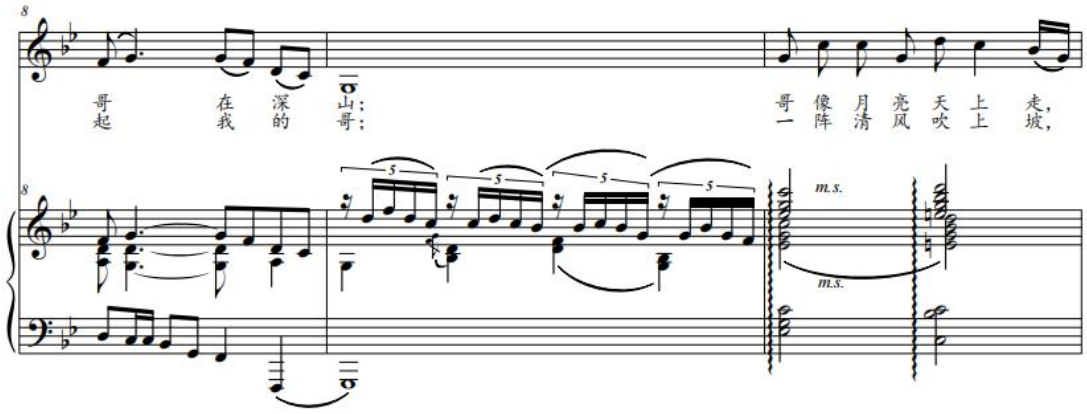
Dodatkowo, techniki *runqiang* są kształtowane przez lokalne dialekty, tradycje kulturowe i uwarunkowania geograficzne, co sprawia, że ich zastosowanie w pieśniach ludowych jest niezwykle zróżnicowane. Odpowiednie wykorzystanie tych technik

pozwala śpiewakom nie tylko na bardziej ekspresyjne oddanie emocji i charakteru wykonywanej pieśni, ale także na lepsze porozumienie się z publicznością. Właśnie dlatego opanowanie technik *runqiang* jest kluczowym elementem warsztatu wokalnego wykonawców chińskich pieśni ludowych.

4.4.2 Zastosowanie technik *runqiang* w chińskich pieśniach ludowych

Techniki ozdobnikowe odgrywają kluczową rolę w interpretacji chińskich pieśni ludowych, wpływając na ekspresję muzyczną oraz autentyczność stylu wykonawczego. Jednym z najważniejszych elementów ornamentyki jest *runqiang* – sposób upiększania melodii poprzez świadome wprowadzanie ozdobników w sposób dostosowany do charakteru utworu i regionalnych tradycji muzycznych.

Jednym z najczęściej stosowanych środków *runqiang* jest wykorzystanie wibrata, które wzbogaca barwę dźwięku i wzmacnia emocjonalny przekaz pieśni. W takcie 9 utworu „Płynąca rzeczka" Li Yinghai (patrz przykład 4.17) tekst brzmi: *ge zai shenshan*, przy czym wyraz *shan* rozbrzmiewa na dźwięku *g*. Po jego zaśpiewaniu możliwe jest subtelne wzbogacenie brzmienia poprzez dodanie naturalnego, falującego wibrata, kontrolowanego przez mięśnie przepony i podparcie oddechowe. Dzięki temu głos nabiera większej elastyczności i nośności, co podkreśla liryczną i malowniczą narrację pieśni.
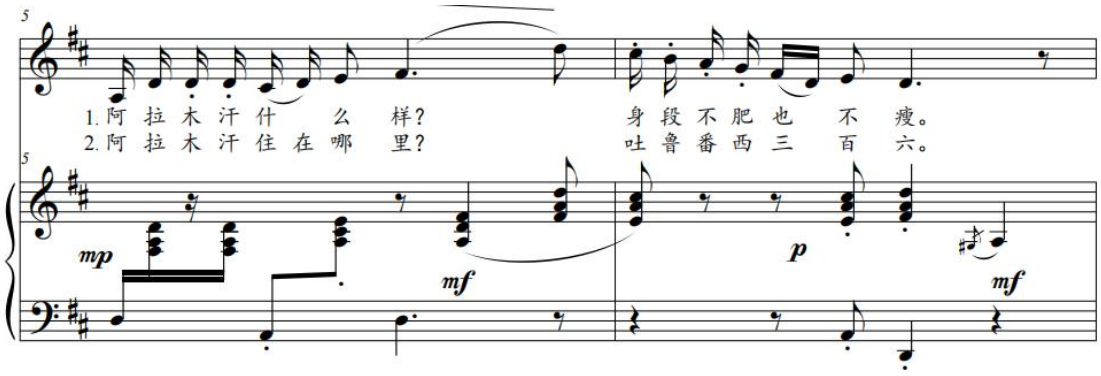


Przykład 4.17: Li Yinghai „Płynąca rzeczka"; takty: 8 – 10[187].

Kolejnym istotnym elementem *runqiang* jest zastosowanie *glissanda*, czyli płynnego przechodzenia między dźwiękami bez wyraźnych przerw, co nadaje frazie

[187] Zbiór: *Chińskie utwory wokalne* Shanxi Education Publishing House, 2004.10

wokalnej większej płynności. W takcie 5 pieśni „Alamuhan” (patrz przykład 4.18), w dialekcie z Xinjiangu wyraz *yang* wymaga wykonania podciągnięcia dźwięku, dlatego w linii melodycznej zastosowano *glissando* na interwale seksty (*fis–d*^{1}). Wykonanie tego efektu wymaga stabilnej pozycji krtani oraz precyzyjnej kontroli oddechu, co pozwala na płynne połączenie dźwięków i jednocześnie odzwierciedla specyfikę lokalnego dialektu.



Przykład 4.18: Li Yinghai „Alamuhan”; takty: 9 – 10[188].

Technika *runqiang* nie tylko wzbogaca estetykę wykonawczą, ale także stanowi kluczowy element odróżniający różne style chińskiej muzyki ludowej. Odpowiednie stosowanie ozdobników pozwala na subtelne różnicowanie nastroju, dynamiki i artykulacji, a także na bardziej sugestywne ukazanie emocjonalnego i narracyjnego charakteru utworu. Zrozumienie tych technik oraz ich umiejętne zastosowanie jest nieodzowne dla wokalistów pragnących wiernie oddać ducha chińskiej muzyki ludowej.

4.5 Techniki językowe w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych

Język odgrywa kluczową rolę w muzyce wokalnej, stanowiąc fundament interpretacji oraz ekspresji artystycznej. Wcześniejsza analiza (rozdział 3.4[189]) koncentrowała się na specyfice językowej chińskich i brytyjskich pieśni ludowych, uwzględniając różnice w strukturze fonetycznej, rymach oraz wpływie języka na kształtowanie melodii. W niniejszym podrozdziale skupimy się na praktycznym

[188] *Voice 2 Shanghai*: Shanghai Jiao Tong University Press , 2023.06.
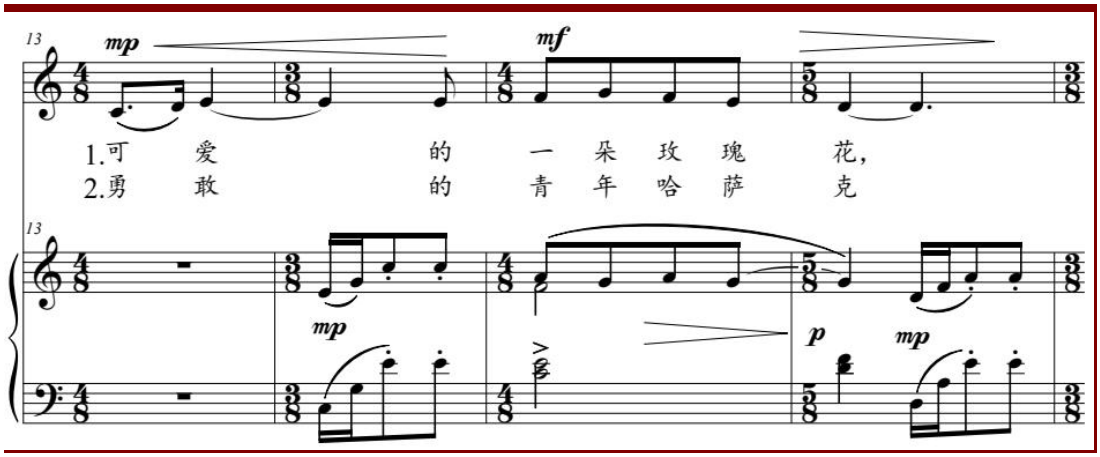
[189] Patrz rozdział 3.4 – „Specyfika językowa jako istotny element charakterystyki pieśni ludowych”, s. 154 – 163 niniejszej dysertacji.

aspekcie technik wokalnych związanych z językiem, czyli na sposobach artykulacji, emisji głosu oraz wykorzystaniu dykcji i akcentowania w śpiewie.

4.5.1 Techniki językowe w chińskich pieśniach ludowych

Chińskie pieśni ludowe charakteryzują się silnym związkiem między językiem a melodią, wynikającym z tonalności języka mandaryńskiego oraz bogactwa regionalnych dialektów. W śpiewie kluczowe znaczenie mają dwie kwestie: dykcja oraz ekspresyjna artykulacja dźwięków.
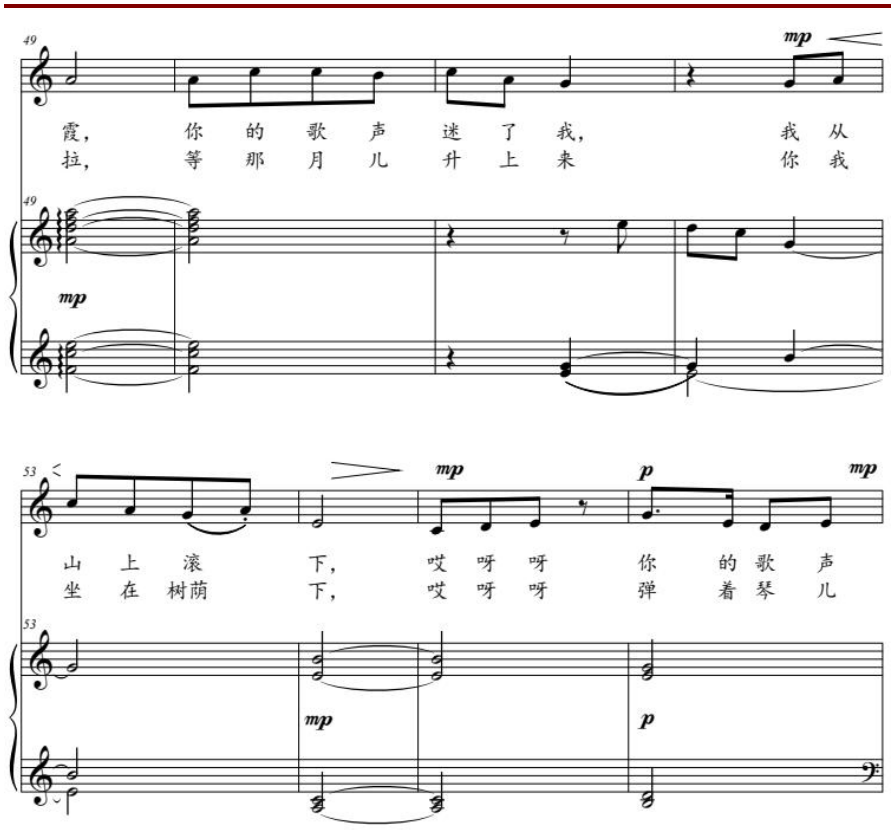
W pieśni „Śliczny kwiat róży" D. Shande słowo *ai* [miłość] stanowi centralny element ekspresyjny. W części A utworu podkreślona zostaje estetyka podziwu, co wymaga od wokalisty zastosowania subtelnej, miękkiej artykulacji i kontrolowanej emisji powietrza. Frazy śpiewane powinny być delikatne, a akcentowane sylaby powinny być wykonywane z odpowiednią dynamiką, tak aby nadać tekstowi klarowność i lekkość (patrz przykład 4.19).



Przykład 4.19: Ding Shande „Śliczny kwiat róży"; takty: 13 – 16[190].

Natomiast w części B tego utworu dominuje nastrój tęsknoty i nadziei, co wymaga mocniejszej artykulacji i bardziej intensywnej dykcji. Wokalista powinien zwrócić uwagę na wyraźne zaznaczenie akcentowanych sylab oraz odpowiednie wzmacnianie samogłosek, aby oddać wewnętrzne napięcie emocjonalne narracji (patrz przykład 4.20).
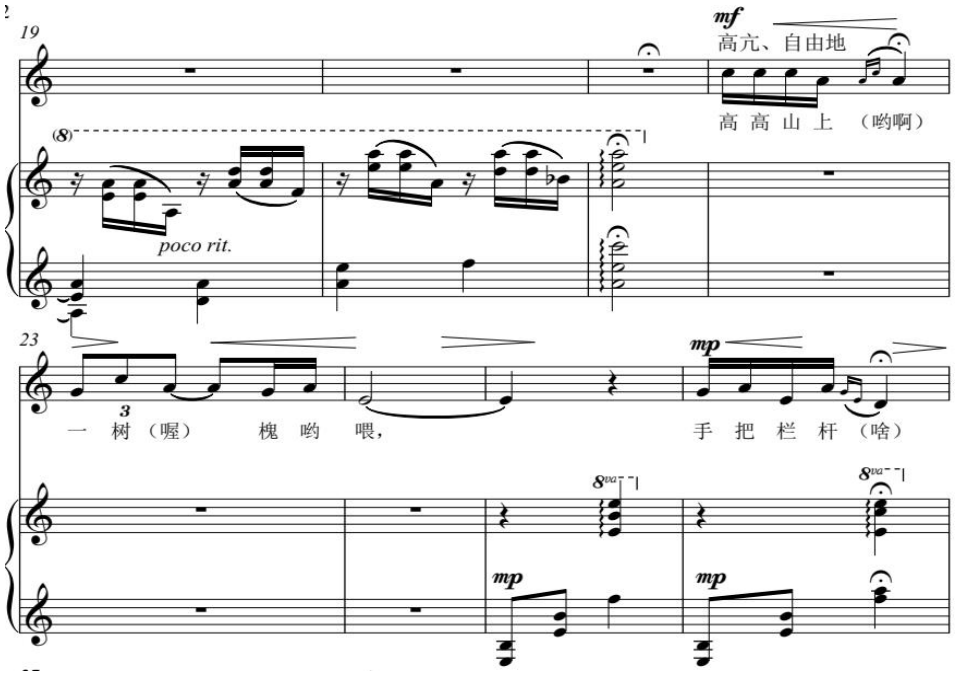
[190] Ding Shande - *Art Song Collection;* Shanghai Music Publishing House, 2014.01.



Przykład 4.20: Ding Shande „Śliczny kwiat róży"; takty: 49 – 56[191].

Dodatkowym elementem wpływającym na technikę wokalną jest obecność regionalnych dialektów. W pieśni z Syczuanu „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu" wyraz *shou* w lokalnym dialekcie jest wymawiany jako *sou*, co wymaga od wokalistów uwzględnienia fonetycznych różnic w celu autentycznego oddania charakteru pieśni (patrz przykład 4.21). Odpowiednia adaptacja dykcji do specyfiki dialektu wzmacnia autentyczność wykonania oraz podkreśla lokalny koloryt utworu.

[191] Ibidem.
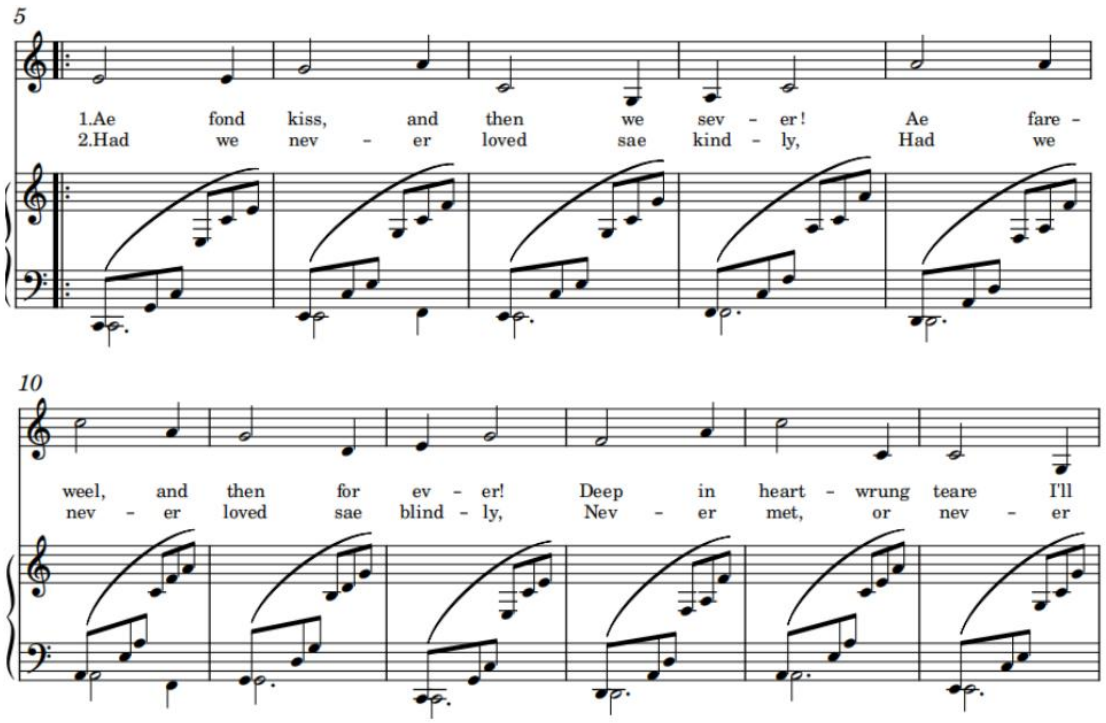


Przykład 4.21: Ding Shande „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu”; takty: 19 – 26[192].

4.5.2 Techniki językowe w brytyjskich pieśniach ludowych

W brytyjskich pieśniach ludowych technika językowa koncentruje się przede wszystkim na dykcji oraz świadomym wykorzystaniu akcentowania w celu oddania ekspresji narracyjnej. W przeciwieństwie do chińskich pieśni ludowych, gdzie intonacja języka ma bezpośredni wpływ na kształt melodii, w brytyjskim folklorze muzycznym kluczową rolę odgrywa rytm języka oraz sposób wymawiania samogłosek i spółgłosek w kontekście muzycznym.

W pieśni H. Willana „Ae fond kiss” technika językowa opiera się na precyzyjnej artykulacji samogłosek i ich długości. W słowie *Ae* samogłoska powinna być wymawiana krótko, co wynika z zamkniętej struktury sylaby, podczas gdy w wyrazie *kindly* długie brzmienie samogłoski podkreśla emocjonalny charakter frazy (patrz przykład 4.22).

[192] Ding Shande *Art Song Collection Shanghai* Music Publishing House, 2014.01.



Przykład 4.22: Healey Willan „Ae fond kiss”.; takty: 5 – 15[193].

Kolejnym istotnym aspektem techniki językowej w brytyjskich pieśniach jest różnorodność akcentów regionalnych. Pieśni z Anglii, Szkocji, Walii i Irlandii różnią się pod względem fonetycznym, co wpływa na sposób ich wykonania. Szkocki akcent charakteryzuje się twardszymi spółgłoskami, natomiast walijski – bardziej miękką artykulacją. Wokalista powinien świadomie dobierać sposób wymowy, aby oddać autentyczność danej pieśni i jej pochodzenie.

4.5.3 Porównanie technik językowych w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych

Porównując techniki językowe w chińskich i brytyjskich pieśniach ludowych, zauważamy, że w chińskim repertuarze wokalnym kluczową rolę odgrywa tonalność języka oraz ścisły związek fonetyki z melodią. Śpiewacy muszą zwracać szczególną uwagę na precyzyjne odwzorowanie tonów, aby uniknąć zmiany znaczenia tekstu. Ponadto, w chińskich pieśniach ludowych duże znaczenie ma regionalna specyfika dialektów, wpływająca na sposób artykulacji i interpretacji utworu.

---

[193] Wyd. przez Waterloo Music Company Limited, Waterloo, Ontario, Canada 1994. International and United States copyright secured.

W brytyjskich pieśniach ludowych nacisk kładzie się na klarowność dykcji oraz odpowiednie akcentowanie sylab w celu oddania ekspresji narracyjnej. Ponieważ język angielski nie jest tonalny, jego wpływ na melodię jest mniejszy niż w przypadku języka chińskiego. Zamiast tego, kluczowe znaczenie ma rytm mowy oraz różnice fonetyczne wynikające z akcentów regionalnych.

Podsumowując, zarówno w chińskich, jak i brytyjskich pieśniach ludowych techniki językowe odgrywają fundamentalną rolę w interpretacji i wykonaniu. Chińskie pieśni wymagają precyzyjnej kontroli intonacji oraz dostosowania śpiewu do regionalnych dialektów, podczas gdy w brytyjskich pieśniach wokaliści koncentrują się na dykcji, akcentowaniu i rytmicznym dopasowaniu tekstu do melodii.

4.6 Podsumowanie rozdziału

Chińskie i brytyjskie pieśni ludowe stanowią dwa różne, ale równie cenne dziedzictwa muzyczne, które rozwijały się w odmiennych kontekstach kulturowych i historycznych. Obie tradycje muzyczne są nośnikiem tożsamości narodowej, odzwierciedlając historię, obyczaje i sposób myślenia społeczeństw, które je kształtowały. Dla wokalistów zajmujących się wykonawstwem pieśni ludowych kluczowe znaczenie ma nie tylko znajomość repertuaru, ale przede wszystkim umiejętność dostosowania techniki wokalnej do wymagań stylistycznych i ekspresyjnych danej tradycji.

Różnice kulturowe pomiędzy chińskimi a brytyjskimi pieśniami ludowymi determinują istotne odmienności w technikach wokalnych, stosowanych zarówno w zakresie prowadzenia frazy, oddychania, rezonansu, jak i ekspresji językowej. Choć w obu tradycjach odnajdujemy liryczny charakter pieśni, to sposób jego realizacji zależy od uwarunkowań estetycznych i technicznych właściwych dla danej kultury. Chińskie pieśni ludowe, ze względu na tonalny charakter języka, wymagają precyzyjnej dykcji oraz płynnego operowania oddechem w celu zachowania klarowności melodii i poprawnej intonacji. Brytyjskie pieśni ludowe, bazując na języku o innym systemie

fonetycznym, kładą większy nacisk na jednolitość barwy głosu i narracyjny charakter frazy.

Wykonawstwo chińskich i brytyjskich pieśni ludowych wymaga świadomego stosowania technik wokalnych w pięciu kluczowych obszarach: budowy nastroju, kontroli oddechu, rezonansu, ozdobników i technik językowych. Znajomość tych aspektów pozwala śpiewakom na precyzyjne oddanie charakteru pieśni i właściwe interpretowanie ich treści. Umiejętność dostosowania emisji głosu do wymagań estetycznych danej kultury stanowi fundament świadomego i stylowego wykonawstwa.

W praktyce wokalnej istotne jest nie tylko techniczne opanowanie utworów, ale także dogłębne zrozumienie ich kulturowych i historycznych kontekstów. Interpretacja pieśni ludowych to nie tylko dbałość o poprawność wykonawczą, ale również umiejętność przekazania emocji i idei, które są w nich zawarte. Dlatego też ciągłe doskonalenie warsztatu wokalnego oraz świadome łączenie wiedzy teoretycznej z praktyką wykonawczą stanowi najlepszą drogę do autentycznej i artystycznie wartościowej interpretacji zarówno chińskich, jak i brytyjskich pieśni ludowych.

Rozdział V. Zakończenie

Narody zamieszkujące różne obszary świata, poprzez wielowiekowy rozwój swoich kultur, ukształtowały unikalne formy sztuki, w tym także muzyki ludowej. Chińskie i brytyjskie pieśni ludowe, powstałe w odmiennych kręgach kulturowych, zachowały swoją wyjątkową tożsamość, a ich różnorodność odzwierciedla zarówno specyfikę narodową, jak i uniwersalne wartości muzyczne. Niniejsza dysertacja miała na celu ukazanie zarówno podobieństw, jak i istotnych różnic w zakresie estetyki, stylu, technik wokalnych oraz historycznego i społecznego kontekstu tych dwóch tradycji muzycznych.

Analiza komparatywna tych dwóch odległych dziedzictw ukazała, jak ogromne znaczenie w kształtowaniu i propagowaniu tradycji ludowej odegrały profesjonalne aranżacje wybitnych kompozytorów, takich jak **Li Yinghai, Ding Shande, Benjamin Britten czy Healey Willan**. Ich działalność potwierdziła, że pieśni ludowe mogą funkcjonować nie tylko jako proste formy muzyczne, lecz także jako wartościowy element repertuaru artystycznego. Przetworzenie materiału ludowego na potrzeby sceny koncertowej wzbogaciło sztukę wokalną, pozwalając na włączenie tej muzyki do profesjonalnego repertuaru oraz na jej dalszą ewolucję w kontekście współczesnego wykonawstwa.

Porównanie chińskich i brytyjskich pieśni ludowych pozwoliło również na poszerzenie perspektywy badawczej w zakresie kulturoznawstwa, estetyki, muzykologii oraz technik kompozytorskich. W analizie tych pieśni można dostrzec wpływ różnorodnych uwarunkowań społecznych i historycznych, które miały istotny wpływ na ich kształt oraz funkcję. Zbadanie metod pracy kompozytorów aranżujących pieśni ludowe dostarczyło cennych informacji na temat sposobów adaptacji i stylizacji folkloru w profesjonalnej muzyce wokalnej.

Z punktu widzenia praktyki wokalnej, badanie chińskich i brytyjskich pieśni ludowych pozwoliło na znaczące poszerzenie doświadczeń śpiewaka w zakresie technik wykonawczych. Wykonanie tych pieśni wymaga zastosowania różnorodnych metod emisji głosu, kontroli oddechu, rezonansu, dykcji oraz ekspresji emocjonalnej, które

w wielu przypadkach znacząco odbiegają od tradycyjnych wymagań związanych z klasycznym repertuarem operowym i pieśniarskim. Świadomość tych różnic jest niezwykle cenna dla każdego wokalisty, pozwalając mu na wzbogacenie swojego warsztatu oraz dostosowanie techniki do różnych stylów muzycznych.

W XVIII wieku francuski teoretyk sztuki Denis Diderot (1713-1784) powiedział: „Tworzenie sztuki wymaga wyobraźni i fantazji, jednak ten stan psychologiczny jest produktem doświadczeń życiowych, to one są czynnikiem decydującym[194].” Te słowa znakomicie oddają istotę interpretacji pieśni ludowych – to połączenie wyobraźni artystycznej oraz zgromadzonych doświadczeń pozwala na autentyczne i poruszające wykonanie. W tym kontekście studiowanie chińskich i brytyjskich pieśni ludowych otwiera nowe horyzonty zarówno w zakresie techniki wokalnej, jak i głębszego rozumienia muzyki jako formy artystycznej ekspresji.

Kulturowa specyfika oraz różnice w technikach wokalnych między chińskimi a brytyjskimi pieśniami ludowymi mają głębokie uwarunkowania historyczne i społeczne. Podczas gdy pieśni chińskie zachowały bogactwo dialektów i tonalności, wymagające precyzyjnej dykcji i specyficznych technik wokalnych, pieśni brytyjskie koncentrują się na jednolitości barwy głosu, płynności frazy i narracyjnej ekspresji. Mimo tych różnic obie tradycje łączy istotna cecha – ich siła wyrazu i zdolność do przekazywania emocji, co sprawia, że pozostają ważnym elementem światowego dziedzictwa muzycznego.

Pieśni ludowe analizowane w tej pracy, mimo swojego ludowego rodowodu, stały się klasykami sztuki wokalnej. Wciąż istnieje jednak szeroka przestrzeń do dalszych badań zarówno pod kątem ich znaczenia kulturowego, jak i praktycznych aspektów wykonawczych. Studiowanie tych pieśni z różnych perspektyw przyczynia się nie tylko do rozwoju wiedzy teoretycznej, ale również wpływa na rozwój sztuki interpretacji. Praca nad tym repertuarem dostarcza śpiewakom nowych doświadczeń, umożliwiając im jeszcze pełniejsze zrozumienie muzyki jako żywej i dynamicznej formy wyrazu artystycznego.

---

[194] Shao Xuan *Spojrzenie i zapożyczanie z przeszłości – Dziedziczenie tradycji dydaktyki chińskich pieśni ludowych* Chińska Muzykologia 2022 (04).

Podsumowując, niniejsza dysertacja pokazuje, że porównawcza analiza chińskich i brytyjskich pieśni ludowych nie tylko dostarcza cennych informacji o odrębnych kulturach muzycznych, ale również inspiruje do głębszego zrozumienia śpiewu jako sztuki uniwersalnej. Badanie technik wokalnych w tym kontekście pozwala lepiej docenić rolę tradycji w kształtowaniu współczesnego wykonawstwa i otwiera nowe możliwości interpretacyjne dla artystów wokalnych na całym świecie.

Bibliografia

PUBLIKACJE MIĘDZYNARODOWE

1 Boyes Georgina, *The Imagined Village: Culture, Ideology and the English Folk Revival*, wyd. No Masters Co-Operative Limite, 2010.
2 Brocken Michael *The British Folk Revival: 1944–2002*, wyd. Routledge, 202.
3 Bronson Bertrand Harris, *The Singing Tradition of Child's Popular Ballads*, wyd Princeton University Press, 1976.
4 Bryant Giles *Healey Willan: Catalogue of Works,* wyd. National Library of Canada, Ottawa, 1982
5 Buchan David, *The Ballad and the Folk,* wyd. Routledge and Kegan Paul, 1972.
6 Carpenter Humphrey *Benjamin Britten: A Biography*, wyd. Humphrey Carpenter, 1992.
7 Child Francis James, *The English and Scottish Popular Ballads*, zbiór 5 tomów, wyd. Paperback, Dover Publications, 2003.
8 Clarke F.R.C., *Healey Willan: Life and Music*, wyd. University of Toronto Press, 1997
9 Cooke Mervyn *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, wyd. Cambridge University Press, 1999.
10 Cowdell Paul, *The Constant Lovers & The Foggy Dew, English Folk Songs from the Hammond and Gardiner Manuscripts*, "*book-review"Southern Harvest*, Folk Music Journal,2018/07.
11 Cowdell Paul, *The New Penguin Book of English Folk Songs*, Folklore, 2013/08.
12 Cowdell Paul, Desire, *Drink and Death in English Folk and Vernacular Song, 1600–1900*, Folklore, 2013/04.
13 Forbes Anne-Marie, *Notions of the Universal and Spiritual in Percy Grainger's Early British Folk-Song Settings*, Nineteenth-Century Music Review,2018.06.
14 Freeman Graham.'*That Chief Undercurrent of My Mind': Percy Grainger and the Aesthetics of English Folk Song*, Folk Music Journal,2009/01.
15 Gardiner John M, Radomski Emma, *Awareness of Recognition Memory for Polish and English Folk Songs in Polish and English Folk*, Memory,1999/07.
16 Goodman Amy, *Diction Considerations in "Five English Folk Songs" by Vaughan Williams,*The Choral Journal,1993/09.
17 Henry Sam, *Sam Henry's Songs of the People*, wyd. University of Georgia Press, 2010.
18 Karpeles Maud *Cecil Sharp: His Life and Work*, wyd. The University of Chicago Press, 1967.
19 Kildea Paul *Benjamin Britten: A Life in the Twentieth Century*, wyd. Penguin Global, 2013.
20 Lloyd A.L., *Folk Song in England*, wyd. Faber and Faber, 2009.

21 McCulloh John M., *Jewish Ritual Murder: William of Norwich, Thomas of Monmouth and the Early Dissemination of the Myth*, Speculum, Vol. 73, nr 3, 1997, s. 698-740.

22 Mitchel Donald l i Keller Hans *Benjamin Britten: A Commentary on His Works from a Group of Specialists***,** wyd**.** Rockliff, 1952.

23 Ridout Godfrey *Healey Willan: His Life and Music,* wyd. University of Toronto Press, 1983.

24 Roud Steve, *A History of English Folk Song***,** wyd. Faber & Faber Social, 2017.

25 Rupprecht Philip *Britten's Musical Language*, wyd. Cambridge University Press 2006.

26 Sharp Cecil J. & Marson Charles L., *Folk songs from Somerset*, 1900, New York: H.W. Gray Collection, z programu digitalizacji *The Brittle Books* przez Ohio State University Libraries.

27 Slobin Mark *Folk Music: A Very Short Introduction***,** wyd. Oxford University Press, 2017.

LITERATURA CHIŃSKA

28 Cheng Lihua *Studium nad regionalnymi charakterystykami chińskich pieśni ludowych* Wielka Scena 2012 (02)

29 Ding Jing *Krótka analiza „Siedmiu tomów pieśni ludowych" brytyjskiego kompozytora Benjamina Brittena,* Przekrój Nauk Społecznych 2007 (03)

30 Gong Sujun *Studium na aranżacją akompaniamentu fortepianowego do chińskich pieśni ludowych w drugiej połowie XX wieku* Głos Rzeki Żółtej, 2023 (02

31 He Xiaobing *Funkcja różnorodności kulturowej w chińskich pieśniach ludowych* Muzyka Chin 2018 (11)

32 Jiansheng YAN.*Comparison of Love Metaphors Between British Folk Songs and Yao's Folk Songs*, Studies in Literature and Language,2019.11.

33 Liu Liyan *Analiza praktyki śpiewania dialektem chińskich pieśni ludowych na przykładzie utworów z Yunnan* Studia Artystyczne 2023 (04)

34 Liu Yuan *Znacznie zastosowania bel canto podczas wykonywania chińskich pieśni ludowych* Żółty Dzwon 2012 (10)

35 Pan Guanze *O prawidłowej ekspresji i użyciu języka w śpiewie chińskich pieśni ludowych* Gazeta Instytutu Sztuk Pięknych w Zhejiang 2010 (06)

36 Qiao Bangli *Spojrzenie na sto lat artystycznego śpiewu profesjonalnych, chińskich pieśni ludowych* Muzyka Chin 2021 (11)

37 Sun Ji *Rozwój kultury chińskich pieśni ludowych w oczach muzykologów* Tworzenie Muzyki 2018 (12)

38 Shi Qin, *Wyczucie stylu: Rozważania o „energii życia" w wykonywaniu chińskich pieśni ludowych* Dramat w Syczuanie 2019 (04

39 Wang Yaohua *Rozważania na temat wyrazistości pieśni ludowych chińskiej grupy etnicznej Han*, Muzyka Ludowa 2000 (03)

40 Wu Li *Porównanie pieśni ludowych Hanyuefu z popularnymi, brytyjskimi pieśniami ludowymi* Instytut Języków Obcych w Shandong 2006 (06)

41 Xiao Xuan *Spojrzenie na zapożyczanie z przeszłości – Dziedziczenie tradycji dydaktyki chińskich pieśni ludowych* Chińska Muzykologia 2022 (04)

42 Xiao Xuan *Dziedziczenie dydaktyki pieśni ludowych a chińska muzyka wokalna* Gazeta Centralnego Instytutu Muzycznego 2021 (05)

43 Yang Xiaogao *Dydaktyczne poszukiwania w artystycznych aranżacjach chińskich pieśni ludowych* Komentarze Dydaktyczne 2007 (12)

44 Zhang Jingzhong *Przetrwanie i rozwój chińskich pieśni ludowych we współczesności – od zachowania i dziedziczenia pierwotnych pieśni ludowych* Dramat w Syczuanie 2012 (09)

45 Zhang Yu, *Struktura klasycznego dramatu miłosnego – Studium porównawcze nad pieśniani ludowymi chińskiej grupy etnicznej Zhuang i brytyjskimi pieśniami ludowymi*, Gazeta Instytutu Honghe 2015 (02)
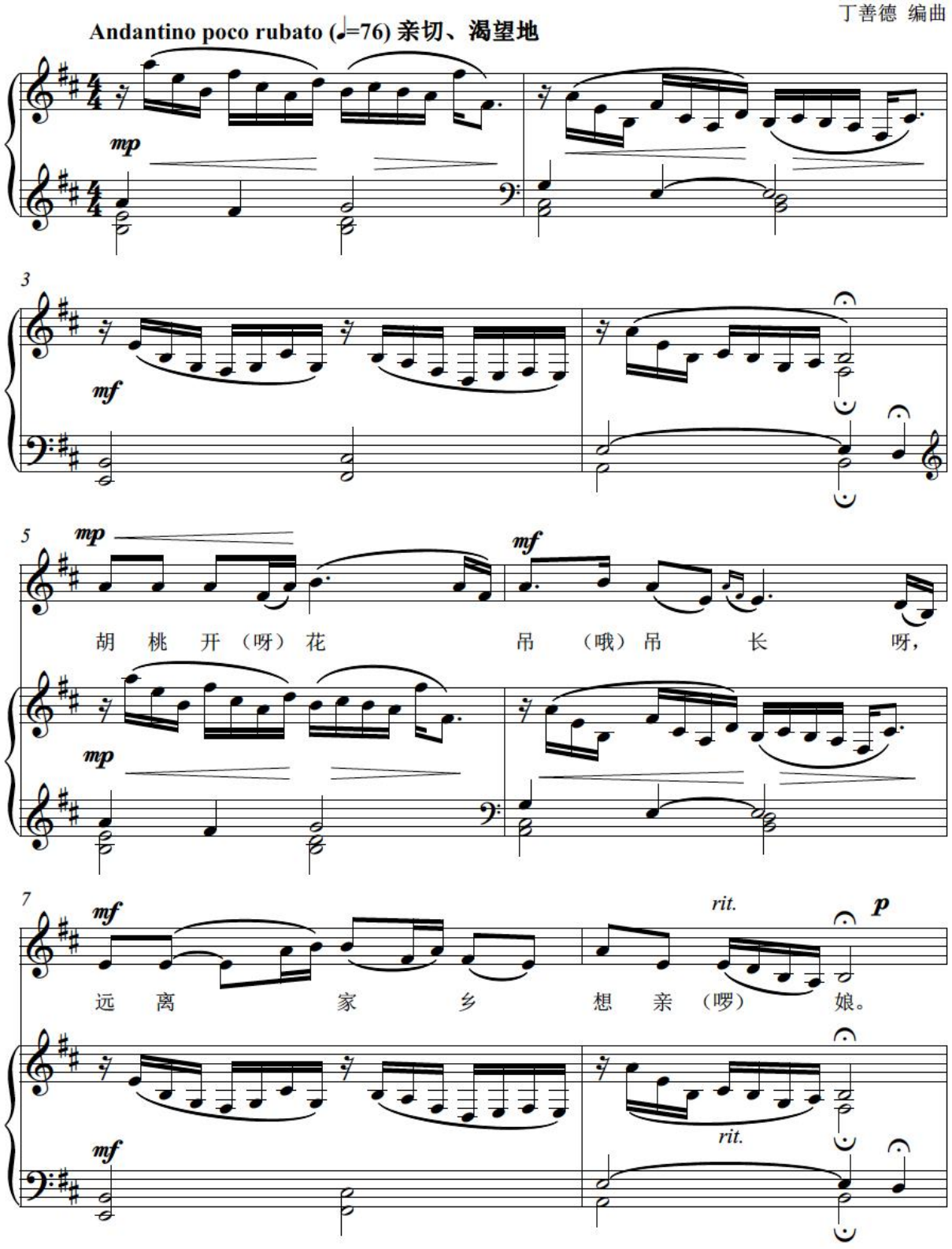
ANEKS NUTOWY
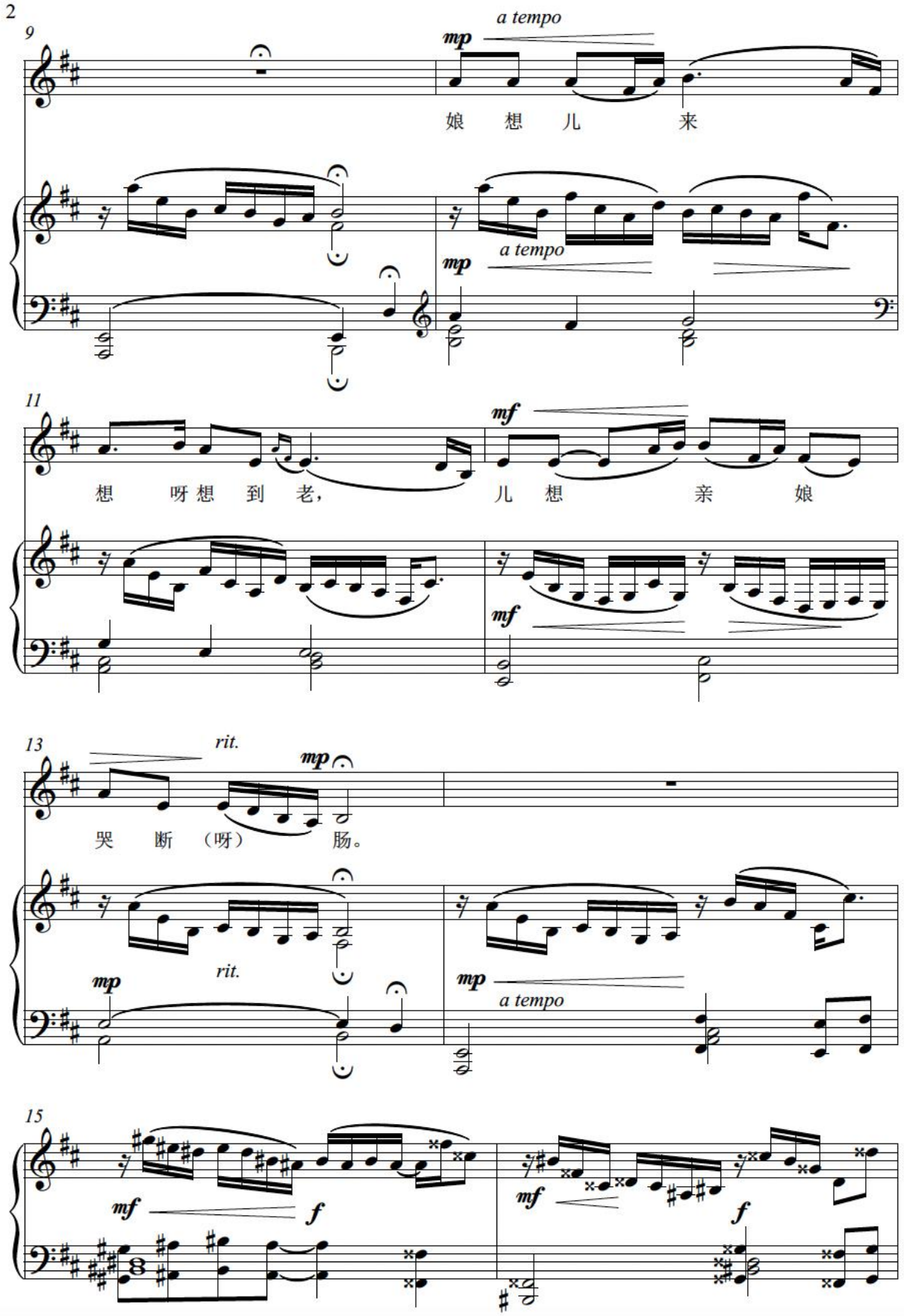
1.	Ding Shande – „Chcę pocałować matkę” (oryg. „想亲娘”)	s. 217
2.	Li Yinghai – „Płynąca rzeczka” (oryg. „小河淌水”)	s. 224
3.	Ding Shande- „Radośnie wschodzi słońce” (oryg. „太阳出来喜洋洋”)	s. 227
4.	Ding Shande – „Śliczny kwiat róży” (oryg. „可爱的一朵玫瑰花”)	s. 230
5.	Ding Shande – „Kiedy zakwitną kwiaty szupinu” (oryg. 槐花几时开)	s. 236
6.	Li Yinghai – „Alamuhan” („阿拉木汗”)	s. 240
7.	Li Yinghai – „Pod srebrnym blaskiem księżyca” („在银色的月光下”)	s. 243
8.	Healey Willan – „O, serdeczny pocałunek” (oryg. „Ae fond kiss”)	s. 247
9.	Benjamin Britten – „Jesionowy gaj” (oryg. „The Ash Grove”)	s. 251
10.	Benjamin Britten – „Ogrody wierzbowe” (oryg. „The salley Gardens”)	s. 256
11.	Benjamin Britten – „O Waly, Waly” (oryg. „O Waly, Waly”)	s. 260
12.	Benjamin Britten – „Mały Pan William” (oryg. „Little Sir William”)	s. 264
13.	Benjamin Britten – „Mglista, mglista rosa” (oryg. „The foggy, foggy dew”)	s. 267
14.	Healey Willan – „Jezioro Loch Lomond” (oryg. „Loch Lomond”)	s. 272
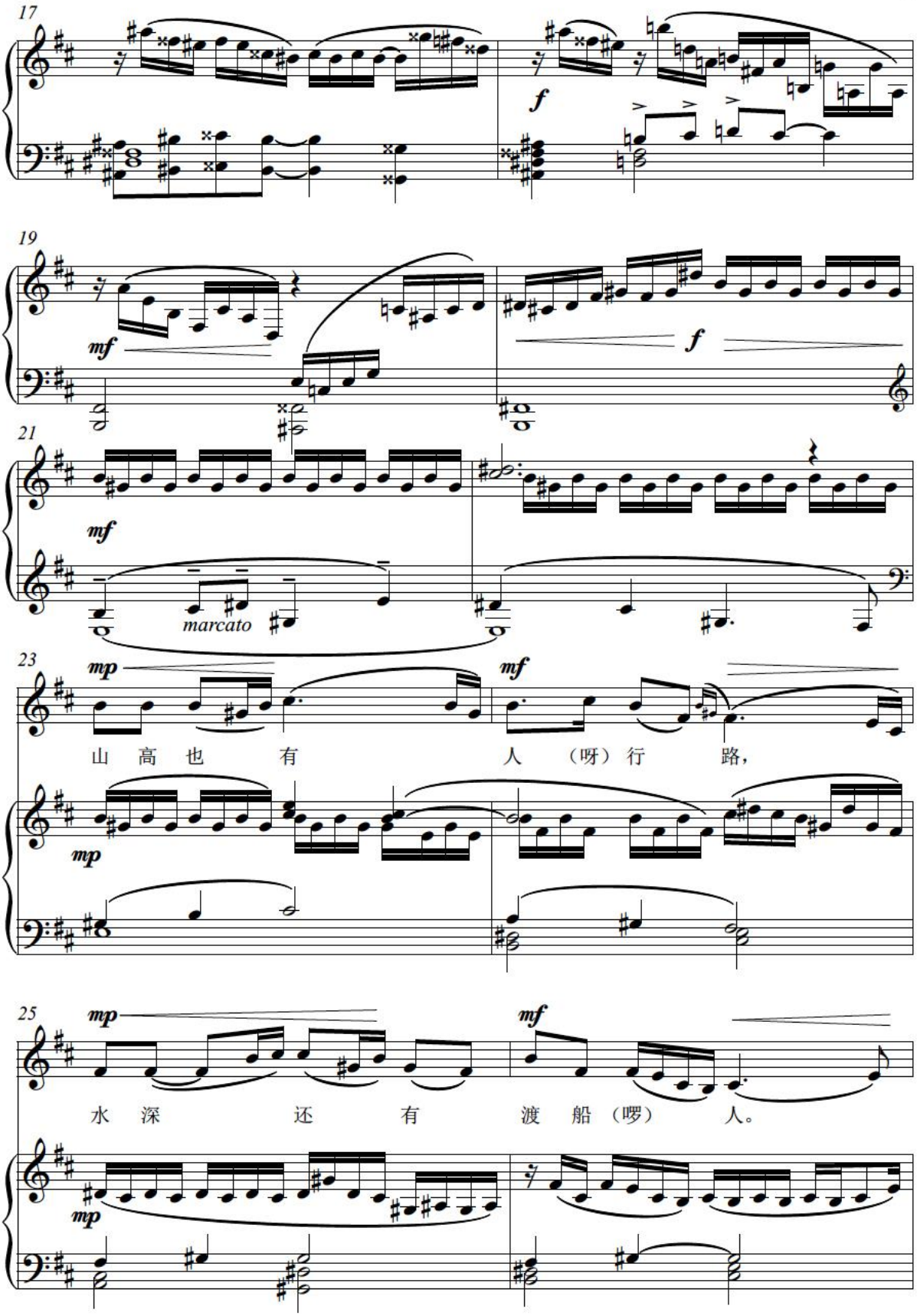
Ding Shande
„Chcę pocałować matkę”
(oryg. „想亲娘”)
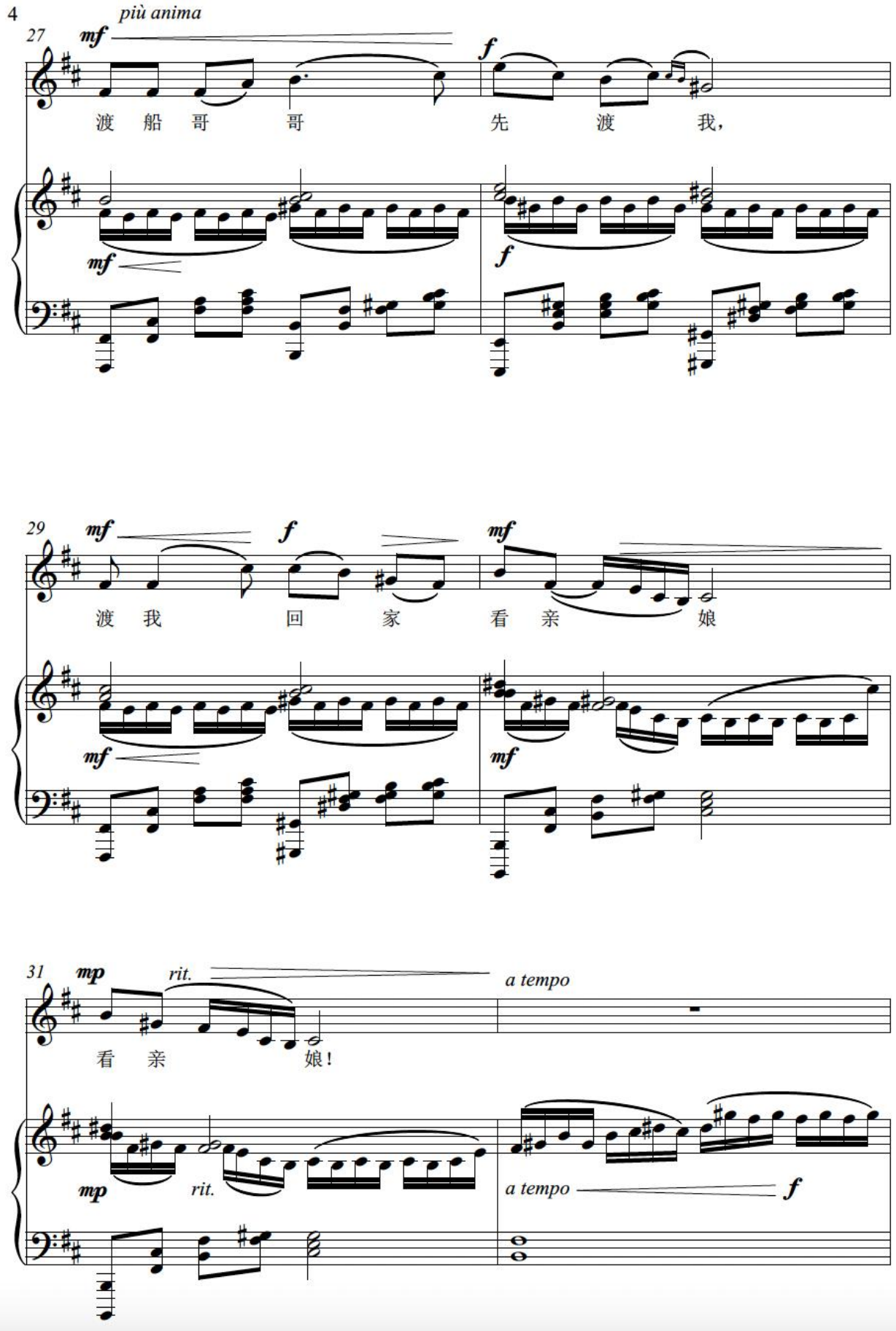
想 亲 娘

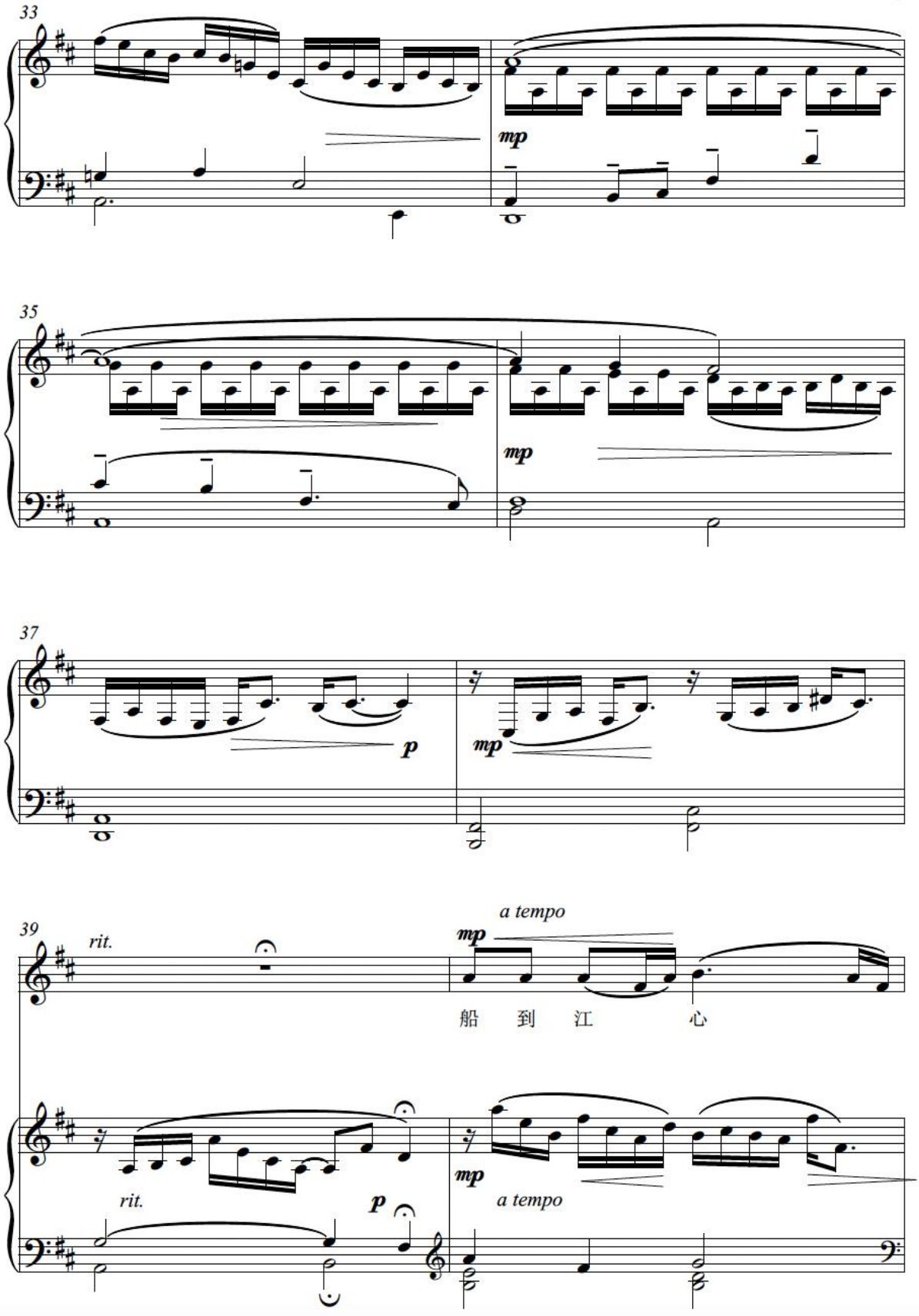
云 南 民 歌
丁善德 编曲
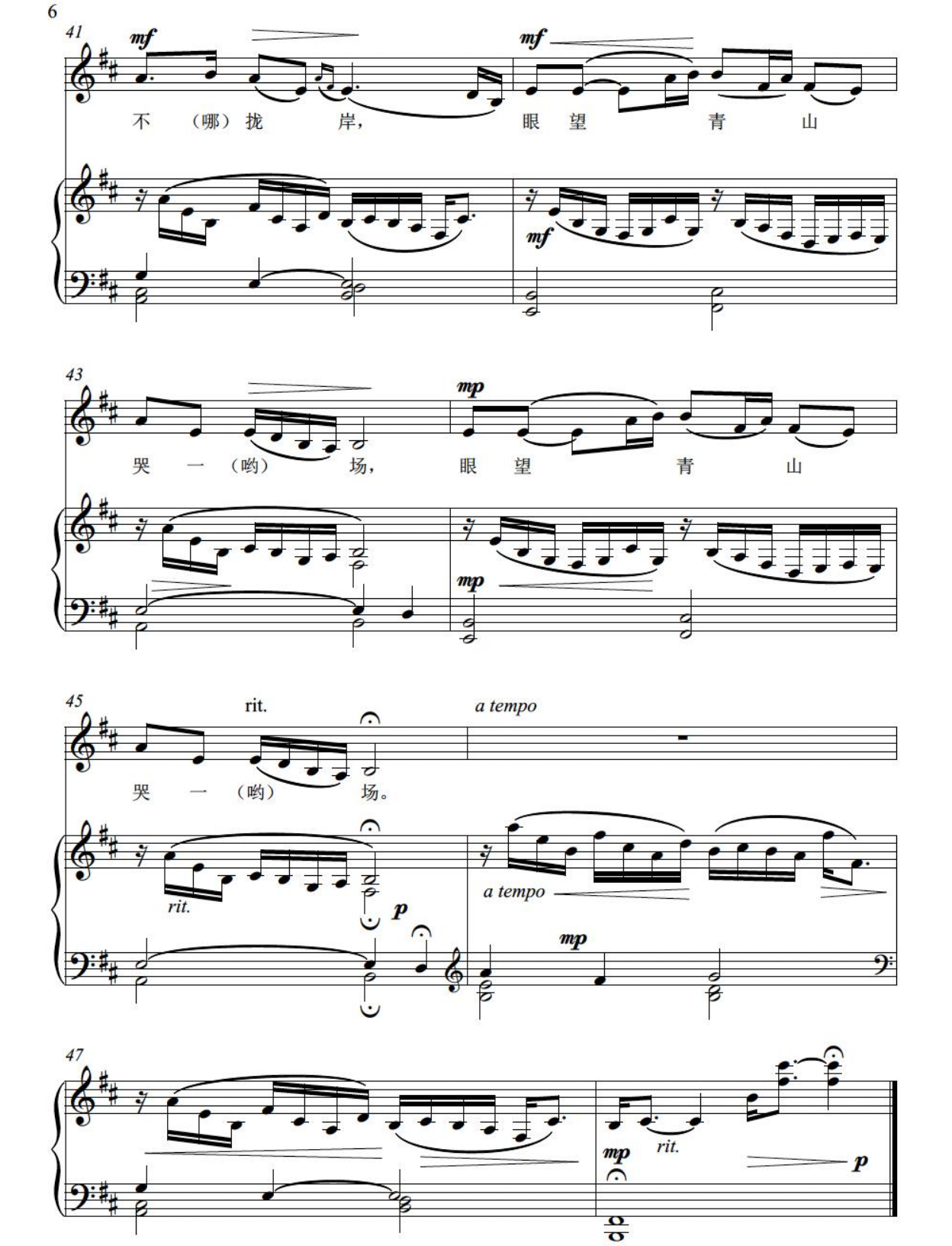



2
9
a tempo
mp
娘 想 儿 来
a tempo
mp
11
mf
想 呀想 到 老，
儿 想 亲 娘
mf
13
rit.
mp
哭 断 （呀） 肠。
rit.
mp
mp
a tempo
15
mf
f
mf
f


17
f
19
mf
f
21
mf
marcato
23
mp
mf
山 高 也 有 人 （呀） 行 路，
mp
25
mp
mf
水 深 还 有 渡 船 （啰） 人。
mp


4
più anima
27
mf
渡 船 哥 哥
f
先 渡 我，
mf
f
29
mf
渡 我
f
回 家
mf
看 亲 娘
mf
mf
31
mp
rit.
看 亲 娘！
a tempo
mp
rit.
a tempo
f
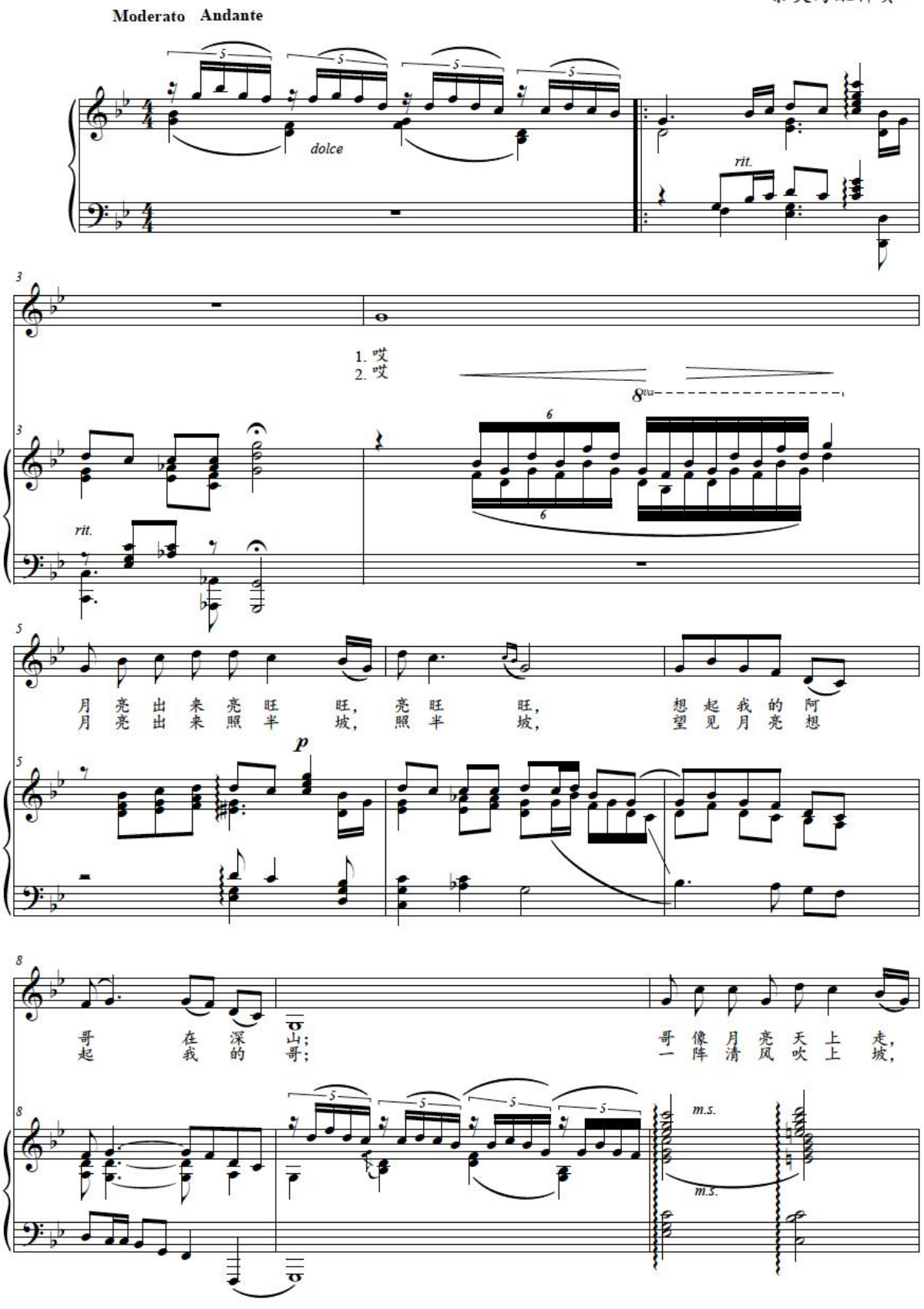

33
mp
35
mp
37
p
mp
39
rit.
a tempo
mp
船 到 江 心
rit.
p
mp
a tempo
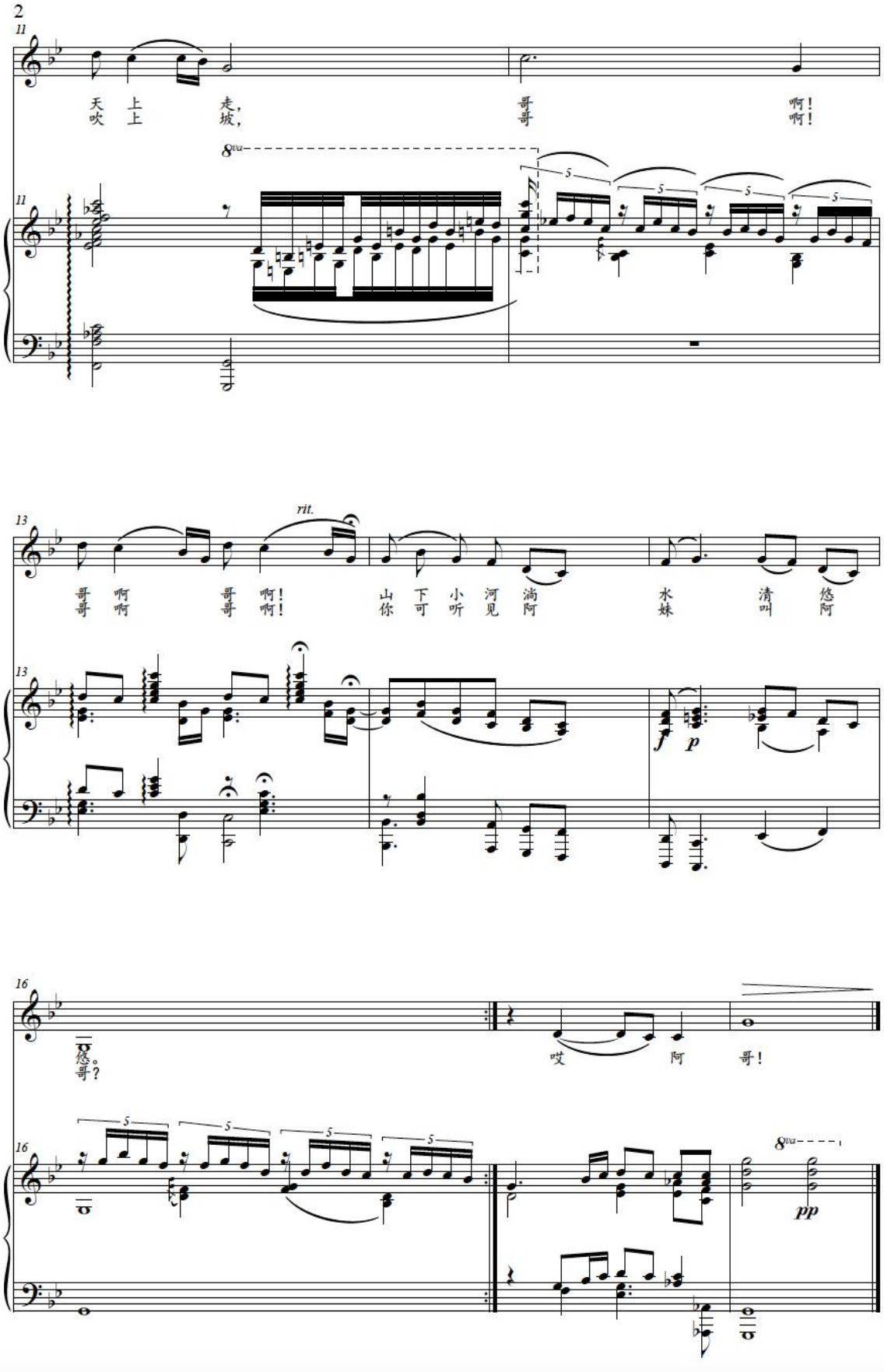

6
41
mf
mf
不 （哪）拢 岸，
眼 望 青 山
mf
43
mp
哭 一 （哟） 场，
眼 望 青 山
mp
45
rit.
a tempo
哭 一 （哟） 场。
rit.
p
a tempo
mp
47
mp
rit.
p

Li Yinghai
„Płynąca rzeczka”
(oryg. „小河淌水”)

小 河 淌 水

云 南 民 歌
黎英海配伴奏
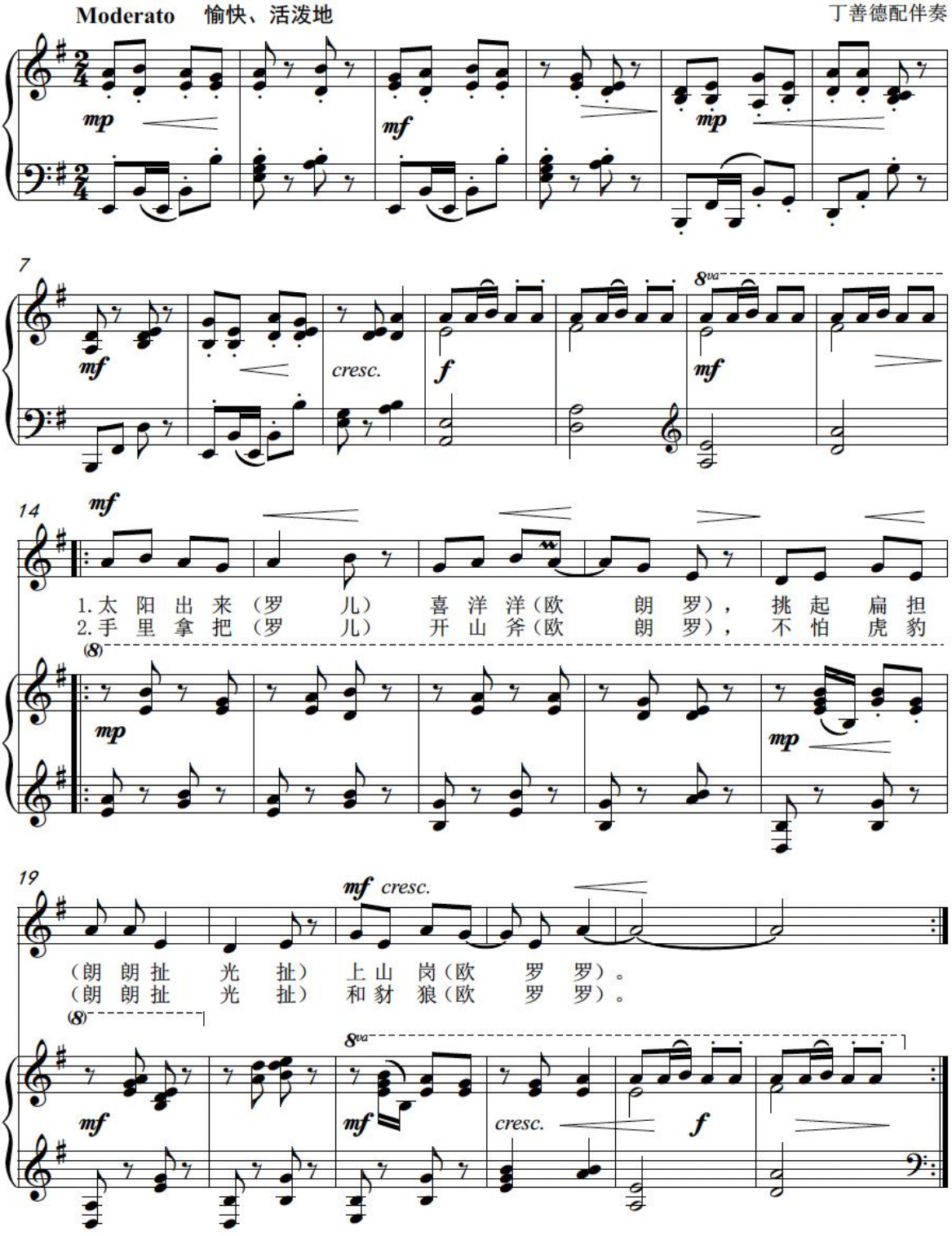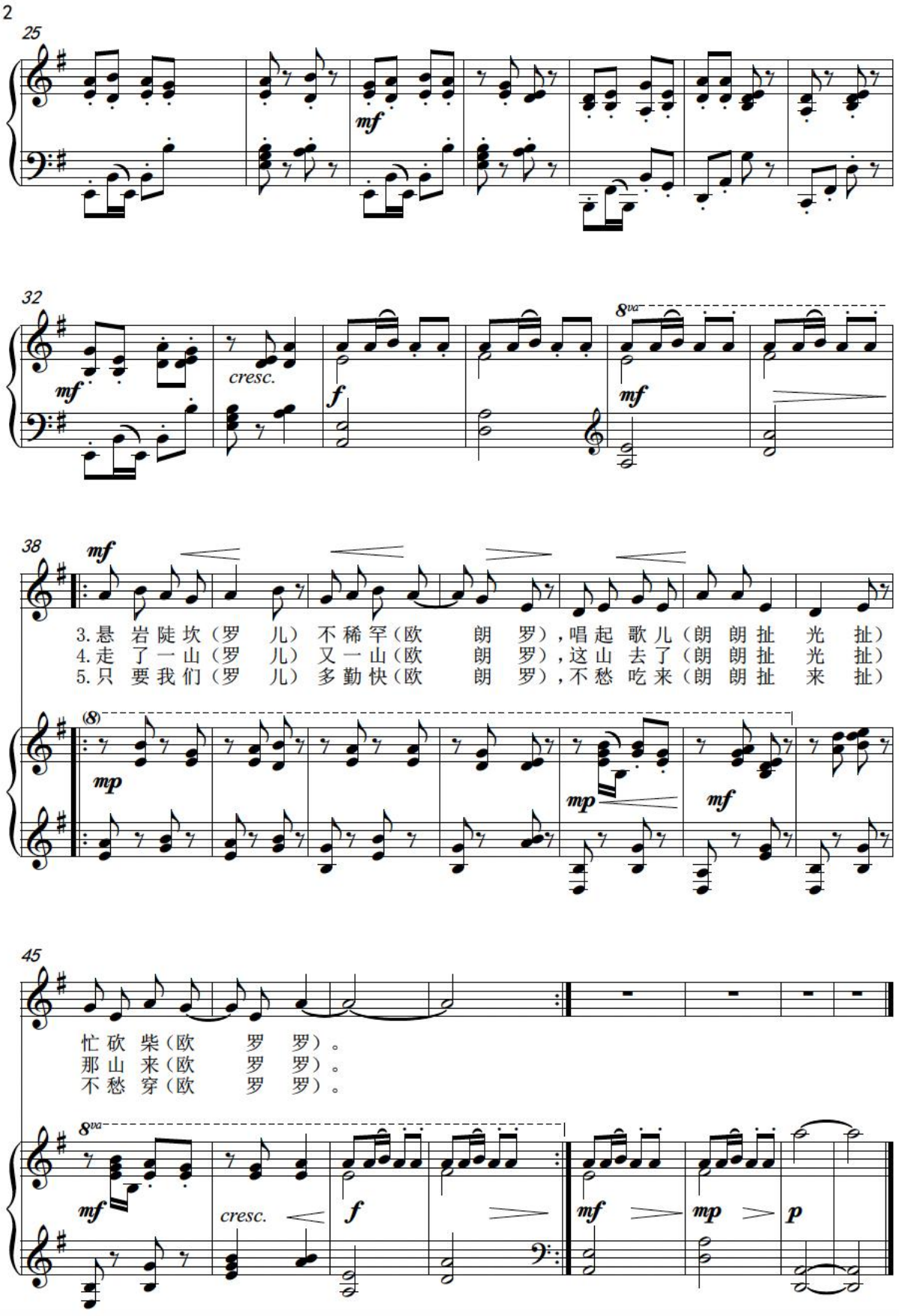



2
11
天 上 走，
吹 上 坡，
哥 啊！
哥 啊！
8va
5
11
rit.
13
哥 啊 哥 啊！
哥 啊 哥 啊！
山 下 小 河 淌
你 可 听 见 阿
水 清 悠
妹 叫 阿
13
f
p
16
悠。
哥？
哎 阿 哥！
16
8va
pp

Ding Shande
„Radośnie wschodzi słońce”
(oryg. „太阳出来喜洋洋”)

太阳出来喜洋洋

重　庆民歌
金　　鼓填词
丁善德配伴奏
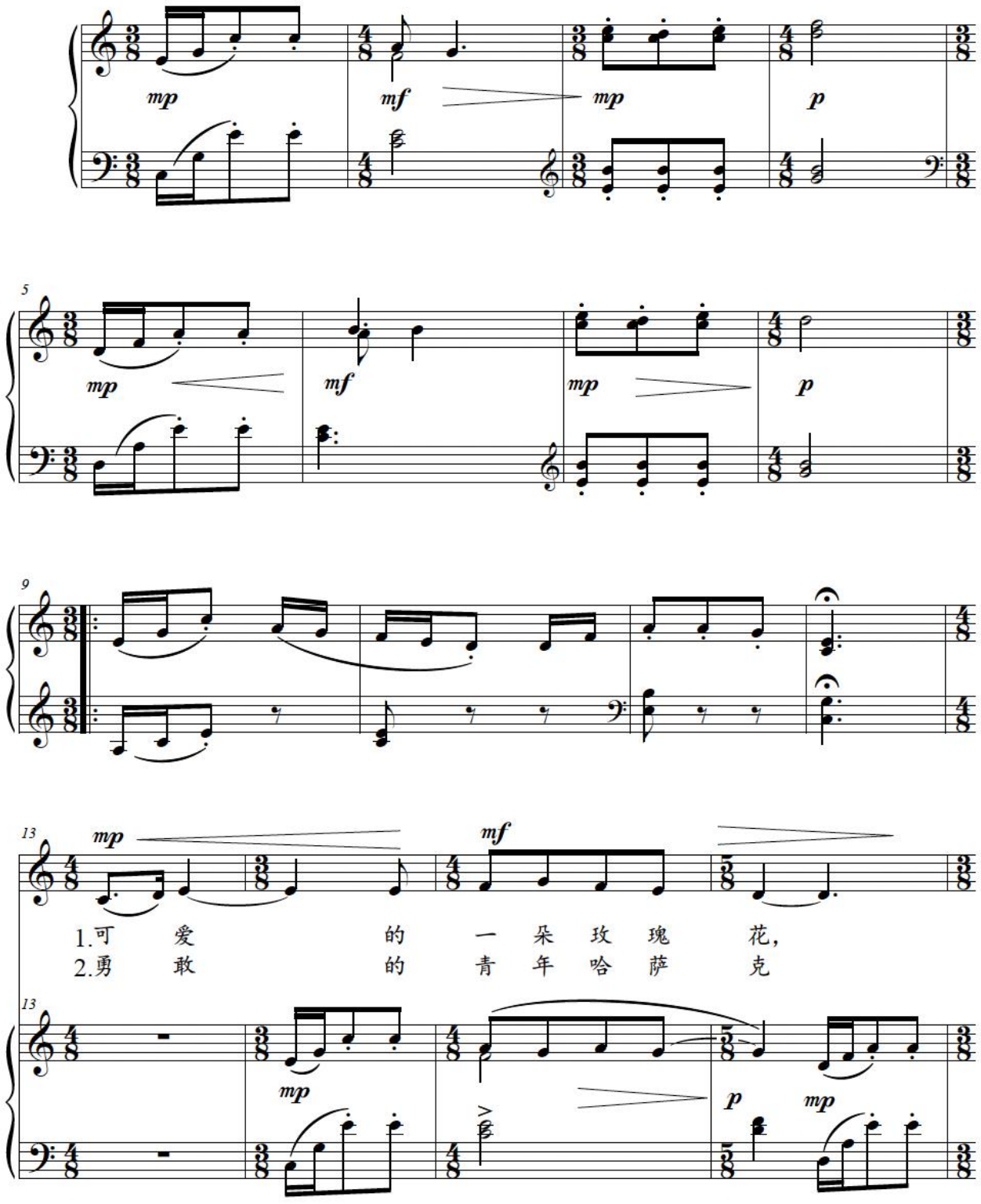



2
25
mf
32
mf
cresc.
f
8va
mf
38
mf
3.悬 岩 陡 坎（罗 儿） 不 稀 罕（欧 朗 罗），唱 起 歌 儿（朗 朗 扯 光 扯）
4.走 了 一 山（罗 儿） 又 一 山（欧 朗 罗），这 山 去 了（朗 朗 扯 光 扯）
5.只 要 我 们（罗 儿） 多 勤 快（欧 朗 罗），不 愁 吃 来（朗 朗 扯 来 扯）
(8)
mp
mp
mf
45
忙 砍 柴（欧 罗 罗）。
那 山 来（欧 罗 罗）。
不 愁 穿（欧 罗 罗）。
8va
mf
cresc.
f
mf
mp
p
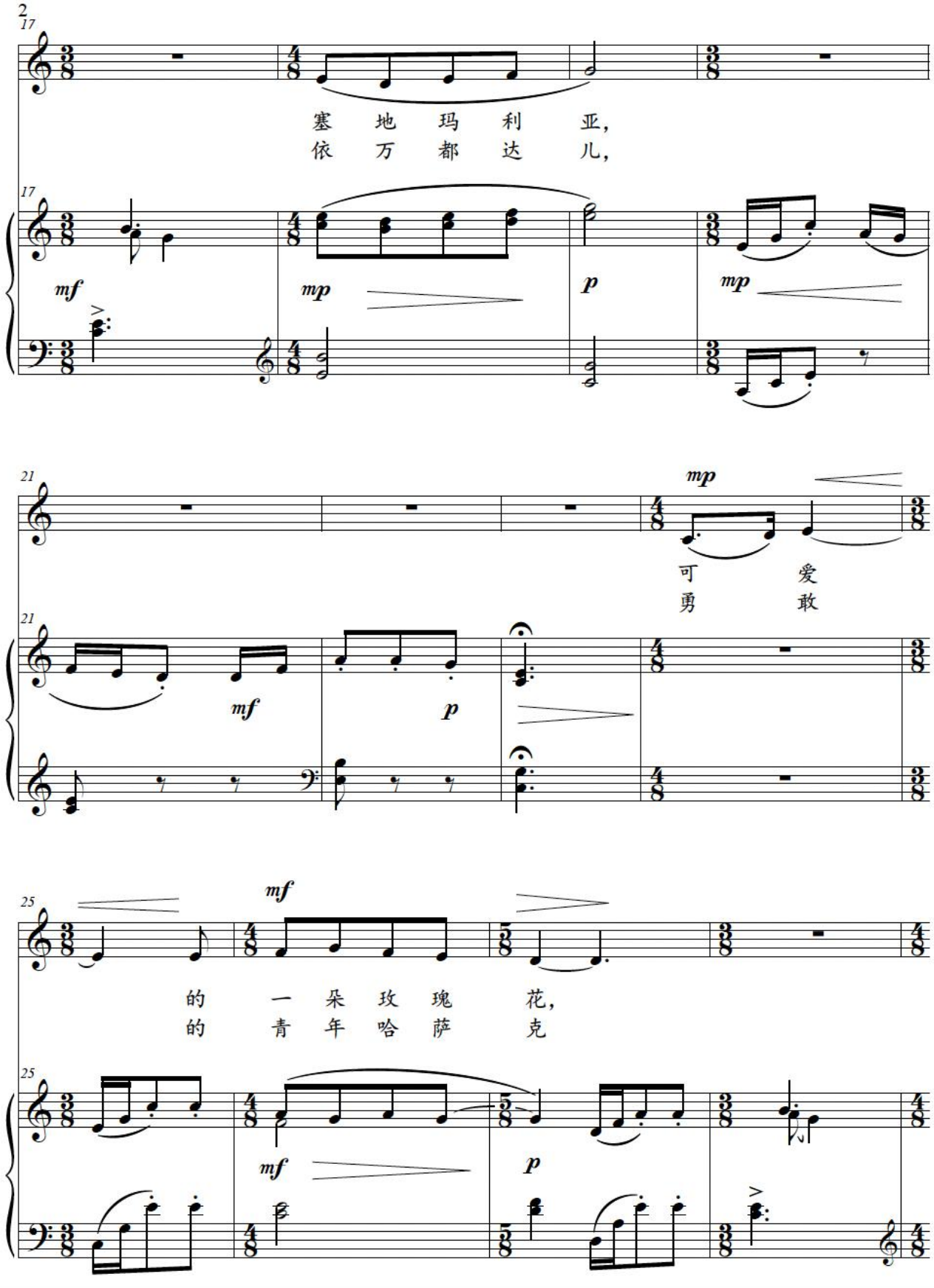
Ding Shande
„Śliczny kwiat róży”
(oryg. „可爱的一朵玫瑰花”)
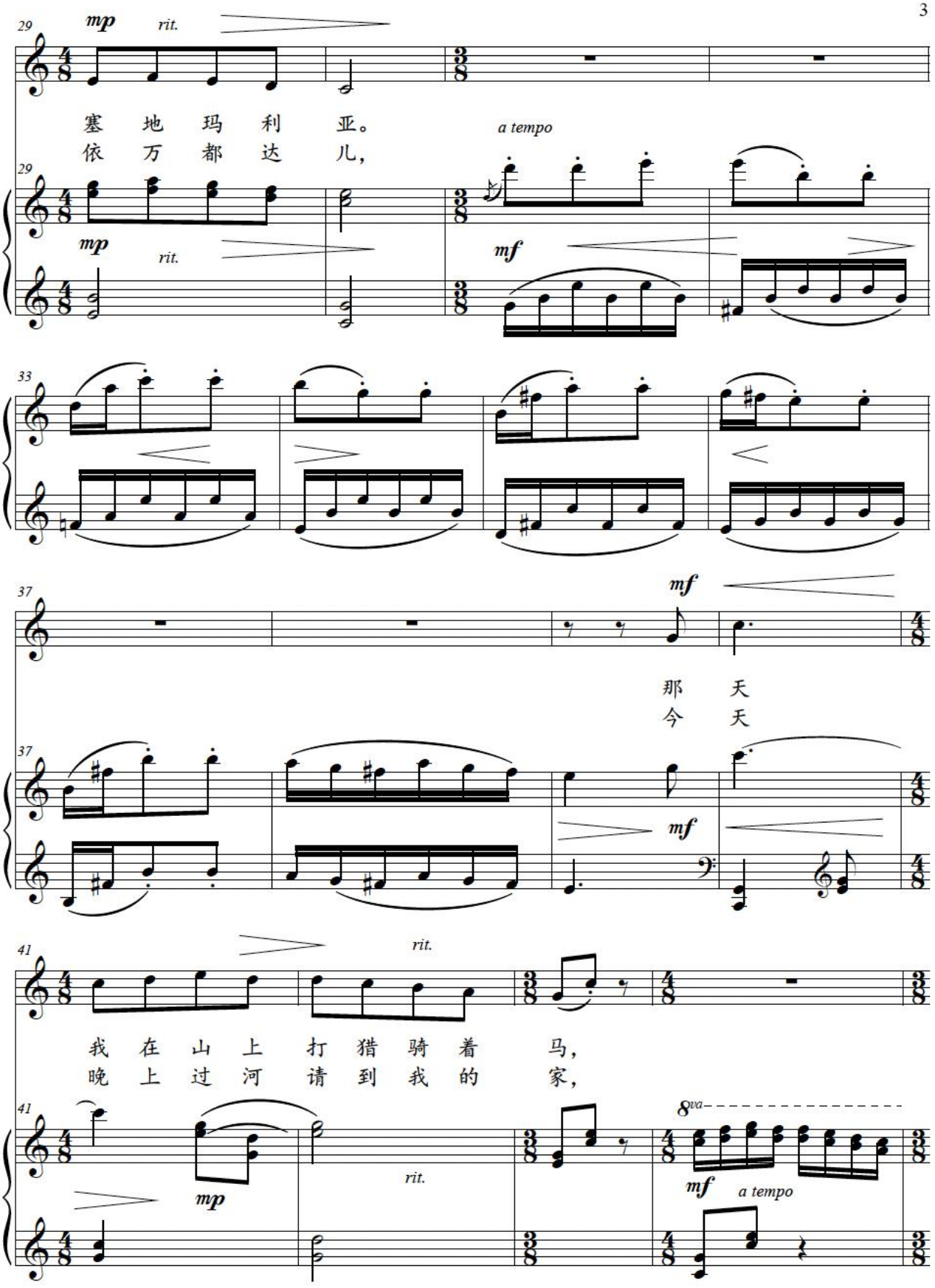
可爱的一朵玫瑰花
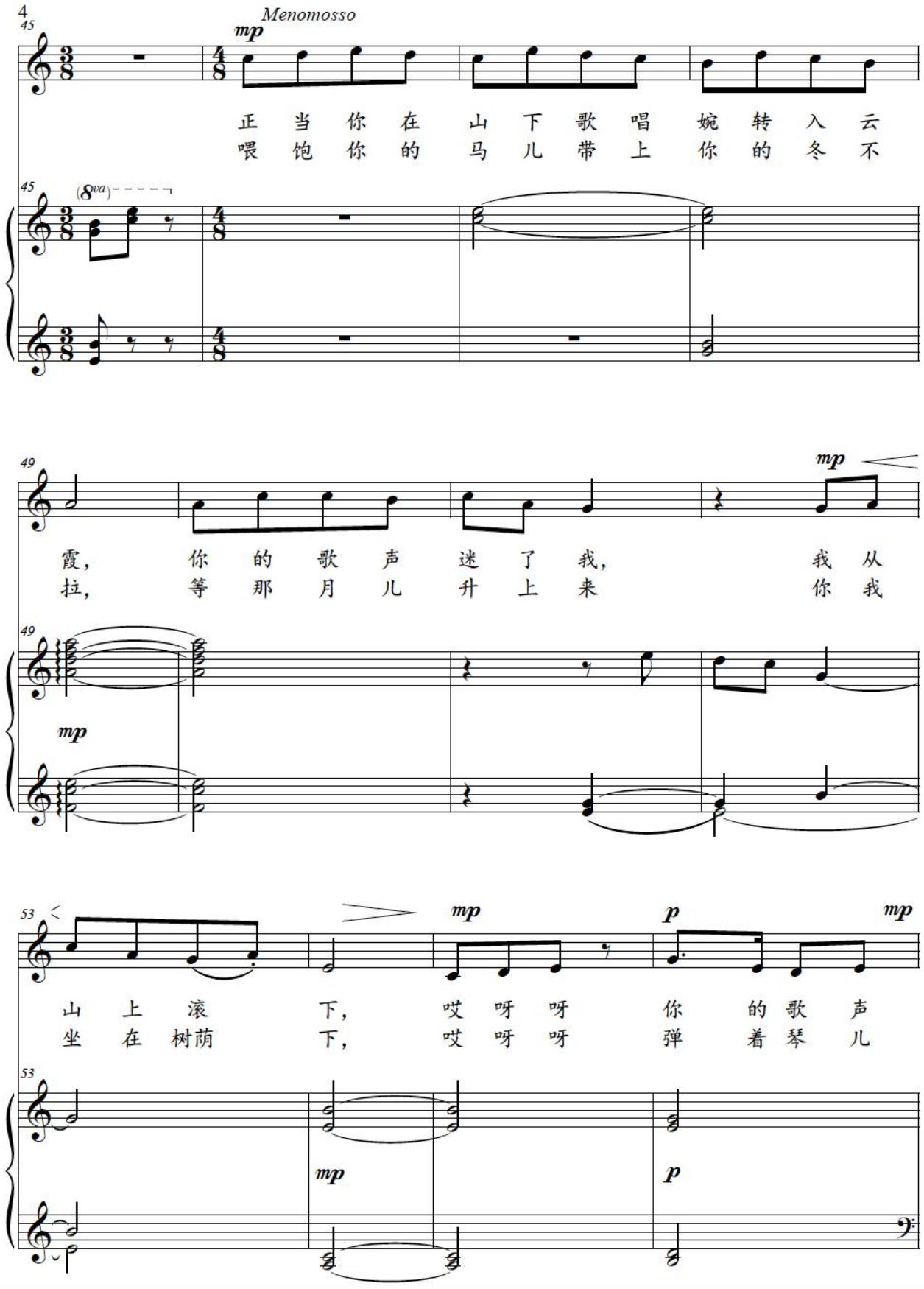
哈萨克族民歌
丁 善 德编曲
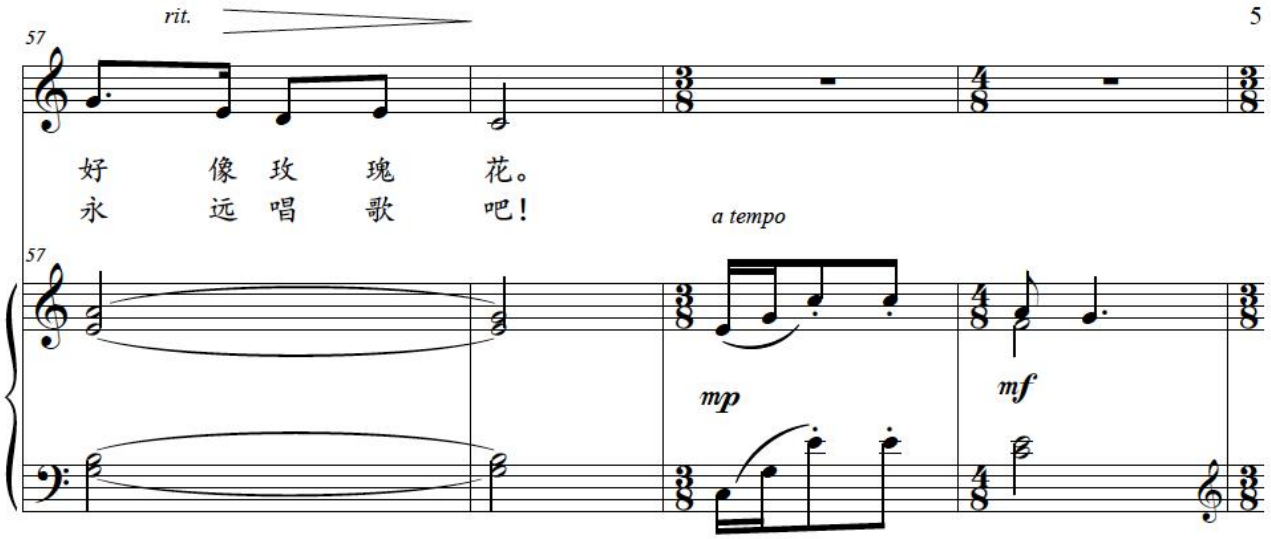
Allegretto grazioso 活泼、自由地 ♪=176

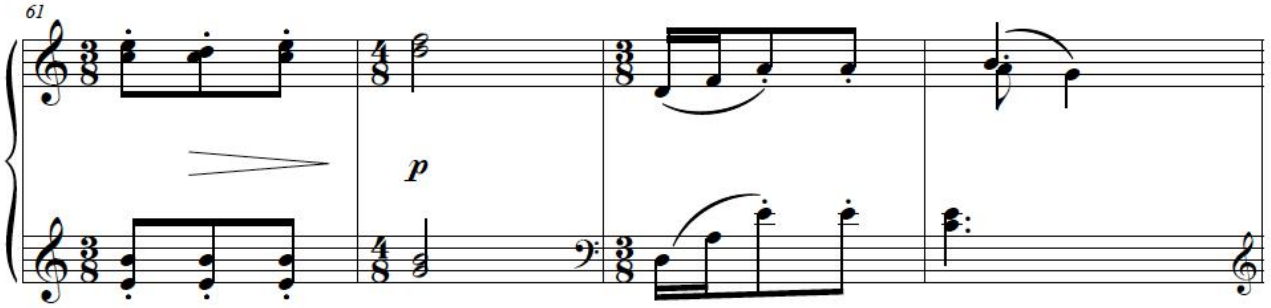


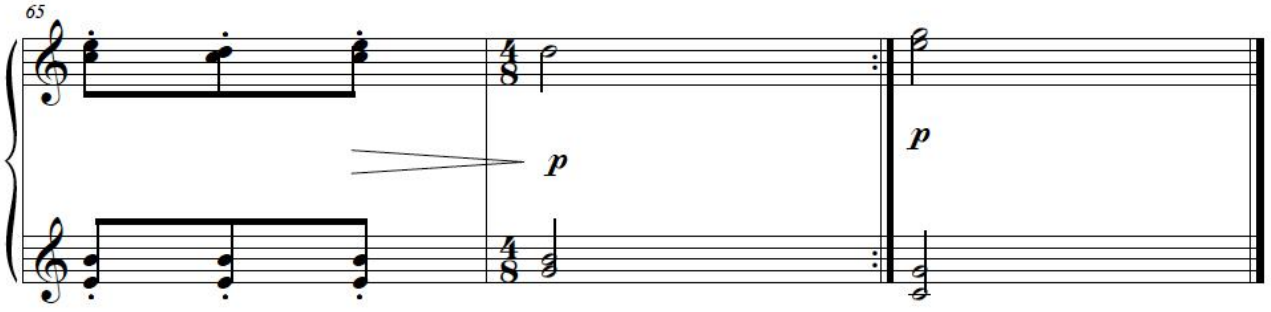

2
17
塞 地 玛 利 亚，
依 万 都 达 儿，
mf
mp
p
mp
21
mp
可 爱
勇 敢
mf
p
25
mf
的 一 朵 玫 瑰 花，
的 青 年 哈 萨 克
mf
p


29
mp
rit.
塞 地 玛 利 亚。
依 万 都 达 儿，
a tempo
mf
33
37
mf
那 天
今 天
41
rit.
我 在 山 上 打 猎 骑 着 马，
晚 上 过 河 请 到 我 的 家，
8va
mp
a tempo


4
45
Menomosso
mp
正 当 你 在 山 下 歌 唱 婉 转 入 云
喂 饱 你 的 马 儿 带 上 你 的 冬 不
(8va)
49
霞， 你 的 歌 声 迷 了 我， 我 从
拉， 等 那 月 儿 升 上 来 你 我
53
山 上 滚 下， 哎 呀 呀 你 的 歌 声
坐 在 树荫 下， 哎 呀 呀 弹 着 琴 儿
p


rit.
57
好 像 玫 瑰 花。
永 远 唱 歌 吧！
a tempo
57
mp
mf
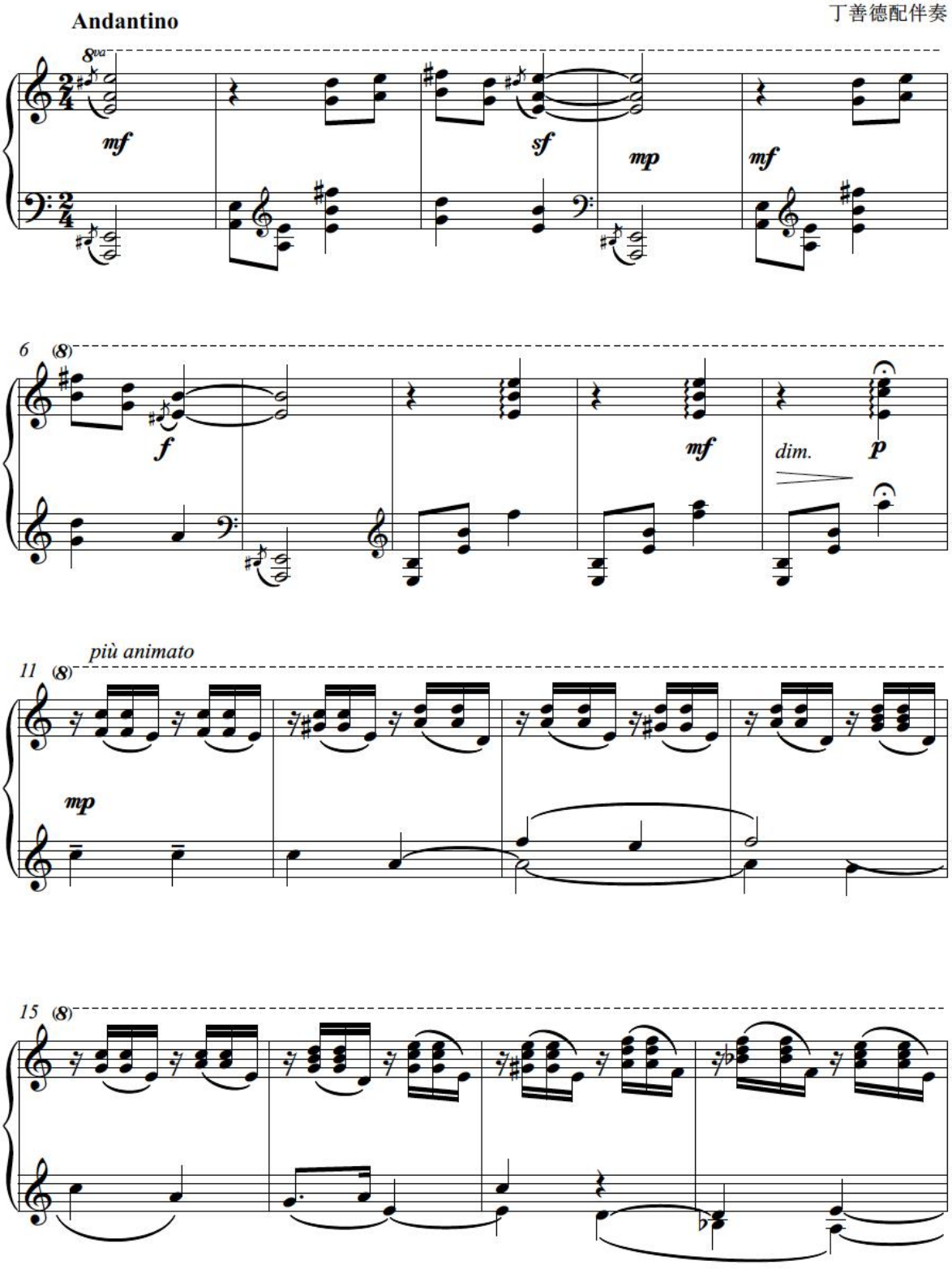

61
p
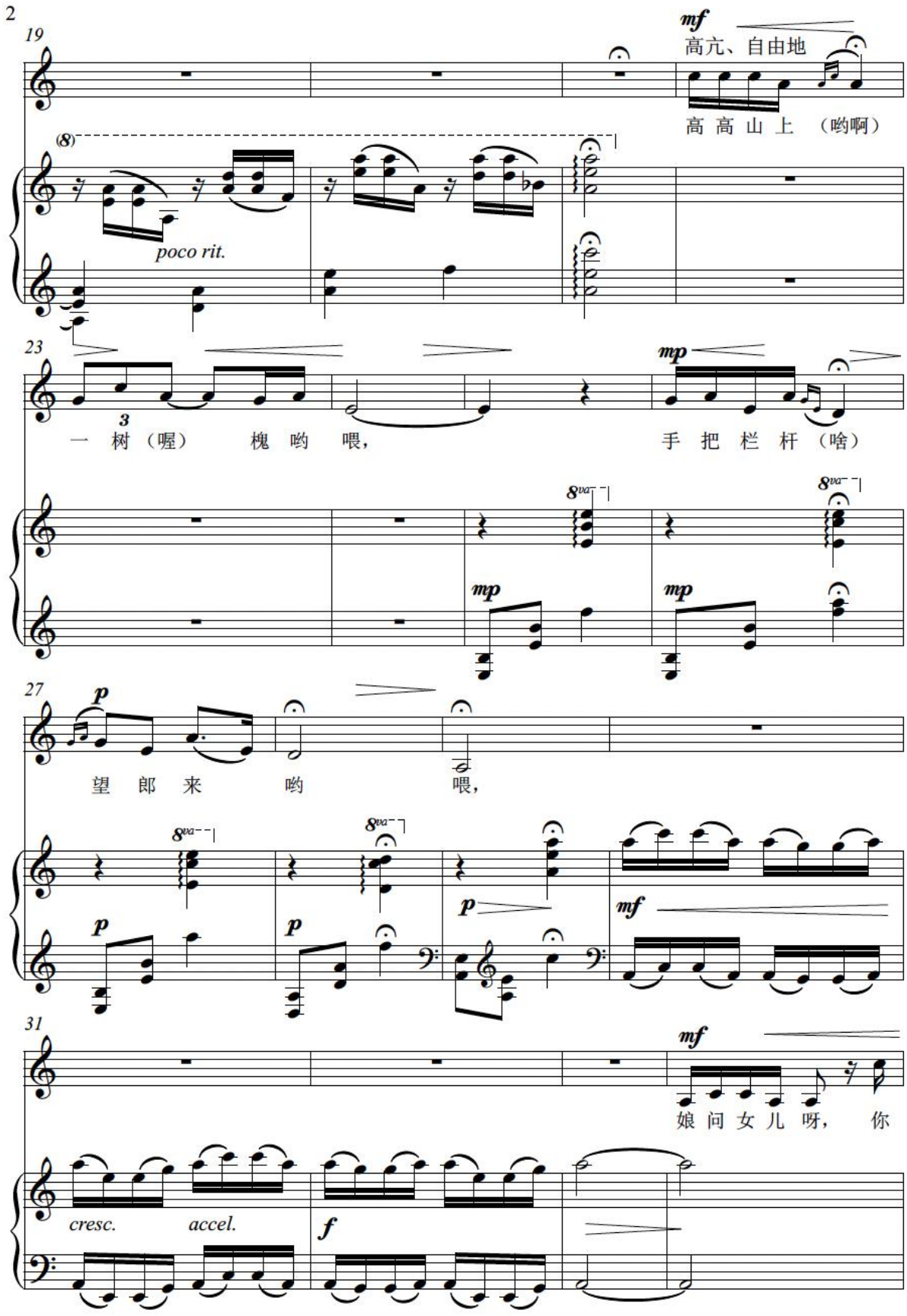

65
p
p
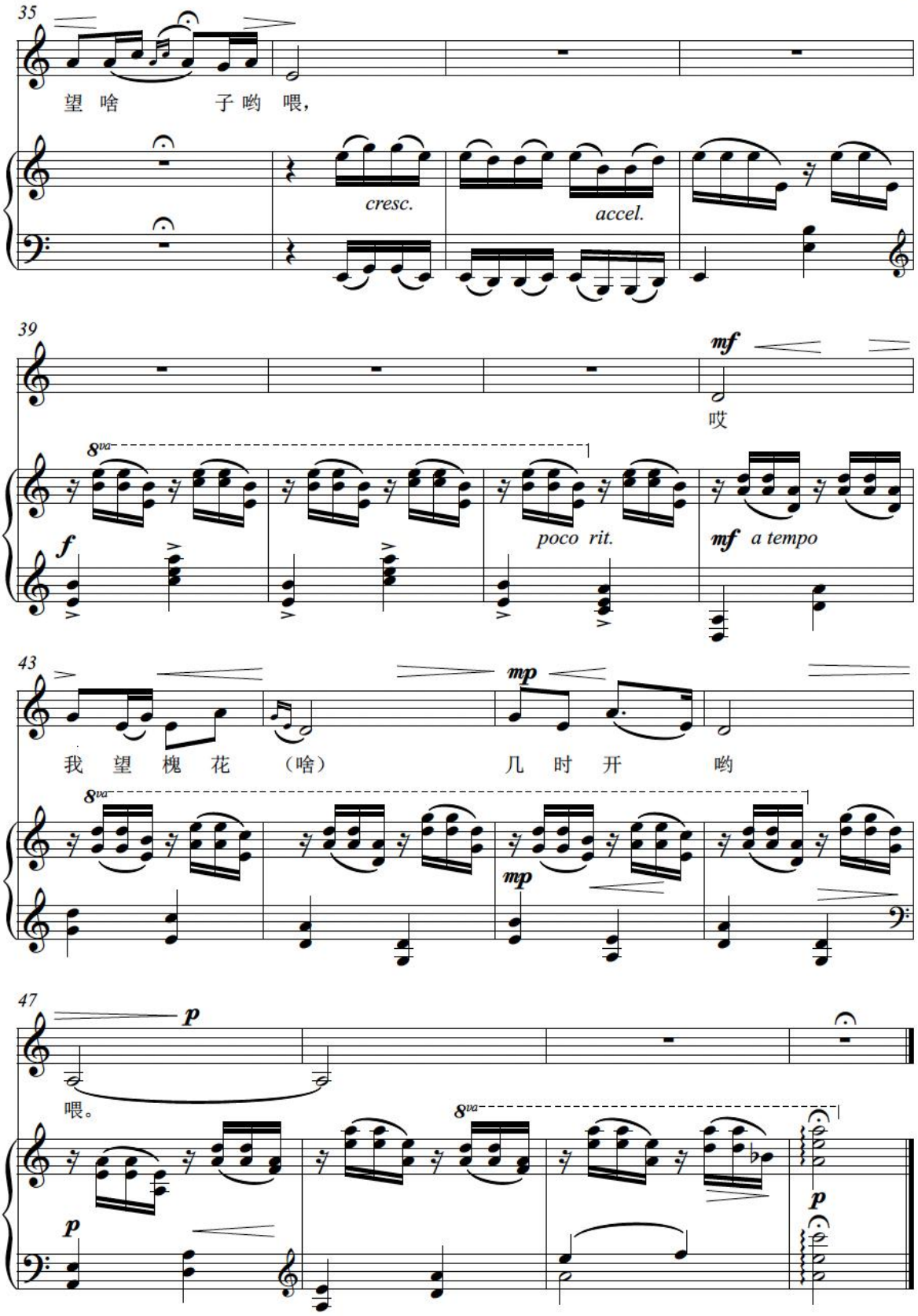
Ding Shande
„Kiedy zakwitną kwiaty szupinu”
(oryg. 槐花几时开)

槐花几时开

四 川　民 歌
丁善德配伴奏




2
19
mf
高亢、自由地
高 高 山 上 （哟啊）
(8)
poco rit.
23
mp
一 树 （喔） 槐 哟 喂，
手 把 栏 杆 （啥）
8va
mp
27
p
望 郎 来 哟 喂，
p
mf
31
mf
娘 问 女 儿 呀， 你
cresc. accel.
f

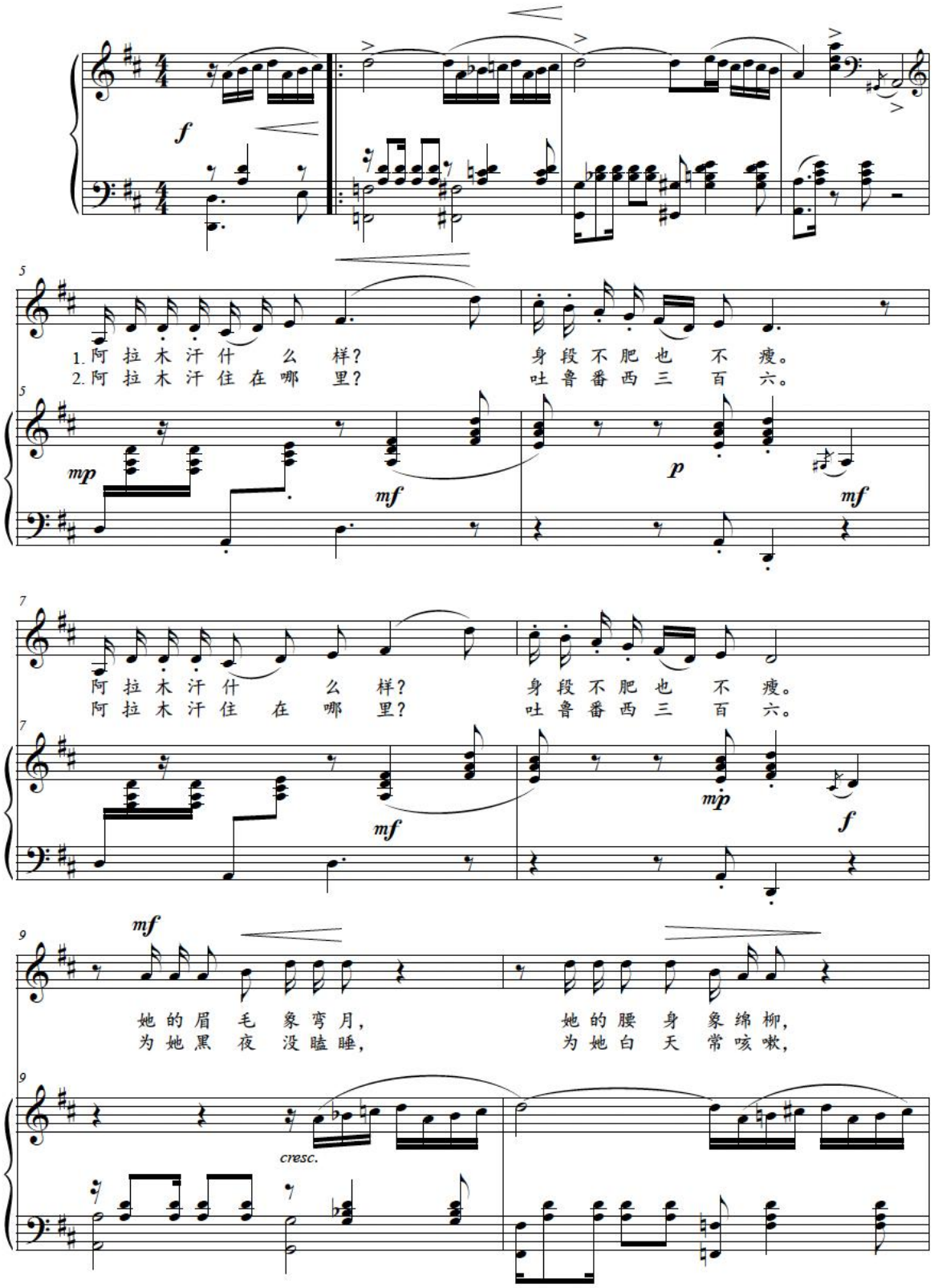

35
望 啥 子 哟 喂，
cresc.
accel.
39
mf
哎
8va
f
poco rit.
mf a tempo
43
我 望 槐 花 （啥） 几 时 开 哟
mp
8va
mp
47
p
喂。
8va
p
p
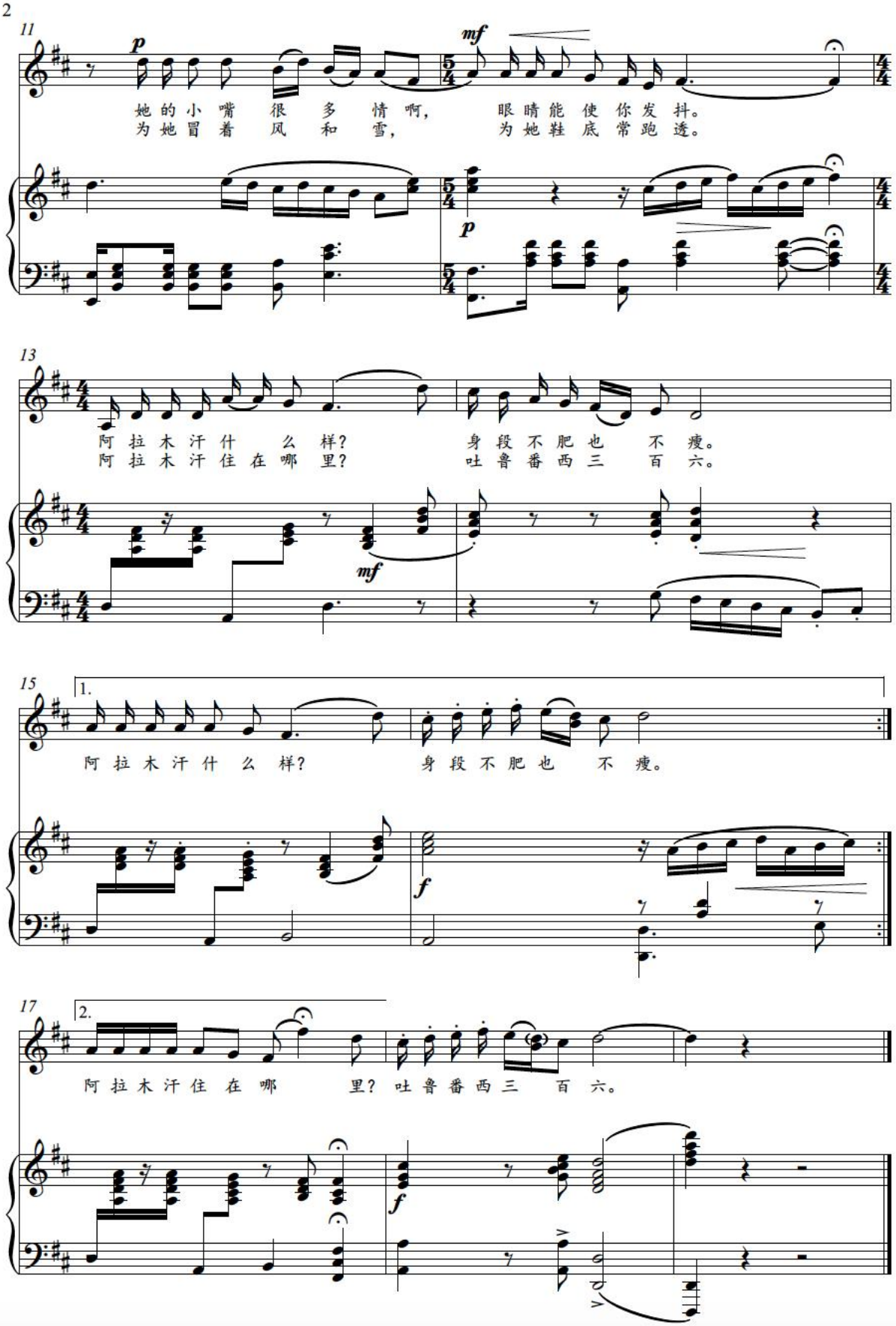
Li Yinghai
„Alamuhan”
(„阿拉木汗”)

阿 拉 木 汗

新 疆 民 歌
黎英海配伴奏

Moderato
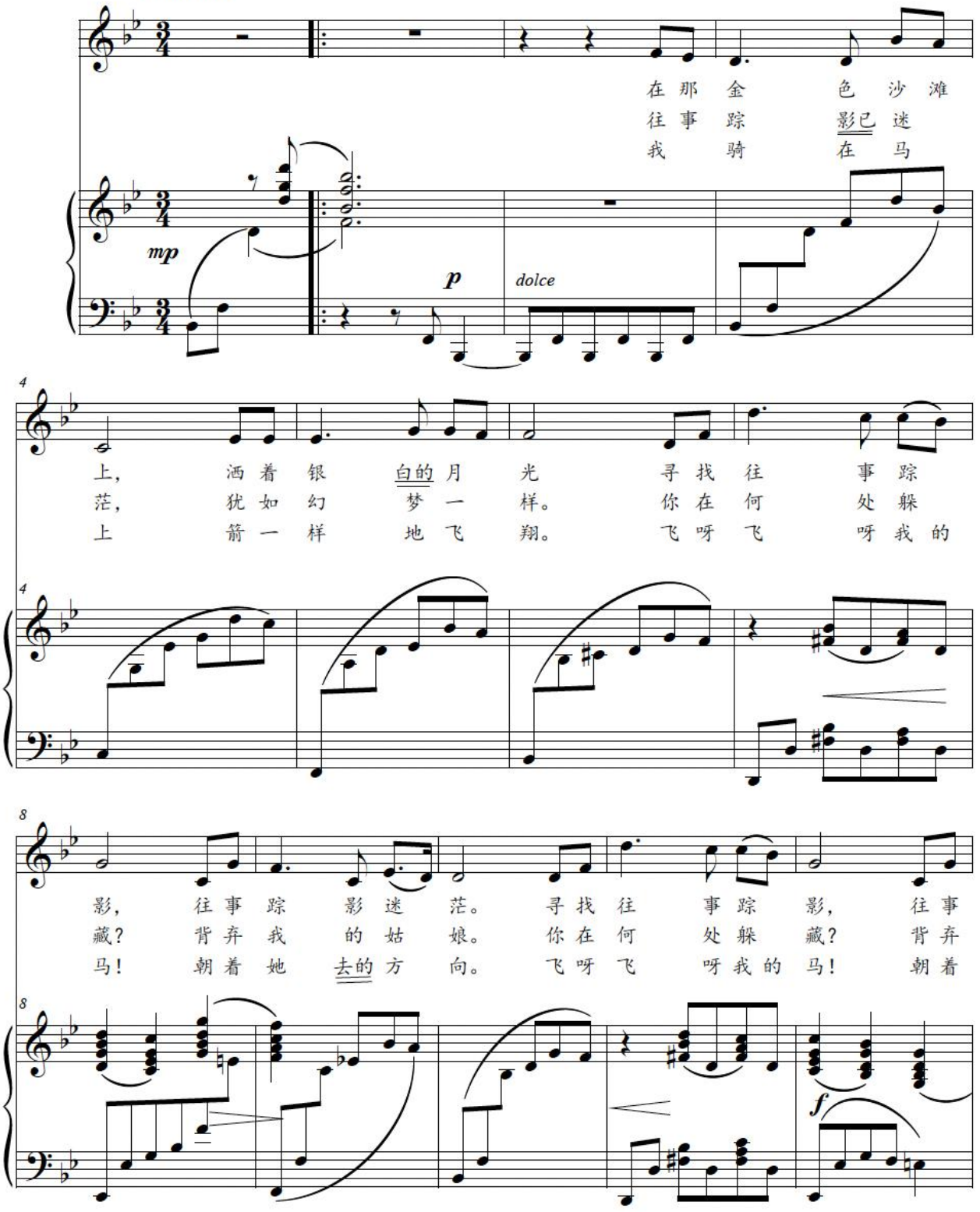



2
11
p
mf
她的小嘴很多情啊，
为她冒着风和雪，
眼睛能使你发抖。
为她鞋底常跑透。
p
13
阿拉木汗什么样？
阿拉木汗住在哪里？
身段不肥也不瘦。
吐鲁番西三百六。
mf
15
1.
阿拉木汗什么样？
身段不肥也不瘦。
f
17
2.
阿拉木汗住在哪里？吐鲁番西三百六。
f

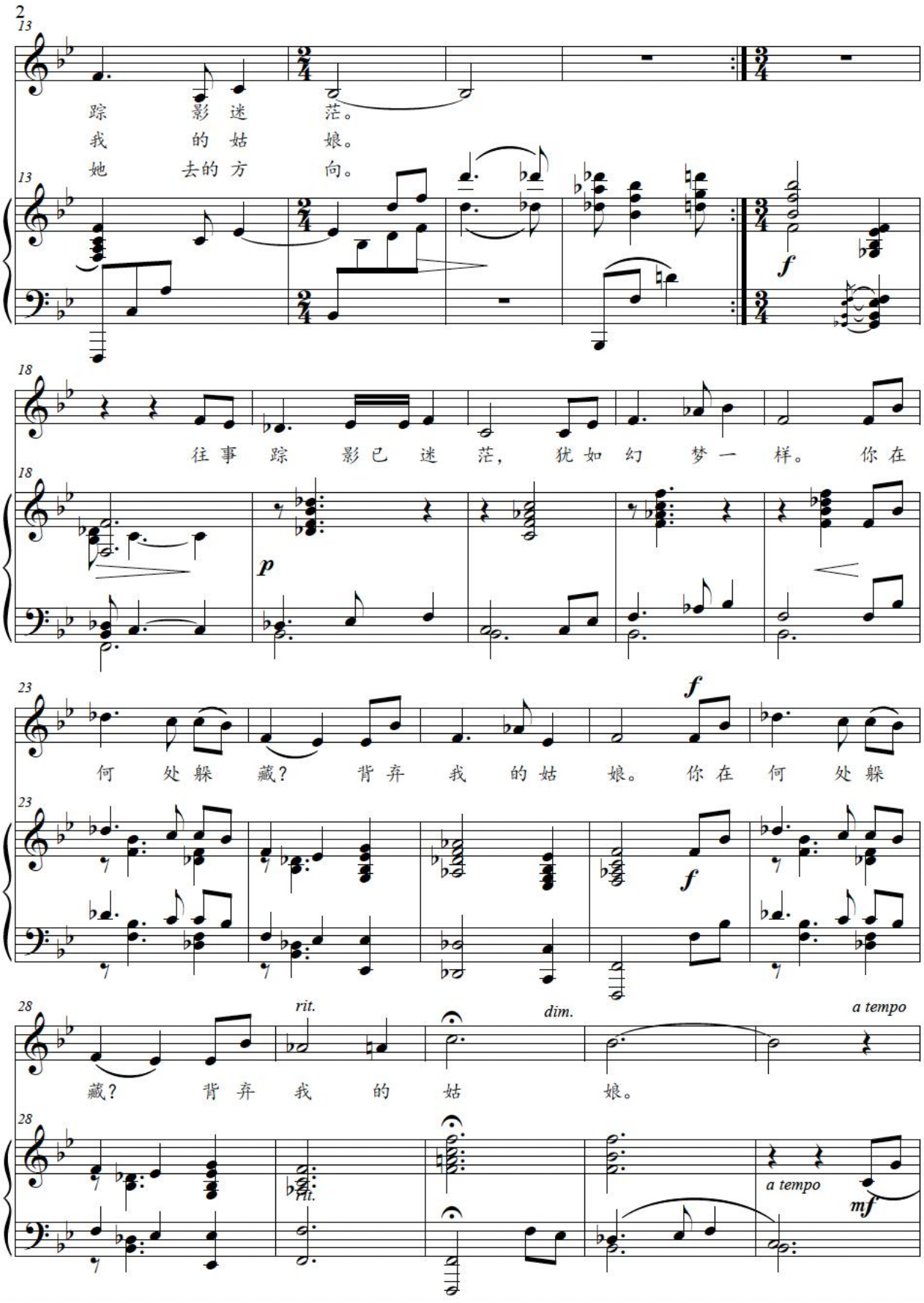
Li Yinghai
„Pod srebrnym blaskiem księżyca” („在银色的月光下”)
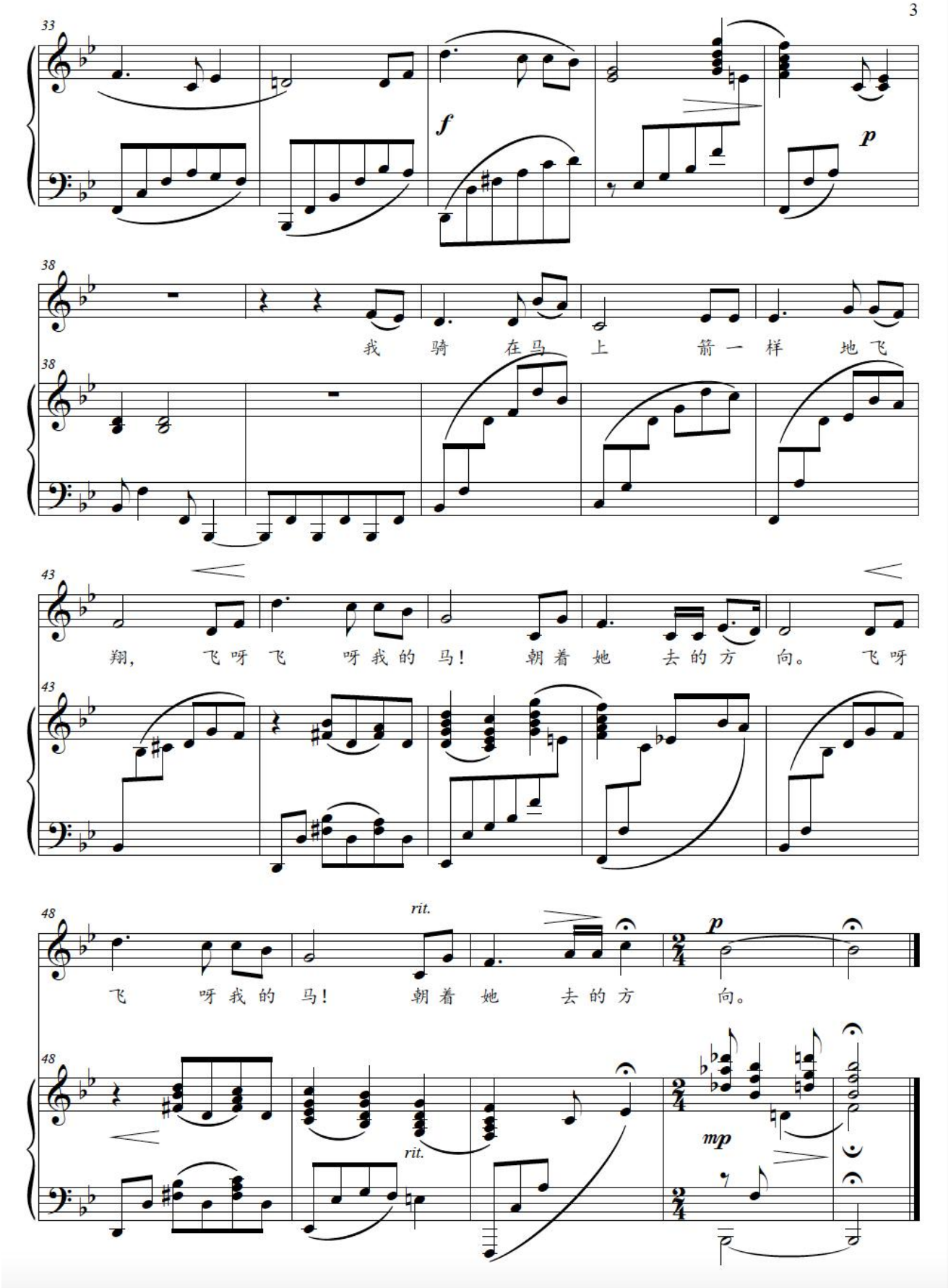
在那银色的月光下

塔塔尔族民歌
黎 英 海改编

Andantino
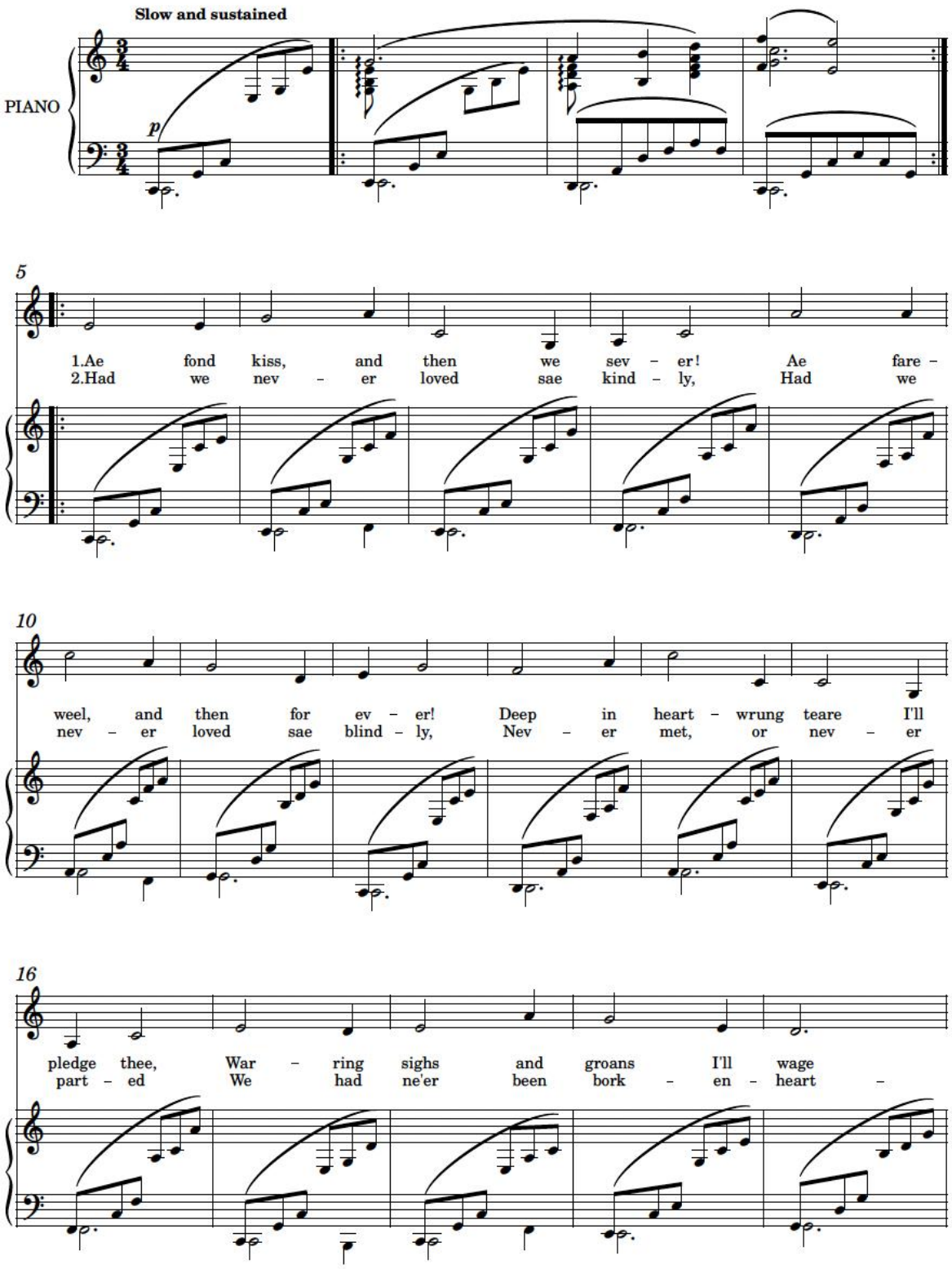



2
13
踪 影 迷 茫。
我 的 姑 娘。
她 去的 方 向。
f
18
往 事 踪 影 已 迷 茫， 犹 如 幻 梦 一 样。 你 在
p
23
何 处 躲 藏？ 背 弃 我 的 姑 娘。 你 在 何 处 躲
f
f
28
rit.
dim.
a tempo
藏？ 背 弃 我 的 姑 娘。
rit.
a tempo
mf
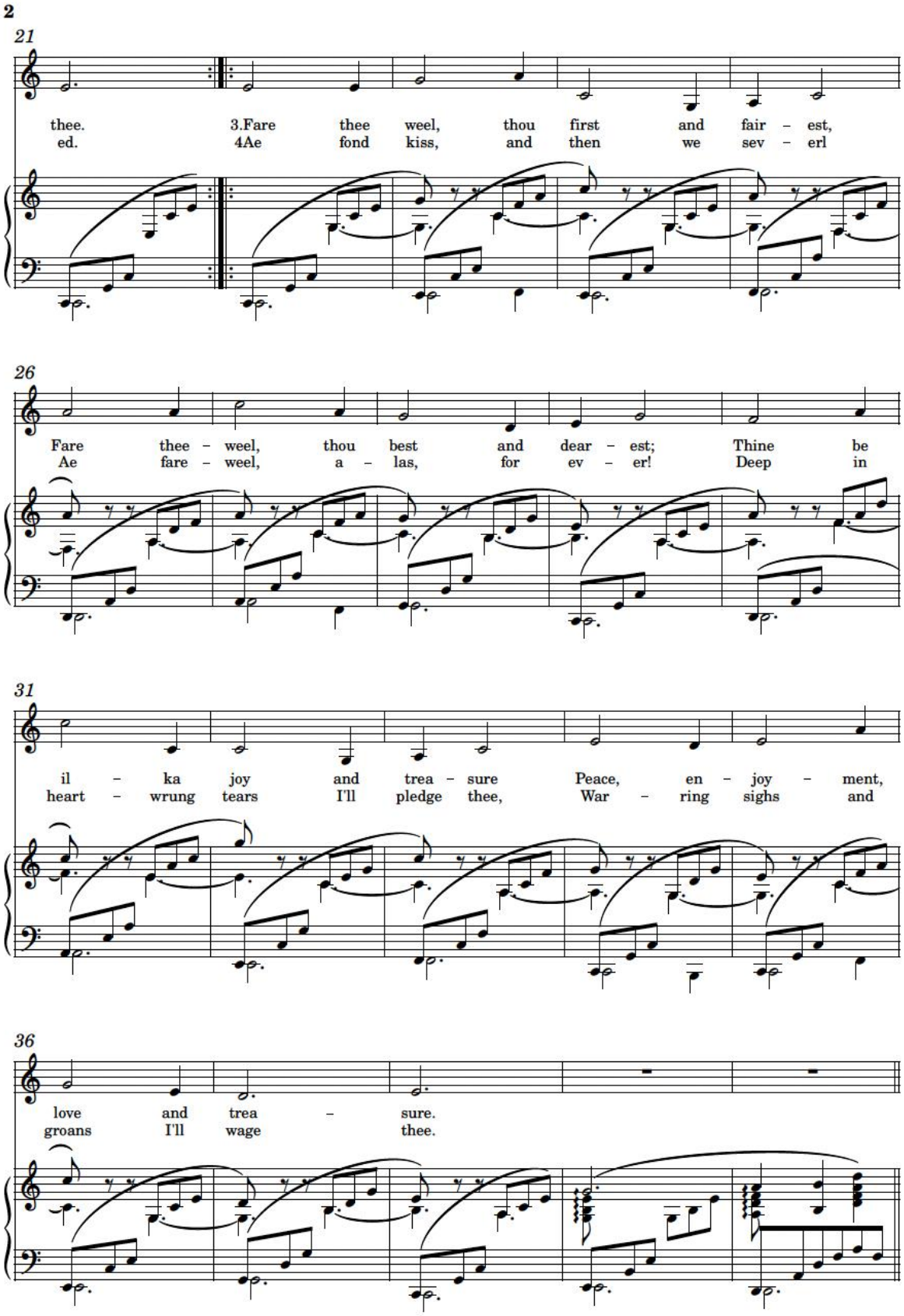

33
f
p
38
我 骑 在马 上 箭一 样 地飞
38
43
翔， 飞呀 飞 呀我的 马！ 朝着 她 去的方 向。 飞呀
43
48
rit.
p
飞 呀我的 马！ 朝着 她 去的方 向。
48
rit.
mp

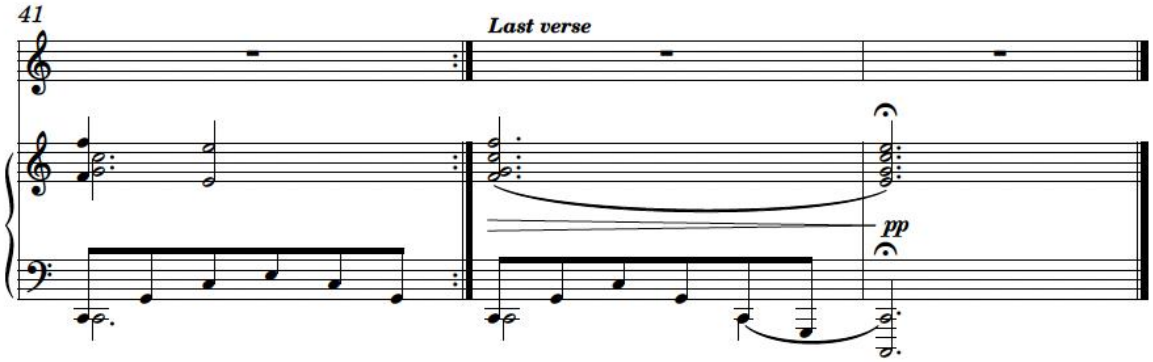
Healey Willan
„O, serdeczny pocałunek”
(oryg. „Ae fond kiss”)

Ae fond kiss

Arranged by
HEALEY WILLAN




2
21
thee. 3.Fare thee weel, thou first and fair – est,
ed. 4Ae fond kiss, and then we sev – erl
26
Fare thee – weel, thou best and dear – est; Thine be
Ae fare – weel, a – las, for ev – er! Deep in
31
il – ka joy and trea – sure Peace, en – joy – ment,
heart – wrung tears I'll pledge thee, War – ring sighs and
36
love and trea – sure.
groans I'll wage thee.
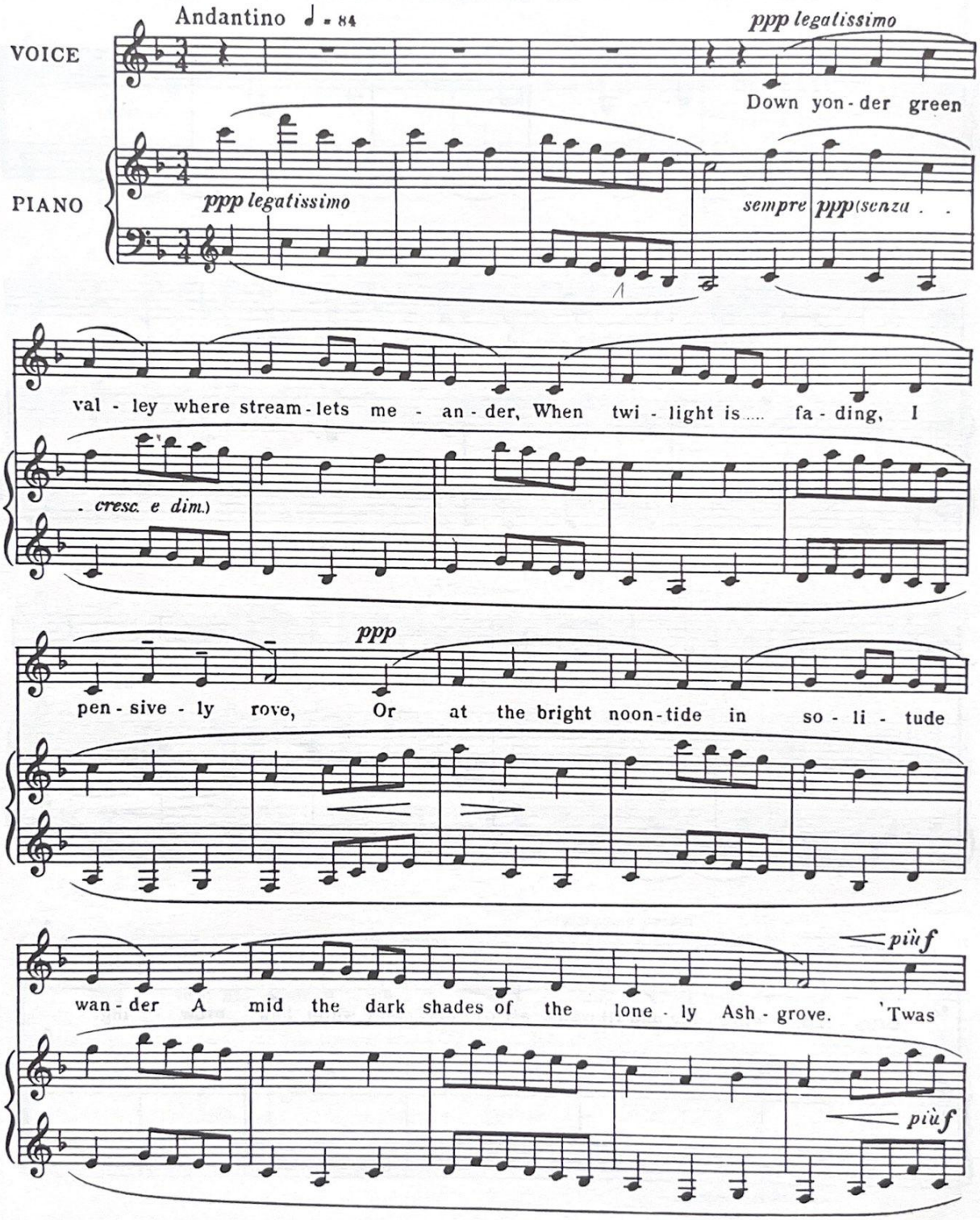

41
Last verse
pp

Benjamin Britten
„Jesionowy gaj”
(oryg. „The Ash Grove”)
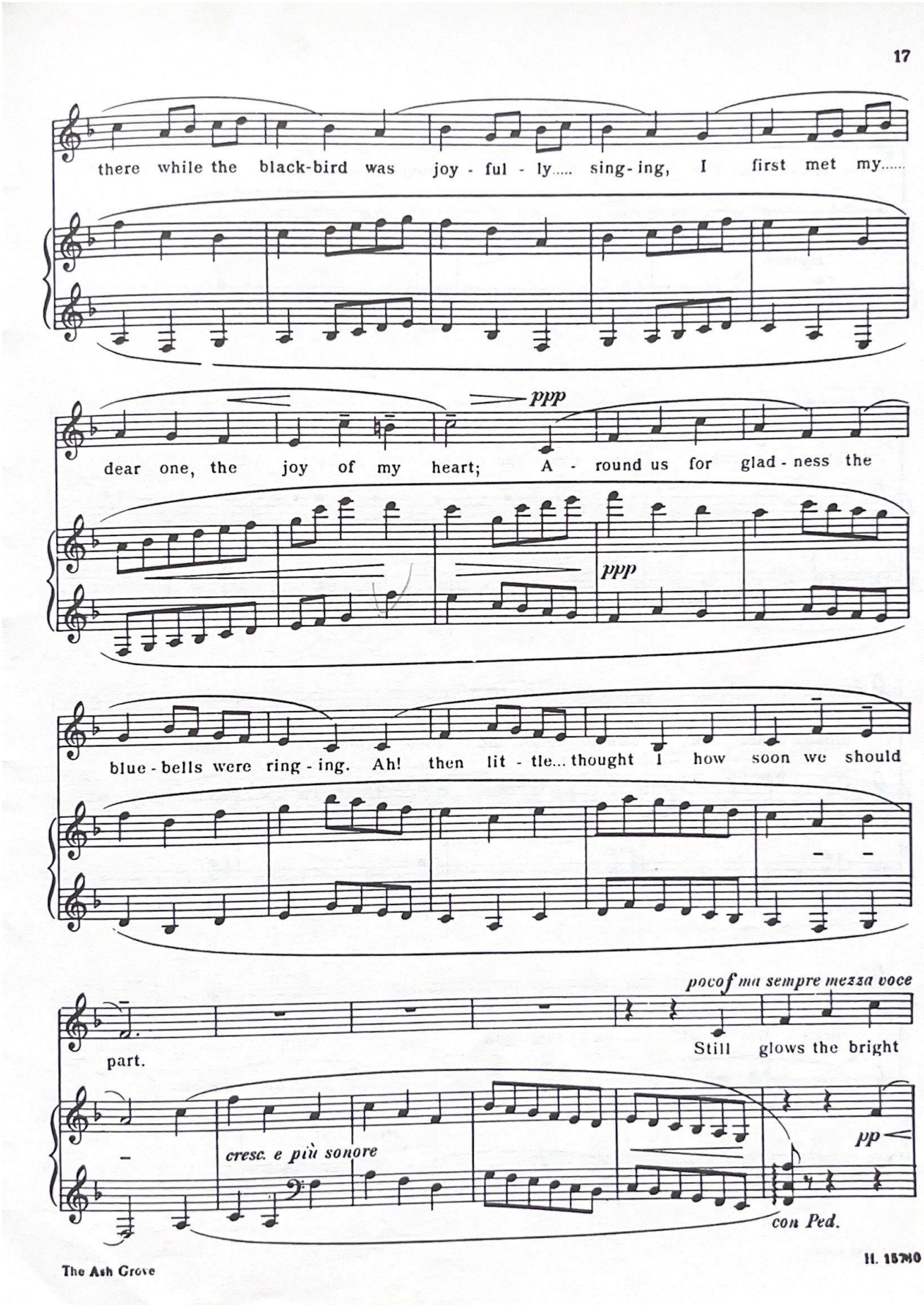
To Beata Mayer
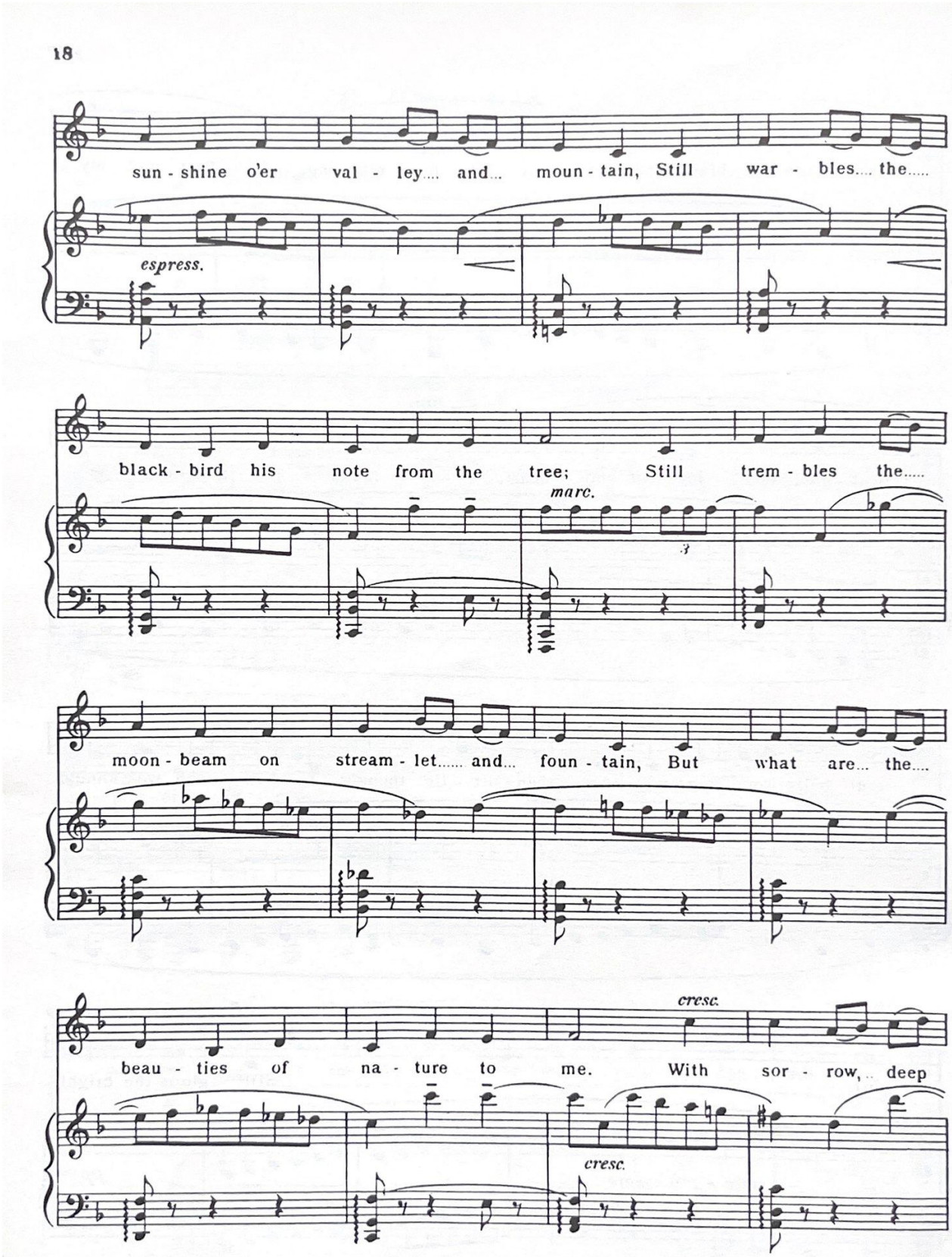
6. The Ash Grove
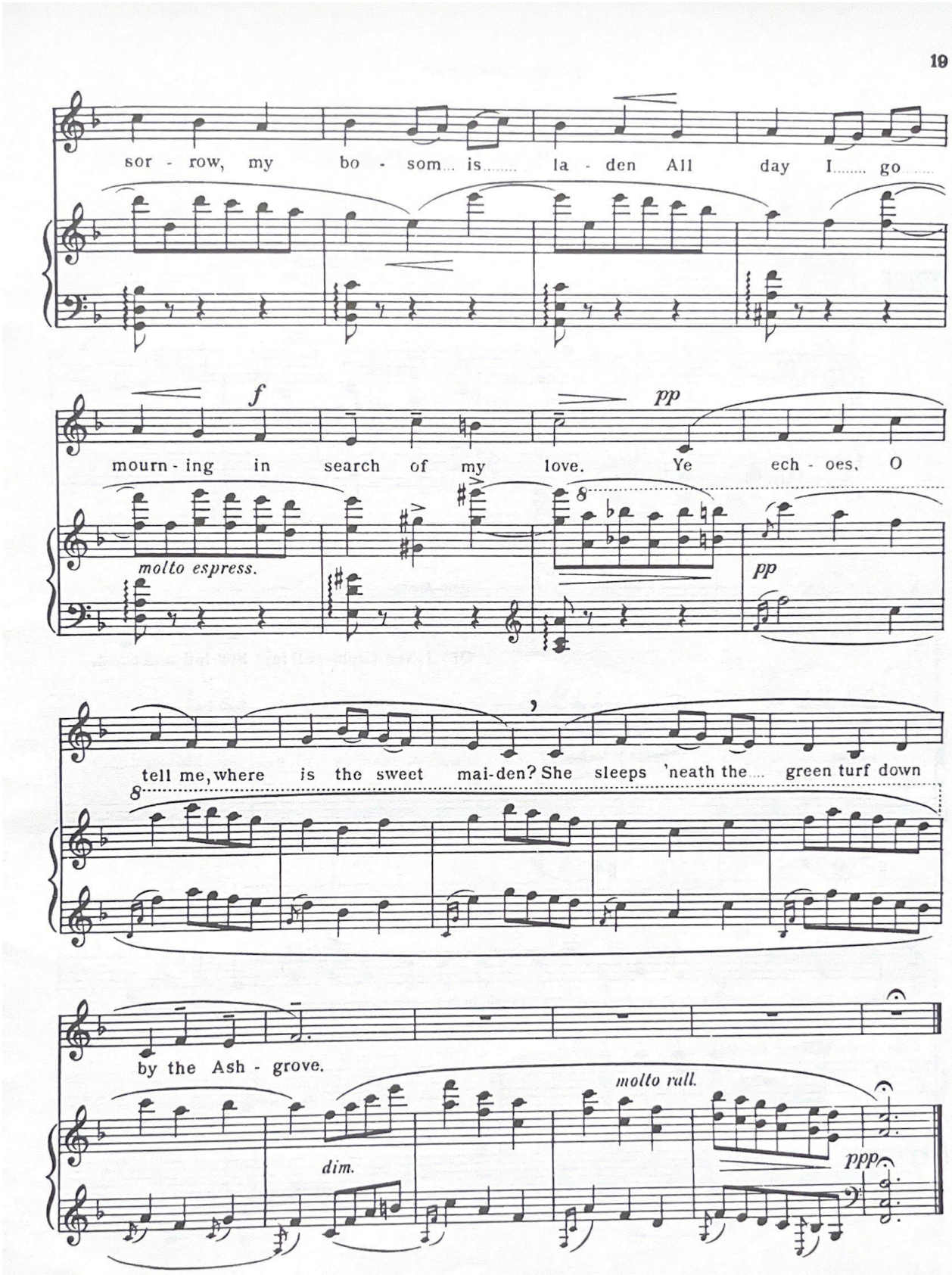
Welsh Tune



© Copyright 1943 by Boosey & Co., Ltd.; Renewed 1970.
Copyright for all countries. All rights reserved.


there while the black-bird was joy - ful - ly..... sing-ing, I first met my.....
ppp
dear one, the joy of my heart; A - round us for glad - ness the
ppp
blue - bells were ring - ing. Ah! then lit - tle... thought I how soon we should
poco f ma sempre mezza voce
part.
Still glows the bright
cresc. e più sonore
pp
con Ped.


sun - shine o'er val - ley.... and... moun - tain, Still war - bles.... the.....
espress.
black - bird his note from the tree; Still trem - bles the.....
marc.
moon - beam on stream - let..... and... foun - tain, But what are... the....
cresc.
beau - ties of na - ture to me. With sor - row,.. deep
cresc.


sor - row, my bo - som... is..... la - den All day I..... go.....
f
pp
mourn - ing in search of my love. Ye ech - oes, O
molto espress.
pp
tell me, where is the sweet mai-den? She sleeps 'neath the.... green turf down
by the Ash - grove.
molto rall.
dim.
ppp

Benjamin Britten
„Ogrody wierzbowe”
(oryg. „The salley Gardens”)

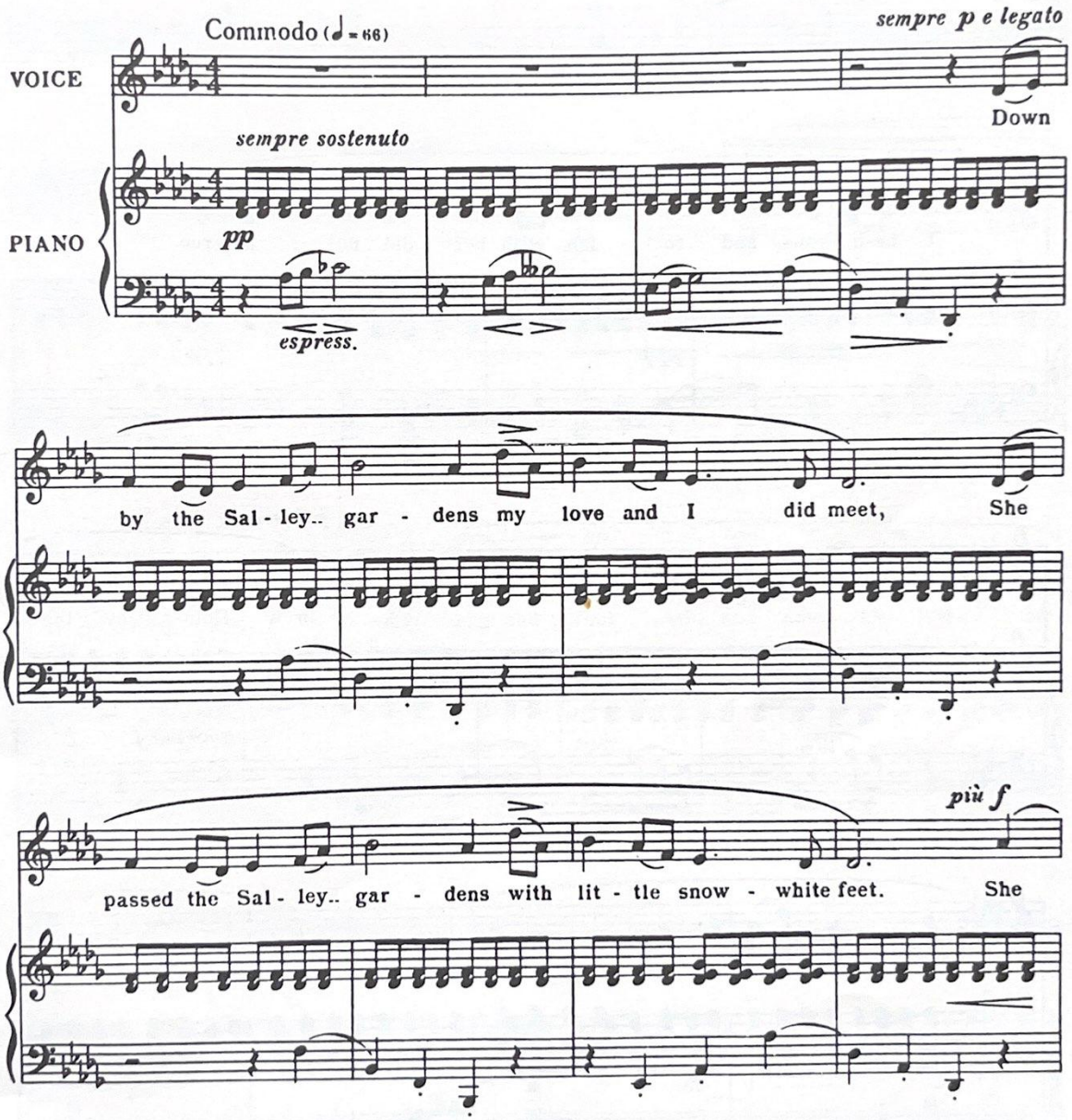
To Clytie Mundy

1. The Salley Gardens

Irish Tune

*Words by
W. B. Yeats

arranged by
Benjamin Britten
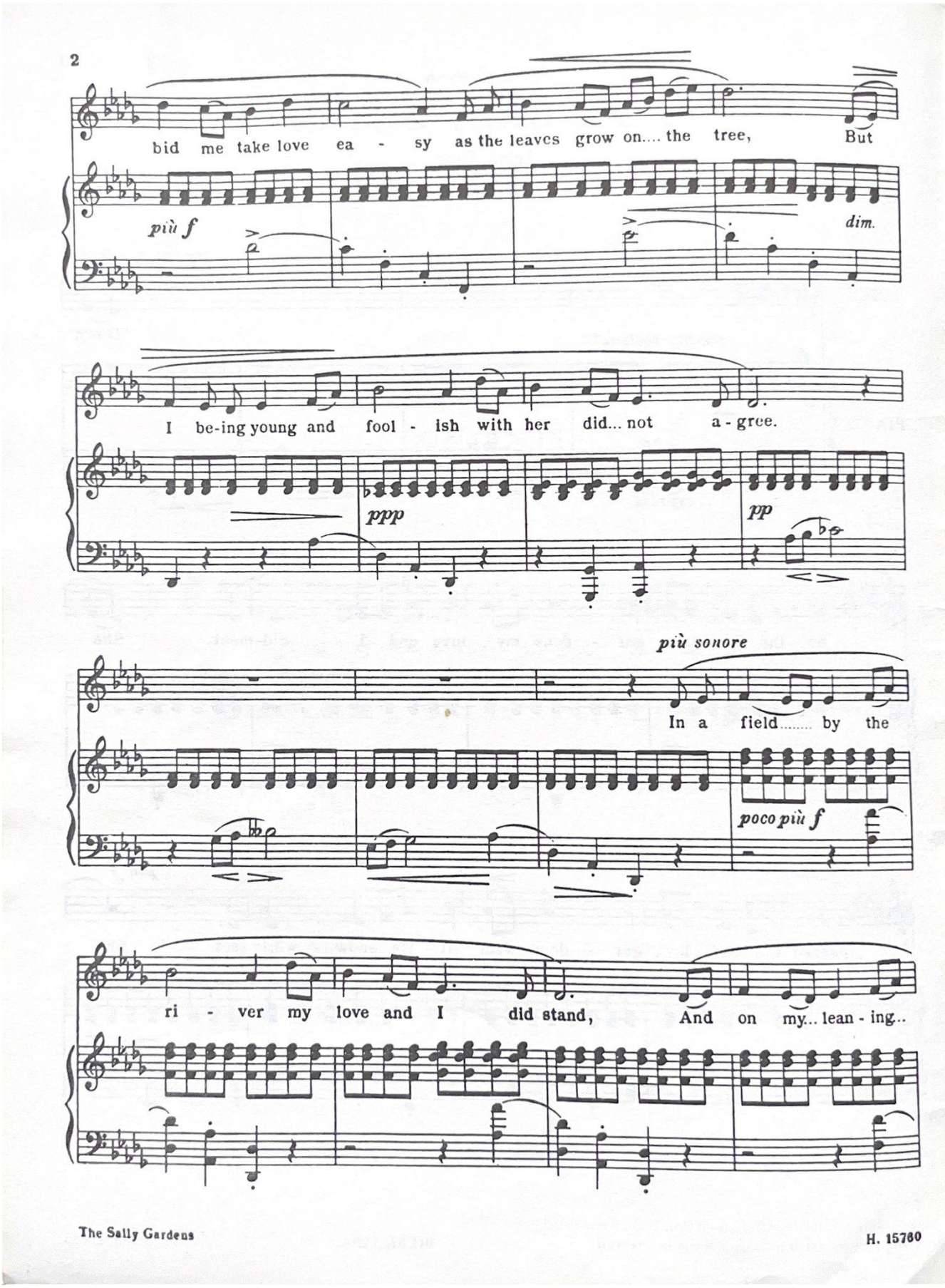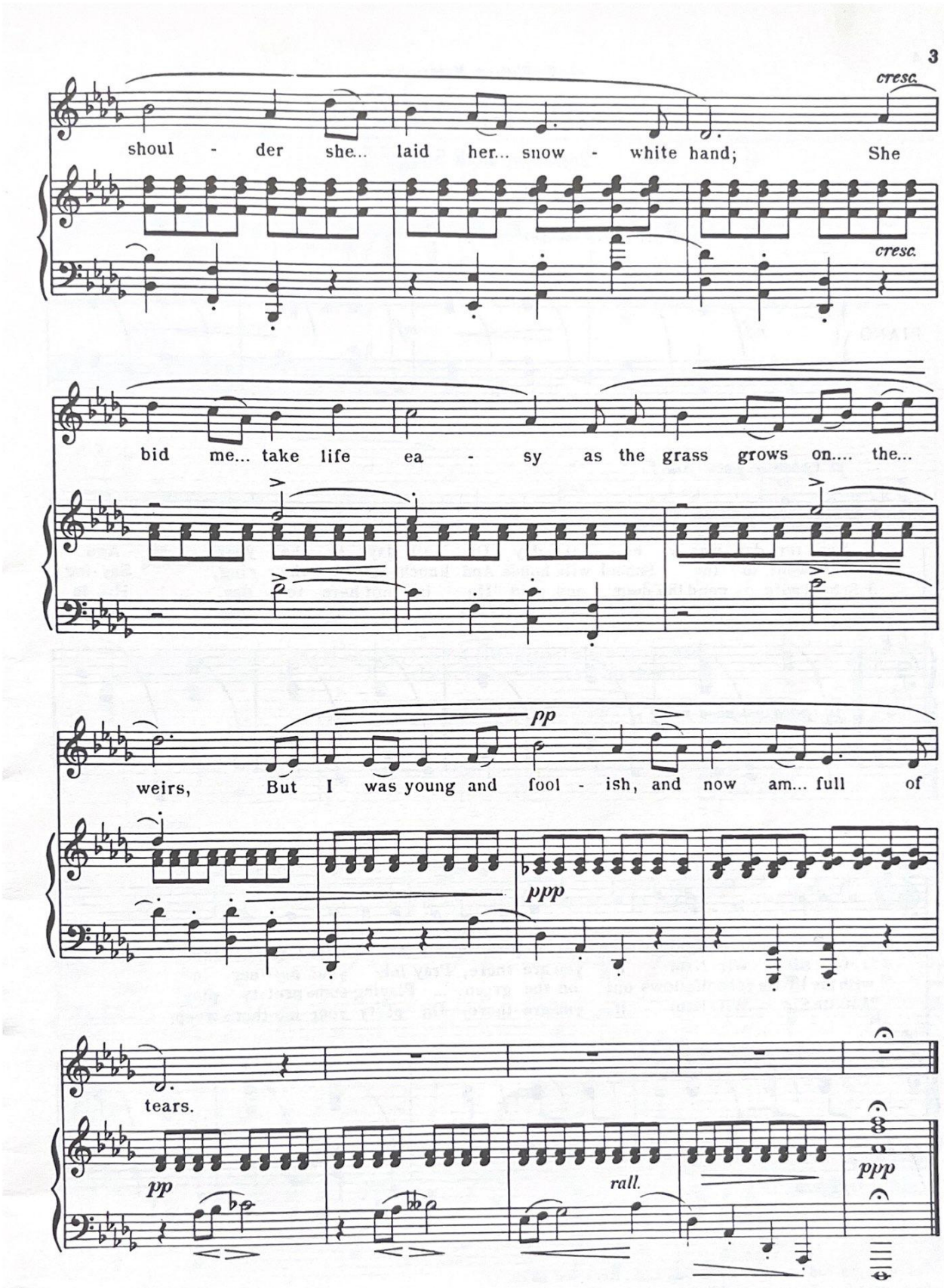


*The words of this song are reprinted from "Collected Poems of W. B. Yeats" by permission of Mrs. Yeats

© Copyright 1943 by Boosey & Co., Ltd.; Renewed 1970.
Copyright for all countries. All rights reserved.

BH.BK.129A

Printed in U.S.A.
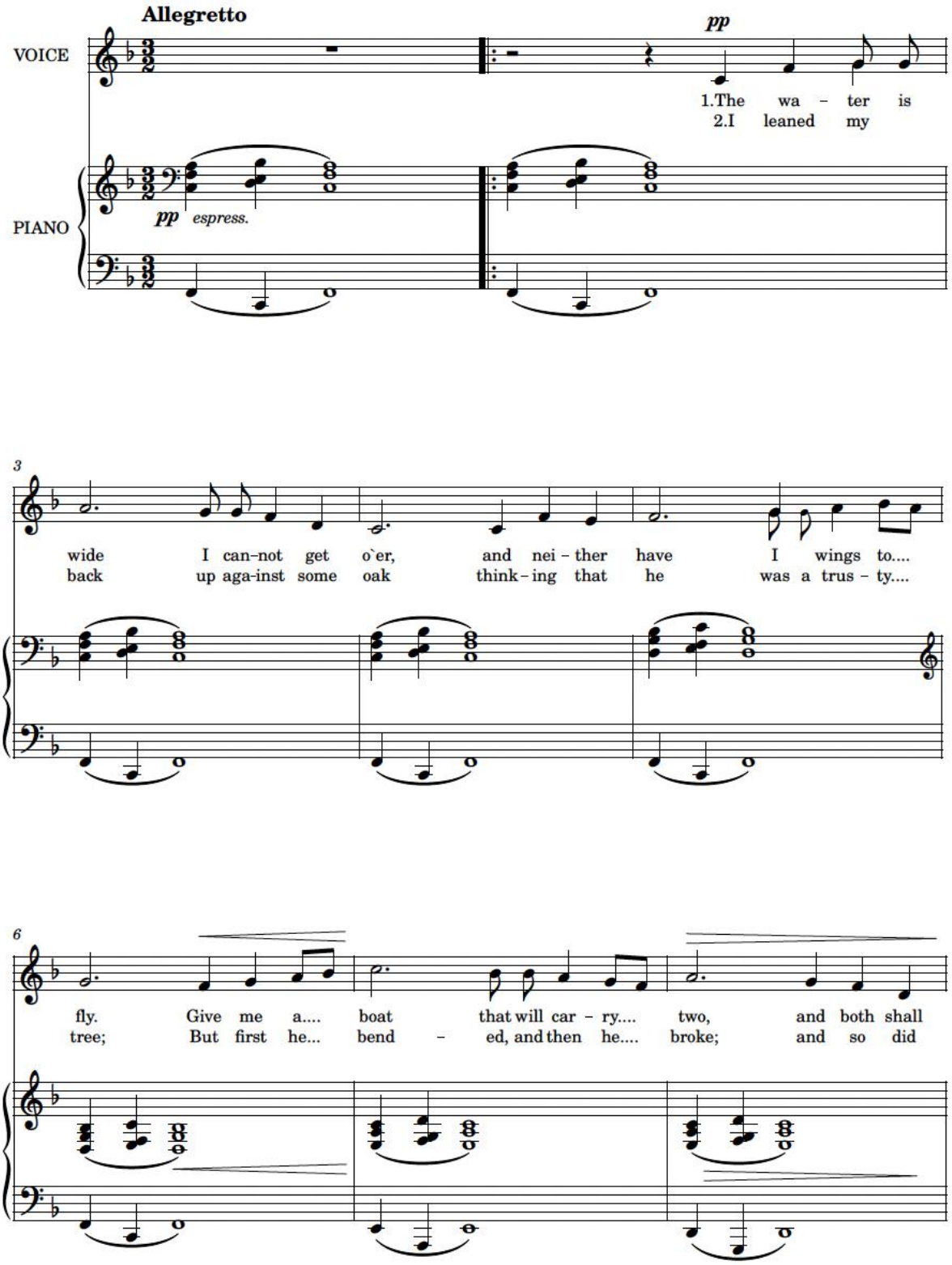

2
bid me take love ea - sy as the leaves grow on.... the tree, But
più f
dim.
I be-ing young and fool - ish with her did... not a - gree.
ppp
pp
più sonore
In a field..... by the
poco più f
ri - ver my love and I did stand, And on my... lean - ing..
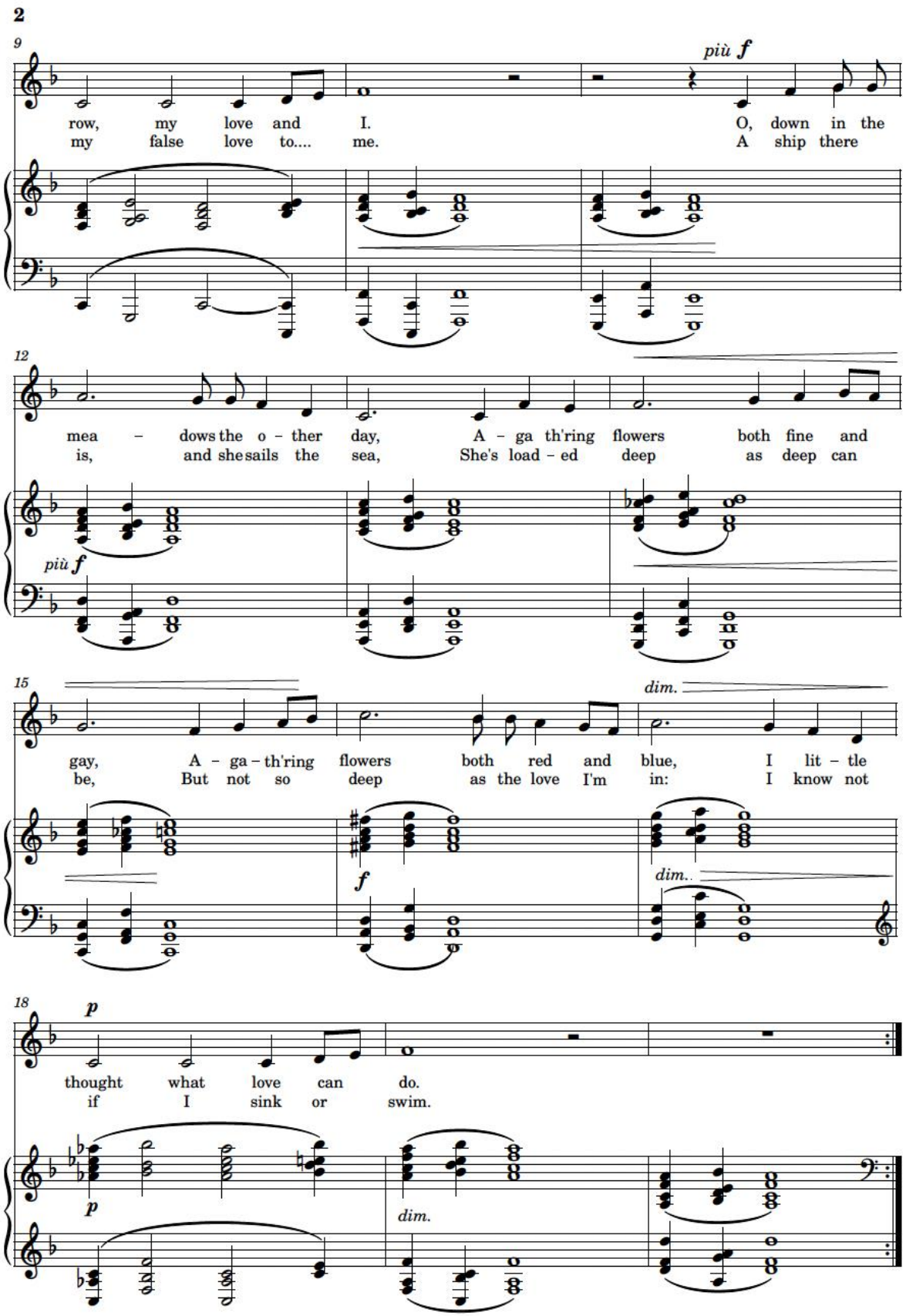

cresc.
shoul - der she.. laid her... snow - white hand; She
cresc.
bid me... take life ea - sy as the grass grows on.... the...
pp
weirs, But I was young and fool - ish, and now am... full of
ppp
tears.
pp
rall.
ppp
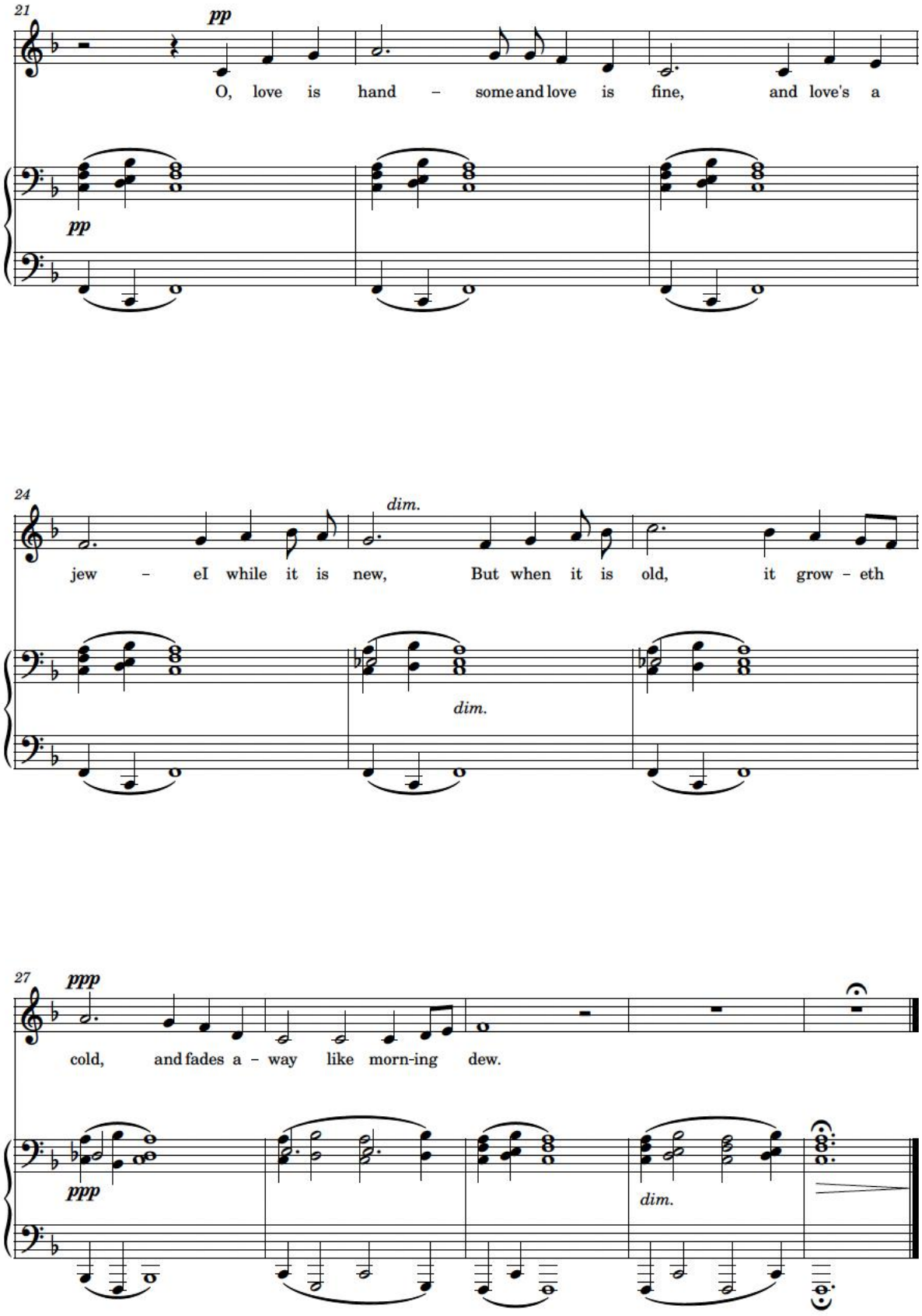
Benjamin Britten
„O Waly, Waly”
(oryg. „O Waly, Waly”)

6. O Waly, waly

from somerset (cecil sharp)*




2
9
più f
row, my love and I. O, down in the
my false love to.... me. A ship there
12
mea – dows the o – ther day, A – ga th'ring flowers both fine and
is, and she sails the sea, She's load – ed deep as deep can
più f
15
dim.
gay, A – ga – th'ring flowers both red and blue, I lit – tle
be, But not so deep as the love I'm in: I know not
f
dim.
18
p
thought what love can do.
if I sink or swim.
p
dim.
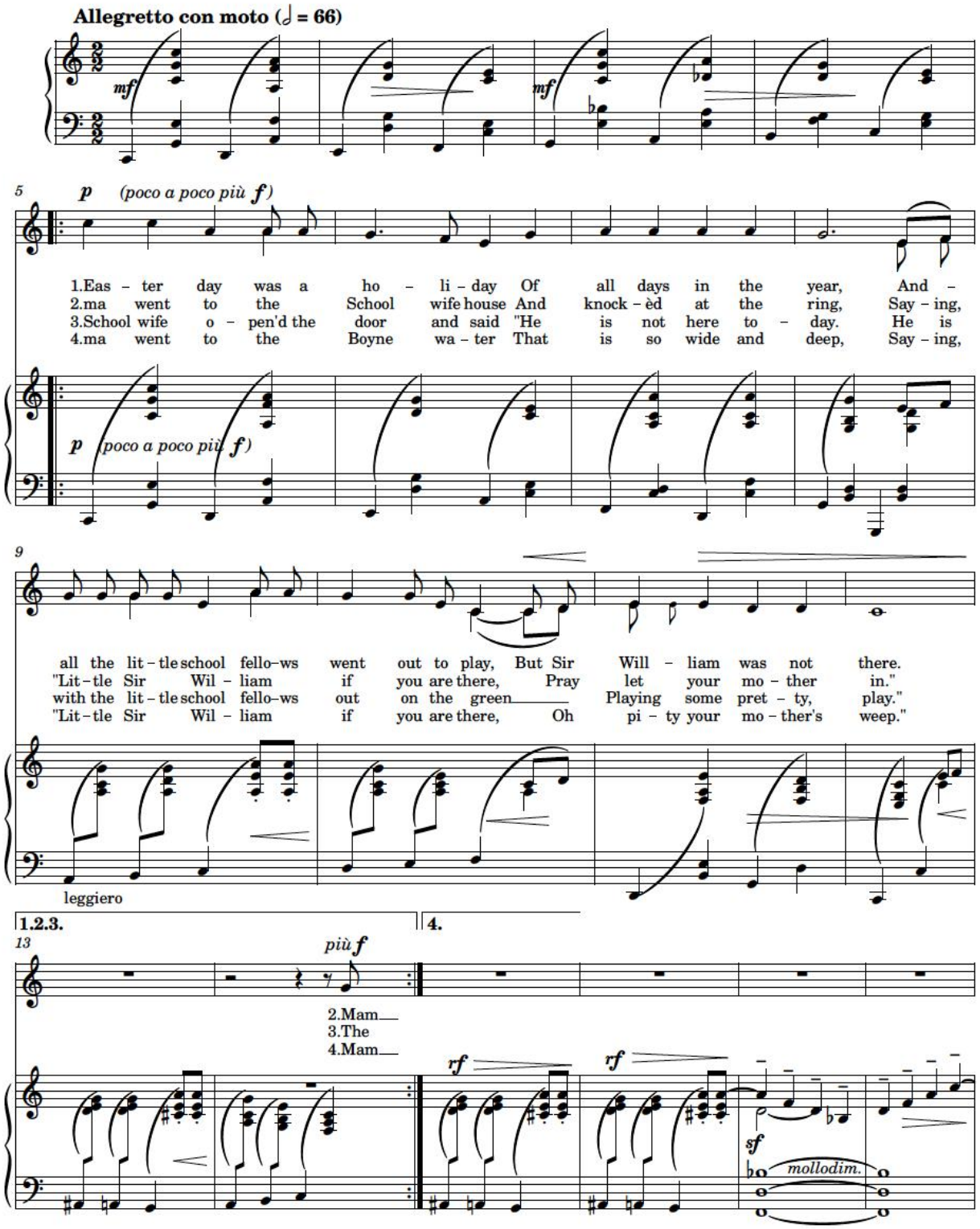

21
pp
O, love is hand – some and love is fine, and love's a
pp
24
dim.
jew – el while it is new, But when it is old, it grow – eth
dim.
27
ppp
cold, and fades a – way like morn-ing dew.
ppp
dim.
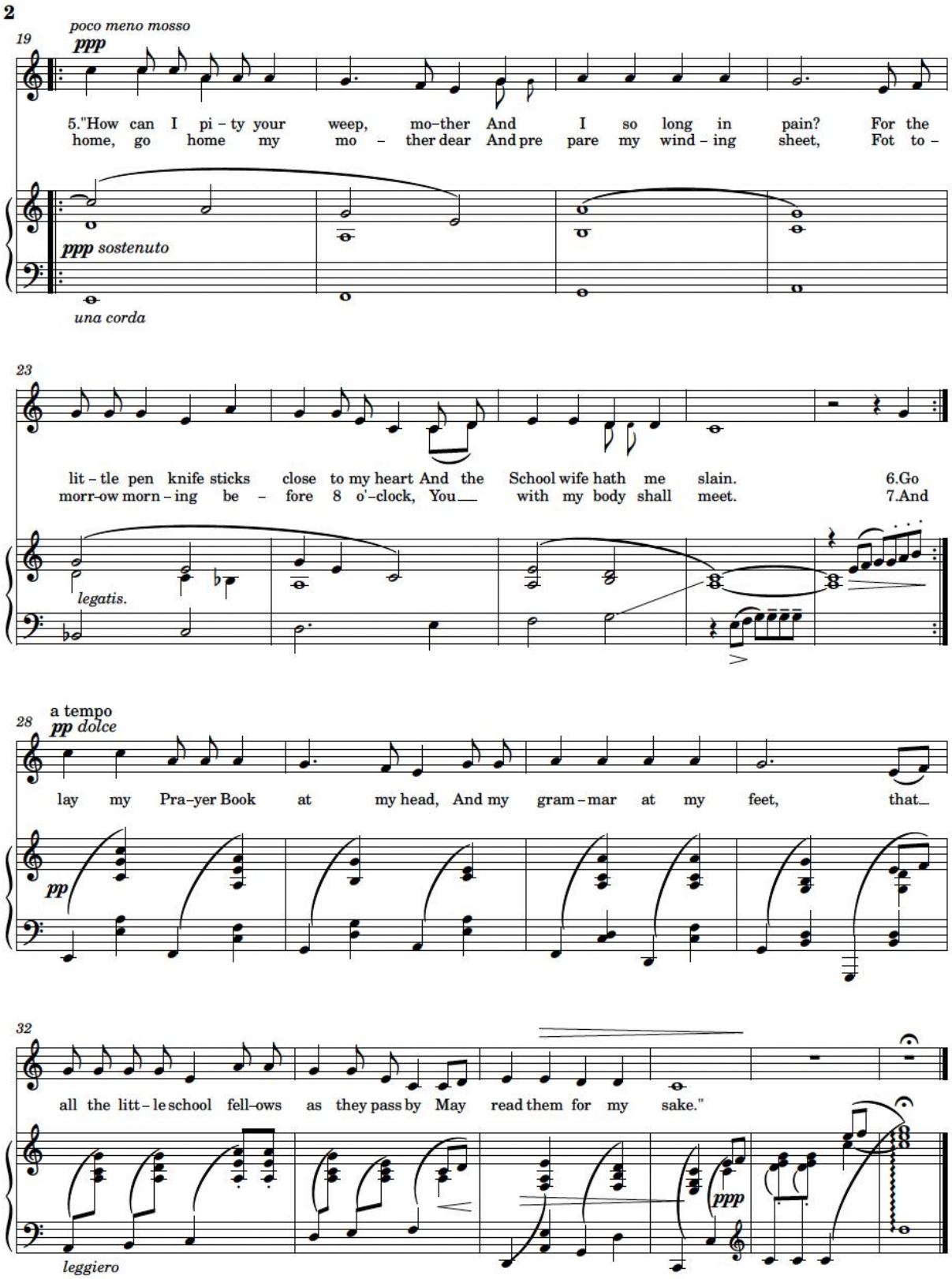
Benjamin Britten
„Mały Panicz William”
(oryg. „Little Sir William”)

To william Mayer

2.Little Sir William

Somerset Folk Song
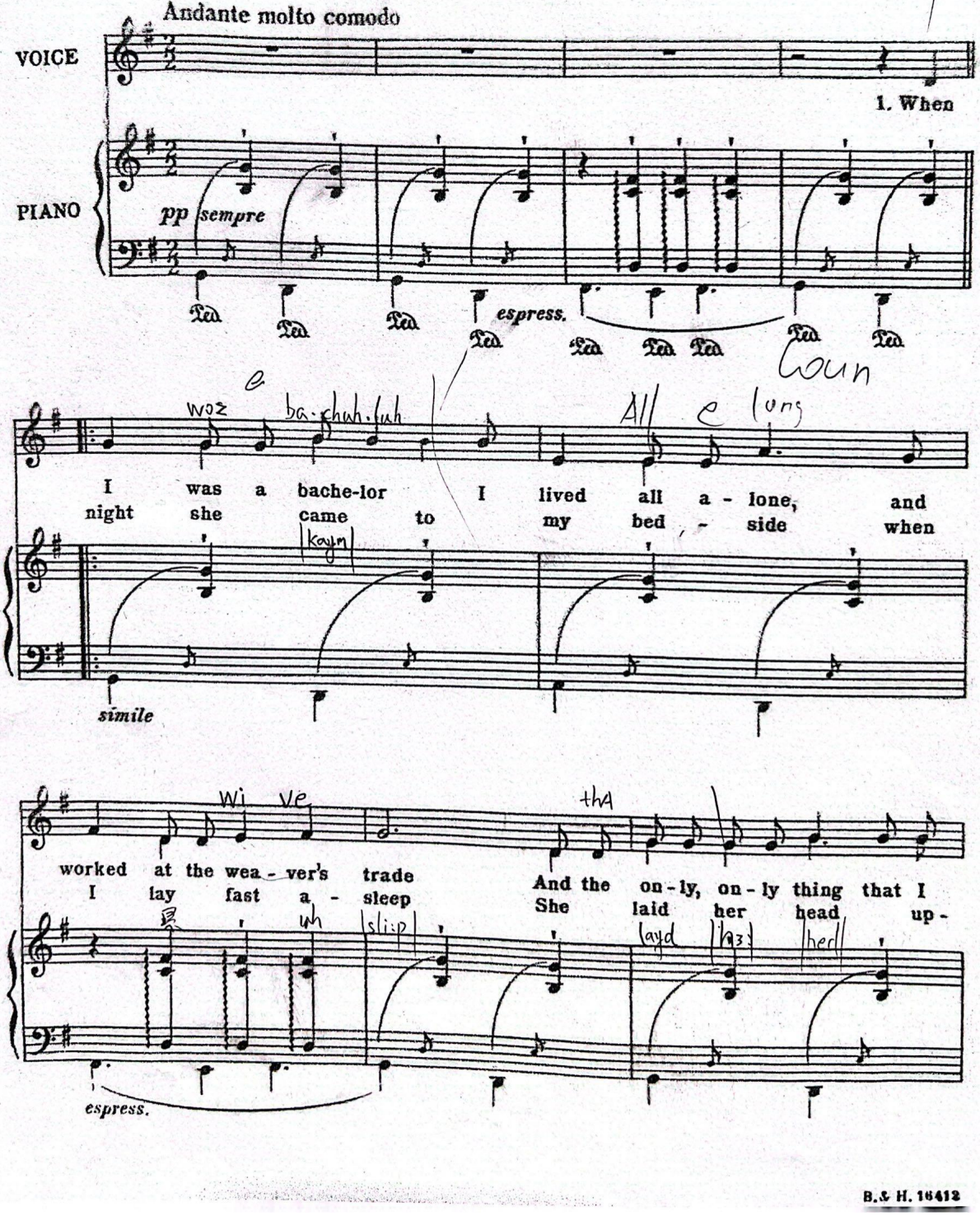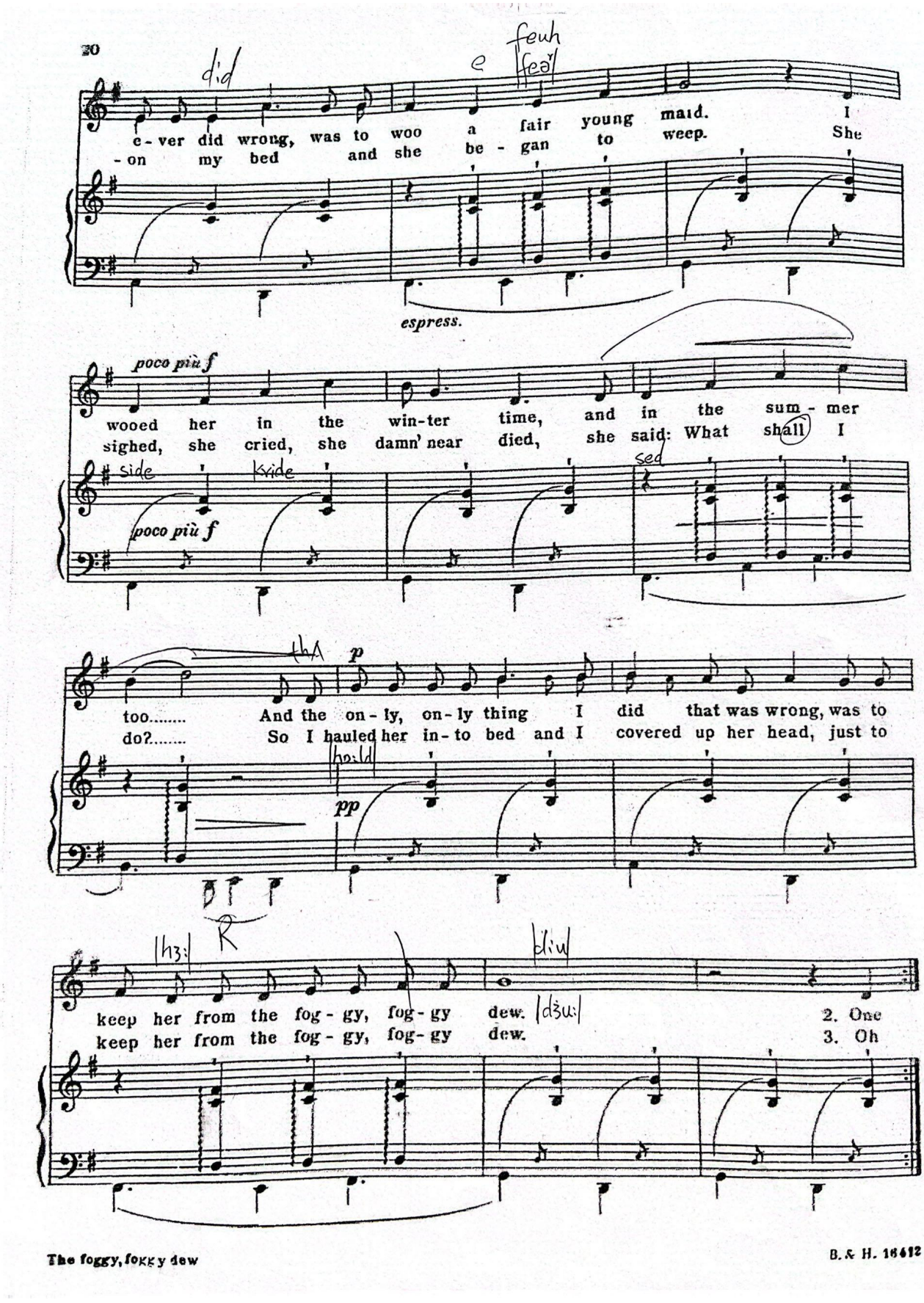



2
poco meno mosso
19
ppp
5."How can I pi – ty your weep, mo–ther And I so long in pain? For the
home, go home my mo – ther dear And pre pare my wind – ing sheet, Fot to –
ppp sostenuto
una corda
23
lit – tle pen knife sticks close to my heart And the School wife hath me slain. 6.Go
morr-ow morn – ing be – fore 8 o'–clock, You___ with my body shall meet. 7.And
legatis.
28
a tempo
pp dolce
lay my Pra–yer Book at my head, And my gram – mar at my feet, that_
pp
32
all the litt – le school fell–ows as they pass by May read them for my sake."
ppp
leggiero
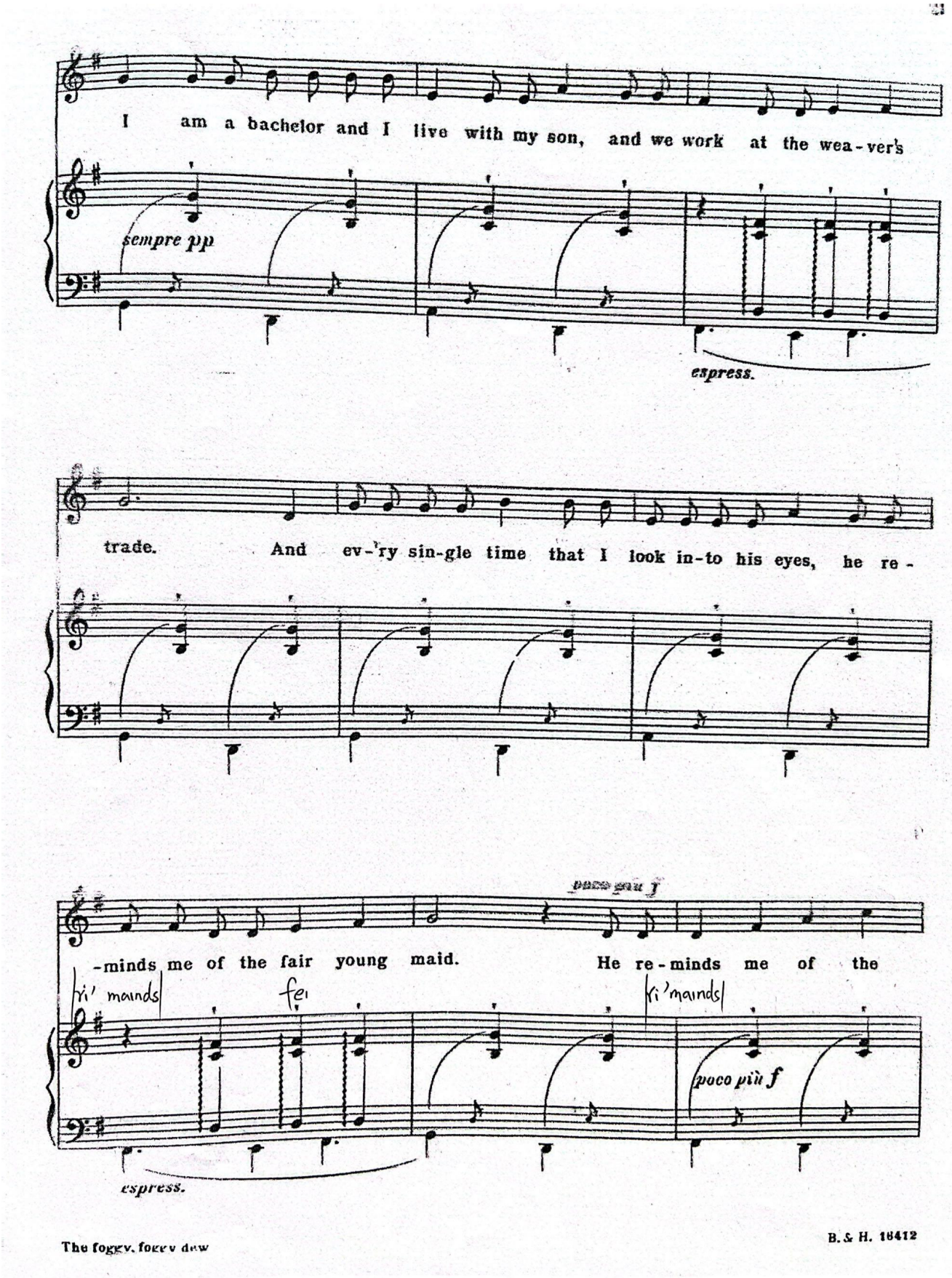
Benjamin Britten
„Mglista, mglista rosa”
(oryg. „The foggy, foggy dew”)
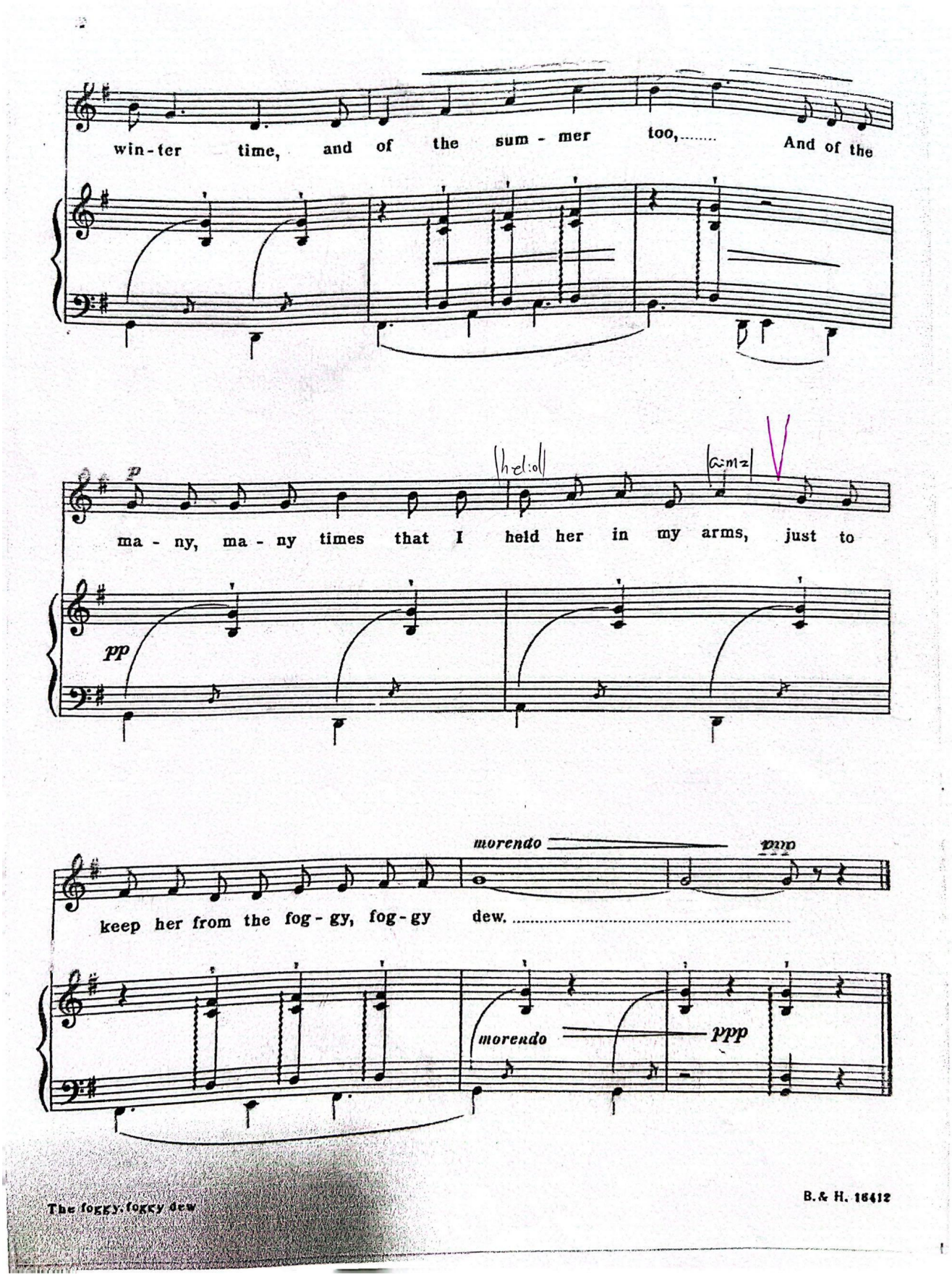
5. The foggy, foggy dew

from Suffolk
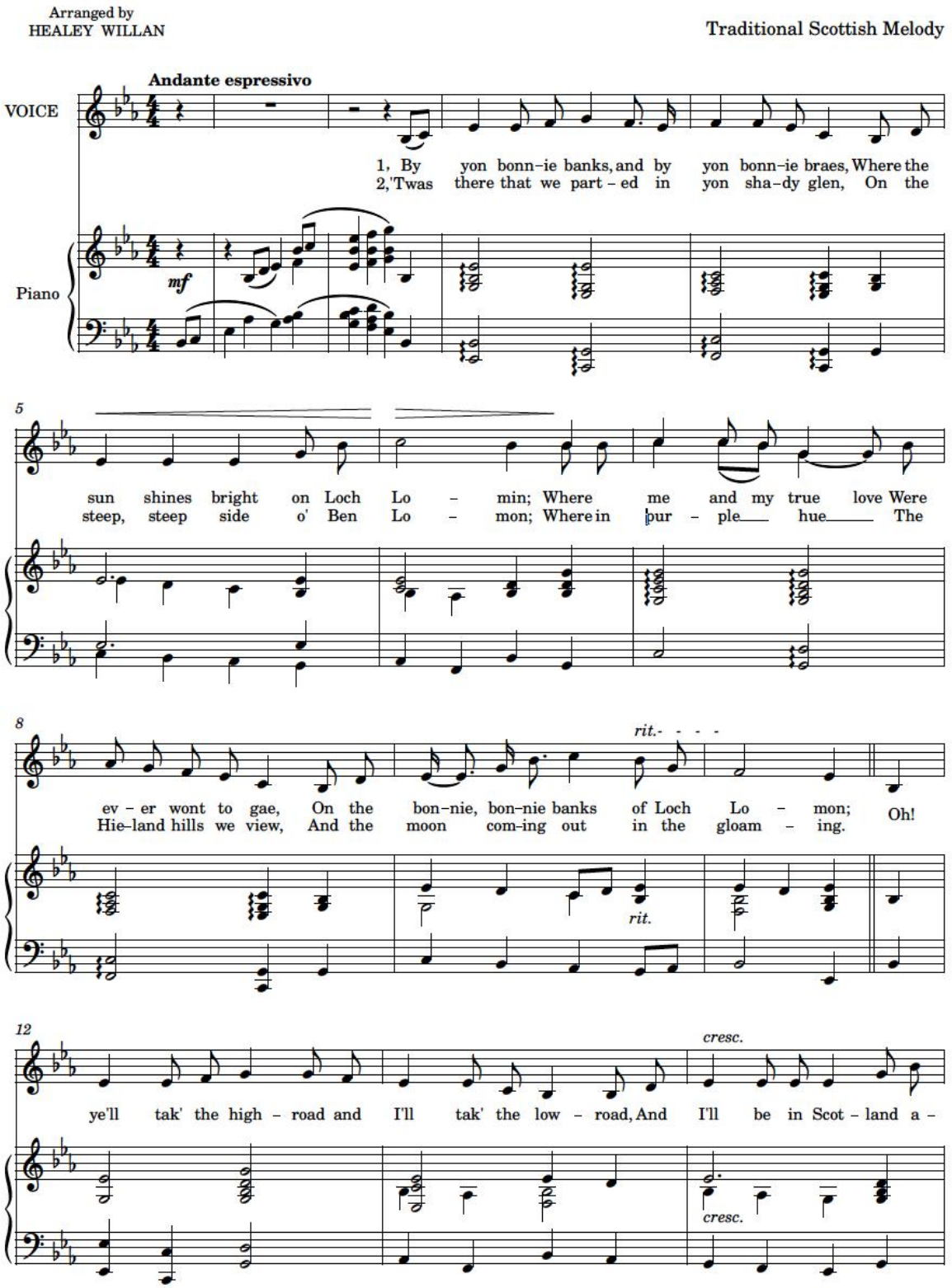



20
e - ver did wrong, was to woo a fair young maid. I
- on my bed and she be - gan to weep. She
espress.
poco più f
wooed her in the win-ter time, and in the sum - mer
sighed, she cried, she damn' near died, she said: What shall I
poco più f
too..... And the on - ly, on - ly thing I did that was wrong, was to
do?..... So I hauled her in - to bed and I covered up her head, just to
pp
keep her from the fog - gy, fog - gy dew.
keep her from the fog - gy, fog - gy dew.
2. One
3. Oh
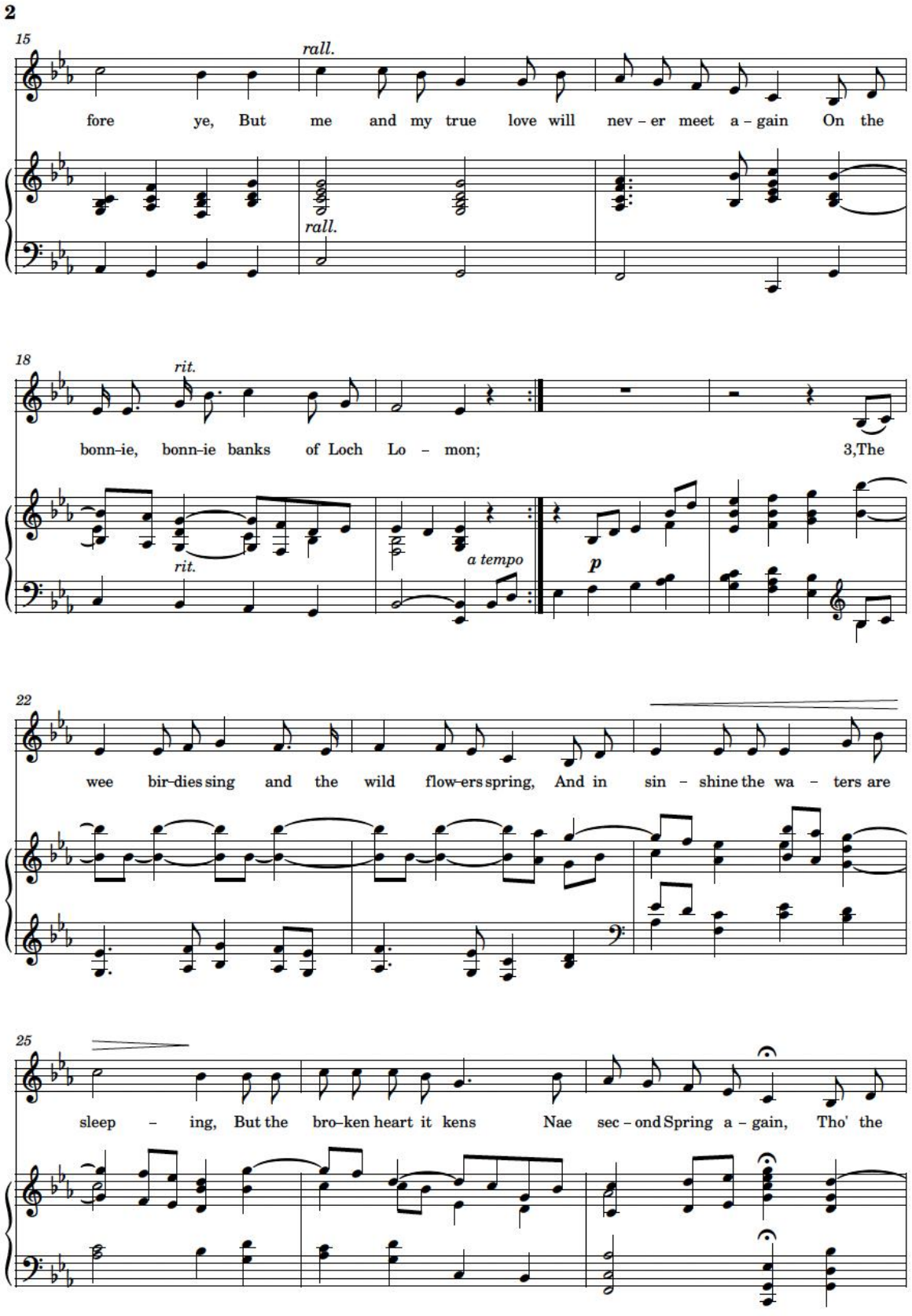

I am a bachelor and I live with my son, and we work at the wea-ver's
sempre pp
espress.
trade. And ev-'ry sin-gle time that I look in-to his eyes, he re-
-minds me of the fair young maid. He re-minds me of the
ri' mainds
fe
ri'mainds
poco più f
espress.
The foggy, foggy dew
B. & H. 18412
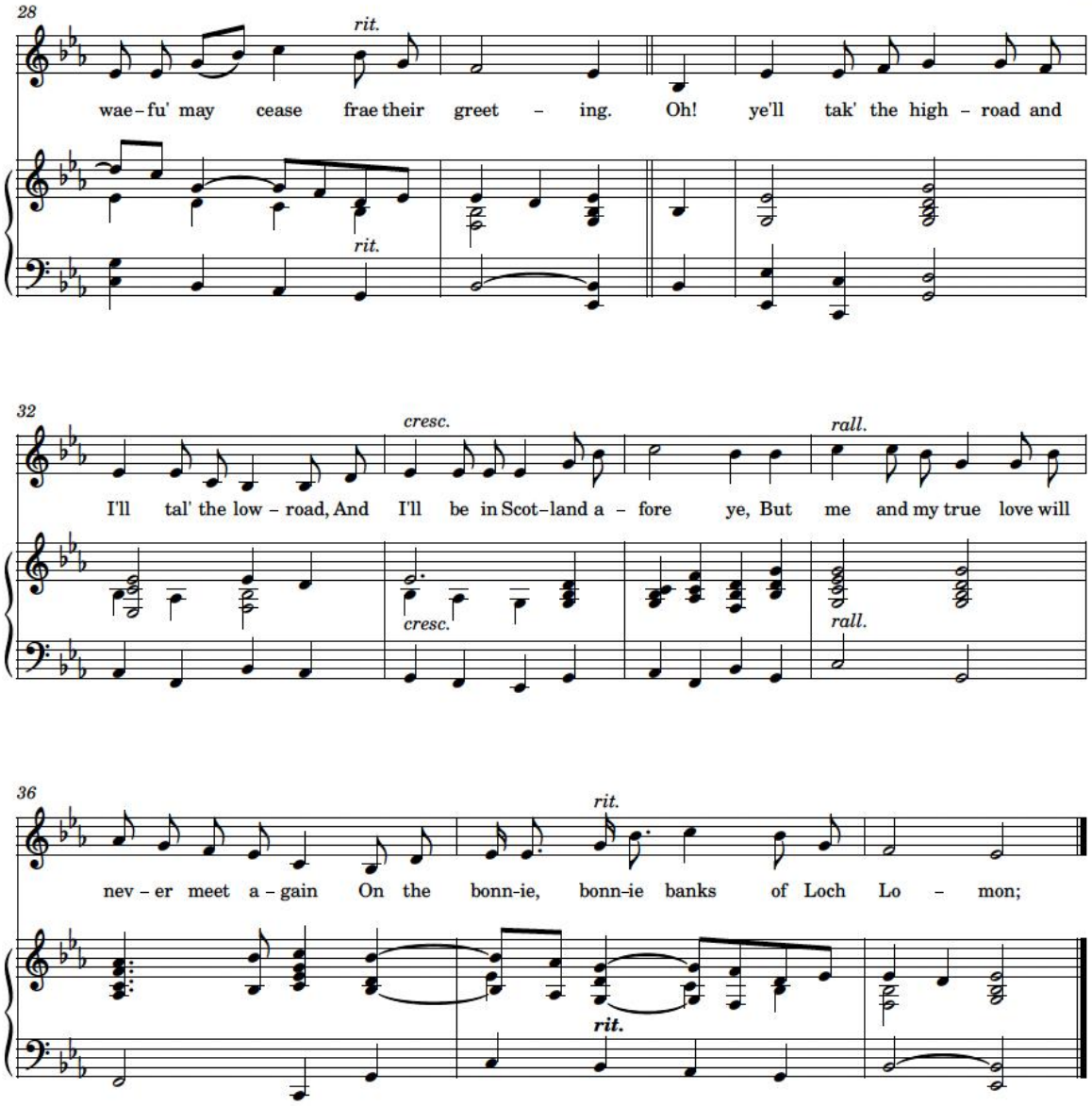

win-ter time, and of the sum-mer too,..... And of the
ma-ny, ma-ny times that I held her in my arms, just to
pp
morendo
ppp
keep her from the fog-gy, fog-gy dew. .....
morendo
ppp
The foggy, foggy dew
B.& H. 16412

Healey Willan
„Jezioro Loch Lomond”
(oryg. „Loch Lomond”)

Loch Lomond


Arranged by
HEALEY WILLAN
Traditional Scottish Melody
Andante espressivo
VOICE
Piano
mf
1, By yon bonn-ie banks, and by yon bonn-ie braes, Where the
2,'Twas there that we part - ed in yon sha-dy glen, On the
5
sun shines bright on Loch Lo - min; Where me and my true love Were
steep, steep side o' Ben Lo - mon; Where in pur - ple hue The
8
rit.
ev - er wont to gae, On the bon-nie, bon-nie banks of Loch Lo - mon;
Hie-land hills we view, And the moon com-ing out in the gloam - ing.
Oh!
rit.
12
cresc.
ye'll tak' the high - road and I'll tak' the low - road, And I'll be in Scot - land a -
cresc.


2
15
rall.
fore ye, But me and my true love will nev – er meet a – gain On the
rall.
18
rit.
bonn-ie, bonn-ie banks of Loch Lo – mon; 3,The
rit.
a tempo
p
22
wee bir-dies sing and the wild flow-ers spring, And in sin – shine the wa – ters are
25
sleep – ing, But the bro-ken heart it kens Nae sec – ond Spring a – gain, Tho' the


28
rit.
wae – fu' may cease frae their greet – ing. Oh! ye'll tak' the high – road and
rit.
32
cresc.
rall.
I'll tal' the low – road, And I'll be in Scot – land a – fore ye, But me and my true love will
cresc.
rall.
36
rit.
nev – er meet a – gain On the bonn-ie, bonn-ie banks of Loch Lo – mon;
rit.