UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

WYDZIAŁ WOKALNO-AKTORSKI

Dziedzina: sztuki

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

YANFANG HU

MOTYW WIOSNY

W CHIŃSKICH I EUROPEJSKICH PIEŚNIACH ARTYSTYCZNYCH.

STUDIUM PORÓWNAWCZE NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH

Opis dzieła artystycznego

Promotor: prof. UMFC dr hab. Krystyna Jaźwińska-Dobosz

Warszawa 2026

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…29.04.2026… Podpis promotora pracy…Krzysztof Dola…

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Motyw wiosny w chińskich i europejskich pieśniach artystycznych. Studium porównawcze na wybranych przykładach" 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. Oświadczam, że dzieło artystyczne stanowiącą integralną część rozprawy doktorskiej zostało zrealizowane w następujących okolicznościach

- Data realizacji/nagrania: …2026.3.20……
- Miejsce realizacji/nagrania:…UMFC…studio s1……
- Wykonawcy:…Hu Yanfang……
- Realizator dźwięku: Julia Piegza…Szymon Bogdański……
- Data…29.04.2026……
- Podpis autora pracy…Yanfang Hu……

Spis treści

DZIEŁO ARTYSTYCZNE **1**

ABSTRAKT **2**

WPROWADZENIE **4**

1. Przyczyny wyboru tematu 4
(1) Temat i przedmiot badań *4*
2. Teoretyczne, praktyczne i kulturowe znaczenie tematu 5
2.1. Znaczenie teoretyczne *5*
2.2. Znaczenie praktyczne *5*
2.3. Znaczenie kulturowe *5*
3. PRZGLĄD BADAŃ 6
4. Koncepcje i metody badawcze 8
4.1. Koncepcje badawcze *8*
4.2. Metody badawcze *8*

ROZDZIAŁ 1. ŹRÓDŁA ROZWOJU PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ W CHINACH I EUROPIE **10**

1.1 Proces rozwoju pieśni artystycznej w Europie 10
1.2. Style i nurty europejskiej pieśni artystycznej 13
1.2.1. Niemiecko-austriacka pieśń artystyczna *13*
1.2.2 Włoska pieśń artystyczna *14*
1.2.3.Francuska pieśń artystyczna *15*
1.2.4 Pieśń artystyczna w innych krajach europejskich *17*
1.2.5 Proces rozwoju pieśni artystycznej w Chinach 20

ROZDZIAŁ 2. ANALIZA EUROPEJSKICH I CHIŃSKICH PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH, Z MOTYWEM WIOSNY, POD KĄTEM TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ **25**

2.1 Literackość tekstów europejskich I Chińskich pieśni artystycznych o tematyce wiosennej 25
2.1.1. Literackość tekstów *25*
2.1.2. Fabularność tekstów *26*
2.1.3. Liryzm tekstów *28*
2.1.4. Nastrój tekstów *30*
2.2. Muzyczność tekstów europejskich I Chińskich pieśni artystycznych z motywem wiosny 32
2.2.1. Czytelność tekstów *32*
2.2.2. Śpiewność tekstów *33*
2.2.3. Rytmiczność tekstów *34*

ROZDZIAŁ 3. PORÓWNANIE OBRAZÓW W TEKSTACH EUROPEJSKICH I CHIŃSKICH PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH Z MOTYWEM WIOSNY **37**

3.1. Porównanie zastosowania obrazów wiosny w poezji chińskiej i europejskiej 38
3.1.1. Styl językowy: zwięzłość języka chińskiego kontra bogactwo językowe w Europie 38

3.1.2. Cechy stylów obrazowania wiosny w Chinach i Europie: subtelność kontra bezpośredniość *39*
3.1.3. Porównanie obrazów wiosny w poezji chińskiej i europejskiej *41*

ROZDZIAŁ 4: ANALIZA REPREZENTATYWNYCH CHIŃSKICH I EUROPEJSKICH PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH O TEMATYCE WIOSNY **48**

4.1. ANALIZA WYBRANYCH CHIŃSKICH UTWORÓW ARTYSTYCZNYCH O TEMATYCE WIOSNY 48
4.1.1. ,,Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc?'' (,,Chun hua qiu yue he shi Liao?'') *48*
4.1.2. ,,Wiosenny księżyc nad rzeką'' (,,Chun Jiang Hua Yue Ye'') *52*
4.1.3. ,,Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny'' (,,lin hua xie le chun hong'') ... *58*
4.1.4. ,,Wiosenny poranek'' (,,Chun Xiao'') *63*
4.1.5. ,,Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny'' (,,Han chu hong. Li chun ri'') *69*
4.2. WYBRANE EUROPEJSKIE PIEŚNI ARTYSTYCZNE O TEMATYCE WIOSNY 76
4.2.1. Pieśń artystyczna Franza Schuberta – ,,Im Frühling'' (,,Wiosną'') *76*
4.2.2. Pieśń Johannes Brahms -,,Die Mainacht'' (,,Majowa noc'') *81*
4.2.3. Pieśń artystyczna Bizeta – ,,Chanson d'avril'' (,,Pieśń kwietniowa'') *88*
4.2.4. Pieśń artystyczna Paola Tostiego – ,,Aprile'' (,,Kwiecień'') *92*
4.2.5. Pieśń artystyczna Pier Adolfo Tirindellego – ,,O primavera'' (,,O, wiosno!'') *97*

ZAKOŃCZENIE **104**

SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH **105**

SPIS TABEL **106**

BIBLIOGRAFIA **107**

ANEKS:PRZYKŁAD ZAPISU NUTOWEGO PIEŚNI **111**

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Płyta CD

MOTYW WIOSNY
W CHIŃSKICH I EUROPEISKICH PIEŚNIACH ARTYSTYCZNYCH

YANFANG HU
SOPRAN

***Valentina Kudrievcova** – fortepiano*

1. Zhou Jiasheng – *Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc? (sł. Yu Li) – czas trwania 3:05*
2. *Xu jing Jiang – Wiosenny księżyc nad rzeką. (. Xu Jingxin, sł..)- czas trwania 7:30*
3. Sang tong–„*Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny'' (sł.Yu Li)-czas trwania 4:57*
4. Li Yinghai – *Wiosenny poranek (sł. Meng Haoran)–czas trwania 5:14*
5. Yan Ji – *Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny (sł. Xin Qiji)–czas trwania 5:06*
6. Franz Schubert –*„Im Frühling (sł. Ernest Schulz)–czas trwania 5:11*
7. *Johannes Brahmas– Die Mainacht (sł. Ludwig Hölty)–czas trwania 3:47*
8. Georges Bizet – *Chanson d'avril (sł. Louis Bouilhet)–czas trwania 3:27*
9. Paolo Tosti – *Aprile (sł. Rocco Emanuele Pagliara)–czas trwania 4:06*
10. Pier Adolfo Tirindelli – *O primavera (sł. Olga Bonetti)–czas trwania 3:03*

czas trwania 45:26

Nagranie zrealizowano w 2025 r.

Reżyser nagrania ***– Szymon Bogdański (No.1.2.3.4.5.8.9.10)***

Nagranie zrealizowano w 2026 r

Reżyser nagrania ***– Julia Piegza (No.6.7.)***

Abstrakt

Koncepcja pieśni artystycznej łączy w sobie poezję i muzykę. W pieśniach artystycznych poezja jest tekstem, a różnice w środowisku kulturowym naturalnie kształtują odmienne obrazy wiosny w chińskich i zachodnich pieśniach artystycznych. Autorka, jako osoba, która przez wiele lat uczyła się śpiewu poza granicami Chin i w praktyce artystycznej wykonała wiele chińskich i europejskich utworów o tematyce wiosny, z jednej strony ma nadzieję, że poprzez niniejszą dysertację więcej osób pozna konkretne różnice w sposobie jej przedstawiania przez chińskich i europejskich literatów, a także kompozytorów; z drugiej strony, analiza muzyczna i interpretacyjna wybranych utworów może pomóc nam lepiej wykonywać tego typu dzieła, a tym samym lepiej interpretować pieśni artystyczne o innych tematach. Dlatego napisanie systematycznego porównania chińskich i europejskich pieśni artystycznych, inspirowanych tą piękną porą roku, ma niewątpliwe znaczenie praktyczne.

Niniejsza praca obejmuje analizę pieśni artystycznych w czterech językach, skomponowanych przez kompozytorów z Chin, Włoch, Niemiec i Francji, koncentrujących się na temacie wiosny. Porównane zostały chińskie pieśni artystyczne oparte na starożytnej poezji z utworami znanych europejskich kompozytorów. Poddano je dogłębnej analizie teoretycznej, jak i ogólnej ocenie ich wykonania.

Cała praca składa się z czterech rozdziałów. W pierwszym z nich zawarto ogólny przegląd historii, stylów i nurtów europejskich pieśni artystycznych oraz rozwoju, cech twórczości i wykonawstwa ich chińskich odpowiedników. W drugim rozdziale przeprowadzono krótką analizę literackości i muzyczności tekstów pieśni artystycznych o tematyce wiosny w Chinach i Europie. Trzeci rozdział zawiera porównawcze badania wyrażania obrazów wiosny w chińskich i europejskich pieśniach artystycznych z perspektywy cech muzycznych i technik kompozytorskich. Czwarty rozdział skupia się na analizie muzycznej i interpretacji wokalnej konkretnych dziesięciu chińskich i europejskich utworów artystycznych z motywem wiosny, pod względem tła twórczości, technik kompozytorskich oraz wykonawstwa, szczegółowo i dogłębnie wyjaśniając, jak ukazać unikatowość i artyzm tych kompozycji podczas ich wykonywania. Na końcu każdego rozdziału znajduje się podsumowanie zawartych w nim treści.

W wielokulturowym kontekście pieśń artystyczna nie jest jedynie "namiętnością" poetów romantyzmu, lecz stanowi doskonałe połączenie poezji i muzyki kompozytorów różnych epok. Poprzez porównawcze badanie tekstów i muzyki pieśni artystycznych na ten sam temat z różnych krajów, Autorka odkryła podobieństwa i różnice w interpretacji oraz metodach wyrazu motywu wiosny w utworach chińskich i europejskich. Różne tła życiowe i kulturowe naturalnie prowadzą do odmiennych interpretacji tego samego tematu. Autorka ma nadzieję, że niniejsza dysertacja nie tylko umożliwi pełne zrozumienie podobieństw i różnic w chińskich i europejskich pieśniach artystycznych na temat wiosny, ale przede wszystkim, że pieśni te staną się pomostem w kulturalnej wymianie między Chinami a Europą, wspierając rozwój pieśni artystycznych w różnych krajach, a także lepiej służąc promocji i tworzeniu współczesnych chińskich wartościowych utworów.

Wprowadzenie

1. Przyczyny wyboru tematu

(1) Temat i przedmiot badań

Dzieje pieśni w Europie sięgają czasów starożytnych i na przestrzeni wieków ulegała ona różnym modyfikacjom. Obecna była i w Średniowieczu, i w epoce Renesansu, uprawiali ja klasycy wiedeńscy, ale dopiero w dobie Romantyzmu, w XIX wieku rozkwitła, jako niezależny i komplementarny gatunek muzyczny, stanowiący słowno-muzyczną ekspresję, łączącą piękno poezji i melodii stworzonej przez kompozytora. To właśnie doskonałe połączenie poezji i muzyki czyni z pieśni artystycznej najwyższe osiągnięcie w zakresie zarówno literatury, jak i muzyki czy ogólniej - estetyki. Jako gatunek muzyki wokalnej, forma ta zdecydowanie wyróżnia się swoimi specyficznymi środkami wyrazu, strukturą formalną i silnym liryzmem. Nauka śpiewania pieśni artystycznych pomaga w ustaleniu prawidłowej koncepcji brzmienia głosu i opanowaniu podstaw śpiewu. Może też być bardzo pomocna w rozwijaniu ogólnej kompetencji muzycznej śpiewaka i doskonaleniu jego techniki wokalnej.

Zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie, poezja należy do najwcześniej wykształconych form literackich. Co więcej, zarówno poezja chińska, jak i zagraniczna wymaga, aby była ona bogata w myśli i uczucia, pełna wyobraźni, a język musi być wysoce skondensowany, muzykalny i rytmiczny. Ze względu na różnice językowe, historyczne i kulturę w różnych krajach i grupach etnicznych, istnieją pomiędzy nimi również duże różnice estetyczne. Dlatego w zakresie tej samej tematyki poeci chińscy i zagraniczni będą mieli zupełnie inne sposoby ekspresji, opisując to samo w zupełnie różny sposób. Wiosna jest tematem bardzo lubianym przez poetów zarówno chińskich, jak i europejskich, a w twórczości poetyckiej Wschodu i Zachodu często pojawiają się różne motywy związane z sezonem wiosennym. Ze względu na różnice geograficzne, styl życia, a także odmienności psychologiczne i kulturowe, poezja o tematyce wiosennej w tradycji Chin i Zachodu posiada odmienną charakterystykę estetyczną i artystyczną. Sprawia to, że wiersze poświęcone tej porze roku, w tych dwóch różnych kręgach kulturowych, będą się od siebie znacznie różniły stylistycznie. Opisy wiosny w poezji chińskiej charakteryzują się na ogół subtelnością, głębią i wieloznacznością, podczas gdy w poezji zachodniej są one bardziej realistyczne i drobiazgowe, jakby odbiorca własnymi oczami oglądał wiosenny krajobraz.

Zgodnie z koncepcją pieśni artystycznej, jej tekstem są słowa poetyckie, co naturalnie prowadzi do różnych sposobów wyrażania tematu wiosny w pieśniach artystycznych

powstałych w Europie oraz w Chinach. Podczas wielu lat studiów wokalnych poza granicą Chin i w czasie swojej praktyki artystycznej, Autorka niniejszej pracy śpiewała wiele pieśni o tematyce wiosennej i ma nadzieję, że za pośrednictwem niniejszego studium przyczyni się do lepszego zrozumienia różnic stylistycznych w opisach wiosny poetów i kompozytorów europejskich i chińskich. Ponadto, poprzez analizę muzyczną i wokalną wybranych utworów, chciałaby pomóc zainteresowanym w interpretacji utworów o tego rodzaju tematyce. To właśnie stanowi o wartości praktycznej niniejszego systematycznego studium porównawczego chińskich i zachodnich pieśni o tematyce wiosennej.

2. Teoretyczne, praktyczne i kulturowe znaczenie tematu

2.1. Znaczenie teoretyczne

Wiosna zawsze była porą roku inspirującą poetów, którzy stworzyli niezliczoną ilość dzieł opisujących jej piękno. Istnieje również wiele pieśni skomponowanych na jej temat, o wysokiej wartości literackiej i muzycznej. Praca niniejsza napisana została z poszanowaniem zasad naukowości i systematyczności oraz połączenia teorii z praktyką wokalną. Na przykładach wybranych reprezentatywnych utworów wokalnych o tematyce wiosennej powstałych w Chinach i w Europie, Autorka dokonuje analizy porównawczej dzieł kompozytorów z Chin, Włoch, Niemiec i Francji, łącząc pogłębioną dyskusję z syntetyczną analizą dzieł i ich wykonawstwa. Jest to nowatorski temat w teorii wokalistyki i nie ulega wątpliwości, że będzie on miał duży wpływ i znaczenie z punktu widzenia twórczości, wykonawstwa, pedagogiki i badań sztuki wokalnej.

2.2. Znaczenie praktyczne

Przez analizę muzyczną i wykonawczą wybranych dzieł wokalnych o tematyce wiosennej powstałych w Chinach i w Europie, Autorka podsumowuje techniki i metody twórcze oraz wykonawcze stosowane przez kompozytorów i wokalistów, starając się ujawnić charakterystykę artystyczną i wymagania interpretacyjne omawianych utworów. Może to stanowić wsparcie teoretyczne zarówno dla profesjonalnych wokalistów, jak i miłośników muzyki, oraz wskazywać drogę do odkrywaniu piękna tych dzieł, rozwijania własnych kompetencji muzycznych i zdolności wokalnych, a tym samym doskonalenia warsztatu artystycznego.

2.3. Znaczenie kulturowe

W kontekście wielokulturowym, badania porównawcze tekstów i muzyki powstałych w różnych krajach pieśni artystycznych o podobnej tematyce, odkrywanie różnic i podobieństw

w interpretacji i technikach ekspresji tematu wiosny w europejskiej pieśni artystycznej, pozwala nie tylko na pełniejsze zrozumienie występujących pomiędzy nimi cech odmiennych lub wspólnych, lecz, co istotniejsze, stanowi ważny element wymiany kulturowej między Chinami i Europą, sprzyjając popularyzacji i rozwojowi twórczości współczesnej chińskiej pieśni artystycznej.

3. Przegląd badań

Po szeroko zakrojonych poszukiwaniach i lekturze dostępnej literatury źródłowej, Autorka stwierdziła, że istnieje wiele chińskich i zagranicznych opracowań dotyczących chińskiej i europejskiej pieśni artystycznej, a ich liczba stale się zwiększa. Rzadkość stanowią natomiast prace porównawcze poświęcone tematyce wiosennej w chińskich i zachodnich pieśniach artystycznych. W artykule „Analiza i studium porównawcze chińskich i niemieckich pieśni artystycznych" napisanym przez Zhang Jianyu, na przykładach pieśni „Der Lindenbaum" Franciszka Schuberta i „Naucz mnie, jak mam za nią nie tęsknić" - Zhao Yuanrena porównano tło historyczne, strukturę muzyczną, układ tonalny i inne aspekty koncepcji twórczych chińskiej i niemieckiej pieśni artystycznej oraz przeprowadzono szczegółową dyskusję[1] na ten temat. W pracy magisterskiej Chen Ying „Studium porównawcze chińskich i zagranicznych pieśni artystycznych *Pieśń o zbieraniu lotosów* Huang Zi i *Die Forelle* Schuberta", na przykładach pieśni artystycznych Huang Zi i Franza Schuberta, ich tekstów, języka, akompaniamentu fortepianowego i innych elementów omówiono podobieństwa i różnice między chińskim i zachodnim stylem muzycznym, objaśniając ich charakterystykę wokalną oraz znaczenie, a także badając ich interpretację wykonawczą pod względem wokalnym i emocjonalnym[2]. W pracy magisterskiej Hu Xiao „Analiza i studium utworów o podobnej tematyce w twórczości chińskiej i niemieckiej pieśni artystycznej" dokonano analizy pieśni artystycznych o podobnej tematyce kompozytorów chińskich, niemieckich i austriackich, badając związki między chińskimi i niemieckojęzycznymi pieśniami artystycznymi pod względem estetycznym, stylistycznym oraz elementów, na jakie zwrócić należy szczególną uwagę w ich wykonawstwie i nauczaniu[3]. W artykule „Analiza porównawcza stylu wykonawczego chińskiej i zachodniej pieśni artystycznej", napisanym przez Tian Weilin, przedstawia się różnice w stylu wykonawczym tych pieśni pod względem koncepcji akustycznej, użycia oddechu, artykulacji i wokalizacji,

[1] Zhang Jianyu: Analiza i studium porównawcze chińskich i niemieckich pieśni artystycznych [J], *„Literatura popularna i sztuka"*, 2013(14): 130-132
[2] Chen Ying: Studium porównawcze chińskich i zagranicznych pieśni artystycznych *„Pieśń o zbieraniu lotosów"* Huang Zi i *„Die Forelle"* Schuberta [D], Lanzhou University, 2022
[3] https://ms.mbd.baidu.com/r/1PUtlL5OZPi?f=cp&u=54c372226c87c908 [dostęp 2025.03.5]

rezonansu i interpretacji technicznej[4]. Artykuł „Porównanie stylów kompozycji współczesnych chińskich i XIX-wiecznych niemieckich pieśni artystycznych" napisany przez Zhao Nan porównuje podobieństwa i różnice między niemieckimi i chińskimi pieśniami artystycznymi pod względem treści, kompozycji melodii i technik twórczych. Praca magisterska Wang Zhenhua „Pieśni miłosne Beethovena i ich wykonanie" omawia proces twórczy pieśni miłosnych Beethovena i ich charakterystykę, analizując cztery etapy kreacji tych pieśni i ich teksty, a także cechy muzyczne. Na przykładach klasycznych dzieł Beethovena z różnych okresów jego twórczości, ujawnia urok jego artystyczny pieśni miłosnych[5]. W pracy magisterskiej Huang Jinminga „Miłość i pieśni literackie Mahlera" przeanalizowano historie miłosne samego kompozytora w połączeniu z tekstami jego pieśni artystycznych oraz przeanalizowano wpływ miłości Mahlera w różnych okresach jego życia na tworzone przez niego pieśni. W artykule "Styl śmierci i poetycki koloryt - próba analizy pieśni artystycznych Franza Schuberta" Zhang Rong przedstawia sylwetkę Franza Schuberta, reprezentanta niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej z okresu romantyzmu, skupiając się na jego późniejszych utworach, w szczególności na pieśni *„Der Zwerg"*. Próbując odkryć techniki twórcze i koncepcje filozoficzne tego *Króla Pieśni* (jak nazwał Schuberta), Zhang Rong bada utwór w jego kontekście kulturowymi i historycznym, jak również z perspektywy partytury i interpretacji wokalnej, aby opisać jego styl poetycki i scharakteryzować cechy jego kompozycji z późniejszego okresu twórczości[6]. Praca magisterska Li Jinyi „Kreacja postaci kobiecych w pieśniach artystycznych Schuberta" analizuje jego środowisko twórcze i bada cechy przedstawionych w jego liryce wokalnej postaci kobiecych, a z tej perspektywy również styl i charakterystykę jego pieśni artystycznych.[7]

Podsumowując, przeprowadzono już wstępną dyskusję na temat porównania chińskich i zachodnich pieśni artystycznych, przedstawiając wiele cennych spostrzeżeń. Większość jednak z tych artykułów analizuje pieśni artystyczne z perspektywy poszczególnych utworów, omawiając przede wszystkim style pieśni artystycznych tworzonych przez różnych kompozytorów w mikro perspektywie. Autorka uważa, że ograniczając się do poszczególnych utworów i stylów pieśni artystycznej nie zapewnia dostatecznej głębi spojrzenia na temat. Dotychczasowe badania chińskich i zachodnich pieśni artystycznych koncentrowały się

[4] Tian, Weilin. *„Wpływ wprowadzenia muzyki zachodniej na muzykę chińską"* [J]. Beifang Yinyue **(**Muzyka Północna**)**, 2024, nr 8, s. 44–50.

[5] Wang Zhenhua: *„Pieśni miłosne Beethovena i ich wykonanie"* [D], Henan University, 2009

[6] Zhang Rong: Styl śmierci i poetycki koloryt - próba analizy pieśni artystycznych Franza Schuberta *„Der Zwerg"* [J], Art Research, 2022(05):48-52

[7] Li Jinyi:„Kreacja postaci kobiecych w pieśniach artystycznych Schuberta" , Xi'an Conservatory of Music, 2007

głównie na tematach takich jak miłość, śmierć, kobieta, krajobraz i wieś, niewiele natomiast przeprowadzono badań porównawczych chińskich i zachodnich pieśni artystycznych poświęconych wiośnie. W niniejszej pracy, poprzez temat wiosny, porównamy europejskie i chińskie pieśni artystyczne, badając różnice w wykorzystywanych technikach twórczych i kompozytorskich. Naszym celem będzie naświetlenie podobieństw i różnic w stylistyce muzycznej kompozytorów europejskich i chińskich, tworzących pieśni o tematyce wiosennej.

4. Koncepcje i metody badawcze

4.1. Koncepcje badawcze

Praca niniejsza ma na celu badanie pieśni artystycznej o tematyce wiosennej stworzonej w Europie i w Chinach. Autorka dokonuje analizy porównawczej pod względem pochodzenia historycznego, charakterystyki literackiej, środków ekspresji i kreacji obrazów oraz techniki wokalnej. Praca składa się z pięciu rozdziałów. W pierwszym rozdziale podsumowano historię, styl i kierunki rozwojowe pieśni artystycznej w Europie, a także omówiono rozwój, charakterystykę twórczą i techniki wokalne w chińskiej pieśni artystycznej. Rozdział drugi zawiera krótką analizę literacką i muzyczną pieśni artystycznych o tematyce wiosennej powstałych w Chinach i w Europie. W rozdziale trzecim przeprowadzono studium porównawcze ekspresji obrazowej w chińskiej i europejskiej pieśni artystycznych o tematyce wiosennej pod kątem cech muzycznych i technik kompozytorskich. Rozdział czwarty poświęcony jest dziesięciu wybranym chińskim i europejskich utworom o tematyce wiosennej. Zawiera on analizę muzyczną i interpretację wykonawczą, obejmującą kontekst twórczy, techniki kompozytorskie oraz wykonawcze, szczegółowo omawia sposoby wykonania tych utworów, pozwalające na wyeksponowanie ich unikatowości i wartości artystycznej. Wnioski zawarte zostały w Zakończeniu.

4.2. Metody badawcze

(1) Metoda analizy literatury

Metoda analizy literatury to metoda identyfikacji, wyjaśniania i rozwiązywania problemów poprzez analizę i badanie tekstów źródłowych (książek, archiwów, materiałów, dokumentów itp.). Niniejsze badanie analizuje rozwój i gatunek pieśni artystycznych w Chinach i Europie na podstawie zgromadzonej literatury i danych sieciowych. W dalszej kolejności, poprzez zgromadzone źródła monograficzne, prace doktorskie, artykuły naukowe i prezentacje konferencyjne poświęcone badaniom nad chińską i europejską pieśnią artystyczną o tematyce wiosennej. Autorka dążyć będzie do przedstawienie dokładnej oceny obecnego

stanu badań i stworzenia precyzyjnego planu badawczego, opierającego się na rzetelnych danych i wynikach badań prowadzonych przez innych naukowców.

(2) Metoda badań porównawczych

Badania porównawcze to metoda badawcza analizujące różnice występujące między poszczególnymi obiektami. Poprzez analizę cech tekstu literackiego i partytury muzycznej, technik twórczych, metod ekspresji i technik wykonawczych, Autorka pracy zbada różnice i podobieństwa w sposobie wyrażania tematu wiosny w pieśni artystycznej Europy i Chin. Ponadto, poprzez szczegółową analizę wybranych przykładów chińskich i europejskich pieśni artystycznych o tematyce wiosennej, opisze ich charakterystykę artystyczną i zasady wykonania wokalnego, co stanowić będzie użyteczne wskazówki w praktyce artystycznej.

(3) Metoda analizy muzycznej

Analiza muzyczna to unikatowa metoda badawcza stosowana w dziedzinie muzykologii, polegająca na analizie wykonania muzycznego określonego utworu instrumentalnego lub wokalnego, obejmująca analizę jego formy, zastosowanych harmonii, melodii, rytmu, orkiestracji, kompozycji itd. W pracy niniejszej dokonamy przeglądu i klasyfikacji repertuaru chińskich i europejskich pieśni artystycznych o tematyce wiosennej. Wybierzemy reprezentatywne utwory i przeprowadzamy ich analizę muzyczną oraz interpretację treści, badając techniki muzyczne i ekspresję obrazów w różnych tradycjach i kulturach, wykorzystując je jako obiektywne, precyzyjne i kompletne dowody potwierdzające postawione w niniejszej pracy.

Rozdział 1. Źródła rozwoju pieśni artystycznej w Chinach i Europie

1.1 Proces rozwoju pieśni artystycznej w Europie

Pieśń artystyczna to połączenie muzyki i literatury. Historia poezji stanowiącej słowa w pieśniach artystycznych w Europie sięga czasów homeryckich[8], natomiast w Chinach wywodzi się z powstania *„Księgi Pieśni”*[9]. W owych czasach poezja i muzyka były ze sobą połączone, dlatego śpiew był formą wyrazu utworów poetyckich.

Poezja i muzyka, choć mają własne struktury i formy wyrazu, posiadają swoją wyjątkową formę, ale w istocie obracają się wokół wspólnych treści – ludzkich myśli i uczuć. Początki pieśni artystycznej można odnaleźć w starożytnej Grecji, w wielkich dziełach literackich Homera, *„Iliadzie”* i *„Odysei”*[10]. Przed XII wiekiem p.n.e. w starożytnej Grecji istniała już poezja ustna, która była szeroko rozpowszechniona i mogła być śpiewana z akompaniamentem. Miała ona bardzo duży wpływ na późniejszą literaturę europejską i twórczość wokalną. Z różnych powodów wiele muzyki europejskiej z okresu starożytnej Grecji nie zachowało się w całości[11].

Od XI wieku muzyka świecka jednogłosowa stała się głównym gatunkiem. Spośród jej wykonawców wyróżniali się trubadurzy, którzy pojawili się po raz pierwszy w XI wieku w południowej Francji[12]. Trubadurzy tworzyli zarówno poezję, jak i melodię. Francuscy wykonawcy tego gatunku dzielili się na tych pochodzących z południa *(„troubadour”)* i z północy *(„trouvère”).* Różnili się językiem używanym w tekstach. Trubadurzy z południa Francji wyrażali miłość w takich formach jak *„canzo”* (pieśń miłosna) i *„pastorela”* (pieśń pasterska). W Niemczech w XII-XIII wieku pojawiły się pieśni miłosne (*„Minnesang”*), we Włoszech z kolei głównymi gatunkami świeckiej muzyki poetyckiej były *„canzona”* i

[8] *„Iliada”* i *„Odyseja”,* epickie dzieła Homera (XII wiek p.n.e. - VIII wiek p.n.e.), to dwie długie epopeje napisane przez starożytnego greckiego poetę na podstawie krótkich pieśni ludowych przekazywanych ustnie przez pokolenia.

[9] *„Księga Pieśni”* (XI wiek p.n.e. - VI wiek p.n.e.) dała początek starożytnej poezji chińskiej. Jest najwcześniejszym zbiorem poezji w Chinach.

[10] Okres historyczny starożytnej Grecji datowany jest na około V-IV wiek p.n.e.

[11] Starożytna Grecja była jedną z najwcześniejszych cywilizacji zachodnich. Okres starożytnej Grecji charakteryzowała muzyka jednogłosowa, często połączona z poezją i tańcem. Śpiew był akompaniowany, a zapis muzyczny wykonywany był za pomocą liter.

[12] Postać trubadura, zwanego również śpiewakiem wędrownym, rozwinęła się pod koniec XI i XIII wieku.

„sonnet”, a w Hiszpanii *„cantiga”* i *„villancico”*[13]. Pojawienie się trubadurów przyczyniło się do rozwoju europejskiej muzyki świeckiej. Tworzyli oni wiele rodzajów poezji, a ich muzyka charakteryzowała się pełnymi frazami i wyraźnym rytmem, który opierał się na rytmice poezji. Wyraźny rytm w połączeniu z poetycką metryką sprawiał, że poezja i muzyka były doskonale zintegrowane. Świecka muzyka średniowieczna i religijna wzajemnie na siebie oddziaływały. Pierwsza z wymienionych zaczęła się rozwijać na bazie łacińskich pieśni XI wieku, a następnie nastąpił rozkwit pieśni w lokalnych dialektach, głównie dzięki trubadurom francuskim i niemieckim autorom pieśni miłosnych. Jednocześnie muzyka instrumentalna była ważnym składnikiem średniowiecznej muzyki świeckiej. W okresie renesansu, między XIV a XVI wiekiem, pod wpływem przemian kulturowych i intelektualnych, muzyka religijna przeżywała rozkwit[14]. Najczęstszymi gatunkami wokalnymi były msza *(„mass”)* i *„motet”*. W XV i XVI wieku muzyka polifoniczna rozwijała się niezwykle intensywnie, osiągając swój szczyt. 31 października 1517 roku w Niemczech Martin Luther (1483-1546) zapoczątkował ruch reformacyjny w kościele.. Niemiecki zastąpił łacinę w tworzeniu pieśni kościelnych *(„Kirchenlied”)* o charakterze narodowym. Podobnie działo się i w innych krajach europejskich. We Francji pojawiły się psalmy metryczne *(„psalter”),* a na wyspach brytyjskich angielskie hymny *(„anthem”).* W połowie XVI wieku muzyka religijna stawała się coraz bardziej świecka. W tym samym okresie najbardziej reprezentatywnymi gatunkami wokalnymi były włoski *„madrygał”* i francuski *„chanson”.*

W tym czasie rozwój instrumentów muzycznych również przyspieszył, łącząc muzykę z poezją, na przykład lutnia odegrała główną rolę w tworzeniu pieśni artystycznych z akompaniamentem. Dostarczała ona wyrafinowanego podkładu muzycznego do pieśni w stylu harmonii akompaniującej lub melodyjnej polifonii, umożliwiając dalsze doskonałe połączenie poezji z muzyką, co było równoznaczne z postępem w rozwoju pieśni.

Okres baroku lat 1600-1750 to punkt kulminacyjny rozwoju muzyki polifonicznej oraz wczesnej opery. W 1637 roku w Wenecji powstał pierwszy teatr operowy, pojawiła się *„opera seria”,* francuska *„tragedie lyrique”*, niemiecki *„Singspiel”,* angielskie maski, wielkie formy wokalne takie jak oratorium i kantata. Instrumenty jak organy, klawesyn i skrzypce również weszły w okres wspaniałego rozwoju. W XVII wieku Niemcy zaczęły rozwijać formę solowej poezji śpiewanej, często w formie pieśni zwrotkowej lub wariacyjnej,

[13] *„Minnesang”* to świecka muzyka stworzona i wykonywana przez niemieckich rycerzy i szlachtę, podobnych do trubadurów. Sami tworzyli i wykonywali swoje pieśni, nazywane *„Minnesang”.* Ich tematyka obejmuje miłość, religię czy też politykę.

[14] Renesans to ruch intelektualno-kulturalny w Europie w XIV-XVI wieku, mający swoje początki we Florencji. Jego rdzeniem jest humanizm, który wywarł głęboki wpływ na późniejszy rozwój sztuki.

później również i ciągłej, gdzie akompaniament często dostarczał prosty harmoniczny kontekst. Tę formę pieśni uważa się za pierwowzór romantycznej pieśni artystycznej XIX wieku.

Poezja w formie tekstów pieśni artystycznych jako niezależny wyraz sztuki pojawiła się w Europie pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Wybuch rewolucji francuskiej w maju 1789 roku, która sprzeciwiała się feudalizmowi, promowała równość, wolność, braterstwo oraz burżuazyjne idee demokratyczne[15]. Dalsze wyzwolenie myśli w muzyce objawiało się z jednej strony ruchami narodowymi i patriotyzmem, a z drugiej miłością do natury, tęsknotą za szczęściem i pięknym życiem, dążeniem do idealnych stanów i romantyzmu. Dlatego dzieła muzyczne podkreślały subiektywne odczucia, osobiste emocje, dążenie do naturalności i prostoty, odzwierciedlając myśli i pragnienia ludzi. Z powodu dalszego wyzwolenia myśli i kultury, muzyka europejska osiągnęła swój złoty wiek.

Pod wpływem rewolucji francuskiej nastąpiło dalsze wyzwolenie myśli, zaczęto podkreślać wolność i równość wraz z uwolnieniem ludzkiej natury. Określony styl muzyczny przemieszczał się od kościoła, przez dwory, aż w kierunku społeczeństwa. Zaczął docierać do mas, chociaż msza i oratorium wciąż pozostawały ważnymi podniosłymi formami muzycznymi. Na początku XIX wieku europejscy artyści przestali ograniczać się do twórczości o religijnym charakterze. Dążenie do osobistych wzorców stało się dominujące. Muzycy bardziej skupiali się na cechach narodowych, szukali inspiracji w sztuce ludowej i za pomocą fantastycznych tematów i obrazów wyrażali swoje ideały i pragnienia. Muzyka podkreślała emocje, racjonalność była na dalszym planie, a wszystkie zjawiska świata i życia były wyrażane poprzez subiektywne odczucia twórców. W sposobie tworzenia wprowadzono wiele innowacji, co wzbogaciło i przyspieszyło rozwój form muzycznych. Ten nowy nurt i styl to tak zwana muzyka romantyczna.

Pieśń artystyczna to połączenie poezji i muzyki, a akompaniament odgrywa w niej ważną rolę. Reprezentatywni twórcy tego gatunku to Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Louis-Hector Berlioz (1803-1869), Fryderyk Chopin (1810-1849), Piotr Iljicz Czajkowski (1840-1893), Antonín Leopold Dvořák (1841-1904) i inni. W rzeczywistości Franz Schubert w dziedzinie pieśni artystycznej dokonał

---

[15] Du, Xiang. *„Estetyka pieśni artystycznej XIX wieku w Niemczech i Francji oraz ich porównanie ”[*D]. Pekin: Uniwersytet Capital Normal, 2002, s. 1–5.

wybitnych osiągnięć, a pieśń artystyczna w tym okresie doświadczyła niespotykanego wcześniej rozwoju.

1.2. Style i nurty europejskiej pieśni artystycznej

1.2.1. Niemiecko-austriacka pieśń artystyczna

Pieśń artystyczna niemieckojęzyczna nosi nazwę *„Lied”*. Niemiecko-austriacka pieśń artystyczna stanowi wzór dla światowej pieśni artystycznej, a także jest punktem odniesienia dla jej europejskich form. Już w XII-XIII wieku niemieccy minnesingerzy tworzyli pieśni głównie o tematyce miłosnej. W XIV-XVI wieku, w okresie renesansu, niemiecka muzyka świecka rozwijała się, co zaowocowało pojawieniem się formy solowej – *„Lied”*.

W XVII wieku Niemcy również interesowały się włoską operą. W XVII i XVIII wieku w Europie, Haydn (Franz Joseph Haydn 1732-1809), Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791) i później Beethoven (Ludwig van Beethoven 1770-1827) skupiali się na formach takich jak opera, symfonia, sonata, oratorium i kwartet smyczkowy. Jednak niemiecka muzyka ludowa nadal się rozwijała. Niemieckie pieśni, oprócz używania języka niemieckiego w tekstach, charakteryzowały się wykorzystaniem poezji znanych poetów, takich jak Goethe (Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832), Heine (Heinrich Heine 1797-1856), Schiller (Johann Christoph Friedrich von Schiller 1759-1805), Rückert (Friedrich Rückert 1788-1866). Sama ich treść często miała dramatyczny charakter. Struktura muzyczna była zazwyczaj określana przez liryczny lub dramatyczny charakter poezji, a akompaniament fortepianowy miał szczególny związek z głosem wokalnym, starając się oddać sens tekstu w sposób muzyczny.

W XIX wieku rozwój liryki był wyraźnym znakiem dla pojawienia się niemieckiego romantyzmu. Pieśń artystyczna kwitła wraz z rozwojem liryki, a popularność fortepianu w europejskich domach przyczyniła się do popularyzacji romantycznej pieśni artystycznej.

Styl muzyki niemiecko-austriackiej różnił się od kultur innych narodów europejskich. Charakterystyczną jej cechą były liryczne, pełne wyobraźni teksty, zwłaszcza w dziełach Schuberta (Franz Schubert), Webera (Carl Maria von Weber 1786-1826), Mendelssohna (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy 1809-1847) i Schumanna (Robert Schumann 1810-1856). Ich muzyka była zdominowana przez naturalne, melodyjne linie i czysty dźwięk.

Polityczne tło XIX-wiecznej Europy było dość skomplikowane, a postęp myśli demokratycznej i wolności burżuazyjnej przyczynił się do wyzwolenia samych artystów[16]. Kompozytorzy i poeci tego okresu cenili emocje i dążyli do wyrażania siebie. Przykładem tego mogą być cykle pieśni, takie jak m.in. *„Miłość poety" („Dichterliebe")* Schumanna czy *„Podróż zimowa" („Winterreise")* Schuberta. Ponadto wokalne formy zaczęły się różnicować. Autorzy często wybierali naturę jako temat, tworząc wiele pieśni artystycznych. Przykłady to *„Wiosną"* Schuberta, *„Odgłosy wiosny" („Frühlingsstimmenwalzer")* Johanna Straussa (1825-1899) oraz *„Noc majowa"* Brahmsa (1833-1897). Teksty pieśni niemiecko-austriackich, jak to już wcześniej podkreślono, często opierały się na poezji wybitnych romantycznych poetów tamtego czasu.

W późnym romantyzmie, Wagner (Richard Wagner 1813-1883) dążył do głębokiego wyrażania ludzkich emocji, łącząc recytatywne melodie wokalne z intonacją poezji oraz tworząc niezależny akompaniament fortepianowy i złożoną harmonię. Ten styl miał znaczący wpływ na niemiecko-austriacką pieśń artystyczną. Znani kompozytorzy pieśni artystycznych tego okresu to m.in. Austriacy Hugo Wolf (1860-1903) oraz Gustav Mahler (1860-1911) i Richard Strauss (1864-1949), którzy byli ważnymi kompozytorami późnego romantyzmu, głównie tworzącymi, obok pieśni, symfoniczne poematy i opery.

1.2.2 Włoska pieśń artystyczna

Wczesna włoska muzyka artystyczna skupiała się głównie na muzyce świeckiej, śpiewanej w lokalnych dialektach. W XIII-XIV wieku pojawili się wędrowni artyści *(„minstrele"),* którzy znacznie przyczynili się do rozwoju muzyki świeckiej. W XIII wieku we Włoszech popularne były jednoczęściowe formy taneczne zwane *„ballata",* które w XIV wieku przeobraziły się w trzygłosowe utwory polifoniczne. Teksty ballata często dotyczyły miłości i moralności. Występowały również pieśni ludowe *(„lauda")* związane z tematyką religijną.

W XIV wieku renesans rozpoczął rozprzestrzeniać się w różnych miastach włoskich, podkreślając znaczenie człowieka, sprzeciwiając się boskiej władzy, ascetyzmowi Kościoła i myśleniu o życiu pozagrobowym, a zamiast tego chwaląc miłość i afirmując życie doczesne[17]. Około 1530 roku we Włoszech powstał nowy gatunek muzyczny – *„madrygał",* który stał się

---

[16] Du, Xiang. „*Estetyka pieśni artystycznej XIX wieku w Niemczech i Francji oraz ich porównanie* "[D]. Pekin: Uniwersytet Capital Normal, 2002, s. 2

[17] https://mq.mbd.baidu.com/r/1PQvlwZ3h16?f=cp&u=7784fbce13c798c1 [dostęp: 2025.03.21]

najbardziej reprezentatywną wielogłosową formą świeckiej muzyki renesansowej w kraju[18]. Innym gatunkiem była *„caccia”,* a artyści, eksperymentując, stworzyli nową formę sztuki – operę[19].

Kompozytor Jacopo Peri (1561-1633) i poeta Ottavio Rinuccini stworzyli operę *„Dafne”,* której nieformalna premiera odbyła się w 1597 roku na dworze (partytura zaginęła). Na przełomie XVII i XVIII wieku, centrum sztuki operowej przeniosło się z Wenecji do Neapolu[20]. Reprezentatywnym kompozytorem neapolitańskiej szkoły operowej był Alessandro Scarlatti (1660-1725). Szkoła neapolitańska szczególnie dbała o piękno głosu, co pozwoliło na niespotykany wcześniej rozwój technik wokalnych, zwłaszcza koloratury. W pierwszej połowie XVIII wieku szkoła neapolitańska była znana na całym świecie, a wielu jej mistrzów pracowało w różnych krajach Europy.

Włochy mają wielowiekowe doświadczenie w tworzeniu pieśni lirycznych oraz długą historię *„bel canto”* – pięknego śpiewu. Choć kraj ten napotkał pewne trudności w rozwoju pieśni, to jednak wczesne włoskie utwory artystyczne z XVII-XVIII wieku są pełne płynnych melodii i bogate w emocje, łącząc w sobie muzykę i poezję. Kompozytor i śpiewak Giulio Caccini (1551-1618) stworzył włoską pieśń artystyczną *„Amarilli, mia bella”*, która stała się jego flagowym dziełem. Tekst pochodzi ze starożytnej średniowiecznej liryki, a melodia nasycona jest prostotą i sakralną atmosferą. Umożliwia ona głębokie odczuwanie zarówno świeckiej miłości, jak i religijnej uroczystości, łącząc w sobie czystość miłości z duchowym weselem. Ten utwór cieszył się dużą popularnością w Europie w swojej epoce i jest nadal wykonywany przez wielu znanych śpiewaków podczas koncertów do dziś.

W XIX wieku, śpiewaczka Angelica Catalani (1780-1849) wykonywała *pieśń „Już nie czuję w sercu płomienia młodości”* (skomponowaną przez G. Pacini’ego), będącą przykładem wyraźnego, dekoracyjnego stylu włoskiego śpiewu, rozwiniętego w XVII-XVIII wieku w czołowych operach. Ten ozdobny styl śpiewu wywarł znaczący wpływ na wybitnych włoskich kompozytorów XIX wieku, takich jak Rossini (1792-1868), Donizetti (1797-1848), Bellini (1801-1835), którzy również dokonali znaczących osiągnięć w dziedzinie pieśni artystycznych.

[18] W XVI wieku w Włoszech forma muzyki świeckiej to wielogłosowe pieśni chóralne, z tekstem zwykle w formie prozy lub poezji.
[19] Włoska *„caccia”* to wielogłosowa muzyka świecka, której początki sięgają XIV wieku we Francji.
[20] W XVII-XVIII wieku, w okresie politycznego podziału, Włochy były centrum kultury i sztuki.

1.2.3.Francuska pieśń artystyczna

Francuskie pieśni artystyczne mają długą historię. Już w XI wieku pojawiło się wiele utworów liturgicznych, a XII i XIII wiek to czas francuskich poetów i trubadurów. Philippe de Vitry (1291-1361), poeta i muzyk, stworzył dzieło literackie *„Ars Nova”,* w którym wprowadził termin „nowa sztuka”[21]. Najstarsza partytura, *„Roman de Fauvel”*, powstała w latach 1310-1314. To długa, satyryczna epopeja, zawierająca 167 utworów muzycznych, w tym muzykę religijną, świecką, polifoniczną i tradycyjną.

Chanson, czyli pieśń świecka, była popularna we Francji w XIV-XVI wieku. Charakteryzowała się pięknymi melodiami, wyraźnym rytmem i tematyką głównie miłosną. W połowie XVI wieku we Francji istniało wiele solowych pieśni polifonicznych z akompaniamentem lutni. Na początku XVII wieku, wraz z przybyciem z Włoch stylu monodii, szybko rozwijały się pieśni romantyczne (romance), które były śpiewane z akompaniamentem lutni, gitary sześciostrunowej lub klawesynu. Akompaniament w tych pieśniach zaczął być zapisywany w formalny sposób, zastępując bas cyfrowany.

W tamtych czasach istniało wiele typów pieśni, np. arystokratyczne, delikatne dworskie, pasterskie, liryczne inspirowane twórczością trubadurów, narracyjne, popularne miejskie, taneczne i pijackie, a także polityczne i satyryczne ballady. W XV i XVI wieku znani kompozytorzy to Josquin des Prez (1450-1521)[22] i Clément Janequin (1485-1558)[23].

W XVIII wieku, pod wpływem Jeana-Jacquesa Rousseau (1712-1778), tworzenie pieśni zmierzało w kierunku stylu ludowego, choć wiele z jego własnych utworów romantycznych popadło w zapomnienie.

Francuskie pieśni artystyczne były w dużej mierze pod wpływem włoskiej muzyki. W przeddzień Wielkiej Rewolucji Francuskiej, Jean-Jacques Rousseau stwierdził: „Doskonały styl muzyki francuskiej powinien łączyć prostotę włoskiej melodii, niemiecką harmonię i francuską technikę deklamacji”[24]. W XIX wieku Mengozzi opublikował *„Metody śpiewu w Konserwatorium Paryskim”*, gdzie systematycznie wyjaśniał problemy związane z nauką *bel*

---

[21] Wang Dayan, *„Wprowadzenie do pieśni artystycznych”*. Wydawnictwo Szanghajskie 2008, s. 73.
[22] Josquin des Prez, francuski kompozytor, wybitny muzyk renesansu, autor wielu utworów liturgicznych oraz chanson *„Nymphes des bois”* (Le Chant des Nymphes).
[23] Clément Janequin, renesansowy kompozytor francuski, znany z utworu *„Le Chant des Oiseaux”* (Pieśń ptaków).
[24] Wang, Dayan. „*Wprowadzenie do pieśni artystycznej* ”[M]. Szanghaj: Shanghai Wydawnictwo Muzyczne, 2008, s. 37.

canto. Zachęcał do zerwania z włoskimi wpływami i przyjęcia unikalnego francuskiego wyrazu w muzyce i deklamacji.

Hector Berlioz (1803-1869) w 1841 roku swoją wokalną suitą *„Les Nuits d'été”* formalnie ustanowił gatunek francuskiej pieśni artystycznej zwanej *„Mélodie”,* odróżniając ją od niemieckich i austriackich pieśni artystycznych. Po Berliozie, Giacomo Meyerbeer (1791-1864) opublikował zbiór pieśni zawierający utwory o różnym stylu, głównie skomponowanych na kształt niemieckich pieśni artystycznych. W tym samym okresie Charles Gounod (1818-1893), przedstawiciel rodzimej opery lirycznej, rozwijał francuską muzykę, łącząc elegancję, przejrzystość i symetrię. Był innowacyjnym kompozytorem o szerokim spojrzeniu na materię dźwiękową i wyjątkowych umiejętnościach technicznych, które wyróżniały go na tle innych francuskich kompozytorów. Obok pięknych oper *(„Faust”. „Romeo i Julia”)* pisał także pieśni (jego znane utwory *to „Sérénade”* i *„Le premier jour de mai”*).

W drugiej połowie XIX wieku francuska szkoła wokalna oraz kompozytorzy tacy jak Jacques-François-Fromental-Élie Halévy (1799-1862), Jacques Offenbach (1819-1880), Jules Émile Frédéric Massenet (1842-1912) i Édouard Lalo (1823-1892) stworzyli opery, które dobrze odzwierciedlały delikatność, subtelność oraz bardziej aluzję niż bezpośredniość i powściągliwość francuskich pieśni artystycznych. Georges Bizet (1838-1875), autor słynnej i innowacyjnej, śmiałej w treści, opery *„Carmen”,* - napisał 48 pieśni, z których najbardziej znana jest dramatyczna *„Adieux de l'hôtesse arabe”.* Inne znaczące utwory to *„Sonnet”, „Pastorale”* i *„Berceuse”,* które wyróżniają się wyjątkowym stylem. Jego pieśni są żywe, barwne i nieco egzotyczne, a do najważniejszych dzieł należą *„Partir”, „Avril”* i *„La coccinelle”.*

Kompozytorzy tacy jak Gabriel Fauré, Claude Debussy (1862-1918) i Maurice Ravel (1875-1937), czerpiąc inspirację z poezji najznakomitszych francuskich poetów, takich jak Victor Hugo (1802-1885), Charles Marie René Leconte de Lisle (1818-1894) i Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), tworzyli pieśni, które doskonale oddawały te cechy. Styl ten utrzymuje się do dziś i wciąż dominuje we francuskiej pieśni artystycznej. Kontynuatorami francuskiej tradycji pieśniarskiej w XX wieku byli Francis Poulenc, Jacques Ibert , Eric Satie.

1.2.4 Pieśń artystyczna w innych krajach europejskich

Począwszy od XIX w. w Czechach, znajdujących się pod zaborem austriackim, narodził się ruch narodowo-wyzwoleńczy który znalazł odbicie w twórczości kompozytorów. w wyniku których pojawili się wybitni muzycy, reprezentowani przez Smetanę i Dvořáka.

Bedřich Smetana (1824-1884), twórca czeskiej opery i założyciel narodowej szkoły muzycznej. Głównym osiągnięciem Smetany było położenie podwalin pod rozwój czeskiej opery narodowej i fundacji poezji symfonicznej. Autor 8 oper i zbioru poezji symfonicznej *„Moja ojczyzna”* zawierającej 6 niezależnych, choć powiązanych ze sobą wierszy symfonicznych, które razem stanowią hołd dla historii narodu czeskiego i pochwałę ojczyzny. Następcą Smetany był Antonín Dvořák (1841-1904), który pozostawił po sobie arcydzieła z zakresu symfonii, opery, muzyki kameralnej, chóru pieśniowego i śpiewu solowego. Dvořák skomponował ponad sto pieśni o pięknych melodiach i bogatej treści. Preferował formę pieśni sekcyjnych i zmiennych. Jego utwory odznaczały się bogatą kolorystyką harmoniczną i doskonałą fakturą akompaniamentu. Najbardziej reprezentatywne pieśni Dvořáka to: *„Piosenki, których nauczyła mnie mama”*, *„Pieśni miłosne”* i inne.

Pod wpływem silnego ruchu narodowego w Europie, norweska kultura narodowa rozwijała się wraz z nim coraz bardziej. Kompozytorzy masowo tworzyli pieśni patriotyczne, wykorzystując materiał związany z kulturą narodową do tworzenia dzieł sztuki muzycznej. Edvard Grieg (1843-1907) był jednym z wybitnych twórców tego okresu, a na pewno najbardziej znanym norweskim kompozytorem XIX wieku o międzynarodowej renomie. Jego działalność obejmowała kompozycje orkiestrowe, utwory fortepianowe, muzykę kameralną i wokalną. Muzyka autorstwa Griega jest prosta, czysta i pełna uczucia. Skomponował ponad 140 pieśni, w tym takie dzieła jak *"Łabędź", "Kocham Cię"* i cykl pieśni *"Dusze gór"*. Utwory Griega wyrażają jego gorącą miłość do ojczyzny i ludzi, harmonijnie łącząc poezję z muzyką. Norweski kompozytor czerpał z ludowej muzyki czyniąc z niej źródło melodii i rytmów, co nadawało jego muzyce wyraźny charakter narodowy i silne cechy indywidualne. Pieśni Griega, ze względu na ograniczenia językowe, cieszyły się popularnością przede wszystkim w Norwegii.

Pod koniec XIX i na początku XX wieku w Finlandii, najbardziej znanym kompozytorem był Jean Sibelius (1865-1957), reprezentant narodowej szkoły muzycznej, który zdobył sławę dzięki kompozycji poematu symfonicznego *"Finlandia"*. Napisał ponad 100 pieśni i utworów wokalnych, w tym takie dzieła jak *"Czarna róża"* i *"Szelest trzciny"*. Koncepcja narodowa w utworach Sibeliusa przestała być ograniczona do prostego

wykorzystywania ludowych melodii, obejmując zarówno indywidualne zrozumienie cech fińskiej muzyki ludowej, jak i połączenie stylu i techniki kompozycji z innych krajów Zachodu.

Hiszpania była niegdyś symbolem potęgi i cywilizacji średniowiecznej, ale przez wieki jej życie kulturalne i polityczne pogrążyło się w niełądzie. Od drugiej połowy XIX wieku muzyka narodowa zaczęła zyskiwać na znaczeniu. Począwszy od Isaaca Albéniza (1860-1909), przez Enrique Granadosa (1867-1916) a skończywszy na Manuelu de Falli (1876-1946), Hiszpania stworzyła odrębny nurt w muzyce.

Państwo Polskie, które zniknęło z mapy świata pod koniec XVIII w. i odzyskało niepodległość dopiero po I wojnie światowej również pielęgnowało swoje tradycje narodowe bądź na emigracji, bądź pod zaborami. Najznamienitszymi kompozytorami tego okresu byli Fryderyk Chopin (1810 – 1841) genialny mistrz muzyki fortepianowej, autor 19 pieśni do słów znanych polskich poetów romantyzmu; Stanisław Moniuszko (1819 – 1872) – twórca polskiej opery narodowej i zbioru 300 pieśni, a także Karol Szymanowski (1882 – 1937) i Mieczysław Karłowicz (1876 – 1909)

Rosyjska pieśń artystyczna również podlegała wpływowi europejskiej pieśni artystycznej, ale w przeciwieństwie do innych europejskich utworów, rosyjskie odpowiedniki mają bardzo wyraźny kolor artystyczny związany z kulturą narodową i są ważną częścią światowej muzyki. Pojawienie się rosyjskiej pieśni artystycznej było ściśle związane z europejską pieśnią artystyczną, a swój szczyt osiągnęła w połowie XIX i na początku XX wieku. Jej przedstawicielami są kompozytorzy tacy jak: Piotr Iljicz Czajkowski (1840-1893) i Siergiej Rachmaninow (1873-1943). Czajkowski napisał ponad 130 pieśni artystycznych oraz inne dzieła. Wśród nich symfonie, opery oraz wiele innych gatunków. Choć działał w tym samym okresie co „Potężna Gromadka”, jednak jego twórczość różniła się znacznie od słynnej rosyjskiej piątki. Pieśni artystyczne Czajkowskiego cechuje dramatyzm i silne nacechowanie liryczne, wykorzystują one techniki kompozytorskie znane z Europy i włączają w siebie elementy rosyjskiej muzyki ludowej, co stanowi o ich wysokim poziomie artystycznym. Po Rachmaninowie wielu kompozytorów zajmowało się tworzeniem rosyjskiej pieśni artystycznej, wśród nich Prokofiew, Szostakowicz, Słonimski, Miaskowski i inni.

Rosyjska pieśń artystyczna stale się rozwija i nieustannie ma wpływ na cały artystyczny świat.

1.2.5 Proces rozwoju pieśni artystycznej w Chinach

Chiny są jednym z czterech największych starożytnych państw, a początki chińskiej pieśni artystycznej sięgają czasów dynastii[25].

Przełom i początek.

"Księga pieśni" jest najwcześniejszym zbiorem wierszy, pochodzącym z okresu między XI a VI w. p.n.e.[26]. Po okresie Zachodniej Dynastii Zhou (1046-771 r. p.n.e.) istnieli już muzycy profesjonalni i ludowi, którzy tworzyli liczne utwory muzyczne, ale z powodu ograniczeń związanych z pismem i narzędziami do pisania, te utwory zapisywano głównie w postaci tekstów, bez nut. W okresie Wiosen i Jesieni oraz Walczących Królestw, z powodu wojen i innych przyczyn, wiele pieśni zaginęło. *"Księga pieśni"* była zbiorem pieśni gromadzonych w różnych państwach wasalnych, zredagowanym i uporządkowanym przez urzędników i muzyków, w czym brał udział również Konfucjusz. Zbiór wyraźnie dzieli się na trzy części: *„Feng”*, *„Ya”* i *„Song”*. *„Feng”* to pieśni ludowe, *„Ya”* to utwory literackie (również pieśni dworskie), a *„Song”* to pieśni i tańce rytualne. Wśród nich najwięcej jest pieśni ludowych - łącznie 160 utworów. W "Księdze pieśni" odnotowano również utwory literackie z okresu przed *dynastią Qin*, w tym słynne, wysokiej próby pieśni, jak np. *"Wiosenny śnieg",* które były wówczas reprezentatywnymi pieśniami literackimi różniącymi się od pieśni popularnych.

Rozwój i dojrzałość. Okres od dynastii Han do Tang i północnej dynastii Song (202 r p.n.e. - 1127 n.e.).

Od czasów *dynastii Han* do szczytu dynastii Tang, chińskie pieśni artystyczne rozwijały się nieprzerwanie, osiągając szczytowy poziom. Najbardziej widocznym znakiem tego okresu było to, że wielu wpływowych i utalentowanych poetów uczestniczyło w tworzeniu pieśni. Artystyczna jakość tekstów wyraźnie się poprawiła, a wiele pieśni stało się wiecznymi klasykami. W okresie *Tang* wyróżnić można takich poetów jak Li Bai (701-762), Bai Juyi (772-846), Liu Yuxi (772-842) i wielu innych, którzy łączyli literaturę i muzykę, a ich utwory uznaje się za obowiązkową pozycję dla wszelkich adeptów sztuki muzycznej. Warto zauważyć, że styl artystyczny zwany „pieśniami na instrumentach strunowych" rozwijał się szybko, stając się głównym nurtem muzyki klasycznej. Pieśni na instrumentach strunowych to pieśni śpiewane przy akompaniamencie instrumentów strunowych, analogicznie jak większość współczesnych pieśni z akompaniamentem fortepianowym.

[25] Chiński okres starożytny był wyjątkowo długi i zakończył się w roku 1840 wojną opiumową.
[26] *"Księga pieśni"* (XI-VI wiek p.n.e.) to początek starożytnej chińskiej poezji, zawierająca łącznie 311 utworów.

Wśród nich znajdują się słynne utwory jak *,,Wiosna"*, *,,Śnieżka", ,,Wysokie góry"*, *,,Płynąca woda"* i *,,Feniks szukający partnerki"*. W tym okresie starożytne cytry były uważane za instrumenty dworskie i związane z poezją. Taki sam charakter miały pieśni na cytrę. Chińskie tradycyjne pieśni artystyczne, komponowane na głos z towarzyszeniem cytry, w tym okresie rozkwitły i osiągnęły dojrzałość.

Schyłek. **Dynastie południowa *Song, Yuan, Ming i Qing* (1127-1840).**

Upadek północnej *dynastii Song* (960-1127) pozwolił na wejście do Chin stosunkowo zacofanych pod względem kulturowym północnych ludów koczowniczych, które utworzyły centrum władzy. Kultura i sztuka, zwłaszcza sztuka wysoka, doznały poważnych strat. Literaci z południowej *dynastii Song*, pogrążeni w żalu po utracie kraju, nie mogli już cieszyć się sztuką wysoką jak w czasach świetności dynastii Tang. Południowa dynastia *Song i Yuan* przyniosły upadek tej dziedzinie życia, która całkowicie zdegenerowała się. Sztuka wysoka zaczęła chylić się ku upadkowi.

Odrodzenie. Koniec *dynastii Qing* i okres współczesny (1840-1919).

W tym okresie chińskie pieśni artystyczne, niemal całkowicie wymarłe, zaczęły się odradzać. Bodźcem do tego odrodzenia była rozwijająca się zachodnia sztuka muzyczna. Po stagnacji ekonomicznej i kulturalnej od czasów *Ming i Qing*, Chiny pozostawały daleko w tyle za światem zachodnim. W połowie dynastii *Qing*, Chiny były już biedne i słabe pod względem ekonomicznym, kulturalnym i militarnym. W takich okolicznościach kultura zachodnia zaczęła przenikać do Chin. Zachodnia sztuka muzyczna, reprezentowana przez fortepian, wywarła ogromny wpływ na chińską scenę muzyczną. Niektórzy chińscy muzycy zaczęli łączyć zachodnią muzykę z tradycyjną chińską, odkrywając jej esencję. Dzięki temu wiele starożytnych pieśni wysokiej klasy ponownie pojawiło się na scenie muzycznej, a chińska pieśń artystyczna zaczęła się odradzać. W tym okresie chińskie pieśni artystyczne korzystały z form akompaniamentu i technik śpiewu zachodnich pieśni artystycznych, łącząc zachodnie instrumenty z instrumentami ludowymi oraz śpiew klasyczny z tradycyjnymi technikami ludowymi.

Chińskie pieśni artystyczne w pierwszej połowie XX wieku.

Nowoczesne chińskie pieśni artystyczne, czerpiąc z technik kompozycji niemieckich i austriackich pieśni artystycznych, włączyły te techniki do chińskiej tradycji muzycznej,

tworząc utwory o charakterze narodowym i zarazem nowoczesnym[27]. Od lat 20. XX wieku chińscy muzycy promowali ideę sinizacji pieśni artystycznych, dokonując modyfikacji melodii, harmonii i akompaniamentu fortepianowego, co zaowocowało wieloma różnorodnymi artystycznie utworami. Ruch szkolnych pieśni był w historii współczesnej chińskiej muzyki istotnym momentem, mającym ogromny wpływ na rozwój chińskich pieśni artystycznych. Jego znaczenie polegało przede wszystkim na wprowadzeniu muzyki zachodniej, próbach zastosowania europejskich technik kompozytorskich oraz tworzeniu pieśni w zachodnich skalach muzycznych. Utwory te zaczęły się przekształcać w dziedzinie harmonii, polifonii i wielogłosowości, ze zwracaniem większej uwagi na tonalność i strukturę formalną. Ponadto, teksty pieśni stały się zalążkiem nowej poezji, łamiąc konwencje tradycyjnych wierszy.

W latach 20. i 30. XX wieku liczni kompozytorzy tworzyli pieśni artystyczne, ale w porównaniu z dziełami skomponowanymi przez takich wybitnych twórców, jak Xiao Youmei (1884-1940) czy Zhao Yuanren (1892-1982), były one nieco mniej znaczące. Niemniej jednak, utwory te dostarczyły cennych doświadczeń w tworzeniu wczesnych chińskich pieśni artystycznych. Przykładowo, do reprezentatywnych utworów Zhao Yuanrena należą *„Jakże nie mogę myśleć o niej"*, *„Dźwięki morza"* i *„Hymn Uniwersytetu Xiamen",* a jego tłumaczenia zachodnich utworów obejmują, np. *„Alicję w Krainie Czarów"*.

Połączenie europejskiej kultury z jej tradycyjnym chińskim odpowiednikiem, innowacje i synteza, doprowadziły do powstania wielu wybitnych pieśni, odzwierciedlających ducha epoki i kładących podwaliny pod sinizację pieśni artystycznych.

Pieśni artystyczne w drugiej połowie XX wieku.

Od momentu powstania Chińskiej Republiki Ludowej (1 października 1949) do okresu przed rewolucją kulturalną (1966-1976), pieśni artystyczne rozwijały się znacząco[28].

Twórczość autorów w dziedzinie pieśni artystycznych w tym okresie można podzielić na trzy kategorie: pieśni artystyczne oparte na aranżacjach pieśni ludowych, pieśni artystyczne oparte na starych formach poezji i nowych wierszach oraz pieśni artystyczne o charakterze

[27] Xie, Jiaxuan *„Jedność poezji, muzyki i fortepianu — o wartości kulturowej i transformacji estetycznej akompaniamentu fortepianowego w artystycznych pieśniach do klasycznej poezji chińskiej"[*J].Nawa legenda 2025, nr 23, s. 56–57.

[28] *„Rewolucja kulturalna"* (1966-1976) była proletariacką rewolucją, która miała miejsce w Chinach, błędnie zainicjowaną przez przywódców kraju, co przyniosło ówczesnemu narodowi chińskiemu niezwykle bolesne doświadczenie.

lirycznym. W procesie tworzenia pieśni artystycznych, przed kompozytorami w Chińskiej Republiki Ludowej stanęło ważne zadanie, a konkretnie tworzenie współczesnych pieśni artystycznych, które odzwierciedlałyby ducha epoki i posiadałyby narodowe cechy charakterystyczne. Stopniowo ukształtował się trend realistyczny, w którym najbardziej reprezentatywne były dzieła Ding Shande (1911-1995) i Li Yinghai (1927-2007).

Ding Shande (1911-1995) był jednym z najbardziej znanych współczesnych chińskich muzyków, mającym znaczące osiągnięcia i wkład w dziedzinie kompozycji, edukacji muzycznej i działalności społecznej. W 1947 roku studiował w Konserwatorium Paryskim we Francji. Podczas pobytu we Francji, na podstawie angielskiego tłumaczenia starożytnego chińskiego wiersza *„Tajemniczy dźwięk fletu",* skomponował pieśń artystyczną w stylu impresjonistycznym. Po powrocie do kraju, Ding Shande przetworzył, uporządkował i zaaranżował wiele pieśni ludowych, takich jak *„Urocza róża"*, *„Mai La"* i *„Kiedy kwitną akacje"*, tworząc nowy gatunek pieśni artystycznych opartych na aranżacjach pieśni ludowych. Jego prace dostarczyły cennych doświadczeń w tworzeniu pieśni artystycznych w stylu ludowym i zajmują ważne miejsce w rozwoju chińskiej pieśni artystycznej.

W latach 80. XX wieku, dziedzina pieśni artystycznych rozkwitła dzięki grupie wybitnych kompozytorów i ich znakomitym dziełom[29]. Twórczość tego okresu osiągnęła bezprecedensowy poziom dobrej koniunktury, odzwierciedlając różnorodne koncepcje artystyczne i techniki kompozytorskie, które były aktywne na chińskiej scenie muzycznej, tworząc wielość koncepcji, stylów, języków i technik współistniejących oraz wzajemnie się uzupełniających.

Najbardziej reprezentatywni kompozytorzy tego okresu to Shi Guangnan (1940-1990), Zheng Qiufeng (1931-), Shang Deyi (1932-2020) i Gu Jianfen (1935-). Ci kompozytorzy mieli solidne podstawy artystyczne, przeszli rygorystyczne szkolenie zawodowe, mieli bogate doświadczenia życiowe oraz unikatowe indywidualne podejście do twórczości i, co ważne, artystyczne aspiracje. Tworzyli głównie liryczne pieśni artystyczne, które były zarówno wyrafinowane, jak i przystępne dla szerokiej publiczności. Ich utwory, dzięki swojej wyjątkowej artystycznej urodzie, miały ogromny wpływ na kształtowanie wrażliwości muzycznej społeczeństwa całego kraju. Główne cechy ich twórczości to: wyrażanie prawdziwego piękna związanego z emocjami bliskimi ludzkim sercom; muzyczne obrazy,

---

[29] Zheng, Jiage. *„Badania nad interpretacją pieśni artystycznych opartych na nowoczesnych technikach kompozytorskich Luo Zhongronga"*[D]. Szanghaj: Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, 2008, s. 1–5.

które były chętnie przyjmowane przez publiczność; połączenie narodowej myśli muzycznej z nowoczesną świadomością, skutkujące wydobyciem pięknej melodii; dążenie do lirycznego wyrazu języka muzycznego, tworzące indywidualne piękno.

Podsumowanie rozdziału pierwszego:

1. **Rozwój pieśni artystycznych na świecie.**

Pieśni artystyczne na przestrzeni lat przeszły długą drogę rozwoju, a wielu poetów i kompozytorów poświęciło swoje życie na ich tworzenie. Ze względu na różne tło historyczne i doświadczenia, kompozytorzy wielu okresów pisali pieśni artystyczne o odmiennym charakterze, stylu i technikach wyrazu. Na początku XX wieku, wczesne chińskie pieśni artystyczne, podobnie jak niemieckie i austriackie, były głównie akompaniowane przez fortepian. Szkolne pieśni były zalążkiem fortepianowego akompaniamentu w chińskich pieśniach artystycznych. W latach 30. i 40. XX wieku, grupa kompozytorów, którzy studiowali w Europie i Japonii, stosowała zachodnie techniki kompozytorskie, style i harmonie, łącząc je z chińską kulturą narodową. Perfekcyjnie oddawali w swoich utworach chińską melodię i rytm, wprowadzając nową erę fortepianowego akompaniamentu w Chinach. Pieśni artystyczne są skarbem ludzkiej sztuki, a ich wykonanie wymaga od śpiewaków wysokiego poziomu kultury i umiejętności wokalnych. Europejskie pieśni artystyczne osiągnęły szczyt rozwoju pod koniec XVIII i XIX wieku, wówczas powstało wiele znakomitych utworów. Chińskie nowe pieśni artystyczne po XIX wieku czerpały inspiracje z zachodnich pieśni artystycznych, łącząc w sobie tekst poetycki, śpiew i grę instrumentów muzycznych, urzeczywistniając wzajemne przenikanie muzyki i literatury.

2. **Narodowy charakter pieśni artystycznych**.

W ciągu ponad wieku, od powstania pieśni artystycznych do ich okresu świetności, zawsze przewijał się w nich duch narodowy różnych państw, który inspirował wielu poetów i muzyków. Kompozytorzy i poeci, tworząc pieśni, nieświadomie włączali do nich elementy kultury narodowej, które były mniej lub bardziej widoczne w ich dziełach. Wiele utworów było ściśle związanych z pieśniami ludowymi, balladami, legendami i bajkami. W procesie tworzenia utworów często kładziono nacisk na język narodowy, co miało znaczący wpływ na dziedzictwo kulturowe. Treść tych utworów zawsze odzwierciedlała ich lokalny charakter, nawet jeśli opisywały one duchowy świat ludzi, piękno natury czy wyrażały uczucie samotności, jednak zawsze przekazywały ducha kultury danego narodu.

Rozdział 2. Analiza europejskich i chińskich pieśni artystycznych, z motywem wiosny, pod kątem twórczości literackiej

2.1 Literackość tekstów europejskich i chińskich pieśni artystycznych o tematyce wiosennej

2.1.1. Literackość tekstów

Pieśni artystyczne są doskonałym połączeniem poezji i muzyki. Z estetycznego punktu widzenia, język - wyrażanie poezji, jest bardziej bezpośrednie niż muzyka, co często porusza kompozytorów. Dlatego poezja jest siłą napędową dla twórczości kompozytorów.

W starożytnej Grecji ludzie mieli estetyczne podejście do poezji i muzyki, w którym „poezja była nadrzędna, a muzyka podrzędna”[30]. Sama poezja zawierała muzykę i śpiew, co oznaczało, że kierowała ona muzyką. W okresie romantyzmu od końca XVIII do XIX wieku poezja służyła do wyrażania ducha humanizmu[31] i, jako taka, dążyła do opisywania i wyrażania szczególnych zjawisk, zwłaszcza natury. Poezja badała zakres ludzkiej natury, zgłębiała jej tajemnice, a bogata romantyczna wyobraźnia i pasja sięgały głęboko do subiektywnych emocji, ukazując bogactwo wewnętrznej prawdy i siły emocji, stając się rdzeniem i głównym celem romantyzmu.

Pojawili się tacy wybitni twórcy, jak Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), urodzony we Frankfurcie nad Menem, niemiecki myśliciel, pisarz i uczony, najbardziej znany przedstawiciel klasycyzmu weimarskiego. Jako twórca poezji, dramatów i prozy, jest jednym z największych niemieckich pisarzy i wybitną postacią światowej literatury. Friedrich Schiller (1759–1805) był znanym poetą, filozofem, historykiem i dramaturgiem XVIII-wiecznych Niemiec oraz przedstawicielem niemieckiego oświecenia oraz Heinrich Heine (1797 - 1856) niemiecki poeta liryczny i prozaik. Na terenie Anglii tworzyli George Gordon Byron (1788 – 1824) wielki romantyczny poeta wczesnego XIX wieku, a także Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822) brytyjski romantyczny poeta, pierwszy socjalistyczny twórca, filozof, eseista, pisarz polityczny, reformator, platonista i idealista.

---

[30] Wang, Ling. „*Teorie zachodniej edukacji estetycznej oraz wpływ konfucjańskiej myśli muzyczno-edukacyjnej Chin na edukację estetyczną*” [J]. Czasopismo Uniwersytetu Finansów i Ekonomii Jiangxi, 2010, nr 4, s. 101–104.

[31] Humanizm – nurt filozoficzny i światopogląd, który koncentruje się na człowieku, jego godności, wolności i rozwoju w jego środowisku społecznym i naturalnym [https://pl.wikipedia .org. dostęp: 25.05.2025]

Poezja tych literatów, takich jak Goethe, Schiller, Heine, Byron, Shelley, cechuje się dbałością o reguły i integralność wiersza, jednolitym rytmem i wyraźnymi obrazami. Te walory doskonale odpowiadały ówczesnemu stylowi muzycznemu, dostarczając najlepszych literackich scenariuszy do tworzenia pieśni artystycznych. Przykładem może być pieśń *„Wiosną" („Im Frühling")* Schuberta, której tekst pochodzi z *„Dziennika poezji"* niemieckiego romantycznego poety Ernsta Schulze (1789-1817), napisanego między 29 czerwca 1813 a 17 lutego 1817, opublikowanego przez Friedricha Arnolda Brockhausa w 1822 roku.

„Chanson de Printemps" (Wiosenna piosenka") Charlesa François Gounoda (1818-1893) to również trzyczęściowa pieśń artystyczna, której tekst pochodzi od francuskiego poety romantycznego Eugène Tourneux. Wiersz ten maluje romantyczny i piękny obraz wiosny, wyrażając radość poety z nadejścia wiosny. Z kolei *„Chanson d'avril" („Kwietniowa piosenka")* Bizeta, napisana w okresie kształtowania się jego stylu, opiera się na wierszu Louisa Hyacinthe Bouiheta z 1859 roku.

Chińska pieśń artystyczna *„Qing Ping Yue" – „Powrót wiosny"* pochodzi z okresu dynastii Song i została skomponowana przez Chen Tianhe w 1931 roku. Z kolei *„Wiosenne przemyślenia"* jest dziełem Huang Zhi, które powstało w 1932 roku do tekstu Wei Hanzhanga.

Kompozytorzy, poprzez czytanie poezji, czerpali estetyczną przyjemność, bardzo cenili treść i „smak" brzmienia wierszy. Wczuwali się w klimat każdej czytanej poetyckiej frazy, w jej emocje i ogólną atmosferę, starając się, aby prawdziwe uczucia znalazły odzwierciedlenie w muzyce, zyskując nowe artystyczne życie. Z wierszy czerpali inspiracje do tworzenia muzycznych obrazów i klimatu, łącząc postacie, fabułę, krajobrazy z językiem muzyki, całkowicie przekształcając teksty w formę wyrazu muzycznego, tworząc popularne, krótkie liryczne formy – pieśni artystyczne.

2.1.2. Fabularność tekstów

Kiedy literatura z powściągliwości, skupiającej się na metryce wersów i obiektywnej interpretacji, przechodzi z klasycznego okresu do romantyzmu, gatunki i style poezji ulegają ogromnym zmianom, a zbiory poezji i epickie poematy stają się preferowanymi gatunkami literackimi poetów. Pojawienie się tych stylów miało bezpośredni wpływ na twórczość pieśni artystycznych, poszerzając tradycyjną twórczość kompozytorów o pieśni. Zbiory poezji i epickie poematy są długie i różnorodne w swojej narracji oraz nastroju. Dlatego zarówno pod względem formy, jak i treści, są bardzo ekspresyjne. Pieśni artystyczne i kompozycje oparte

na poematach epickich, stały się powszechnie stosowanymi gatunkami przez kompozytorów od XIX wieku aż do dzisiaj.

Termin ,,Lied" pochodzi z języka niemieckiego, a gatunek romantyczny stanowi jedną z cech charakterystycznych utworu *„Lied”*. „Lied” to ustalony gatunek cyklicznych pieśni, który powstał w okresie rozkwitu romantyzmu[32]. „Lied”, oznaczające „wieniec kwiatowy” w języku niemieckim, ukazuje swoją istotę, a konkretnie kompletny utwór składający się z kilku niezależnych struktur i wzajemnie powiązanych fabularnie pieśni.

W oczach romantycznych kompozytorów XIX wieku, *„Lied”* z kompletną fabułą był najlepszym wyrazem głębokich myśli i uczuć, najlepiej oddawał doświadczenia ludzi tamtego czasu, dlatego też miał głęboki sens społeczny. Ten gatunek był pierwszy raz opracowany przez Beethovena, a po skomponowaniu cyklu *„An die ferne Geliebte” („Do dalekiej ukochanej”)* , Schubert kontynuował i rozwijał go. *„Lied”* Beethovena był napisanyz myślą o wymaganiach muzycznych, pomijając sprawdzenie czy treść i fabuła tekstów są ściśle powiązane. Z kolei *„Lied”* Schuberta składa się z grupy wzajemnie powiązanych pieśni opartych na postaciach i fabułach, które miały bezpośredni wpływ na prace kolejnych kompozytorów, stanowiąc fundament tego rodzaju utworów.

„Podróż zimowa" Schuberta, oparta na tomiku poezji niemieckiego romantycznego poety Wilhelma Müllera (1794-1827), jest reprezentatywną pracą w zakresie pieśni artystycznych. Schubert został poruszony przez oryginalny tekst i napisał 24 spójne pieśni składające się na *„Lied”*. Specjalnie uwydatnił on wewnętrzny świat postaci, tworząc obraz człowieka melancholijnego, samotnego, niezadowolonego z rzeczywistości i poszukującego idealnego królestwa do życia. Opuszcza on znajome miasto i zdradzony przez ukochaną , samotnie wędruje przez niekończące się, zimowe pustkowie, patrząc na flagi wiatru i zamarznięte rzeki, słuchając szumu wiatru i dzwonów końskiego zaprzęgu, unikając złowrogich psów w lesie i złowieszczego kruka, a w tej wędrówce, doznaje wzruszenia i refleksji. Obojętność i melancholia świata ludzkiego, gdzie nie można znaleźć współczucia i litości, sprawia, że zawsze jest się wyobcowanym wędrowcem. Bohater chce uniknąć tego świata za wszelką cenę, ziemskiego tłumu, szukając wewnętrznego spokoju w migotliwej

[32] https://ml.mbd.baidu.com/r/1PXe2BhmZwc?f=cp&u=61fda804671d1e27 [dostęp: 26.09.2025]

podróży. Emocje w całym utworze są różnorodne. Takie, które wyrażają szczęśliwe, ciepłe wspomnienia, jak *„Der Lindenbaum“ (,,Drzewo Bodhi”)* *„Frühlingstraum“ (,,Wiosenny sen”)* natomiast są też inne, które wyrażają emocje gorące i swobodne, jak *„Die Post” (,,Dorożka”)* i *„Die Wetterfahne” (,,Flaga wiatru”)* *tymi*, które emanują emocjami związanymi ze smutkiem i stratą są *„Gute Nach” (,,Dobranoc”) „Die Krähe” (,,Kruk”)* czy też *„Auf dem Fluss”* (*,,Na rzece”*) .Nie należy zapomnieć również o takich, które wyrażają bunt i walkę w emocjonalnym zmaganiu, jak *„Der stürmische Morgen” (,,Poranny sztorm".)*

Muzyka emocjonalna Richarda Straussa w utworze „Cztery ostatnie pieśni” powoduje, że przez cały czas panuje w nim atmosfera śmierci i rozczarowania. Każda z czterech pieśni - *„Wiosna” („Frühling”), „Wrzesień” („September”), „Idąc do snu” („Beim Schlafengehen”*) i *„O zmierzchu” („Im Abendrot”)*, przedstawia troskę o szczęśliwą miłość, lament nad przemijaniem, stopniowe wyciszenie duszy i pożegnanie starego człowieka. Prawie wszystkie umiejętności i dokonania Richarda Straussa w pisaniu utworów na sopran są zawarte w tych czterech ostatnich emocjonalnych pieśniach.

2.1.3. Liryzm tekstów

Z literackiego punktu widzenia, poezja wyraża emocje i kształtuje obrazy za pomocą języka. Płaska poezja staje się trójwymiarowa dzięki dynamicznym zmianom muzyki, nadając jej wyrazistości. Teksty pieśni artystycznych, ze względu na wymagania estetyczne, potrzebują unikatowego poetyckiego nastroju i harmonii dźwięków, które mogą zainspirować kompozytorów do tworzenia. Dlatego teksty pieśni artystycznych są podstawą do tworzenia doskonałych muzycznych obrazów.

Jako gatunek posiadający poetycką atmosferę i treść, ekspresja pieśni artystycznych przede wszystkim wynika z emocjonalnego kolorytu poezji. Liryka, wyrażając emocje postaci, ujawniając ich charakter i kreśląc ich obrazy, posiada własną artystyczną głębię. Poetycki nastrój pieśni artystycznych głęboko ujmuje treść dzieł sztuki.

Jako przykład może posłużyć artystyczna pieśń Schuberta *„Wiosną" („Im Frühling”),* skomponowana na podstawie wiersza niemieckiego poety romantycznego Ernsta Schulze’a, *,,Pamiętnik poetycki",* napisanego między 29 czerwca 1813 r. a 17 lutego 1817 r.

Fragment utworu:

„Still sitz ich an des Hügels Hang, "– „Siedzę cicho na zboczu wzgórza,"
„Der Himmel ist so klar, "– „ Niebo jest tak jasne",
„Das Lüftchen spielt im grünen Tal, "– Łagodny wiatr muska zieloną dolinę,
„Wo ich beim ersten Frühlingsstrahl "– Pierwszy promień wiosennego słońca,
„Einst, ach, so glücklich war. "– Gdzie kiedyś, o jakże byłem szczęśliwy.

Jest to standardowy tekst narracyjny, w którym autor używa elementów takich jak czas, miejsce, postacie. Szeroko pojęte tego rodzaju teksty odnoszą się do ich treści, które choć nie skupiają się głównie na opowiadaniu, mają pewien charakter narracyjny. Takie teksty często są traktowane jako liryczne, związane z uczuciami charakterystycznymi dla rodziny, miłością, itp. Choć nie zawierają wszystkich elementów narracyjnych, mają inne kluczowe aspekty, takie jak postacie i wydarzenia.

Fragment utworu:

„Wo ich an ihrer Seite ging " — Przechodziłem obok miejsca, gdzie była,
„So traulich und so nah, " — tak ufnie, tak blisko,
„Und tief im dunkeln Felsenquell " — w ciemnych głębinach skalnego źródła
„Den schönen Himmel blau und hell, " — piękne, jasne, niebieskie niebo,
„Und sie im Himmel sah. " — i zobaczyłem ją w niebie.

Zauważalna jest tutaj tęsknota autora za ukochaną oraz jego marzenia o pięknej miłości.

Fragment utworu:

„Es wandeln nur sich Will und Wahn, " — Tylko wola i złudzenia ulegają zmianie,
„Es wechseln Lust und Streit," — radość i walka przeplatają się,
„Vorüber flieht der Liebe Glück, " — szczęście miłości tak po prostu zniknęło,
„Und nur die Liebe bleibt zurück, " — pozostała tylko miłość,
„Die Lieb' und ach, das Leid! " — miłość i, och, ból!"

Ta część tekstu pieśni wyraża tęsknotę autora za ukochaną osobą, doprowadzając ją wręcz do skrajności. Te wszystkie piękne chwile są tylko jego fantazją. *„Wiosną"* to artystyczna pieśń, która za pomocą pięknych wiosennych krajobrazów wyraża uczucia autora. Przypomina mu o ukochanej osobie. Na początku tekstu bohater siedzi na wzgórzu, podziwiając wiosenne kwiaty i piękne widoki. Jest bardzo szczęśliwy, wszystko jest tak piękne. Dopiero na końcu

fragmentu uświadamiamy sobie, że to wszystko było tylko jego fantazją. Ukochanej osoby nie ma w pobliżu, pozostaje tylko samotne *„ja"* postaci. Można poczuć głęboką tęsknotę autora za ukochaną i ból z powodu jej nieobecności.

W 1826 roku Schubert skomponował pieśń *„Wiosną"* do wiersza niemieckiego poety Ernsta Schulze. Co ciekawe, zarówno poeta, jak i kompozytor mieli podobne doświadczenia emocjonalne. To właśnie ich współodczuwanie i telepatyczne zrozumienie pozwoliło stworzyć tę wspaniałą kompozycję, która wyraża tęsknotę za ukochaną osobą, marzenia o wspólnym starzeniu się z ukochaną, a ostatecznie rozczarowanie wynikające z niemożności spędzenia z nią całego życia. Wiersz ten maluje romantyczne sceny pełne wiosennego klimatu, wyrażając tęsknotę poety i Schuberta za spędzeniem życia z ukochaną oraz ich smutek i żal z powodu rozstania.

2.1.4. Nastrój tekstów

Koncepcja poetyckiego nastroju to jedność emocji i krajobrazu, myśli i scenerii, wynikająca z harmonijnego połączenia obiektywnej rzeczywistości - życia, przyrody i subiektywnych doznań - myśli, uczuć. Jest to rezultat praktyki podsumowanej zgodnie z zasadami twórczości artystycznej. Chińska estetyka zawsze podkreślała, że emocje są wewnętrznym życiem sztuki, postrzegając poetycki nastrój jako głębokie piękno sztuki. Dlatego też nastrój w poezji wraz z inspiracją są duszą twórczości poetyckiej.

Przykładowo *„Pieśń majowa"* została napisana w 1771 roku, kiedy Goethe miał 22 lata. Wiosną 1770 roku opuścił on tętniący życiem Lipsk, porzucił prawnicze książki i razem z ukochaną Friederike Brion przemierzał słoneczne pola. Rozległe niebo i ziemia, płomienna miłość, wzbudziły w poecie niepohamowaną chęć twórczości, z serca tworząc utwór *„Pieśń majowa"*. Początkowa część utworu opisuje naturalny krajobraz Sessenheim, podczas gdy dalsza część skupia się na uczuciach poety. Te jasne wiosenne pejzaże są widziane oczami zakochanego, wszystko jest otulone czystą miłością. Miłość rozwija się w wiejskim otoczeniu, co dodaje jej nieograniczonego wiosennego uroku. Uczucia i krajobraz współgrają ze sobą. Krajobraz jest piękniejszy dzięki uczuciom, a uczucia stają się intensywniejsze dzięki krajobrazowi.

Poeta łączy *„ja"* z naturą, wyrażając temat miłości. Opis wiersza jest niezwykle malowniczy. Goethe tworzy żywy i piękny nastrój za pomocą naturalnych pejzaży. Słońce, pola, kwiaty, wszystkie te elementy u Goethego są pełne życia, świecą, uśmiechają się i rosną. W pierwszej strofie Goethe pisze „Jak lśni słońce!" *(„Wie glänzt die Sonne!"),* co pokazuje

zachwyt bohatera nad pięknem natury. Tę samą fascynację autor wyraża później wprost. Kwitnące kwiaty odpowiadają motywowi "Pieśni majowej" - "Kwiaty rozkwitają/Na każdej gałęzi" *(„Es dringen Blüten/Aus jedem Zweig”),* co symbolizuje nadejście wiosny. Bohater w wierszu cieszy się z tego. Poeta kontynuuje opis tej radości aż do trzeciej strofy, gdzie wychwala miłość. Choć przeplata on opisy miłości i natury, tego rodzaju zabieg łączy miłość i naturę jeszcze ściślej, nie sprawiając wrażenia skakania między tematami. W szóstej strofie poeta wyznaje swoje uczucia do ukochanej, a szczęście staje się coraz silniejsze, aż do końca wiersza, gdzie wyraża oczekiwanie na miłość słowami „Bądź wiecznie szczęśliwa, jak mnie kochasz" *(„Sei ewig glücklich, wie du mich liebst”).*

Pieśń na podstawie tego wiersza została później skomponowana przez Beethovena. Sam utwór jest wiosenną pieśnią pełną życia. Poeta doskonale uchwycił zderzenie natury i duszy, używając zachwytu nad wiosną do wyrażenia swoich uczuć. Podziw i fascynacja są ważną cechą tego wiersza. W wierszu wielokrotnie zastosowane jest słowo „jak" („wie”), co jest częścią zdania wykrzyknikowego. Ponadto, znajduje się w nim dziewięć zdań wykrzyknikowych zaczynających się od "jak", przechodząc od zachwytu nad naturą do fascynacji miłością i ukochaną osobą.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) był jednym z największych i najważniejszych poetów niemieckich. Jego młodość przypadała na „Okres burzy i naporu” *(„Sturm und Drang”),* a wiele jego słynnych dzieł powstało w tym czasie. Opisy przyrody w tym okresie, w porównaniu z racjonalnością i chłodem oświecenia, zawierały więcej osobistych emocji, które przejawiały się poprzez "wplątanie uczuć w krajobraz". Goethe w swoich wierszach oprócz opisów natury, często używał symboliki, łącząc uczucia z krajobrazem, aby podkreślić wewnętrzne doznania

2.2. Muzyczność tekstów europejskich i chińskich pieśni artystycznych z motywem wiosny

2.2.1. Czytelność tekstów

Wierzymy, że podstawowe zasady tworzenia poezji nie zmieniły się przez tysiąclecia, niezależnie od tego, jak ewoluowała forma i treść poezji czy też jak twórcy eksplorowali, eksperymentowali, dążyli do nowości i niezwykłości, zasady tworzenia poezji pozostają niezmienne - zwięzłość słów, dbałość o melodię, tworzenie nastroju. Język jest zarówno nośnikiem poezji, jak i jej treścią, a także formą wyrazu liryki. Dlatego powinniśmy pamiętać, że poezja jest przede wszystkim do recytowania, śpiewania, słuchania, krótko mówiąc ma formę ustną a nie jest do oglądania. Podziwianie przez oglądanie pojawiło się wraz z wynalezieniem pisma, pełniąc rolę przechowywania i zapamiętywania. Język służy do mówienia, a pismo do oglądania. To wymaga od nas, abyśmy podczas tworzenia poezji zwracali szczególną uwagę czy jest ona przyjemna dla ucha, aby była w stanie wspierać czytanie i słuchanie, mówienie i śpiewanie, a nie oglądanie. Mimo to wciąż promujemy czytelność poezji, zachęcamy poetów do zwracania uwagi na specjalną rolę dźwięków w języku poezji, aby była bardziej czytelna, a jej muzyczna ekspresja bardziej wyrazista.

Podczas tworzenia poezji, poeta powinien świadomie radzić sobie z tempem rytmu, modulacją tonu, harmonią rymów. Te elementy w dźwiękach bezpośrednio i intensywnie wyrażają emocjonalny stan poezji, w pełni angażując różne zmysły, co sprawia, że poezja jest jeszcze bardziej skuteczna. Na przykład, kiedy recytujemy wiersz *„Wiosenna noc i deszcz"* autorstwa Du Fu z dynastii Tang, który brzmi następująco: „Dobry deszcz zna swój czas, gdy wiosna nadchodzi, milcząco z wiatrem w nocy wkrada się, nawilżając rzeczy w ciszy.", naturalnie zwalniamy tempo podczas czytania, rytm spowalnia, a w efekcie dźwiękowym pojawia się smutny i melancholijny nastrój. Jeśli użyjemy powtórzeń, jak "szumi, szumi" lub "tup, tup, tup", tempo naturalnie przyspiesza, rytm staje się szybszy, co łatwiej oddaje podniosły i dynamiczny efekt.

Natomiast w języku niemieckim, zarówno w poezji, jak i w tekstach pieśni, styl pisania jest bardziej zbliżony do języka mówionego, co nie oznacza, że brak mu literackości czy obrazowości. Słowa do „Odgłosów wiosny" *(„Frühlingsstimmen-Walzer")* zostały napisane przez urodzonego w Gdańsku pruskiego dramaturga i kompozytora Richarda Genée (1823-1895). Oto typowy fragment, w którym analizujemy metrykę i kontrapunkt w tekście:

„der Tau wind weht so lau" - Lekki wietrzyk delikatnie porusza krople rosy na liściach drzew.

„sein wonniger milder Hauch belebt” - Wszędzie roztacza się atmosfera ciepła i radości.
„und küßt das Feld, die Au.” - Radosna atmosfera obejmuje całą ziemię niczym pocałunek.

W powyższym fragmencie pierwsza i trzecia linijka rymują się *(„lau” i „Au”)*, co nazywamy rymem krzyżowym, z dużym naciskiem na rytm. Każda fraza zaczyna się i kończy w sposób powiązany. Przeczytanie całego tekstu i analiza jego charakteru i reguł ułatwia zapamiętanie tekstu i głębsze zrozumienie literackiego nastroju. Język tekstów piosenek jest ściśle związany z mową. Język poezji śpiewanej przenika strukturalne cechy narodowego języka, jego rytm i melodię. Ucząc się artystycznych pieśni, powinniśmy dokładnie analizować język europejskich narodów i nawyki językowe naszego, ponieważ im większe są różnice językowe między narodami, tym bardziej różne są ich style. Im mniejsze różnice, tym bliższe są style. W estetyce poezji śpiewanej (tekstów pieśni) można zauważyć zasadniczy problem polegający na tym, że jakość wybranych tekstów bezpośrednio wpływa na artystyczną jakość i wartość estetyczną utworów muzycznych.

2.2.2. Śpiewność tekstów

Lu Xun powiedział kiedyś: „Poezja musi mieć formę, być łatwa do zapamiętania, łatwa do zrozumienia, łatwa do śpiewania oraz melodyjna...”[33]. Z tych słów wynika, że poezja powinna być nie tylko miła dla ucha i zrozumiała, ale także musi być śpiewna.

Ludowe pieśni z czasów starożytnych były przekazywane i rozpowszechniane ustnie, więc naturalnie były śpiewane. Pierwsza chińska antologia poezji „Księga pieśni” jest zapisem ludowych pieśni przekazywanych ustnie, a najstarsza europejska forma poezji to *„Epopeje Homera”*, obejmujące *„Odyseję”* i *„Iliadę”*, każdy zawarty w 24 księgach. Te dzieła naturalnie były śpiewane. Z kolei pieśni są bardziej naturalne i swobodne, zbliżone do mowy, mają wyraźny rytm i piękną melodyjność, co czyni je jeszcze bardziej śpiewnymi. Rytm, melodyjność i struktura tekstu są kluczowymi elementami jego śpiewności, wpływającymi na rytm, linie melodyczne, napięcia i formę utworu. Dlatego literackość tekstu musi być połączona z jego muzycznością. Tekst jako podstawa muzycznego obrazu, jest śpiewaną poezją. Wybitni autorzy tekstów często wykorzystują swoje wrażliwości estetyczne, wyobraźnię artystyczną i zdolności do syntezy artystycznej, aby lepiej uchwycić cechy muzyki lirycznej, skupiając się na śpiewności obrazów, nadawaniu im cech umożliwiających wyrażenie emocji poprzez śpiew, tworząc obrazy bogate w emocje, które inspirują kompozytorów do tworzenia poruszających melodii.

---

[33] https://ml.mbd.baidu.com/r/1PXegr1bxle?f=cp&u=580809289200a6b5 [dostęp: 29.09.2025]

Na przykład, teksty pieśni artystycznych takich jak *„O primavera”* Piera Adolfo Tirindelliego, *„Chanson de Printemps”* Charlesa Gounoda i *„Chanson d'avril”* Georges'a Bizeta są zaczerpnięte z poezji znanych poetów. Bliski związek „słów i muzyki” wynika z faktu, że poezja sama w sobie ma pewną muzyczność, która przejawia się w „rymowankach” i „logicznych akcentach”[34]. Wielkość kompozytorów polega na wykorzystaniu lub dążeniu do użycia logicznej i rygorystycznej struktury, aby zjednoczyć melodię i poezję w spójnej formie i logice.

Unikatowość rytmu poetyckiego wzmacnia piękno poezji, jednocześnie wpływając na tworzenie melodii przez kompozytorów. Analiza poezji pokazuje, że muzyka i język tworzą najpiękniejszy ludzki przekaz, przenikając się nawzajem, będąc ze sobą nierozerwalnie związane. Różne języki mają swoje osobnicze cechy, co tworzy różnice między nimi, a różne języki generują różne melodie, różne techniki śpiewania i style. Gdy język zostaje przetworzony na bardziej muzykalne teksty, staje się narzędziem do wyrażania myśli i uczuć, podstawowym środkiem wyrażania zamiarów, sentymentów i emocji.

2.2.3. Rytmiczność tekstów

Układ zdaniowy pieśni i wierszy jest podstawową jednostką tworzącą ogólną strukturę pieśni i wierszy (zwanych dalej tekstami). Teksty te mają wyraźny rytm, a ich struktura i zestawienie sylab często oddają specyficzny rytm języka. Rytm tekstu jest wyrażony poprzez strukturę zdań i różne sposoby kombinacji słów. Słowa zawierają akcenty, które tworzą sylaby, a te z kolei tworzą podstawowe jednostki rytmu języka.

Podstawowe formy zdań w tekstach chińskich pieśni artystycznych.

Nie ma określonego formatu struktury zdań tekstów pieśni w sztuce współczesnej. Wiersze metryczne, takie jak czterowiersze, wiersze rymowane, teksty i melodie w czasach dynastii Tang stały się źródłem twórczości dla chińskich autorów pieśni artystycznych. Zwłaszcza pojawienie się w dzisiejszych czasach wierszy i tekstów o długich i krótkich zdaniach umożliwiło powstanie tekstów w swobodnych formatach i różnorodnych rytmach, a także zapewniło podstawy dla sztuki współczesnej[35]. Wariacje w tempie utworu zapewniają duże możliwości.

---

[34]Xu, Zhaoren. *„O właściwościach pieśni artystycznej oraz cechach niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej”[*J]. Yuefu Xinsheng (Czasopismo Konserwatorium Muzycznego w Shenyang), 2005, nr 2, s. 43–47.

[35] Dynastia Tang to starożytna dynastia w Chinach. Czterowiersze dynastii Tang to gatunek poezji grupy etnicznej Han, zwykle składający się z „pięciu znaków” i „siedmiu znaków”, zwanych także „pięcioma unikatami” i „siedmioma unikatami”.

Teksty współczesnych pieśni artystycznych mają dowolną ilość sylab w wersach, najczęściej od pięciu do jedenastu. Rzadko spotyka się wersy jednosylabowe lub powyżej trzynastu sylab. Różnice w długości wersów tworzą charakterystyczne rytmy w tekstach piesni. Analizując strukturę wersów, możemy poprzez głośne czytanie zrozumieć ich rytmiczne cechy.

Jednolite struktury wersów:

Takie teksty często mają wersy o pięciu lub siedmiu sylabach, wykorzystując tradycyjne chińskie formy poetyckie jak „七言" (*„qiyan"* – „siedmiosylabowe") i „五言" (*„wuyan"* – „pięciosylabowe").

Przykład pięciosylabowych wersów to piąta część *„Pieśni o ziemi"* Gustava Mahlera, której tekst stanowi wiersz Li Baia *„Wiosenne rozważania pijanego"*. Mahler wiernie trzymał się niemieckiego tłumaczenia oryginału.

„处世若大梦，胡为劳其生？- *Życie to jak wielki sen, po co męczyć się na tym świecie?*

所以终日醉，颓然卧前楹，- *Dlatego piję przez cały dzień, leżąc beztrosko przed kolumną*,

觉来盼庭前，一鸟花间鸣。- *Budząc się, spoglądam na dziedziniec, gdzie ptak śpiewa między kwiatami.*

借问此何时，春风语流莺。- *Pytam, która to pora roku? Wiosenny wiatr mówi przez słowika.*

感之欲叹息，对酒还自倾。- *Wzruszony tym, chcę westchnąć, ale sięgam po wino i ponownie piję.*

浩歌待明月，曲尽已忘情。" - *Śpiewam głośno, czekając na księżyc, pieśń się kończy, a ja zapominam o wszystkim.*

W nowoczesnych tekstach chińskich pieśni artystycznych stosowanie mieszanych długości wersów stało się główną tendencją. Należy zatem dostosować struktury wersów do stylu pieśni, treści i emocji, aby jak najlepiej oddać temat utworu.

Artystyczne przetwarzanie języka tekstów pieśni

Rytm językowy często stanowi podstawę rytmu muzycznego w tworzeniu pieśni. Rytmiczność wersów wykracza poza ograniczenia samego języka, co prowadzi do bardziej zróżnicowanego i artystycznie przetworzonego rytmu. Jeżeli tekst pieśni ma jednolite, ale zmienne wersy, z silnym rytmem i melodyjnością, może lepiej uchwycić muzyczne obrazy i oddać treść pieśni.

Podsumowanie rozdziału drugiego

1. Sercem pieśni artystycznej jest idealne połączenie poezji i muzyki. Łącząc literaturę i muzykę, tworzy się nowa forma sztuki, gdzie teksty pieśni często opierają się na wierszach znanych poetów, z silnym naciskiem na literackość i wyrażanie wewnętrznego świata człowieka.

2. Powiązanie tekstów i muzyki w pieśniach artystycznych nadaje im głębszy wyraz emocji, umożliwiając wyrażanie indywidualnych, głębokich uczuć. Różnorodne style poezji różnych narodów dostarczają treści dla artystycznych pieśni, a zadaniem kompozytorów jest muzyczne wyrażenie trudnych do uchwycenia poetyckich obrazów.

3. Dobra pieśń wywołuje silny rezonans emocjonalny u poetów i kompozytorów, inspirując ich do tworzenia i aranżacji muzyki, która podkreśla emocje, napięcia i rytm zawarte w tekstach.

Rozdział 3. Porównanie obrazów w tekstach europejskich i chińskich pieśni artystycznych z motywem wiosny

Powodem, dla którego twórczość pieśni artystycznych osiągnęła szczyt w XIX wieku w Niemczech, Austrii, Francji i Rosji oraz rozwinęła się w XX wieku w Europie, Ameryce i Azji, jest nierozerwalny związek z rozwojem nowej poezji. Powstały one na jej bazie, dlatego wymagania dotyczące tekstów pieśni artystycznych są bardzo wysokie.

Pieśń artystyczna to połączenie poezji i muzyki. Poezja jest uważana za skarb i najwyższy wyraz kultury narodu, a jednocześnie jest wynikiem osadzenia się kultury i historii epoki. Poezja chińska i zachodnia są zupełnie różne, odzwierciedlając odpowiednio osiągnięcia kulturowe, artystyczne, estetyczne i literackie obu cywilizacji. Porównanie chińskiej i zachodniej poezji jest obiektywnie konieczne dla wymiany kulturowej oraz subiektywnie wymagane do badania i rozwoju chińskiej poezji.

Starożytna poezja chińska zawsze przyciągała uwagę świata dzięki swojemu zwięzłemu językowi i pięknym obrazom, a poezja zachodnia również olśniewała. Możemy odkryć wiele nieśmiertelnych dzieł w ogromnej liczbie utworów poetyckich. Termin „obraz" w poezji stał się popularny na zachodzie począwszy od XVIII wieku wraz z rozprzestrzenianiem się teorii wyobraźni. Lewis w swoim dziele *„Obrazy poezji"* stwierdził, że obraz „to obraz namalowany słowami", a „cały wiersz może być jednym obrazem stworzonym z wielu obrazów"[36]. Brytyjska krytyczka Spurgeon w *„Obrazach Szekspira i ich znaczeniu"* definiuje obraz jako: „każdy wyobrażony obraz przedstawiony w dowolny sposób".

Nowoczesna transformacja chińskiej starożytnej poezji była w dużej mierze wynikiem wpływu zachodnich koncepcji i form poezji. Jednak tradycja chińskiej starożytnej poezji miała ogromny wpływ na jej nowoczesny odpowiednik. Świadome czerpanie z tradycji i jej potencjalny wpływ stworzyły złożone dziedzictwo chińskiej starożytnej i nowoczesnej poezji, gdzie w procesie przyjmowania tradycji współcześni poeci wyraźnie ukazują swoją indywidualną twórczość. To jest szczególnie widoczne w poetyckich obrazach. Obrazy są unikatowym sposobem przedstawiania poezji, odróżniającym ją od innych form literackich. Twórcza inspiracja poety oraz jego doświadczenie życia i egzystencji koncentrują się w

[36] Liu Fang, *„Badania nad językiem obrazów poetyckich"*. [D] Uniwersytet Studiów Międzynarodowych w Szanghaju. s. 201.

obrazach, a poeci i czytelnicy komunikują się głównie za pomocą obrazów, przekazując emocje i nawiązując kontakt duchowy.

Chińscy i zachodni poeci mają wspólne cechy w tworzeniu obrazów. Przede wszystkim bliskość i pokrewieństwo z naturą. Połączenie duszy poety z obrazami natury, jest najbardziej wyróżniającą się wspólną cechą poetyckich obrazów dawnych i współczesnych czasów, głęboko zakorzenioną w tradycyjnych psychologicznych kompleksach kulturowych. Na przykładzie poezji zawierającej motywy wiosenne można dostrzec te cechy.

3.1. Porównanie zastosowania obrazów wiosny w poezji chińskiej i europejskiej

3.1.1. Styl językowy: zwięzłość języka chińskiego kontra bogactwo językowe w Europie

Chińska poezja klasyczna, biorąc pod uwagę liczbę sylab w wersach, ma formy czterosylabowe, pięciosylabowe, siedmiosylabowe oraz formy mieszane.

Ze względu na to, że Chiny od zarania dziejów były krajem rolniczym, mają głębokie związki z naturą. Zmiany w przyrodzie łatwo rezonują z emocjami i stanem umysłu poetów, dlatego też starożytni poeci byli niezwykle wrażliwi na zmieniające się pory roku. Motywy takie jak żal za wiosną, smutek nad przemijającym czasem oraz melancholia jesieni są powszechnymi obrazami w starożytnej poezji chińskiej. Wykorzystanie obrazów natury w chińskiej poezji starożytnej jest mistrzowskie, ponieważ subtelnie wyrażają one złożone emocje, jednocześnie oferując skomplikowane i niezapomniane wrażenia estetyczne. Na przykład, w starożytnej poezji Menga Haorana z dynastii Tang, w wierszu *„Wiosenny poranek”* jest to doskonale widoczne: „春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少。” - *Wiosenny sen nie zna świtu, wszędzie słychać śpiew ptaków. Wczorajszej nocy słychać było wiatr i deszcz, ile kwiatów opadło?*

Cały wiersz składa się z czterech wersów i używa żywych obrazów oraz zwięzłego języka. Poprzez opis wiosennego popołudnia, nocnej burzy i opadających kwiatów, poeta skutecznie wyraża swoje uczucia i refleksje.

Porównując starożytną poezję chińską z poezją starożytnej Grecji i Rzymu, można wyraźnie zauważyć, że Zachód propagował antropocentryzm; od starożytnego greckiego filozofa Sokratesa, który mówił „poznaj samego siebie”, przez humanistyczne idee renesansu, po powstanie romantyzmu na przełomie XVIII i XIX wieku, gdzie romantycy głosili hasło

„powrotu do natury”[37]. Rozwój poezji przyrody i użycie obrazów natury w zachodniej poezji zaczęły stopniowo rozkwitać.

Zachodnia poezja wyróżnia się kwiecistym językiem i większym dążeniem do wyzwolenia jednostki. Widoczne jest to w wierszu niemieckiego poety Goethego *„Pieśń majowa”*:

„Wie herrlich leuchtet mir die Natur! -	*Jak wspaniale świeci mi natura!*
Wie glänzt die Sonne! Wie lacht die Flur! -	*Jak błyszczy słońce! Jak śmieje się pole!*
Es dringen Blüten aus jedem Zweig, -	*Kwiaty wyrastają z każdej gałęzi,*
Und tausend Stimmen aus dem Gesträuch, -	*A z krzewów dochodzą tysiące głosów,*
und Freud und Wonne.” -	*Radość i szczęście.*

Język jest bezpośredni i emocjonalnie intensywny. Zachodni ludzie, skłonni do wychwalania efektywności produkcji, przyniesionej przez rewolucję przemysłową lub wielkości stworzenia człowieka przez Boga, często wyrażają swoje uczucia w sposób kwiecisty i otwarty. Z kolei kultura konfucjańska, rozwinięta w rolniczej cywilizacji i systemie autorytarnym, kształtowała w chińczykach sposób wyrażania emocji w sposób bardziej powściągliwy i zawoalowany. Chińczycy wolą wyrażać swoje uczucia i myśli za pomocą obrazów natury, gdzie wypowiedź jest ograniczona, ale znaczenie nieskończone.

3.1.2. Cechy stylów obrazowania wiosny w Chinach i Europie: subtelność kontra bezpośredniość

Ukryte piękno chińskiej poezji starożytnej jest unikatową i fascynującą częścią chińskiej kultury, która odzwierciedla mądrość i estetyczne dążenia dawnych ludzi. Ukryte piękno jest formą wyrazu, która poprzez zwięzłe, powściągliwe i subtelne środki, nadaje poezji głębię i niezapomniane wrażenia.

Przede wszystkim, ukryte piękno przejawia się w sugestywności obrazów. Starożytna poezja często używa konkretnych obrazów do wyrażania abstrakcyjnych uczuć i myśli, a obrazy te często mają bogate znaczenie symboliczne.

[37]https://mq.mbd.baidu.com/r/1QhgX4Xcwko?f=cp&u=c9b2569005720204 [dostęp: 5.10.2025]

Na przykład, w wierszu *„Wiosenne rozważania”* Du Fu, obrazem jest smutek:

„国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心。” - *Kraj upadł, lecz góry i rzeki pozostają, wiosną miasto zarasta trawą i drzewami. Kwiaty płaczą nad losem czasów, a ptaki drżą z powodu rozstania.*

Za pomocą zwięzłego języka opisuje obraz zniszczonego kraju i bujnej roślinności, jednocześnie wyrażając refleksje poety nad sytuacją polityczną oraz jego wewnętrzny ból. Tematem wiersza *„Wiosenne rozważania”* jest kraj będący w ruinie, lecz góry i rzeki wciąż trwają mimo wszystko. Kwitnąca niegdyś stolica Chang'an stała się teraz opustoszałym miastem porośniętym trawą. Widok kwitnących wiosennych kwiatów wywołuje łzy, a dźwięk ptasiego śpiewu potęguje uczucie smutku. Charakterystyczną cechą chińskiej poezji jest wyrażanie emocji poprzez obrazy przyrody. W całym wierszu poeta nie wyraża wprost swojego smutku ani nie wspomina o upadku Chang'anu i zniszczeniu kraju, lecz poprzez kontrastujące obrazy „upadku kraju” i „wiosny w mieście” buduje silny kontrast. *„Wiosna w mieście”* odnosi się do obfitości kwiatów i drzew wiosną, do jasnego i pięknego krajobrazu, ale z powodu „upadku kraju”, stolica zmarniała i straciła wiosenny blask, pozostawiając jedynie ruiny. Ten sposób wyrazu poprzez sugestię dodaje poezji głębi i warstw.

Europejska poezja z kolei charakteryzuje się bezpośredniością. Obrazy skupiają się na dążeniu do jedności w opozycji między podmiotem a przedmiotem. Literatura europejska była pod wpływem teorii „świata idei” Platona i „uniwersalnej struktury logicznej” Arystotelesa[38]. Zachodni ludzie uważają, że człowiek jest odrębną całością wyodrębnioną z natury, dzielącą samoświadomość i brak świadomości na dwa odrębne elementy, podkreślając, że wszystko w świecie zewnętrznym można wyjaśnić przez pryzmat jaźni. Dla zachodnich ludzi przedmiot i podmiot, materia i duch są wzajemnie przeciwstawne. XVIII i XIX wiek, okres romantyzmu w Europie, był kolejnym ważnym okresem w historii literatury europejskiej, trwającym od końca XVIII do początku XIX wieku. Podkreślał on emocje i wyobraźnię, propagował dążenie do wolności i indywidualności, co sprawiło, że poezja europejska stała się bardziej swobodna i bezpośrednia, koncentrując się na wewnętrznych

[38] Liu Congxin, Liu Zhengfu, *„Historia europejskiej muzyki wokalnej”*. [M] Wydawnictwo China Youth. 1999, s. 22.

emocjach i przemyśleniach jednostki. Przykładem jest poezja francuskiego pisarza Louisa Bouilheta:

„Viens partons! Au matin la source est plus limpide; - *Chodź, wyruszmy! Rano źródło jest czystsze;*
N'attendons pas du jour les brûlantes chaleurs, - *Nie czekajmy na palący upał dnia,*
Je veux mouiller mes pieds dans la rosée humide, - *Chcę zmoczyć stopy w wilgotnej rosie,*
Et te parler d'amour sous les poiriers en fleurs!" - *I rozmawiać z tobą o miłości pod kwitnącymi gruszami!*

Wiersz jest odważny i bezpośredni, mówi wprost: „Chcę rozmawiać z tobą o miłości pod kwitnącymi gruszami". Charakterystyka poezji europejskiej to zwięzłość i liryzm, prostota i konkretność, używające języka pełnego emocji, bezpośrednio wyrażając myśli i społeczne realia tamtych czasów.

Chińska poezja starożytna, z kolei, charakteryzuje się zharmonizowaniem sceny i emocji. Większość wierszy wykorzystuje symbole, metafory i personifikacje, aby subtelnie wplatać emocje poety w obrazy przyrody.

3.1.3. Porównanie obrazów wiosny w poezji chińskiej i europejskiej

Język obrazowy poezji ma charakterystyczną cechę wieloznaczności. Język ludzki powstaje w ramach kultury danego narodu, dlatego zawiera różnorodne elementy kulturowo-narodowościowe. Jest on nie tylko narzędziem komunikacji myśli, ale również nośnikiem kultury narodowej. Mowa nie może istnieć niezależnie od kultury, obyczaje narodowe muszą znajdować w niej odzwierciedlenie, co prowadzi do różnic w kulturowych implikacjach języka. Dlatego w systemie semantycznym języka wiele słów, oprócz znaczeń rzeczowych, zawiera również takie, które wywodzą się z podstawowych znaczeń konceptualnych, zawierających specyficzne cechy kulturowe danego narodu.

W poezji chińskiej i zachodniej, pory roku jako temat i obraz niemal zawsze stanowią niezbędny element. W liryce starożytnej szczególnie wyróżnia się poczucie sezonowości. W poezji zachodniej i chińskiej, różnice kulturowe sprawiają, że europejscy i chińscy poeci mają różne odczucia dotyczące wiosny, mimo wspólnych narodowych, kulturowych psychologii i estetycznych zainteresowań. To naturalne zamiłowanie do obrazów ma długą historię.

Obraz wiosny w chińskiej poezji

1. **Obraz radości.** W chińskim społeczeństwie rolniczym tylko deszcz może nawilżyć glebę, dzięki czemu obfite zbiory są możliwe, dlatego w poezji opisującej wiosenny deszcz zawiera się głęboka radość z nadejścia wiosny.

Przykłady:

(1) „*Deszcz na ulicach wiosennych jak delikatny jedwab, trawa zdaje się daleko, ale blisko jej nie widać.”* - Han Yu (768-834).
(2) „*Dobry deszcz zna swój czas, zaczyna się wiosną. Cicho wchodzi w noc, nawilża rzeczy delikatnie i bezgłośnie.”* - Du Fu (712-770).

2. **Obraz żalu.**

Przykłady:

(1) „*W małej wieży całą noc słuchałem wiosennego deszczu, jutro w wąskiej uliczce będą sprzedawać kwiaty moreli.”*- Lu You (1125-1210).

(2) „*Podczas Qingming pada deszcz, przechodnie na drodze przytłoczeni są żalem."*- Du Mu (803-852).

(3)„ *Dokąd odchodzi wiosna? Droga jest samotna i nie do przebycia, gdyby ktoś wiedział, gdzie jest wiosna, wezwałby ją z powrotem do wspólnego zamieszkania.”* - Huang Tingjian (1045-1105).

Wiosenny deszcz nawilża wszystko, kwiaty dzięki niemu rozkwitają, ale jednocześnie potrafi on doprowadzić do ich zniszczenia. Dlatego wiosenny deszcz jest również symbolem żalu za wiosną i smutku z powodu jej przemijania.

3. **Obraz rozstania**.

Spośród wszystkich ludzkich emocji, uczucie rozstania i tęsknoty jest najbardziej dezorientujące i smutne. Jest ono jak wiosenny deszcz, jak mgła, jak dym, delikatne, unoszące się w powietrzu i melancholijne. W starożytnej literaturze uczucie rozstania przyrównuje się do wiosennego deszczu, nadając mu wyjątkową emocjonalną głębię.

Przykłady:

(1) „*Deszcz za zasłoną szumi, wiosenne uczucia zanikają. Jedwabne prześcieradła nie wytrzymują chłodu piątej straży. We śnie nie wiedziałem, że jestem gościem, chwilowo rozkoszując się szczęściem.”* - Li Yu (937-978).

(2) „*Nocny deszcz pada na puste schody, poranna lampa ciemnieje w izbie rozstania.”* - He Xun (472-519).

W chińskiej poezji wiosenny deszcz symbolizuje radość z nadejścia wiosny, żal za wiosną oraz jest obrazem rozstania.

4. Obraz tęsknoty.

Wiosna to czas rozkwitu życia. Wiosenne dzikie trawy rosną i rozprzestrzeniają się. Są one delikatne, jak niegasnąca ludzka tęsknota. Tęsknota ma życie i jest wieczna, jak najdrobniejsze, najtrwalsze i najcenniejsze, niekończące się dzikie trawy.

Przykłady:

(1*) „Chciałem szukać pachnących traw, żałując, że muszę rozstać się ze starym przyjacielem.”* - Meng Haoran (689-740).
(2) „*Gdzie na świecie nie ma pachnących traw?"*- Su Shi (1037-1101).

Wiosenne trawy reprezentują obraz tęsknoty. W poezji dynastii Tang i Song, bezkresne pachnące trawy wyrażają wiele emocji związanych z rozstaniem, tęsknotą za przeszłością i pamięcią.

Obraz wiosny w europejskiej poezji

Tło epoki literackiego romantyzmu na Zachodzie różni się od tego związanego z chińską kulturą rolniczą. Romantyczni poeci zachodni kładą nacisk na uczucia, takie jak miłość, śmierć, życie i natura, co znajduje odzwierciedlenie w pozostawionych przez nich poruszających utworach.

Natura jest jednym z najbardziej romantycznych tematów w poezji. W okresie XVIII i XIX wieku, od czasu renesansu, poprzez romantyzm proces wyzwolenia człowieka osiągnął nowy etap.

1. Obraz miłości.

Przykłady:

(1) „Das Lüftchen spielt im grünen Tal'' —„*Delikatny wiatr muska zieloną dolinę",*
„Wo ich beim ersten Frühlingsstrahl''—„*W pierwszych promieniach wiosennego słońca jestem tutaj",*
„Einst, ach so glücklich war." — „*Kiedyś, jakże szczęśliwy byłem."*
- Ernt Konrad Friedrich Schulze (1789-1817)

(2) „N'attendons pas du jour les brûlantes chaleurs'', — „*Nie czekajmy na gorąco dnia" ,*
„Je veux mouiller mes pieds dans la rosée humide'', — „*Chcę zanurzyć stopy w wilgotnej rosie" ,*
„Et te parler d'amour sous les poiriers en fleurs!" —„*I rozmawiać z tobą o miłości pod kwitnącymi gruszami!"*
- Louis Bouilhet (1821–1869)

(3) „Non senti tu ne l'aria"— „*Czyż nie czujesz jeszcze" ,*
„il profumo che spande Primavera?'' — „*zapachu wiosny unoszącego się w powietrzu?"*
„Non senti tu ne l'anima,'' — „*Czyż nie słyszysz,"*
„il suon de nova voce lusinghiera?''— „*nowej, radosnej pieśni w twoim sercu?"*
„È l'April! È la stagion d'amore!'' — „*Jest kwiecień! Nastała pora roku miłości !"*
„Deh! vieni, o mia gentil.'' — „*o przyjdź, moja ukochana".*
- Rocc Emanuele Pagliara (1856-1914)

(4) „Voici donc les longs jours'', — „*Długie dni, jasne słońce,"*
„lumière, amour, délire!''— „*światło, miłość, szaleństwa!"*
„Voici le printemps!''— „ *To jest wiosna!"*
- Victor Hugo (1802-1885)

Zima w Europie jest mroźna i długa, podczas gdy wiosenne powietrze jest ciepłe i komfortowe, przynosząc ciepło i romantyzm po okresie chłodu. Poeci europejscy, z natury romantyczni, znajdują wiosną inspirację. Wiosna symbolizuje miłość, jak w poniższym wierszu: *„Et te parler d'amour sous les poiriers en fleurs!"* (*„I rozmawiać z tobą o miłości pod kwitnącymi gruszami!").*

2. Obraz wolności.

Przykłady:

(1) „Der Frühling in holder Pracht erwacht", —„Wiosna budzi się w urzekającym majestacie'' ,

„Ah alle Pein zu End mag sein,'' — *„wszystkie cierpienia dobiegły końca" ,*

„alles Leid, entflohn ist es weit!" — *„całe nieszczęście uciekło daleko!"*
- Richard Geneé (1832-1899)

(2) „Voici le printemps ! mars, avril au doux sourire." —„*To jest wiosna! Marzec i kwiecień z uroczym uśmiechem."*
- Victor Hugo (1802-1855)

(3) „L'arrivée de monsieur Printemps.'' — „*Przybycie Pana Wiosny."*

„Monsieur Hiver n'est plus le roi,'' — *„Pan Zima nie jest już królem , "*

„Dame Nature reprend ses droits.'' — „*Matka Natura odzyskuje swoje prawa*.''
„Les fleurs apparaissent dans les champs,'' — „*Kwiaty pojawiają się na polach,"*
„Pour saluer monsieur Printemps." — *„ Witając Pana Wiosnę."*
- Karine Persillet

Miłość i wolność to najczęstsze motywy w europejskiej poezji. Renesans, humanizm i dążenie do wolności oraz równości znajdują odzwierciedlenie w twórczości poetów, którzy wyrażają te uczucia poprzez opisy natury. Wiosna symbolizuje nowość oraz odrodzenie.

3. Obraz piękna natury.

Przykłady:
(1) „Giunt' è la Primavera efestosetti,'' — *„ Bogini wiosny zstępuje na ziemię, ''*
„La Salutan gl' Augei con lieto canto,'' — *„W lesie słychać świergot ptaków,"*
„E i fonti allo Spirar de'Zeffiretti,''— *„Delikatny wiatr łagodnie muska twarz,"*
„Con dolce mormorio Scorrono in tanto." — *„ Szemrzące szepty poruszają strumienie."*
- Antonio Vivaldi (1678–1741)

(2) „Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous réclame'', — „*Majowe łąki pełne kwiatów wołają nas , ''*

„Viens ! ne te lasse pas de mêler à ton âme'', —„*Chodź! Nie znudź się łączeniem swojej duszy,''*

„La campagne, les bois, les ombrages charmants'', —„*Z wiejskim krajobrazem, lasami, czarującymi cieniami drzew , ''*

„Les larges clairs de lune au bord des flots dormants,'' — „*Szerokim blaskiem księżyca na brzegu śpiących fal , ''*

„Le sentier qui finit où le chemin commence.'' -—„„*Koniec ścieżki jest początkiem ścieżki.''*
- Victor Hugo (1802-1885)

Europejscy poeci mają szczególne upodobanie do opisywania i wychwalania natury. Często umieszczają swoje postacie w spokojnym, naturalnym otoczeniu. W europejskiej literaturze przyroda i historia mają głębokie znaczenie, są postrzegane jako tajemnicze, święte i piękne siły. Poeci podkreślają harmonijną koegzystencję człowieka z naturą, a wiosna, będąc piękną porą roku, pełną kwitnących kwiatów i śpiewających ptaków, stanowi idealny temat do poetyckich opisów i wyrażania uczuć.

Podsumowanie rozdziału trzeciego

W powyższym rozdziale wyselekcjonowane zostały klasyczne wiersze zarówno z Chin, jak i z Europy. Poezja jest formą krystalizacji kultury narodowej. Autorka niniejszej dysertacji do omówienia wybrał chińską poezję starożytną (od czasów starożytnych do wybuchu wojny opiumowej w 1840 roku). W 1840 roku inne kultury nie były jeszcze obecne w Chinach, więc chińska poezja starożytna najlepiej reprezentuje obraz kultury chińskiej. Z Europy natomiast wybrano wiersze znanych poetów z różnych krajów, dokonując ich analizy i porównania. Porównanie to przedstawia się następująco:

1. Każda forma literacka, bez wyjątku, jest połączeniem podmiotu (subiektywnych myśli i uczuć pisarza) oraz przedmiotu (obiektywnej natury lub życia społecznego). Poezja jest jednak formą literacką o najsilniejszej subiektywności i najostrzejszym wyrazie cech podmiotowych. Każde dzieło, w tym narracyjne, takie jak powieść czy dramat, musi wyrażać uczucia autora. Można powiedzieć, że bez uczuć lub pasji nie można stworzyć sztuki. Poezja jest jednak formą literacką najbogatszą w pasję i uczuciowość. Nawet epicka poezja ma cechy liryczne.

2. W poezji obraz jest wyrazem pewnych myśli i uczuć, który za pomocą języka obrazowego sugeruje i prowadzi czytelnika od świata zmysłów do świata, w którym splatają się emocje i rozum. Dlatego każdy obraz zawiera pewne zabarwienie emocjonalne, a taki subiektywny czynnik jest wynikiem „świata życia" poety. Jak powiedział Gadamer: „Doświadczenie estetyczne zawsze zawiera doświadczenie pewnej nieskończonej całości"[39]. Dlatego obrazy są nie tylko indywidualne dla poety, ale także odzwierciedlają tło kulturowe. Różne filozofie i konteksty kulturowe Wschodu i Zachodu decydują o odmiennych cechach chińskiej starożytnej poezji obrazowej i zachodniej nowoczesnej poezji obrazowej.

3. W tekstach starożytnej poezji chińskiej i pieśni artystycznych, literaci często używają wiosennego deszczu do wyrażenia radości z wiosny, opadłych kwiatów do wyrażenia smutku z powodu przemijania wiosny, wiosennej trawy i czerwonej fasoli do wyrażenia tęsknoty, wierzb do wyrażenia pożegnania, kukułki do wyrażenia smutku i jaskółek do wyrażenia miłości. Zachodnia poezja bezpośrednio wyraża uczucia, skłaniając się ku podkreślaniu środowiska, koncentrując się na przedstawieniu, statycznym pięknie, umiejętnie używając obrazu do wyrażania emocji. W tekstach europejskich pieśni artystycznych często widać użycie kwiatów do wyrażenia piękna kobiety, róż jako metafory europejskiej damy, naturalnych krajobrazów do wyrażenia nadziei, chmur i ptaków do wyrażenia tęsknoty i miłości. W europejskiej poezji wiosna może oznaczać wolność, miłość i nadzieję.

[39] Liu Fang „*Język obrazów poetyckich"*. [D], Szanghajski Uniwersytet Studiów Zagranicznych, 2007, s. 165

Rozdział 4: Analiza reprezentatywnych chińskich i europejskich pieśni artystycznych o tematyce wiosny

4.1. Analiza wybranych chińskich utworów artystycznych o tematyce wiosny

4.1.1. „Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc?" („Chun hua qiu yue he shi Liao?")

Tło powstania utworu

Wiersz *„Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc?"* został napisany przez cesarza Li Yu z Południowego Tangu (937–978) w okresie Pięciu Dynastii i Dziesięciu Królestw. Był to jego ostatni utwór – pełen smutku i żalu. Autor porównuje wieczność natury z kruchością ludzkiego życia, by wyrazić rozpacz po upadku swojego kraju. Język wiersza jest czysty, piękny i precyzyjny. Rozpoczyna się pytaniem, a kończy odpowiedzią – od pytania do nieba, przez pytanie do ludzi, aż po pytanie do samego siebie. Mimo smutnej atmosfery, utwór ma melodyjny ton i piękną, swobodną kompozycję, co sprawia, że wywołuje głębokie emocje u czytelnika.

Zhou Jiasheng (ur. 1965) jest znanym chińskim pianistą i kompozytorem. Choć skomponował niewiele utworów, każdy z nich jest dopracowany i wysokiej jakości.

W tym rozdziale analizowane są trzy jego pieśni artystyczne oparte na poezji z dynastii Tang i Song[40]. Pieśni te mają piękne melodie i różne style – Autorka analizuje ich cechy muzyczne i sposób wykonania.

Trzy utwory to: *„Yu Meiren – Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc?"*, *„Shui Diao Ge Tou – Kiedy znów pojawi się jasny księżyc?"* oraz *„Zhe Gu Tian – Boję się, że nasze spotkanie było tylko snem"*. Wszystkie teksty napisały sławne postacie z czasów Tang i Song.

Pierwszą - *„Yu Meiren"* napisał cesarz Li Yu[41] po utracie swojego kraju – w tekście szczerze wyraża smutek i tęsknotę za dawnymi czasami.

---

[40] Okres *„Tang''* i *„Song''* odnosi się do dwóch ważnych dynastii w historii Chin: dynastii „Tang'' (618–907) i dynastii „Song'' (960–1279). To przybliżony okres między tymi dwoma panowaniami.

[41] Li Yu (937–978), znany także jako Chongguang, był ostatnim władcą Południowego Tangu. W historii nazywany jest Cesarzem Li (Li Houzhu). Był nie tylko cesarzem, ale także bardzo utalentowanym poetą.

Drugi „Shui Diao Ge Tou” - to utwór autorstwa Su Shi[42], znanego poety nurtu heroicznego z dynastii Song. Pisze o tęsknocie za bratem, robi to w sposób piękny i pełen wyobraźni, z nutą romantyzmu.

Trzeci - „Zhe Gu Tian” napisał Yan Jidao[43], poeta znany z delikatnych i emocjonalnych tekstów. Opisuje on spotkanie z ukochaną, tęsknotę i ponowne spotkanie. Język wiersza jest subtelny i uczuciowy, co dodaje mu szczerości i smutku

Utwór Zhou Jiasheng *„Yu Meiren'' – „Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc”* oparty jest na tradycyjnej chińskiej skali pięciodźwiękowej w tonacji bE gong[44]: **bE – mi – fa – sol – la – do – mi**, a następnie przechodzi do siedmiodźwiękowej skali yu w tonacji C[45]: **do – re – mi – fa – sol – la – si – do**.

Pod względem formy utwór ma prostą dwuczęściową strukturę bez powtórzeń. Tempo jest raczej swobodne. Całość składa się z 38 taktów i obejmuje: wstęp, część A, krótkie przejście (interludium) i część B.

Schemat formalny utworu wygląda następująco

A początek		A		Interludium	B	
		a	b		c	d
1-3		4-11	12-17	18-21	22-25	26-39
Przejście z tonacji **bE gong** do **C yu** w siedmiodźwiękowej skali.						

Tabela 1. Struktura pieśni *„ Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc?” („Chun hua qiu yue he shi Liao?”)*

Utwór zaczyna się trzytakowym wstępem w wolnym tempie (bez stałego metrum). Rozpoczyna się od funkcji dominanty i wykorzystuje arpeggiowane akordy. Płynna, łagodna melodia przygotowuje wejście części A. Wstęp kończy się wydłużoną szesnastką,

[42] Su Shi (1037–1101), znany również jako Zizhan i Dongpo Jushi, był wybitnym pisarzem, kaligrafem, malarzem i politykiem z czasów dynastii Północnej Song. Był jednym z „*Ośmiu wielkich mistrzów literatury Tang i Song”,* a jego osiągnięcia literackie były bardzo wysokie.

[43] Yan Jidao (ok. 1030 – ok. 1106), znany pod imieniem Shuyuan, był znanym poetą z dynastii Północnej *Song.* Pochodził z wpływowej rodziny. Specjalizował się w pisaniu o miłości oraz o uczuciach łączących sen i rzeczywistość.
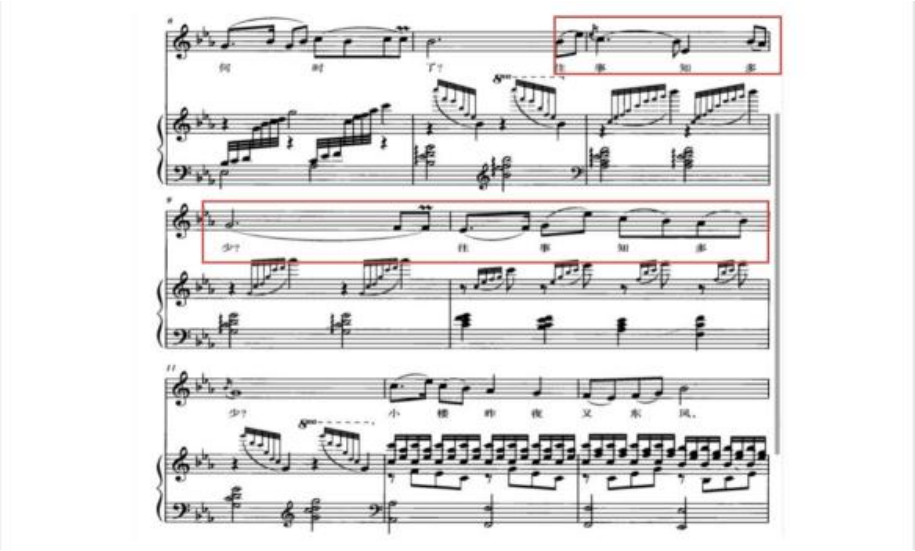
[44] Skala w tonacji bE gong (tradycyjna chińska skala pentatoniczna):bE – mi – fa – sol – la – do – mi

[45] Skala w tonacji c *yu* (chińska siedmiodźwiękowa skala *yu*):
do – re – mi – fa – sol – la – si – do

nawiązującą do początku. Cały wstęp zawiera skoki o oktawę, co dodaje mu artystycznego wyrazu

Część A ma łącznie 14 taktów i dzieli się na dwie frazy: fraza **a** ma 8 taktów, a fraza **b** ma 6 taktów. Struktura nie jest regularna – to forma zamknięta, ale niesymetryczna.

Fraza **a** składa się z trzech mniejszych części (4 + 2 + 2 takty). Akompaniament oparty jest głównie na arpeggiach, które wspierają linię melodyczną. Trzecia część powtarza tekst z drugiej części. W całej frazie występują duże skoki interwałowe, które podkreślają uczucie bezsilności (zob. przykład nutowy 4–1).



Przykład 1/4 – 1/ Fragment pieśni *,, Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc?" (,,Chun hua qiu yue he shi Liao?") takty 6-12*

Fraza b dzieli się na dwie części (2 + 4 takty), zgodnie z rytmem wersów w tekście. Akompaniament oparty jest głównie na akordach (styl homofoniczny), a melodia ma niższy, bardziej przygnębiony charakter.

Interludium ma 4 takty i wykorzystuje akordy blokowe oraz wyraziste triolowe tremolo. Choć krótki, ten fragment buduje napięcie i przygotowuje przejście do części B.
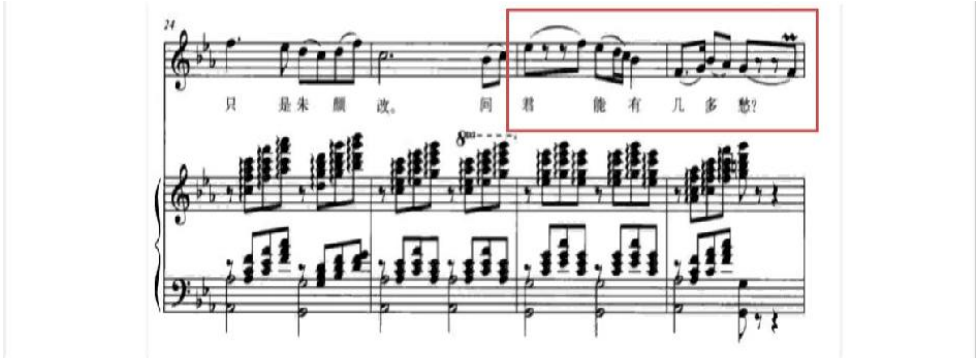
Część B zawiera 17 taktów i dzieli się na dwie frazy: fraza **c** ma 4 takty, a fraza **d** aż 13 taktów. Jest to nieregularna, zwarta forma muzyczna.

Fraza **c** składa się z dwóch części (2 + 2 takty), a akompaniament oparty jest na prostych akordach. Tempo jest nieco szybsze.

Jeśli chodzi o wyraz emocjonalny i technikę wokalną – silne akcenty nie tylko pomagają w podkreślaniu znaczenia słów, ale także wspierają oddech śpiewaka. Wykonując utwór, można używać akcentów do oddania emocjonalnego tonu tekstu.

Na przykład w pieśni tej słowa „君 (jun)", „能 (neng)", „几 (ji)", „愁 (chou)" wypadają na mocnych częściach taktu i odzwierciedlają zmieniające się emocje w tekście.
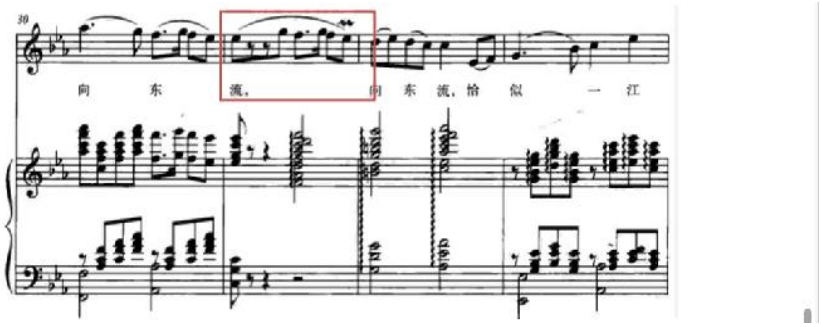
Ta fraza wykorzystuje różne wartości rytmiczne, co nadaje jej duże napięcie językowe. Szczególnie obecność nut z kropką wpływa na oddech i płynność melodii, dlatego podczas śpiewu należy zwracać uwagę na płynne łączenie rytmu i metrum (zob. przykład nutowy 4–2).



Przykład 2/4–2/. Fragment pieśni *„Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc?" („Chun jiang hua ye he shi Liao?"), takty 24-27*

Pauzy w rytmie są również ważnym środkiem wyrazu muzycznego. W zależności od ich umiejscowienia w frazie, dzielą się na różne typy. W omawianym utworze występują trzy pauzy w środku frazy – na przykład w wersie „问君能有几多愁" (*Ile smutku może mieć człowiek"*, pauzy po słowach „君" (jun) i „愁" (chou) są subtelnym sposobem wyrażenia emocji i dobrze oddają melancholijny nastrój utworu.

Ponieważ pauzy pojawiają się w tej samej frazie, podczas śpiewu należy ostrożnie kontrolować emocje, aby nie doszło do przerwania płynności językowej (zob. przykład nutowy 4–3).



Przykład 3 /4–3/ Fragment pieśni *„Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc? ‘’ („Chun hua qiu yue he shi Liao?”), takty 30-33*

Słowo „流” (liu – „płynie”) zawiera pauzę wewnątrz dźwięku wokalnego. Śpiewak powinien wcześniej przygotować emocje i utrzymać ciągłość linii melodycznej. Końcowa fraza powinna być zaśpiewana dźwiękiem pełnym wzruszenia – tylko wtedy uczucie głębokiego smutku zostanie w pełni przekazane.

4.1.2. „Wiosenny księżyc nad rzeką” („Chun Jiang Hua Yue Ye”)

Tło powstania utworu

Utwór ten znany był głównie jako klasyczna kompozycja na instrument pipa. Jest uważany za jeden z dziesięciu najpiękniejszych utworów tradycyjnej chińskiej muzyki. Oryginalnie nosił tytuł *„Zachód słońca i dźwięk bębnów”*. Melodia jest długa i nastrojowa, a cały utwór ma głęboką, poetycką atmosferę. Jest symbolem chińskiej muzyki klasycznej.

W 1994 roku znany chiński kompozytor Xu Jingxin przekształcił ten utwór instrumentalny w pieśń artystyczną opartą na klasycznej poezji. Była to pierwsza wersja wokalna tego dzieła. Xu Jingxin, jako jeden z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów, miał ogromny wpływ na rozwój chińskiej muzyki wokalnej. W pieśni tej połączył tradycyjną chińską melodię z technikami wokalnymi z muzyki zachodniej, zwłaszcza koloraturą. Dzięki temu powstał wyjątkowy styl, który dziś jest klasycznym przykładem chińskiego śpiewu artystycznego.

Życiorys kompozytora

Xu Jingxin (ur. 1943) pochodzi z powiatu Fengxian w Szanghaju. W 1960 roku rozpoczął studia na Wydziale Kompozycji Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego, które ukończył w 1967 roku. Następnie pracował jako kompozytor w Szanghajskiej Wytwórni Filmowej. W 1988 roku został dyrektorem artystycznym i szefem Szanghajskiej

Orkiestry Filmowej. Jest kompozytorem pierwszej klasy w Chinach, był też wiceprzewodniczącym Stowarzyszenia Muzyków Szanghaju i członkiem krajowych organizacji artystycznych. Obecnie pełni funkcję doradcy Stowarzyszenia Muzyków Szanghaju.

Xu Jingxin skomponował muzykę do ponad 80 filmów i ponad 150 seriali telewizyjnych. Do jego znanych dzieł należą m.in.: *,,Niezapomniana walka'', ,,Uśmiech zmartwionego człowieka'', ,,Mała ulica i Wschód słońca''.*

Analiza muzyczna i wskazówki dotyczące stylu wykonania:

,,Wiosenny księżyc nad rzeką" to utwór o formie powtórzeniowej, zbudowany w uproszczonej trzyczęściowej strukturze (A–B–A). Został skomponowany w tonacji C gong[46]

Struktura podstawowa	Wstęp	A		B			A'	
Struktura drugorzędna		a	b	c	d	e	a'	b'
Sekcja początkowa i końcowa	1-12	13-25	26-38	39-56	57-104	105-140	141-150	151-166
tonalność	Tonacja C-dur							

Tabela 2. Struktura pieśni „Wiosenny księżyc nad rzeką'' („Chun Jiang Hua Yue Ye")

(1) Analiza części wstępnej

Takt 1–12, wolne tempo (bez stałego metrum). Wstęp wykorzystuje dźwięki fortepianu i głosu ludzkiego, aby naśladować odgłosy bębna i fletu *,,Xiao''*. Tworzy to spokojną i tajemniczą atmosferę nocnego pejzażu nad rzeką. Często pojawiające się krótkie nuty ozdobne (przednutki) dodają efektu migoczącego światła na wodzie. Ostatnie 4 takty wstępu wprowadzają nowy materiał i można je traktować jako przygotowanie do części A – zarówno w akompaniamencie, jak i harmonii. Wstęp odgrywa ważną rolę w budowaniu nastroju i wprowadzeniu głównego tematu utworu.

(2) Analiza części A

Takt 13–38, tempo umiarkowane i poważne. Część A dzieli się na dwie części:

– Pierwsza (takt 13–25): oparta na skali pięciotonowej w tonacji D. To główna melodia wokalna. Zastosowano tu technikę „zamykania frazy na początku następnej" (motyw łączy się

[46] czyli C-dur w tradycyjnej chińskiej skali

z kolejnym jak ogon z głową), co symbolizuje ciągły przepływ rzeki. W czterech krótkich frazach tworzy się poetycki obraz księżycowej nocy nad wodą. Melodia jest prosta, piękna i elegancka – brzmi jak opowieść lub pieśń pochwalna.

– Druga (takt 26–38): śpiewana samym *„a”*. Lewa ręka fortepianu gra bardzo szybkie trzydziesto-dwójki, co daje efekt ruchu i płynności. Prawa ręka tworzy melodię, która odpowiada lub kontrastuje z głosem, dając efekt napięcia między szybkim akompaniamentem a powolnym śpiewem – połączenie ruchu i spokoju.

(3) Analiza części B

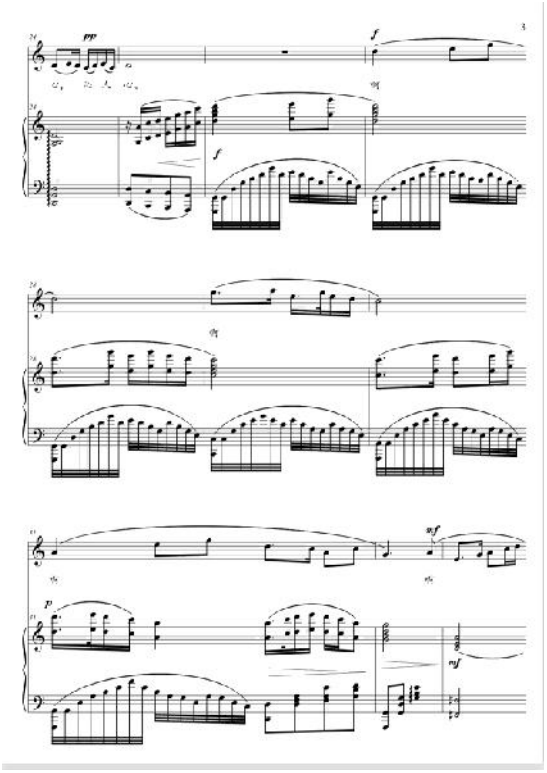
Takt 39–140. Część B ma charakter improwizacyjny, z dominacją koloratury wokalnej na samogłosce *„a”*. Można ją podzielić na trzy fragmenty – szczegółowa analiza tej części pojawi się w kolejnej sekcji, dlatego tutaj nie jest rozwijana.

(4) Analiza części A’

Takty 141–166, tempo poważne. *„A’’* to część repryzowa (powtórzenie tematu), a zarazem kulminacja całego utworu. Jest to fragment o charakterze podsumowującym. Melodia została podniesiona o czystą kwartę w stosunku do pierwotnej wersji z części A, a faktura akompaniamentu fortepianowego jest gęstsza i bogatsza, co tworzy wrażenie narastania napięcia i emocji.

Na zakończenie ponownie pojawia się samogłoska *„U”,* imitująca dźwięk tradycyjnego chińskiego fletu *(„xiao’’),* co nawiązuje do początku utworu i tworzy spójną, przyciągającą uwagę całość.
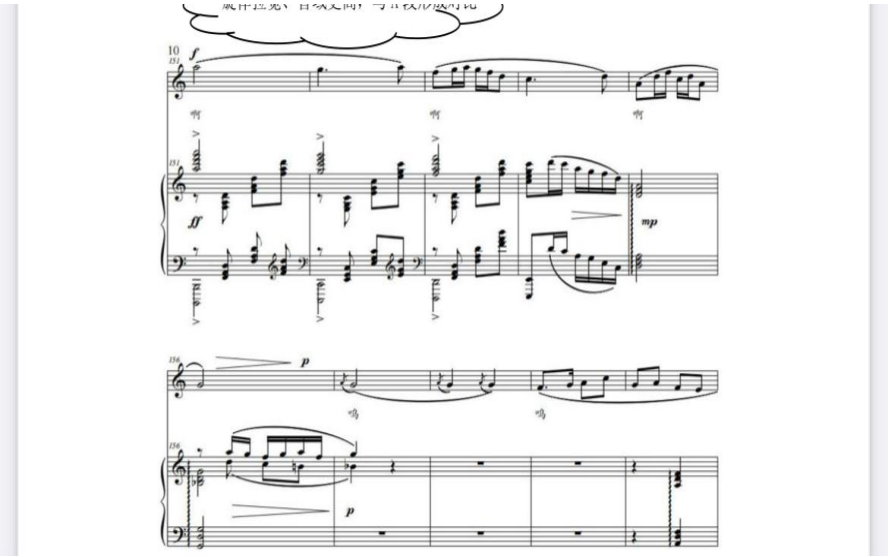
Część A składa się z dwóch fragmentów:
pierwszy to główna melodia pieśni,
drugi to śpiew na samogłosce *„a”* (zob. przykład nutowy 4–4).



*Przykład 4. /4–4/ F*ragment pieśni ,,Wiosenny księżyc nad rzeką'' (,,Chun Jiang Hua Yue Ye''), *takty 24-33*

Ten fragment wykonywany jest na samogłosce *„a”,* która od wieków służy ludziom do bezpośredniego wyrażania emocji – jest jasna, otwarta i wygodna do śpiewania. Linia melodyczna w tej koloraturowej części jest nieco bardziej rozciągnięta niż w głównym temacie. Akompaniament fortepianowy, grany w oktawach, prowadzi muzykę do małego punktu kulminacyjnego. Lewa ręka fortepianu gra szybkie trzydziesto-dwójki, a przeplatające się partie fortepianu i głosu doskonale oddają obraz niekończącej się rzeki i falującej wody.

W części repryzowej, takty 151–156 (zob. przykład nutowy 4-5） układ jest podobny do poprzedniego fragmentu – po głównym temacie pojawia się śpiew na samogłosce.



Przykład 5. /4-5/ Fragment pieśni ,,Wiosenny księżyc nad rzeką'' (,,Chun Jiang Hua Yue Ye''), takty 151- 156.
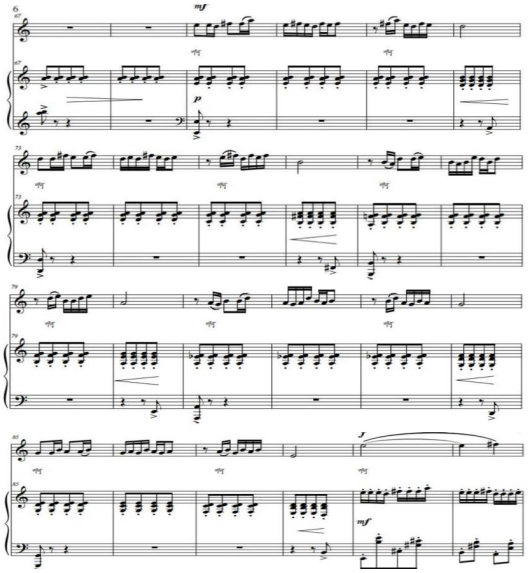
Te 6 taktów koloratury pojawiają się po kulminacyjnym fragmencie utworu. Melodia jest jeszcze bardziej rozciągnięta, rejestr wyższy, a emocje w śpiewie – silniejsze i pełniejsze. Tworzy to silny kontrast z lekkim i delikatnym charakterem części A, co wzmacnia poczucie warstwowości i rozwoju.

Część B utworu ma dużą skalę i jest najbardziej efektowną częścią całego dzieła. Kompozytor używa techniki koloratury do przedstawienia chińskich skal ludowych. Całą sekcję można podzielić na trzy części. Koloratura pojawia się w pierwszych dwóch, wykonywana wyłącznie na samogłosce *,,a''*.

Melodia jest szeroka, rejestr wysoki – kontrastuje to z częścią A i tworzy wyraźne zróżnicowanie.

Druga część części B (takty 57–104) jest w szybkim tempie. Tonacja często się zmienia, co dodaje śpiewowi kolorystycznej różnorodności. Ta sekcja zaczyna się interludium z dysonansowym interwałem sekundy, który natychmiast przyciąga uwagę słuchacza. Głos ludzki śpiewa tu w rytmie ósemek i szesnastek, co tworzy dynamiczne, energetyczne wrażenie.

Krótko łączone dźwięki i skoki melodyczne szybko się zmieniają, a krótkie motywy nadają muzyce większą energię. Emocje są silne i dynamiczne. Ciągłe wykorzystanie koloratury sprawia, że obraz muzyczny staje się bardziej żywy (zob. przykład nutowy 4–6).



Przykład 6 /4-6/ Fragment pieśni *„Wiosenny księżyc nad rzeką'' („Chun Jiang Hua Yue Ye"), takty 67-90.*

„Wiosenny księżyc nad rzeką" to dzieło poetyckie głęboko zakorzenione w chińskiej tradycji i estetyce. Oryginalnie to wiersz autorstwa poety Zhang Ruoxu z dynastii Tang. Opisuje piękny obraz wiosennej rzeki, kwiatów, księżyca i nocy, a jednocześnie wyraża marzenia autora o pięknym życiu, przyrodzie i ludzkim istnieniu. Uważany jest za jedno z arcydzieł starożytnej chińskiej poezji i był wielokrotnie adaptowany jako utwór muzyczny.

W części B utworu trudność wykonawcza koloratury polega na szybkim przechodzeniu między skokami a legato. Skoki melodyczne często się zmieniają, dlatego śpiewak musi cały czas dostosowywać sposób emisji głosu i kształt jamy ustnej, by zachować jednolitość dźwięku.

Wokalna wersja *„Wiosennego księżyca nad rzeką"* kładzie duży nacisk na technikę koloratury, co czyni tę część wyjątkowo wymagającą. Podczas śpiewania skoków oddech musi być lekki, szybki, elastyczny i precyzyjny. Nawet w momentach pauzy oddech powinien być kontrolowany, stabilny i dokładny. Śpiewaczki wykonujące szybkie koloraturowe pasaże używają szybkich, równych ruchów przepony, co pozwala kontrolować siłę i częstotliwość uderzeń powietrza w struny głosowe. Dzięki temu skoki dźwięków są bardzo precyzyjne i wyraziste.

W efekcie słuchacz, pod wpływem muzyki, może jeszcze głębiej poczuć piękno i emocje zawarte w poezji. Utwór osiąga tym samym idealne połączenie estetyki i sztuki. Ogólnie rzecz biorąc, pieśń *„Wiosenny księżyc nad rzeką”* to nie tylko dzieło o wysokiej wartości artystycznej, ale także elegancka prezentacja starożytnej chińskiej kultury.

4.1.3. ,,*Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny*”(,,*lin hua xie le chun hong*”)

Tło powstania:

Wiersz klasyczny *Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny* został napisany przez Li Yu (937–978) – ostatniego władcę Południowego Tangu. Li Yu, znany też jako Zhongyin, używał przydomka Lianfeng Jushi. Był trzecim cesarzem Południowego Tangu i znany jest w historii jako „cesarz Li”. Pochodził z rodziny cesarskiej, miał wielki talent artystyczny – był wybitnym malarzem, muzykiem i przede wszystkim poetą, szczególnie w gatunku ci (宋词 – poezja śpiewana).

Do dziś zachowało się ponad 30 jego utworów, większość zebrana w zbiorze *Poeci dwóch cesarzy Południowego Tangu* z okresu dynastii Ming.

Twórczość Li Yu dzieli się na dwa etapy o zupełnie odmiennych nastrojach i stylach, co wynikało z jego burzliwego życia. Miał łagodny, wrażliwy charakter i niewiele interesował się sprawami państwowymi – kochał sztukę i literaturę. Po niespodziewanej śmierci następcy tronu, został zmuszony do objęcia władzy, choć sam tego nie pragnął. Jako cesarz nie interesował się polityką – przez 15 lat jego wiersze opisywały głównie luksusowe życie dworskie, np. *„Huan Xi Sha”* czy *„Pu Sa Man”*. Jednak później, po upadku swojego kraju i wzięciu do niewoli, jego ton uległ radykalnej zmianie – pojawiły się żal, tęsknota i refleksja.

Życiorys kompozytora:

Sang Tong (1923–2011) był wybitnym chiskim kompozytorem i pedagogiem muzycznym, uznawanym za jedną z kluczowych postaci w rozwoju chińskiej pieśni artystycznej XX wieku.

Przez wiele lat wykładał w Central Conservatory of Music, gdzie kształcił kolejne pokolenia muzyków. Dążył do połączenia tradycyjnej poezji chińskiej z zachodnimi technikami kompozytorskimi.

W swojej kompozycji stosuje liryczny, powściągliwy styl melodyczny oraz subtelną harmonię, łączącą elementy zachodniej tonalności z wpływami muzyki chińskiej. Linia wokalna podąża za naturalnym rytmem języka, podkreślając ekspresję tekstu.

Utwór ten stanowi przykład jego stylu - syntezy poetykości, kultury i nowoczesnych środków muzycznych.

Analiza muzyczna i wskazówki wykonawcze:

Pieśń *„Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny''* składa się z dwóch części. Pierwsza część zawiera trzy wersy:

„Kwiaty w lesie opadły z wiosny – zbyt szybko.''

„Nie ma na to rady – poranna mżawka, wieczorny wiatr.''
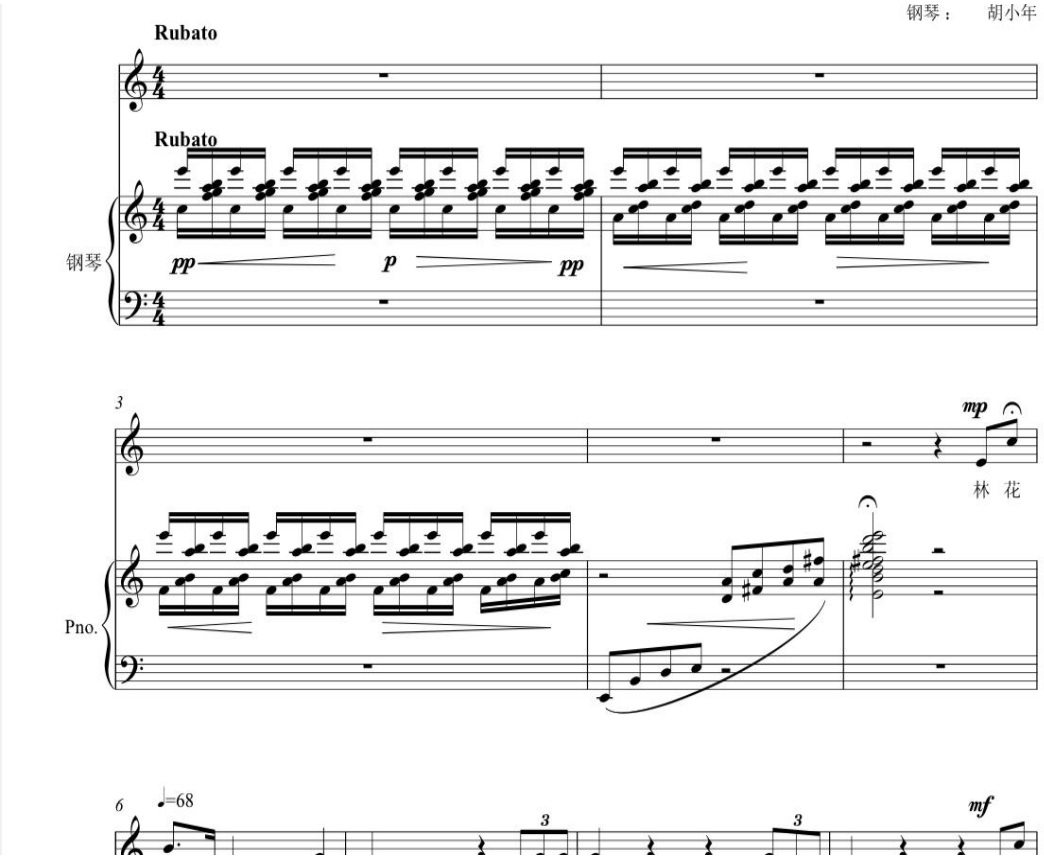
Autor poprzez obraz opadających kwiatów w lesie wyraża smutek związany z przemijaniem czasu – wszystko zmienia się zbyt szybko. Choć rzeczy wyglądają tak samo, wszystko się zmieniło. To coś, na co nie mamy wpływu. Kwiaty są zbyt kruche, by wytrzymać chłodny wiatr i deszcz, które przychodzą dniem i nocą.

Pieśń artystyczna oparta na klasycznym wierszu *„Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny''* ma falującą, liryczną melodię i zbudowana jest w formie dwuczęściowej. Utwór posiada wstęp, część A, interludium, część A1 i zakończenia. Całość oparta jest na naturalnej gamie C-dur. Schemat formy muzycznej przedstawiony jest w tabeli.

Struktura podstawowa	Preludium	A		Interludium	A'		koda
Struktura drugorzędna		a	b		a'	b'	
Sekcja początkowa i końcowa	1-5	6-13	14-28	29-35	36-43	44-65	66-67
tonalność	C Naturalny Major						

Tabela 3. Struktura pieśni *„Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny'' („lin hua xie le chun hong'')*

Wstęp obejmuje 5 taktów, a użyty materiał muzyczny jest w większości spójny. Dźwięk e3 pojawia się jak bicie dzwonu i trwa aż do czwartego taktu. Melodia łączy elementy muzyki chińskiej i zachodniej, wzajemnie się uzupełniając (zob. przykład nutowy 4–7).



Przykład 7 /4 -7/ Fragment pieśni *„Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny" („lin hua xie le chun hong"), takty 1 -5.*

Część A utworu składa się z dwóch odcinków muzycznych: **odcinka A i odcinka B** (zob. przykład nutowy 4–8).

Odcinek A zawiera cztery frazy: **a, b, c, d**, obejmujące takty 6–13 (łącznie 8 taktów). Ta część odpowiada pierwszej strofie wiersza. Melodia dokładnie oddziela poszczególne fragmenty tekstu, dzięki czemu granice wersów są bardzo wyraźne.

Odcinek B stanowi wyraźny kontrast wobec odcinka A. Zawiera 15 taktów (takty 14–28, zob. przykład nutowy 4–8) i odpowiada drugiej strofie wiersza. Aby lepiej oddać zmianę emocji – od smutku do refleksji – wprowadzono drobne zmiany w tekście. W taktach 16–18 słowa *„kiedy znów"* („几时重") są powtarzane, a w muzyce zastosowano technikę sekwencji, by stopniowo wzmocnić emocjonalne napięcie.
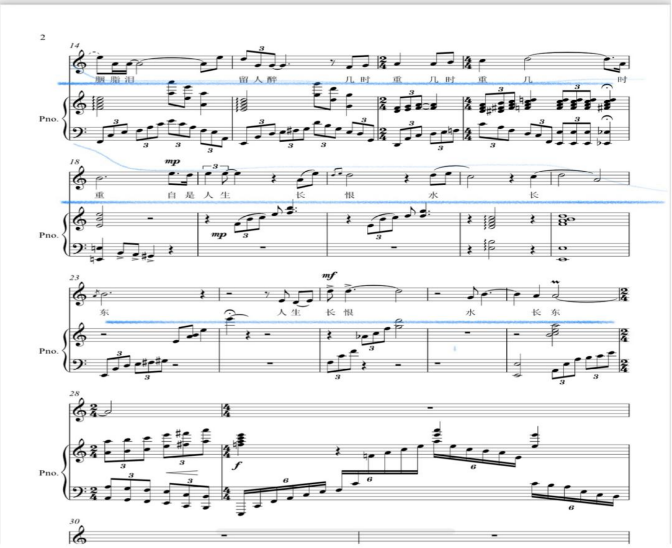
Interludium ma łącznie 7 taktów. Głównym elementem rytmicznym są szesnastki grane w grupach po sześć (sześciodźwięki), wykonywane w formie arpeggia (rozłożonych akordów). Po intensywnym przebiegu następuje stopniowe wyciszenie, zaczynające się od 34. taktu,

gdzie pojawia się oznaczenie *,,poco rall''*., co oznacza „stopniowo zwalniać". Po tym zabiegu muzycznym ponownie wprowadzony zostaje temat utworu.

Część A1 jest powtórzeniem części A. Choć melodia pozostaje prawie taka sama, zmienia się faktura akompaniamentu – wcześniej dominowały akordy blokowe i triolowe rytmy, a teraz pojawiają się dynamiczne szesnastki w ruchu wznoszącym i opadającym. Część A1 również składa się z 8 taktów.
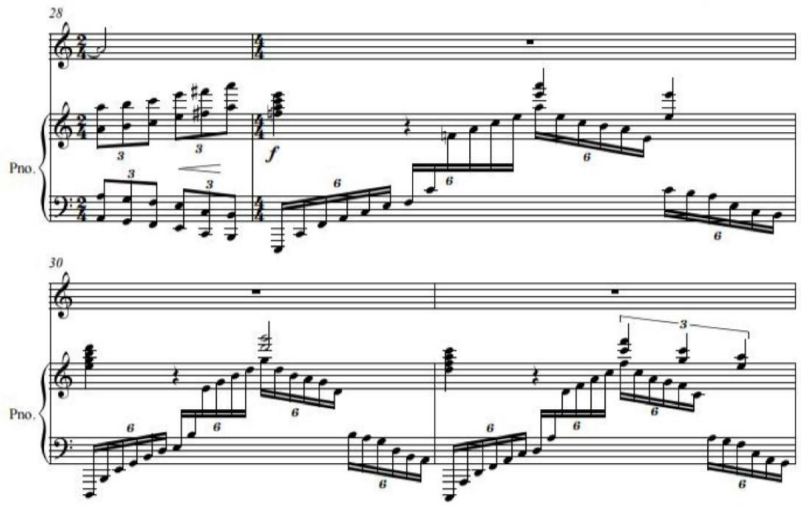
Część B1 jest niemal identyczna jak część B, ale różni się tym, że w B1 zastosowano powtórzenia – wielokrotne powtórzenia wzmacniają emocjonalną głębię utworu.

Zakończenie *(,,coda'')* ma 3 takty i rytmicznie oraz melodycznie nawiązuje bezpośrednio do wstępu. Dzięki temu cała pieśń kończy się w formie zamkniętej, tworząc spójną strukturę typu „klamra".



Przykład 8 / 4–8/ Fragment ,,pieśni *Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny'' (,,lin hua xie le chun hong''), takty 14-29*

Interludium (takty 29–35) łączy wcześniejszą część z kolejną i pełni rolę przejścia. Metrum zmienia się na 4/4, a faktura oparta jest na motywie akompaniamentu z głównego tematu. Rytm staje się bardziej gęsty dzięki zastosowaniu szesnastek w formie sześciodźwięków (szóstek). Dynamika zostaje oznaczona jako f (forte), co nadaje brzmieniu większą siłę i płynność. Całość tworzy bogaty efekt dźwiękowy i buduje emocjonalny fundament pod kolejne powtórzenie tematu z nowymi zmianami.
(zob. przykład nutowy 4–9).
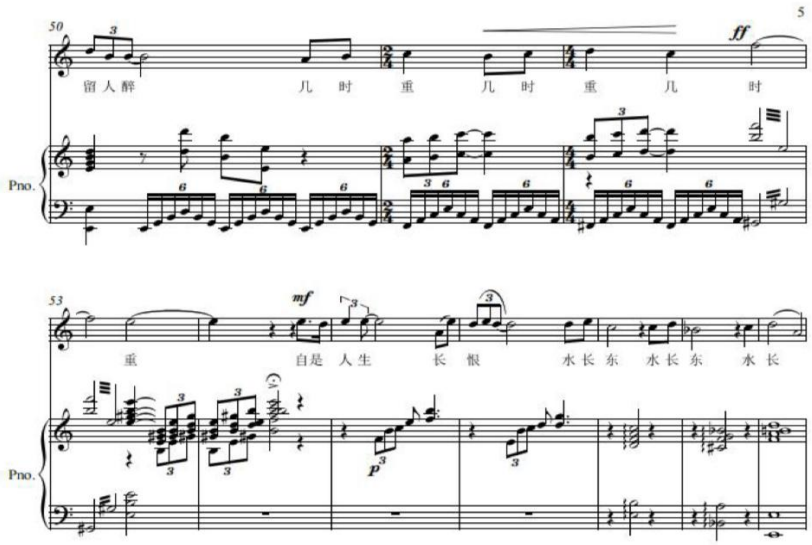


Przykład 9 /4 – 9/ Fragment pieśni **„***Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny"(„lin hua xie le chun hong"), takty 28 – 31.*

Druga część stanowi wariację i powtórzenie pierwszej, z główną zmianą w akompaniamencie – wykorzystuje on motyw z interludium. Dynamika przechodzi z *mp* do ***mf***, co sprawia, że emocje i płynność muzyki stają się jeszcze silniejsze.

Fraza b1 obejmuje takty 49–54. W porównaniu z wcześniejszym fragmentem, melodia wznosi się do dźwięku f w drugiej oktawie, co powoduje nagły wybuch emocji i stanowi kulminacyjny moment całego utworu.

(zob. przykład nutowy 4–10）



Przykład 10 /4-10/ Fragment pieśni **„***Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny"(„lin hua xie le chun hong"), takty 50 – 59*

Artystyczna pieśń na podstawie klasycznego wiersza *„Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny”* wykorzystuje tekst starochińskiej poezji, dlatego podczas jej wykonywania należy szczególnie zwrócić uwagę na zachowanie cech charakterystycznych dla tego gatunku: czystości, przejrzystości i jasności brzmienia.

Ponadto, po zrozumieniu emocjonalnego przekazu i poetyckiego klimatu utworu, śpiewak powinien używać delikatnego, melodyjnego i subtelnego brzmienia głosu. Ważne jest także odpowiednie operowanie dykcją i oddechem, aby płynnie zmieniać barwę dźwięku między frazami oraz umiejętnie budować i kontrolować emocjonalne warstwy w trakcie całego wykonania.

4.1.4. „Wiosenny poranek” („Chun Xiao”)

Tło powstania utworu:

Piosenka *„Wiosenny poranek”* pochodzi z cyklu pieśni klasycznych *„Trzy wiersze z dynastii Tang”* autorstwa Li Yinghai. Cykl ten został skomponowany na początku lat 80. XX wieku i oparty jest na trzech słynnych wierszach dynastii Tang: *„Wiosenny poranek”* Meng Haorana, *„Nocna przystań w Fēngqiáo”* Zhanga Ji oraz *„Wejście na Wieżę Bocianów”* Wang Zhihuana. Każdy z tych utworów ma inną atmosferę, emocje i przesłanie.

Li Yinghai doskonale zrozumiał znaczenie tych poezji i dobrał do każdej inną melodię, tonację i technikę kompozytorską, łącząc poezję z dynastii Tang z nowoczesną muzyką. Dzięki temu utwory te stały się bardzo popularnymi pieśniami artystycznymi.

Wiersz *„Wiosenny poranek’’* to jedno z najbardziej znanych dzieł poety Meng Haorana z dynastii Tang. Choć to krótki pięciowersowy wiersz o prostym języku, ma silny obrazowy charakter. Meng Haoran w prosty sposób pokazuje, jak ludzie mogą usłyszeć i wyobrazić sobie przyrodę – odczuwając wiosnę oraz widząc spadające kwiaty po nocnym deszczu. Wiersz ma delikatnie melancholijny ton.

Li Yinghai doskonale oddał uczucia poety – smutek, współczucie, miłość do świata i ludzi – dzięki czemu *„Wiosenny poranek’’* jako pieśń idealnie łączy tekst z muzyką i stał się klasyką często wykonywaną przez śpiewaków.

Życiorys kompozytora:

Li Yinghai (1927 – 5 stycznia 2007) był znanym chińskim kompozytorem i teoretykiem muzyki. Ukończył Narodowe Konserwatorium Muzyczne w Nankinie. Tworzył w wielu dziedzinach – komponował muzykę wokalną, fortepianową i filmową. Jego styl był wyjątkowy, a wiele jego utworów przetrwało do dziś jako klasyka.

W dziedzinie wokalnej pisał utwory solowe, chóralne, piosenki dziecięce i pieśni masowe. Do jego znanych kompozycji należą: *„Słońce wschodzi – radość wszędzie''*, *Na stepie tysiące mil* i wiele innych. Stworzył również wiele klasycznych pieśni na podstawie starożytnych wierszy, takich jak cykl: *„Trzy wiersze z dynastii Tang''*, z którego *„Wiosenny poranek''* jest jednym z najważniejszych utworów i tematem niniejszej analizy.

Li Yinghai opracował także znaną chińską pieśń ludową *„Mała rzeka płynie'',* która do dziś jest wykorzystywana jako wzorcowy materiał w nauczaniu śpiewu w szkołach muzycznych i miała ogromny wpływ na edukację muzyczną w Chinach.

Analiza muzyczna i wskazówki wykonawcze:

Choć wiersz *„Wiosenny poranek''* zawiera tylko 20 znaków, jego poetycki przekaz jest pełny i głęboki, a język – niezwykle precyzyjny i piękny. Życie poety Meng Haorana, nie było ono łatwe. W wielu jego utworach można znaleźć smutek podróży, samotność i poczucie zagubienia. Słynny poeta Du Fu mówił o nim: „Każdy jego wers wart jest zapamiętania", co pokazuje, jak wysoką wartość artystyczną miała jego twórczość.

Główne emocje zawarte w tej pieśni to tęsknota za wiosną i ulotnym pięknem. Pierwsze dwa wersy – *„Wiosenny sen niepostrzeżenie minął, wszędzie słychać ptasie śpiewy''* – opisują radosny poranek pełen oznak wiosny. W śpiewie należy oddać uczucie zaskoczenia i zachwytu. Te obrazy pochodzą z doznań słuchowych, co czyni je wyjątkowymi.

Już sam wstęp utworu daje poczucie spokoju, harmonii i klasycznego piękna, a jednocześnie skrywa lekki posmak tajemnicy. Dlatego podczas śpiewania warto uchwycić tę atmosferę i stworzyć obraz harmonijnej, wczesnowiosennej natury. *„Wiosenny poranek''* to

utwór oparty na pentatonicznej skali *„D gong”*[47], Cały utwór ma 36 taktów i zbudowany jest w dwuczęściowej formie równoległej, obejmującej wstęp i zakończenie. W przeciwieństwie do większości pieśni ludowych w klasycznej formie dwuczęściowej, ta kompozycja cechuje się bardziej precyzyjnie zaprojektowaną strukturą.

Utwór napisany jest w metrum 2/2 i utrzymany w wolnym tempie *(„largo”),* co pozwala przekształcić emocje towarzyszące recytacji pięciowersowego wiersza w muzyczny przekaz.

Część A (takty 9–16) ma regularną budowę 4 + 4, opartą na skali *„D gong”* i odpowiada dwóm wersom wiersza. Fragment łączący (takty 17–20) wykorzystuje materiał muzyczny z wstępu (naśladujący dźwięk wiatru), co płynnie łączy emocje z początku utworu z dalszym przebiegiem i równoważy napięcie wywołane przez 8-taktowy wstęp.

Część B (takty 21–28) ma taką samą strukturę jak część A. Zakończenie (takty 29–37) odpowiada długością wstępowi – również 8 taktów i 16 ćwierćnut – ale podczas słuchania wydaje się znacznie dłuższe, co oddaje estetykę poetyckiego nastroju i dążenie do głębi wrażeń, jak pokazano na diagramie.

Struktura podstawowa	Preludium	A		Połączenie	B			koda
Struktura drugorzędna		a	a’		b	b‘	b”	
Sekcja początkowa i końcowa	1-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-36	37
tonalność	D Strojenie systemu domowego							
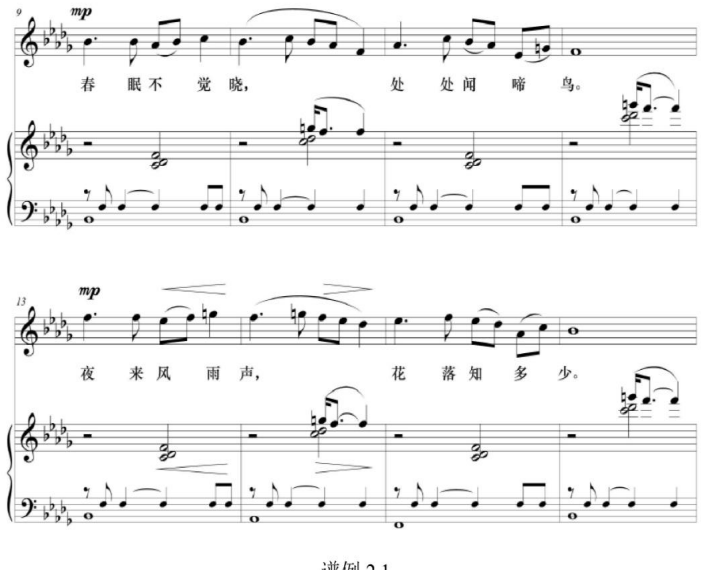
Tabela 4. Struktura pieśni „Wiosenny poranek” („Chun Xiao”)

Podczas komponowania *Wiosennego poranka* frazy muzyczne są regularne i uporządkowane, a melodia prowadzona spokojnie i płynnie. W utworze zastosowano wiele

[47] Skala pentatoniczna *„D gong”* to jeden z najczęściej używanych trybów w tradycyjnej muzyce chińskiej. Należy do systemu pięciodźwiękowego, czyli zawiera tylko pięć dźwięków i nie ma półtonów. Odpowiada to solmizacji: **re – mi – ♯fa – la – xi – re**.

okrężnych linii melodycznych oraz technikę sekwencji, która sprawia, że melodia łączy się ściśle z tekstem, pomagając lepiej wyrazić emocje zawarte w poezji.

Aby dopasować muzykę do nastroju wiersza, Li Yinghai użył stylu recytacyjnego – linia melodyczna została stworzona zgodnie z naturalnym rytmem i intonacją recytowanego tekstu, co pozwala na harmonijne połączenie słów i melodii (zob. przykład nutowy 4–11).
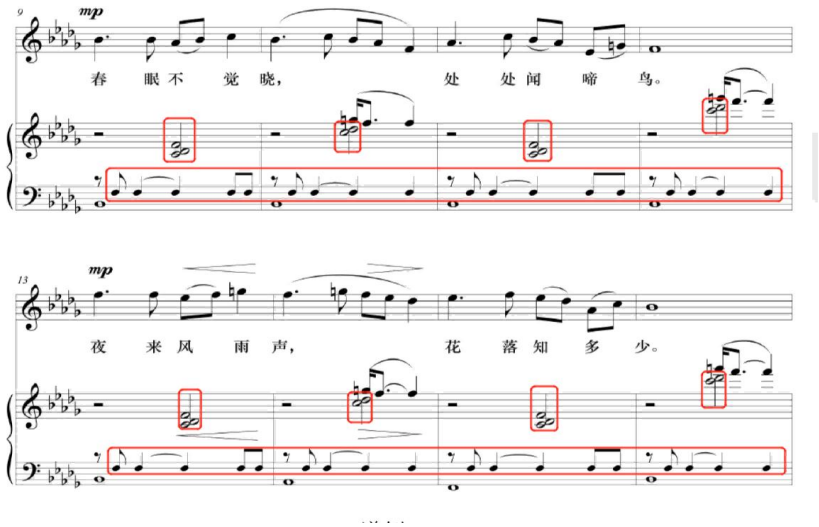


Przykład 11 /4–11/ Fragment pieśni *„Wiosenny poranek" („Chun Xiao")*, takty 9 – 16.

Rytm fraz jest stabilny, bez częstych zmian. Główne wartości rytmiczne są spójne z linią melodyczną. Melodia rozwija się powoli i elegancko, oddając delikatny i spokojny nastrój wiersza. Kompozytor często stosował interwał tercji wielkiej, co sprawia, że przejścia między tonacjami brzmią naturalnie i łagodnie.

Wiosenny poranek został napisany w czasie odradzającej się przyrody, a jego ogólny nastrój jest powolny i pełen zadumy. Cały utwór utrzymany jest w wolnym tempie (*Largo*), co buduje spokojną atmosferę i podkreśla charakter recytacyjno-śpiewny wiersza.

Po głębokim zrozumieniu emocji poety – radości i zarazem żalu z powodu przemijającej wiosny – Li Yinghai stworzył muzyczną wizję wczesnowiosennego poranka po deszczu. W kompozycji szczególną uwagę poświęcono efektom dźwiękowym – śpiew ptaków i krople deszczu powtarzają się w akompaniamencie, tworząc obraz pełen życia i wiosennej świeżości.

W części A (zob. przykład nutowy 4–12）
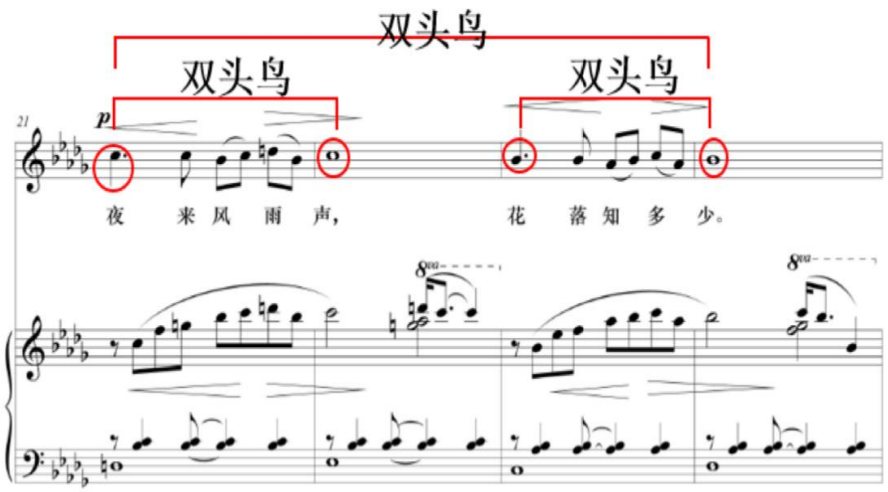


Przykład 12. /4–12/ Fragment pieśni „Wiosenny poranek" („Chun Xiao"), takty 9 – 16.

w partii środkowego głosu fortepianu dźwięki są utrzymywane, aby naśladować krople deszczu, spadające powoli i delikatnie. W partii górnego głosu pojawiają się dysonanse między sekundami, które imitują śpiew ptaków – dźwięki te powtarzają się w oktawach, tworząc obraz pełen życia i energii.

W taktach 21–22 (zob. przykład nutowy 4–13) pojawia się technika charakterystyczna dla muzyki chińskiej, zwana „ptak z dwiema głowami" – początek i koniec frazy mają ten sam dźwięk, co nadaje melodii dużą siłę wyrazu i podnosi jej emocjonalne oddziaływanie.

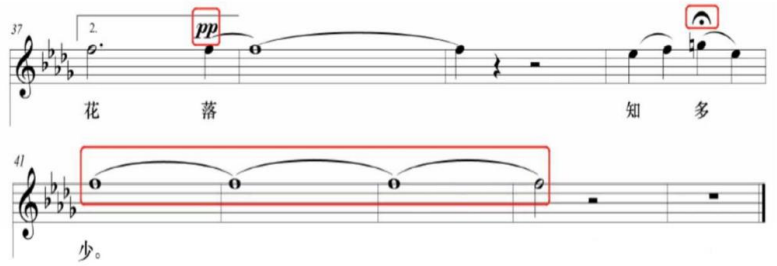
Li Yinghai, wykorzystując środki wyrazu zaczerpnięte z muzyki tradycyjnej, ukazuje obiekty, którym poeta przekazuje swoje uczucia: opadające kwiaty, wiatr, deszcz, śpiew ptaków. Łączy dźwięki natury z ludzkimi emocjami, przedstawiając piękno przyrody za pomocą muzyki. Daje słuchaczowi pełne wrażeń i przyjemne doświadczenie słuchowe.



Przykład 13 /4 – 13/ Fragment pieśni *„Wiosenny poranek" („Chun Xiao"), takty 21 - 24*

Utwór *„Wiosenny poranek"* ma spokojny i łagodny charakter. Cała kompozycja cechuje się niewielką dynamiką i delikatnymi zmianami, dlatego najlepiej interpretować ją stosując powolny wdech i wydech. Podczas śpiewu zaleca się użycie techniki „półgłosu" (czyli śpiewania z połową siły pełnego głosu). Wymaga to od wykonawcy dobrej kontroli oddechu. Pomiędzy frazami dźwięk powinien być łagodny, płynny i spójny, aby dać słuchaczowi poczucie harmonii i pełni muzycznego przekazu.

Wysokie dźwięki należy wykonywać bardzo cicho, co wymaga doskonałej kontroli oddechu. Przed sylabą „shǎo" (少) znajduje się sylaba „duō" (多), która jest wydłużona swobodnie (zob. przykład nutowy 4–14）



Przykład 14 /4 -14/ Fragment pieśni „Wiosenny poranek" („Chun Xiao"), takty 41 – 44.

To miejsce idealnie nadaje się do oddechu. Po odpowiednim nabraniu powietrza, śpiew można kontynuować, zachowując płynność i spójność. Taki sposób wykonania pozwala słuchaczowi głębiej odczuć emocje utworu i daje przestrzeń do refleksji i wyobraźni.

4.1.5. „Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny" („Han chu hong. Li chun ri")

Tło utworu:

„Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny" to utwór poetycki autorstwa Xin Qiji, patriotycznego poety z dynastii Song. Wiersz odnosi się do święta Lichun (początek wiosny) i już w pierwszym wersie – *Wiosna już powróciła* – nawiązuje do ludowych zwyczajów związanych z tym dniem. Autor wyraża swoje uczucia wobec zmieniającego się czasu i wydarzeń, tęskniąc za dawnym krajem i krytykując władców dynastii Song za bierną postawę wobec utraty północnych ziem.

Wiersz ma przemyślaną strukturę, głęboką symbolikę i bogaty przekaz. Poprzez metaforyczne obrazy – jak deszcz, jaskółki, ogród, śliwy, wierzby czy dzikie gęsi – tworzy system symboli, które krążą wokół głównego tematu, niosąc ukryte emocje i refleksje.

Zainspirowany tym tekstem, młody kompozytor Yan Ji stworzył w 2022 roku nową pieśń artystyczną opartą na klasycznej poezji chińskiej.

Życiorys kompozytora:

Yan Ji (ur. 1988), muzyk, producent i nauczyciel akompaniamentu w zakresie śpiewu tradycyjnego na Wydziale Wokalnym w Konserwatorium Muzycznym w Wuhan. Pełni również funkcję wicedyrektora sekcji pianistycznej Stowarzyszenia Muzyków w prowincji Hubei.

Brał udział w niemal tysiącu koncertów jako pianista-akompaniator, współpracował przy wielu edycjach ogólnokrajowych konkursów wokalnych, takich jak Złoty Dzwon, Nagroda Wenhua i konkursy pieśni ludowej. Wielokrotnie zdobywał nagrody za najlepszy akompaniament. Opracował i opublikował partytury fortepianowe do wokalnych kompozycji wielu kompozytorów z Hubei.

Pieśń *„Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny”*

Utwór ma równoległą dwuczęściową formę prostą, główną tonacją jest *bE gong*[48], a metrum to 4/4. Melodia jest piękna, a styl – liryczny i wyrazisty. Całość oparta jest na tradycyjnych chińskich motywach melodycznych, z towarzyszeniem fortepianu.

Struktura utworu została podzielona w następujący sposób:

Struktura podstawowa	preludium	A				B				A’				B’				
Struktura drugorzędna		a	b	c	d	e	f	e’	g	a	b	c	d	e	f	e’	g	uzupełnienie
Sekcja początkowa i końcowa	1-7	8-12	12-16	16-20	20-24	25-28	29-33	33-37	37-43	43-47	47-51	51-55	55-59	60-63	64-68	68-72	72-76	77-80
tonalność	Tonacja Es-dur																	

Tabela 5. Struktura pieśni Wiosna w pałacu Han –„ Dzień początku wiosny” („Han chu hong. Li chun ri”)

Po siedmiu taktach Wstępu, z harmonią kończącą się się klasyczną kadencją — od dominanty do toniki, następuje część pierwsza.

Część A składa się z czterech fraz, każda po 4 takty, tworząc regularną, symetryczną strukturę. Cztery frazy odpowiadają typowemu układowi melodycznemu: wprowadzenie – rozwinięcie – zmiana – zakończenie. Każda fraza zawiera dwa motywy – jeden krótki, drugi dłuższy – co dobrze pasuje do rytmu klasycznego wiersza.

Końcówki fraz to kolejno:

– shang (re),

– jue (mi),

– yu (la),

– gong (do).

[48] Tryb *gong* w tonacji Es (obniżone E) w tradycyjnej muzyce chińskiej to skala oparta na dźwięku Es jako głównym tonie (gong, czyli tonika).
Odpowiada on zachodniej tonacji Es-dur (E ♭ dur), ale należy do chińskiego systemu pentatonicznego – składa się z pięciu dźwięków.

Ostatnia fraza opada w dół, dając uczucie zakończenia i powrotu do głównego tonu. Melodia została bardzo starannie dopasowana do intonacji mówionego języka chińskiego - wysokości dźwięków odzwierciedlają naturalny rytm i akcenty wypowiedzi.

Część B ma taką samą strukturę i wewnętrzną logikę jak część A, jest jednak rozwinięciem materiału muzycznego z części A.

– Pierwsza fraza zaczyna się na *„zhi'' („sol'')* i rozwija się liniowo w górę.

– Druga fraza zawiera skok kwinty w dół — pasuje to do intonacji słów *„xie" i „xian"* oraz pełni funkcję przejścia.

– Trzecia fraza powtarza motyw i końcówkę pierwszej, kończąc się również na *„zhi",* co tworzy otwartą strukturę przed zakończeniem.

– Ostatnia fraza znowu opada do *„gong'' („do''),* zamykając utwór w sposób spójny i pełny.
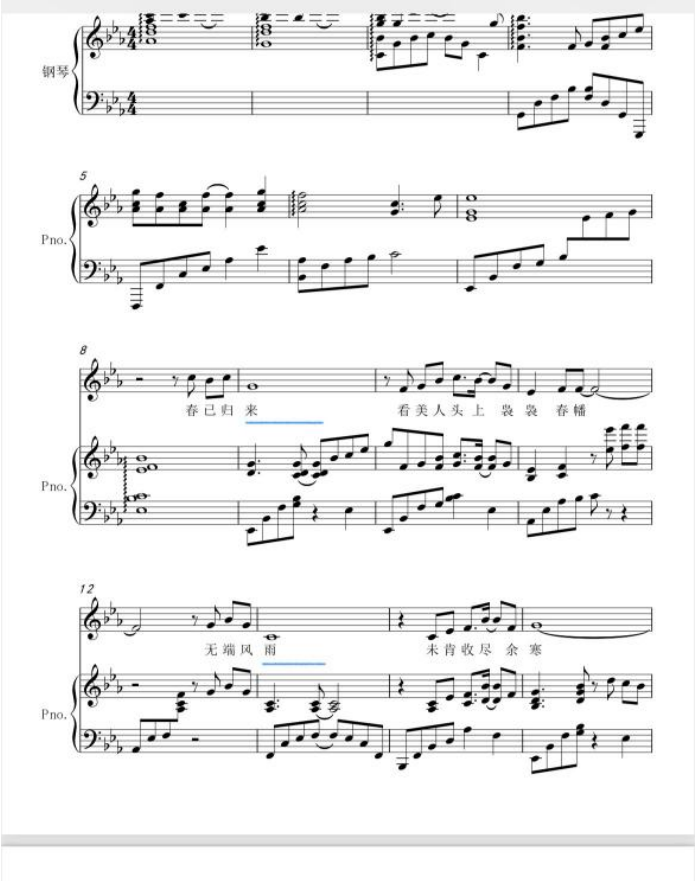
Akompaniament fortepianowy:

Lewa ręka gra głównie rozłożone akordy *(„arpeggia''),* a prawa podąża za melodią linią wokalną. Harmonia oparta jest na prostych akordach diatonicznych, ale dla urozmaicenia barwy muzycznej pojawiają się również akordy poza tonacją i akordy alterowane, np. w takcie 37 zastosowano akord D7/SII, a w takcie 77 – septymowy akord na dźwięku Es.

„Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny" to artystyczna pieśń nowej poezji klasycznej w stylu operowym. Styl śpiewania może naśladować sposób śpiewu postaci *„Qingyi*"[49]

Każda sylaba na końcu wersów powinna być śpiewana w wysokiej pozycji dźwiękowej, a usta nie powinny być zbyt szeroko otwierane. Charakterystyczne dla operowego stylu zakończenia sylab należy „wyrzucać" lekko na końcu – jak pokazano na przykładzie nutowym 4–15, przy słowach „lái" (来) i „yǔ" (雨).

[49] *„Qingyi''* : czyli poważnej, szlachetnej bohaterki w chińskiej operze.
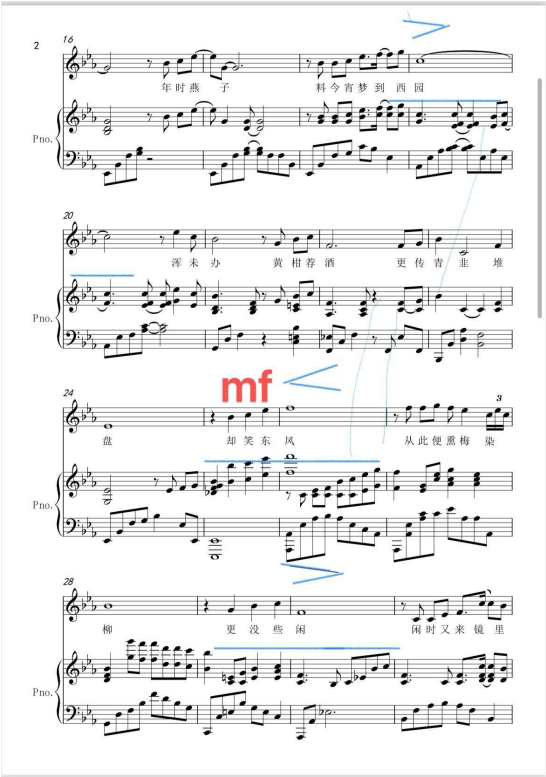


Przykład 15 /4 – 15/ Fragment pieśni *„Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny" („Han chu hong. Li chun ri"), takty 11 - 14*

W zdaniu *„liào jīnxiāo mèng dào xīyuán"* (料今宵梦到西园) akcent pada na słowo „xī" **(西)**, natomiast kolejne słowo „yuán" **(园)** powinno być wykonane z łagodnym osłabieniem.

W takcie 25, fraza *„què xiào dōng fēng"* (却笑东风) powinna być wykonana z narastającą dynamiką — to mały punkt kulminacyjny całej pieśni. Należy dobrze nabrać powietrza, a każda sylaba powinna być lekko zaakcentowana i może być delikatnie odzielona.

Pozostałe długie dźwięki w utworze powinny być wykonywane z łagodnym wyciszeniem *(diminuendo)*.

W takcie 29, w zdaniu *„gèng méi xiē xián"* (更没些闲), akcent pada na słowo „xiē" (些), a „xián" (闲) zaczyna się już słabiej (zob. przykład nutowy 4–16).
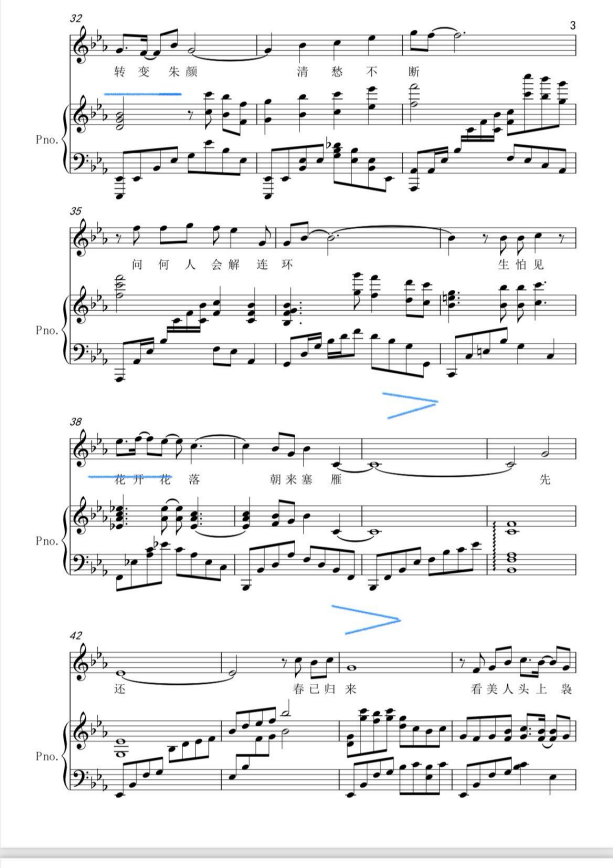


Przykład 16 /4–16/*Fragment pieśni „Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny” („Han chu hong. Li chun ri”), takty 16 - 32*

W przypadku artystycznych pieśni nowej poezji klasycznej w stylu operowym, bardzo ważne są także wartości rytmiczne z kropką w każdym takcie.

Na przykład, w takcie 32, w frazie *„zhuǎn biàn zhū yán”* (转变朱颜), akcent pada na słowo *„zhuǎn”* (转), a *„biàn”* (变) należy zaśpiewać lekko i szybko przejść dalej.

W takcie 38, fraza *„huā kāi huā luò”* (花开花落) - akcent pada na pierwsze *„huā”* (花), a od ostatniego słowa *„luò”* (落) należy stopniowo zmniejszać dynamikę (zob. przykład nutowy 4–17).

Akcenty powinny być wyraźne, ale nie przesadnie mocne – nie należy ich „wypychać” siłą. Wysokie dźwięki trzeba wspierać oddechem i kontrolą przepony.
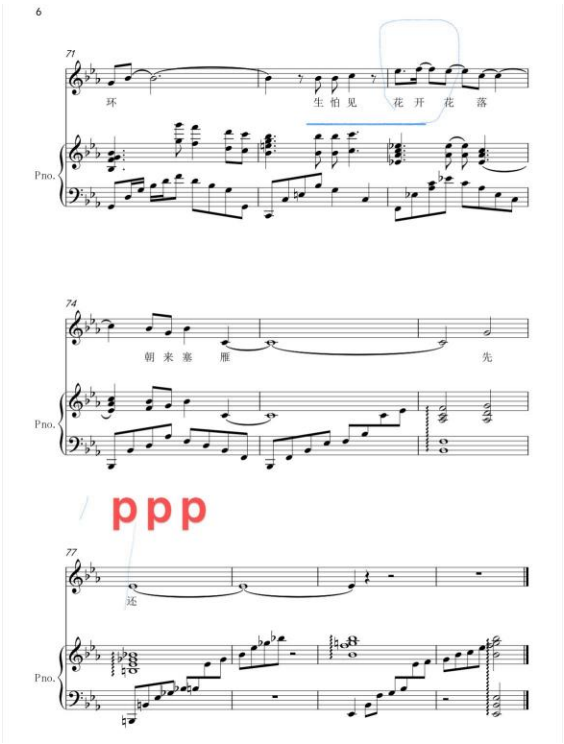


Przykład 17/4–17/ Fragment pieśni *„Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny" („Han chu hong. Li chun ri"), takty 32 - 45*

Na samym końcu utworu, w takcie 72, fraza *shēng pà jiàn* **(生怕见)** może być wykonana z lekkim wzmocnieniem i pewnością – *crescendo* doda jej wyrazu.

W wyrażeniu *huā kāi huā luò* **(花开花落)** – dwa pierwsze słowa *huā kāi* **(花开)** można zaśpiewać swobodnie i z lekkością, z operową emisją dźwięku.

Zakończenie powinno być wolne, delikatne i spokojne, a emocje należy stopniowo wyciszać i domknąć ich ekspresję (zob. przykład nutowy 4–18).



Przykład 18 /4-18/ Fragment pieśni *„Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny" („Han chu hong. Li chun ri"), takty 71 - 80*

Podsumowanie

W klasycznych chińskich pieśniach poetyckich w stylu operowym rytm i brzmienie słów (intonacja i artykulacja) mają ogromne znaczenie. Należy dokładnie wymawiać każdą sylabę i głoskę.

Przed śpiewaniem warto najpierw przeczytać tekst na głos z odpowiednią rytmiką i płynnością, aby wyczuć unikatowy charakter i klimat poezji. Dzięki temu można też wcześniej zrozumieć trudniejsze znaki lub wieloznaczne słowa, poznać ich poprawną wymowę i znaczenie.

Podczas recytacji należy zwolnić tempo i wyraźnie dopasować każdą sylabę do odpowiedniej głoski końcowej (rym). Dzięki temu podczas śpiewu słowa będą czysto i wyraźnie artykułowane, a słuchacze będą mogli dobrze zrozumieć tekst. Tylko jeśli tekst jest wyraźnie słyszalny, można w pełni przekazać jego treść i emocje.

Na przykład w słowach takich jak *„huā"* (花), *„fēng"* (风), *„xián"* (闲), *„qīng"* (清), *„shēng"* (生) łatwo popełnić błędy artykulacyjne – niewyraźne zakończenie może zabrzmieć jak nosowy dźwięk przed sylabą, co niszczy operowy charakter pieśni i jej poetycką jakość.

4.2. Wybrane europejskie pieśni artystyczne o tematyce wiosny

4.2.1. Pieśń artystyczna Franza Schuberta – „Im Frühling" („Wiosną")

Tło powstania utworu

Franz Schubert skomponował pieśń *„Im Frühling"* („Wiosną") w 1826 roku. Tekst pochodzi od niemieckiego poety Ernsta Schulzego. Schulze napisał ten wiersz pod wpływem swoich prawdziwych, osobistych przeżyć miłosnych. Ciekawostką jest to, że Schubert miał bardzo podobne doświadczenia, co sprawiło, że mocno utożsamiał się z treścią wiersza.

Pieśń opowiada o tęsknocie za ukochaną osobą, marzeniach o miłości i żalu, że nie można być razem. Dzięki podobnym przeżyciom życiowym poety i kompozytora, pieśń ma głęboką emocjonalną wymowę.

Schubert, choć żył krótko, napisał ponad 600 pieśni artystycznych. *„Im Frühling"* powstała wiosną 1826 roku, pod koniec życia kompozytora i jest przykładem jego dojrzałego stylu. Wiersz pochodzi z *Dziennika poetyckiego* (*„Poetisches Tagebuch"*) Schulzego, pisanego między 1813 a 1817 rokiem. Zbiór ten został wydany w 1822 roku.

Po śmierci Schuberta, pieśń została opublikowana w 1828 roku jako dzieło pośmiertne (opus posth. 101 no.1, D882). Brytyjski muzykolog Graham Johnson zaproponował zebranie 10 pieśni Schuberta do tekstów z *Dziennika poetyckiego* w jeden mały cykl pieśniowy pod nazwą *Na dzikich ścieżkach – dziennik poetycki* (*„Auf den wilden Wegen – Poetisches Tagebuch"*).

Schubert doskonale połączył tekst i muzykę. Wiersz opisuje romantyczną scenę miłosną w wiosennej atmosferze. Pieśń wyraża pragnienie spędzenia życia z ukochaną osobą i smutek z powodu rozstania. Schubert, tworzący na granicy epok klasycyzmu i romantyzmu, pokazał w tej pieśni styl spokojny, uczuciowy, ale powściągliwy.

Życie kompozytora:

Franz Schubert (31 stycznia 1797 – 19 listopada 1828) urodził się w Lichtental, na przedmieściach Wiednia. Był austriackim kompozytorem. Jego twórczość łączyła klasycyzm i romantyzm, tworząc pomost między tymi epokami. W swojej muzyce Schubert czerpał inspirację z muzyki ludowej Niemiec i Austrii oraz klasyki wiedeńskiej. Szczególnie znany jest z pieśni artystycznych *(„Lieder"),* których napisał ponad 600 – to jedne z najważniejszych dzieł tego gatunku w historii muzyki.

W 1823 roku Schubert skomponował cykl pieśni „*Piękna młynarka''* (*„Die schöne Müllerin''*) do poezji Wilhelma Müllera – jedno z jego największych osiągnięć w muzyce wokalnej.

Analiza muzyczna i wskazówki wykonawcze

Tekst pieśni można podzielić na cztery części. Pierwsze dwie opisują wiosenny krajobraz oraz sceny spaceru zakochanych. Podmiot liryczny siedzi spokojnie na wzgórzu, niebo jest jasne, a w dolinie wieje lekki wiatr. Wiosną podmiot liryczny i ukochana spacerują razem.

Pierwsze dwie części wykorzystują tę samą melodię, ale z różnymi tekstami. Uczucia są podobne, ale towarzyszy im zmieniające się akompaniament, który rozwija muzykę.

W trzeciej części ta sama melodia zaczyna modulować (zmienia się tonacja), co pokazuje zmianę emocji w tekście. Na końcu pieśń wraca do swojej pierwotnej tonacji.

Poniżej znajduje się uproszczony schemat formy utworu:

Struktura podstawowa	preludium	A’	Interludium	A’’	łącznik	A’’’	łącznik	A’’’’	koda
	a	b	a’	c	a’’	d	a’’’	c’	a’’’’
Takty	1-4	5-16	17-20	21-32	33-34	35-40	41	42-49	50
tonalność	G	G	G	G	g	g	G	G	G

Tabela 6. Struktura pieśni „Im Frühling” („Wiosną”)

Struktura pieśni *„Im Frühling”* opiera się na formie ronda, która ma związek z rozszerzoną formą trzyczęściową. Główna część (A) powtarza się kilka razy, a pomiędzy nimi pojawiają się inne fragmenty. Wspólne elementy łączą te trzyczęściowe sekcje w całość, tworząc strukturę ronda.

Tak wyglądają główne części utworu:

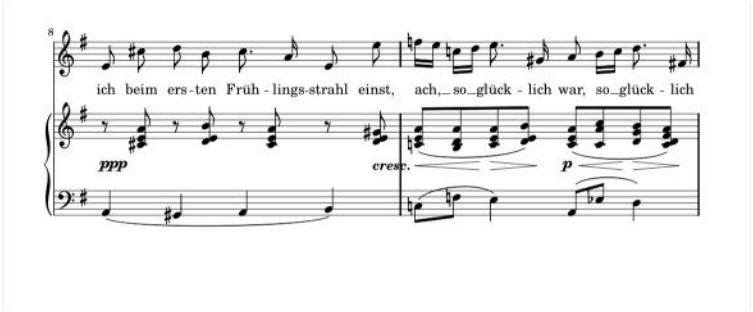
– Takt 1–4 to część A,

– Takt 5–16 to część B,

– Takt 17–20 to A1,
– Takt 21–32 i 42–49 to C1,
– Takt 33–34 to A2,
– Takt 35–40 to D,
– Takt 41 to A3,
– Takt 50 to A4.

Podczas śpiewania pierwszej części, trzeba rozpocząć delikatnie, ponieważ pierwsze słowo w tekście to słaby ósemkowy przedtakt. Należy śpiewać z radością i uczuciem miłości, zaczynając pierwsze zdanie wysoką pozycją impostacji: *Still sitz' ich an des Hügels Hang* i pilnując podparcia oddechowego. Gdy dochodzimy do frazy *„Wo ich beim ersten Frühlingsstrahl einst"* – emocje powinny zostać lekko wyciszone.
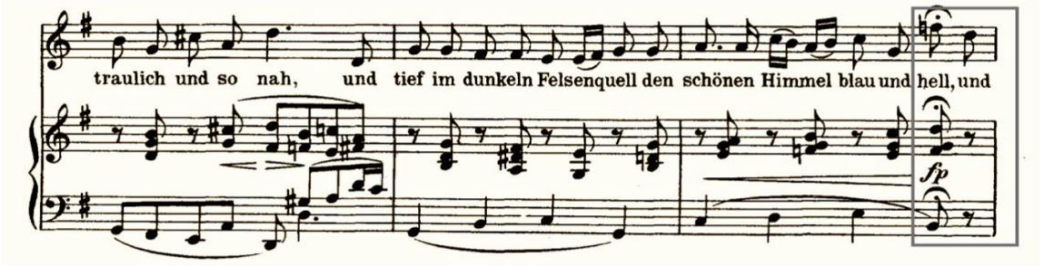
Przy słowach *Ach, so glücklich war!* należy wykonać małe *crescendo* (patrz przykład nutowy 4-2-1), natomiast drugie *so glücklich war* powinno być zaśpiewane spokojniej i ciszej.



Przykład 19 /4-2-1/ Fragment pieśni *„Im Frühling'' („Wiosną'')*, takty 8-9

Tutaj należy wykonać delikatne *diminuendo* – ostatnie zdanie powinno być nieco cichsze i wolniejsze niż poprzednie.

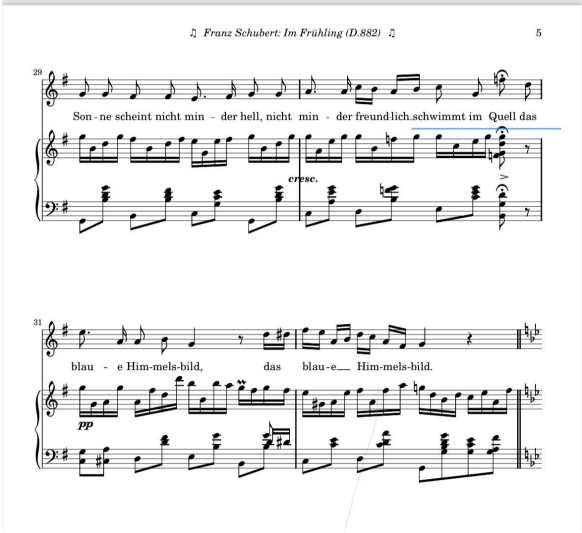
Następnie śpiew przechodzi w pełną emocji opowieść.
Przy słowach *blau und hell* (zobacz przykład nutowy 4-2-2) należy użyć oddechu, aby delikatnie podtrzymać dźwięk, łagodnie go unieść i miękko zakończyć pierwszą część.



Przykład 20/4-2-2/ Fragment pieśni ,,Im Frühling''(,,Wiosną''), takty 13-14

Druga zwrotka również zaczyna się łagodnie, ale z nieco większym rytmem niż pierwsza, opowiadając historię w sposób bardziej płynny.

Przed frazą *Von welchem sie gepflückt*, trzeba dobrze przygotować oddech na długą frazę, aby móc spokojnie i pewnie ją rozwinąć.
Wraz ze zmianą tekstu zmienia się też wyraz muzyczny – przy *Nicht minder freundlich schwimmt im Quell* (zobacz przykład nutowy 4-2-3), trzeba lekko podtrzymać dźwięk na przedłużonej nucie, z delikatnym spowolnieniem.
Natomiast fraza *das blaue Himmelsbild* powinna być jeszcze wolniejsza i spokojniejsza niż poprzednia.
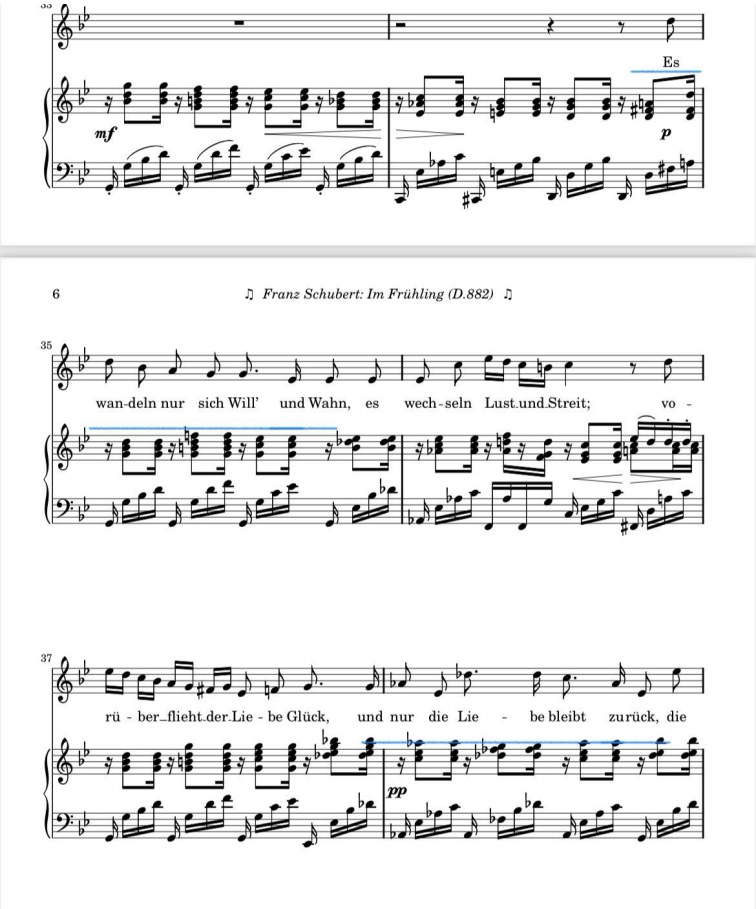


Przykład 21 / 4-2-3/ Fragment pieśni *,,Im Frühling''(,,Wiosną'')*, takty 29 - 32

Od modulacji w akompaniamencie fortepianowym w trzeciej zwrotce, tempo stopniowo przyspiesza, co podkreśla zmianę emocji.

Pierwsze zdanie *Es wandeln nur sich Will und Wahn* powinno być zaśpiewane z silnym, pełnym energii uczuciem, a emocje zmieniają się wraz z tekstem.

Jednak, gdy dochodzimy do *Und nur die Liebe bleibt zurück* (zobacz przykład nutowy 4-2-4), uczucia wyrażają smutek i nastrój staje się bardziej melancholijny.



Przykład 22/ 4-2-4/ Fragment pieśni *„Im Frühling" („Wiosną"),* takty 33-38
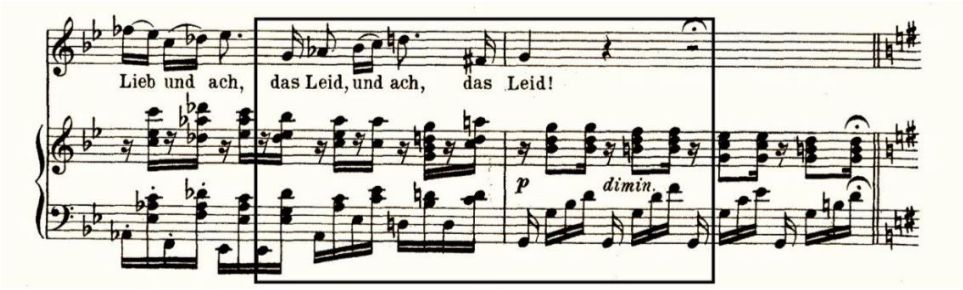
Tempo zwalnia (zobacz przykład nutowy 4-2-5), a następnie muzyka powoli się rozwija, w lekkim, pełnym żalu tonie.

Akompaniament fortepianowy również stopniowo cichnie.

Po powrocie do tonacji głównej, śpiew pozostaje delikatny, jak we śnie.

Na zakończenie pojawia się niewielka zmiana, która zamyka pieśń jak szept ze snu.

谱例 2-5



Przykład 23/ 4-2-5/ Fragment pieśni „Im Frühling" („Wiosną"), takty 39 - 40

W pierwszych dwóch zwrotkach pieśń utrzymana jest w pogodnej tonacji G-dur.
Delikatna melodia wokalna płynie spokojnie, opisując piękno wiosny i czystość miłości, budząc marzenia i tęsknotę.
Fortepianowy akompaniament wykorzystuje wiele arpeggiów (rozwiniętych akordów), przez co brzmi jak łagodny strumień, przynoszący spokój i ukojenie.
Jednak w trzeciej zwrotce następuje zwrot – muzyka zmienia się z jasnej tonacji dur na ciemną g-moll. Pojawiają się cięższe akordy i więcej dźwięków zmienionych, co tworzy smutny, pełen bólu i niepokoju nastrój.
Tak jak zmienna wiosenna pogoda, miłość nagle znika, pozostawiając samotność i cierpienie po jej stracie.

Na szczęście po chwili smutku, muzyka wraca do tonacji dur.
Wiosenny wiatr przynosi zapach kwiatów i rozwiewa żal.
Choć ukochana osoba odeszła, wspomnienie miłości pozostaje – nadal chce się dla niej śpiewać, bo tęsknota i miłość wciąż żyją w sercu.

4.2.2. Pieśń Johannes Brahms -„Die Mainacht"（„Majowa noc")

Cechy artystyczne i tło powstania

Pieśń *„Die Mainacht" („Majowa noc"),* Op. 43 nr 2 Johanna Brahmsa (1833–1897) należy do jego najsłynniejszych i najczęściej wykonywanych niemieckich pieśni. Utwór powstał w 1866 roku i został opublikowany w cyklu *„Vier Gesänge" („Cztery pieśni"),* Opus 43, jako jego druga część. W tym okresie Brahms znajdował się już w fazie pełnej dojrzałości twórczej - niedawno ukończył monumentalne dzieło *„Ein deutsches Requiem"* (Niemieckie Requiem, 1865–1868), a jego doświadczenie w dziedzinie muzyki wokalnej i chóralnej było bardzo bogate.

Autorem tekstu pieśni jest Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776) - niemiecki poeta liryczny epoki Empfindsamkeit (sentymantalizmu XVIII wieku). Jego twórczość często przedstawia naturę, melancholię i ulotność życia. Wiersz *„Die Mainacht”* opisuje romantyczny krajobraz wiosennej nocy, jednak w pięknie natury podmiot liryczny odczuwa samotność i tęsknotę za miłością. Hölty poprzez naturalne obrazy - srebrny księżyc, słowika, parę turkawek - subtelnie ukazuje ludzkie emocje: samotność i pragnienie bliskości.

Brahms w swojej kompozycji dokonuje istotnego wyboru: z czterech strof oryginalnego wiersza wykorzystuje tylko pierwszą, trzecią i czwartą, pomijając drugą (która opisuje radosny, świetlisty obraz nocy). Dzięki temu pieśń uzyskuje wyraźną, trójdzielną formę oraz logiczny rozwój emocjonalny. W utworze obserwujemy, jak podmiot liryczny spaceruje nocą pośród wiosennej natury, kontemplując jej ciche piękno - blask srebrnego księżyca, śpiew słowika, gruchanie turkawek , a jednocześnie pogrąża się w uczuciu samotności i pragnieniu miłości. Na poziomie powierzchniowym tekst przedstawia idylliczny obraz wiosennej nocy, gdzie wszystko zdaje się być pełne miłości i harmonii: „księżyc świeci jasno, ptaki siedzą parami”. Na poziomie wewnętrznym jednak uwydatnia się kontrast , szczęście natury i par zwierząt podkreśla samotność bohatera, a jego tęsknota za miłością staje się jeszcze bardziej dojmująca. Ten kontrast między wiosenną obfitością życia a wewnętrzną samotnością ma silny związek z emocjonalną sytuacją samego Brahmsa.

Wiosna, tradycyjnie kojarzona z miłością i radością zakochanych, w tym utworze staje się tłem dla głębokiego doświadczenia osamotnienia. Można więc powiedzieć, że pieśń ta, choć osadzona w wiosennym pejzażu, w swej istocie wyraża stan ducha człowieka samotnego wśród miłości, która „należy do innych, lecz nie do mnie”.

Życiorys kompozytora

Johannes Brahms (1833–1897) był jednym z najważniejszych kompozytorów niemieckiego romantyzmu oraz jednym z trzech genialnych twórców określanych mianem „trzech B” – Bach, Beethoven i Brahms. Urodził się w Hamburgu w rodzinie muzyków i już we wczesnych latach wykazywał niezwykły talent artystyczny. Jako młody pianista rozpoczął tournée po Europie, zdobywając uznanie publiczności i krytyków. Jego życie i twórczość były głęboko związane z Wiedniem, gdzie powstało wiele jego najbardziej wpływowych dzieł.

Twórczość Brahmsa obejmuje wiele gatunków muzycznych, symfonie (np. *„I Symfonia”, „III Symfonia”)* muzykę kameralną (kwintety fortepianowe, sekstety smyczkowe)

utwory fortepianowe (np. *intermezza, rapsodie*) dzieła wokalne (np. *„Ein deutsches Requiem”,* liczne pieśni artystyczne – *„Lieder”*). Styl muzyczny Brahmsa charakteryzuje się rygorystyczną konstrukcją formalną i doskonałością strukturalną, a jednocześnie głębią emocjonalną i liryzmem właściwym epoce romantyzmu. Inspirował się twórczością Bacha i Beethovena, tworząc muzykę o bogatej harmonii i subtelnej polifonii. W dziedzinie wokalnej Brahms skomponował ponad 200 niemieckich pieśni artystycznych *(„Lieder”*), z których wiele do dziś stanowi kanon repertuaru koncertowego i pedagogicznego. Do najczęściej wykonywanych należą m.in.: *„Die Mainacht” „Meine Liebe ist grün”, „Von ewiger Liebe”.*

Tabela 7. Struktura pieśni „Die Mainacht („Noc majowa’’)

Struktura podstawowa	Preludium	A		B			A1		koda
Struktura drugorzędna		a	b	c	d	e	a1	e	
Sekcja początkowa i końcowa	1-2	3-8	9-14	15-20	21-26	27-32	33-38	39-48	49-51
tonalność	#F		#f	D		#F			

Utwór ma formę trzyczęściową (ABA) z krótkim wstępem i kodą. W części repryzy pojawiają się nowe elementy, dlatego nie jest to dokładne powtórzenie A. Główna tonacja to Fis-dur. W środku utworu występują zmiany tonacji – do *fis-moll i D-dur.* Na początku harmonia pokazuje tonację przez prosty układ I–V–I. Pianino gra figury w rytmie ósemek z małymi skokami. Bas gra długie wartości - półnuty w akordach. Tworzy to spokojny i jasny nastrój dur. Część A Składa się z dwóch różnych fraz. Harmonia ponownie zaczyna się od toniki i wzmacnia tonację. Rytm to głównie ósemki i ćwierćnuty, czasem z rytmem punktowanym.

Melodia porusza się falująco - łączy ruch sekundowy i skoki, obejmuje ponad jedną oktawę.
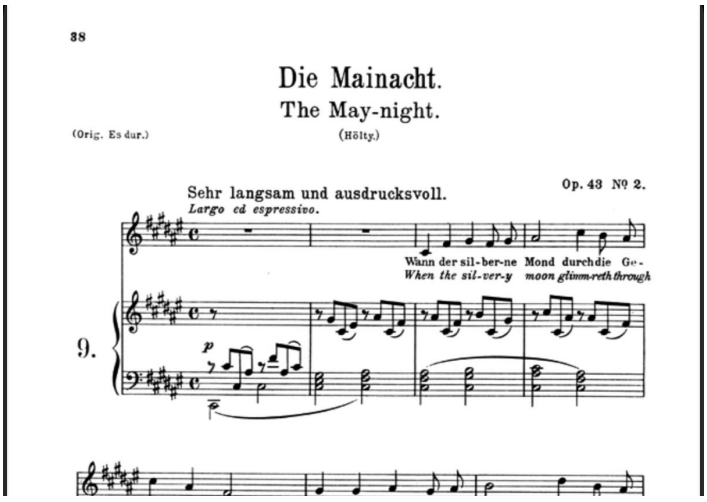
Część B Ma trzy frazy, każda z innym materiałem. Melodia jest w średnim i wyższym rejestrze. Rytm jest bardziej zróżnicowany - są wartości punktowane i równe podziały. Pojawia się ruch gamowy w dół i powtarzane dźwięki, które wzmacniają emocje. W

ostatniej frazie są dłuższe wartości rytmiczne (całonutowe, półnuty z kropką), co daje efekt oddechu.

Część A[1] (*repryza)*Pierwsza fraza przypomina część A, a druga zawiera nowy materiał. Utwór kończy się na tonice (I). Koda zachowuje ten sam charakter akompaniamentu. Rytm opiera się na równych skokach. Całość kończy się na tonice, co daje jasne i spokojne zakończenie.

Przed wejściem partii wokalnej znajdują się dwa takty krótkiego wstępu (Zobacz przykład nutowy 4-2-6）, które stanowią zwięzłe przygotowanie do rozpoczęcia utworu. Jest to jeden z charakterystycznych elementów twórczości pieśniarskiej Brahmsa - wstępy są zazwyczaj krótkie i proste, stanowiąc szczery wyraz wewnętrznych uczuć kompozytora.
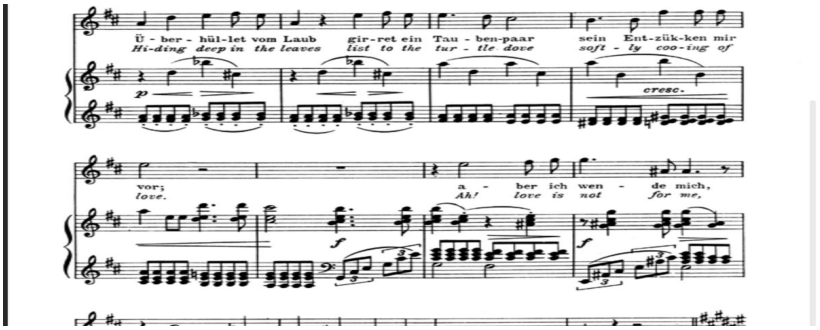
Większość jego pieśni powstawała pod wpływem silnych emocji i ma charakter bezpośredniego lirycznego wyznania. Wstęp tej pieśni ustanawia podstawowy akompaniament i wzorzec fakturalny dla całej części A. Brahms stosuje tu rozłożone akordy: lewa ręka gra akordy lub interwały w wartościach półnutowych w układzie słupkowym, natomiast prawa ręka wykonuje ósemki, współdziałając z basem. Taki układ tworzy atmosferę nocnej ciszy i spokoju. Struktura wstępu jest klarowna i uporządkowana - to typowy motyw fakturalny fortepianu, często stosowany przez Brahmsa w jego pieśniach.



Przykład 24/4-2-6/ Fragment pieśni *„Die Mainacht" („Majowa noc")* takty 1-4

W części B zastosowano dalsze środki wyrazu, wykorzystując kontrast tonalny oraz zmiany faktury harmonicznej, aby ukazać subtelne emocje. W tonacji B-dur akompaniament fortepianowy przekształca się w ósemkowe wartości w lewej ręce i ćwierćnutowe w prawej, które współgrają ze sobą, malując obraz osoby obserwującej w cichej, nocnej scenerii parę

gołębi okazujących sobie czułość. W jej wnętrzu jednak pojawiają się niepokój i samotność, co oddaje bolesne i przytłumione emocje wewnętrzne.. (Zobacz przykład nutowy 4-2-7)



Przykład 25 / 4-2-7/ Fragment pieśni *„Die Mainacht" („Majowa noc")* takty 15-22
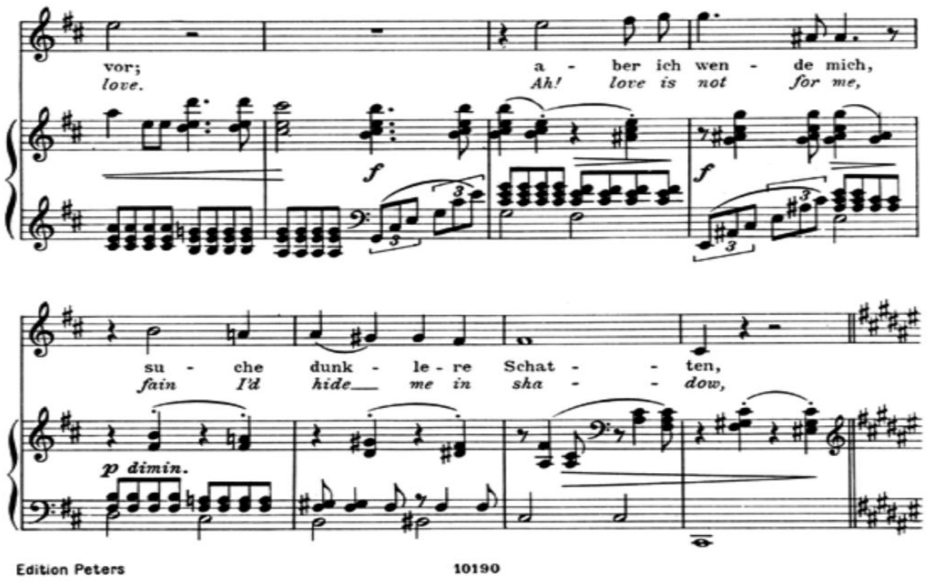
Po krótkim fragmencie instrumentalnym następuje przedłużenie melancholijnego nastroju, które stanowi przygotowanie emocjonalne. *„Aber ich wende mich, suche dunklere Schatten,Ach..",* lecz odwracam się, szukając ciemniejszych cieni, szukając samotnego miejsca…"

Ten fragment ukazuje: Cicha noc, poeta dostrzega zakochanych wtulonych w siebie w świetle nocy. W jego sercu jednak pojawia się głęboka samotność i ból. Dlatego „odwraca się", chcąc ukryć się w mrocznym, cichym zakątku, by uciec od sceny, która przeszywa jego duszę. *„Aber ich wende mich"* Emocje: To punkt zwrotny w jego wnętrzu — przejście od obserwacji świata zewnętrznego do własnego cierpienia. Wykonanie: *„Aber"* należy zaśpiewać z nagłym zwrotem i gorzkim przebłyskiem świadomości. Dynamika pozostaje f (*forte*), ale bez krzyku. Melodia wznosi się i ma akcent - należy utrzymać skupioną, nośną linię głosu. *„suche dunklere Schatten"* Emocje: Rozpoczyna się wycofanie do wnętrza, ucieczka od ludzi; nastrój staje się bardziej przygaszony i samotny.

Wykonanie: Na partyturze widnieje oznaczenie p diminuendo - emocje powoli się wyciszają, a głos staje się delikatniejszy. Słowa *„dunklere Schatten" („ciemniejsze cienie")* mają silny ładunek obrazowy - można nieco przyciemnić barwę głosu, dodać odrobinę powietrza, ale z zachowaniem pełnego wsparcia oddechowego.

W tym miejscu Brahms wykorzystuje kontrast tonalny i zmiany faktury harmonicznej, by podkreślić wewnętrzne przejście emocjonalne: od jasnego, zewnętrznego świata w tonacji B-dur, ku bardziej mrocznemu, lirycznemu światu wewnętrznemu.

Podczas śpiewu nie należy przykrywać fortepianu - raczej wtopić się w nocny nastrój, współoddychając z akompaniamentem. (zobacz przykład nutowy 4-2-8)



*Przykład 26 /4-2-8/*Fragment pieśni *„Die Mainacht" („Majowa noc")* takty 21-26

Na końcu utworu pojawia się fragment wokalny Zdanie *„Und die einsame Träne / bebt mir heißer die Wange herab."* powtarza się w utworze dwukrotnie. Akompaniament przypomina atmosferę nocy, która powoli spowija przestrzeń, a emocje stopniowo dojrzewają.

Tonacja wciąż pozostaje w obrębie głównej tonacji, jednak stopniowo pojawiają się łagodne zmiany harmoniczne, tworzące delikatną warstwę melancholii.
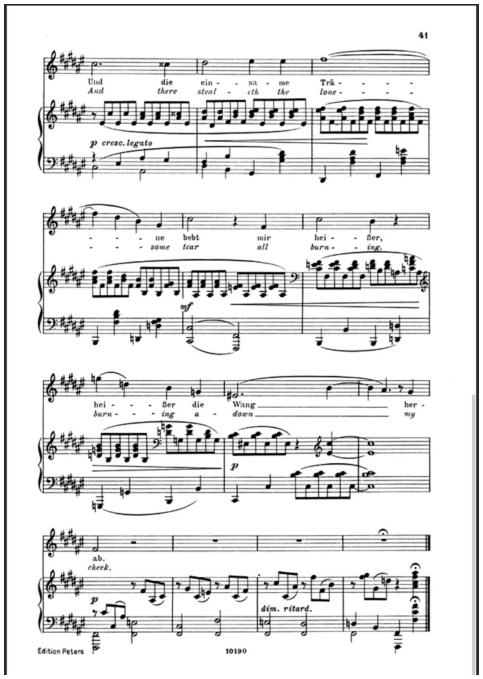
W tym miejscu *crescendo-legato* jest niezwykle istotne - nie można nagle zwiększać głośności; powinno to brzmieć tak, jakby emocje powoli wzbierały w głębi serca.

„Und die einsame Träne" Emocje: To kulminacyjny moment całego utworu - łza symbolizuje najgłębsze, najbardziej samotne uczucia poety *„Und die einsame"* należy rozpocząć delikatnie, jak wewnętrzny monolog.

Dźwięk na *„Träne"* trzeba utrzymać stabilnie i z pełnym wsparciem, nie może się załamać - ma przypominać łzę drżącą w oku. Należy zwrócić uwagę na *crescendo-legato:* emocje stopniowo się nasilają, ale linia głosu powinna pozostać miękka i płynna.

„bebt mir heißer die Wange herab", „bebt mir heißer" powinno mieć lekko drgający charakter - jakby emocje subtelnie drżały *„die Wange herab"* to naturalne zejście melodii i rozluźnienie; należy wykonać zgodnie z oznaczeniem dim. i ritard. - stopniowo ściszając i zwalniając tempo.

W zakończeniu oddech musi być spokojny, linia dźwięku skupiona, aby zostawić fortepianowi przestrzeń na dokończenie utworu i stworzyć wrażenie, jakby noc i łza zlały się w jedno.(Zobacz przykład nutowy 4-2-9)



Przykład 27 /4-2-9/ Fragment pieśni *„Die Mainacht" („Majowa noc")* takty 39-51

Tekst utworu *„Odgłosy wiosny"* w języku niemieckim, co dla wielu śpiewaków stanowi wyzwanie, ponieważ język niemiecki ma wiele spółgłosek i dźwięków gardłowych.

Przed przystąpieniem do śpiewania najpierw trzeba przeczytać cały tekst – jak poezję, na wysokim tonie, z wyraźną dykcją, zwracając szczególnie uwagę na końcówki „t" i „d".

Gdy każda sylaba będzie poprawnie wymówiona, można połączyć ją z melodią.

„Majowa noc" („Die Mainacht") to pieśń artystyczna niemieckiego kompozytora Johannesa Brahmsa, powstała w połowie XIX wieku. Tekst pochodzi od poety Ludwiga Hölty'ego.

W kulturze europejskiej maj symbolizuje szczyt wiosny - czas odrodzenia natury, śpiewu ptaków, kwitnących kwiatów i zakochanych par. To pora roku pełna życia i romantycznej atmosfery. Jednak poeta wybiera, by samotnie spacerować w taką wiosenną noc, a w otoczeniu pełnym miłości i życia odczuwa głęboką samotność i ból. To właśnie kontrast między *„jasnością wiosny"* a *„ciemnością wewnętrzną"* tworzy rdzeń emocjonalnego napięcia tej pieśni. W tekście pojawia się obraz poety, który widzi wtulone w siebie gołębie, noc jest łagodna i spokojna, a on sam odczuwa samotność i odwraca się, by wejść w cień.

Gołębie i zakochane pary symbolizują wiosenną miłość i bujność życia. Ten jasny, idylliczny obraz jeszcze bardziej uwydatnia wewnętrzny smutek poety. W muzyce stopniowo dochodzi do modulacji, kolory harmoniczne stają się ciemniejsze, faktura akompaniamentu gęstnieje, a

emocje zaczynają narastać. Pojawia się *crescendo-legato*, symbolizujące powolne, wewnętrzne falowanie uczuć. W interpretacji wokalnej pieśni Brahmsa *„Majowa noc” (,,Die Mainacht”)* kluczowe jest: Prawdziwość i powściągliwość emocji nie chodzi o dramatyczną przesadę, lecz o głęboko przeżywaną samotność.

Ścisłe zespolenie muzyki i poezji linia wokalna i tkanka fortepianowa muszą się przenikać, jak powietrze poruszające się w nocnym krajobrazie. Subtelne środki wykonawcze *crescendo-legato, diminuendo i ritardando* muszą być poprowadzone naturalnie i płynnie.

Zakończenie to duchowy rdzń utworu - jedna samotna łza, która cicho spływa w nocnej ciszy; emocje są głębokie, lecz nie manifestowane na zewnątrz.

4.2.3. Pieśń artystyczna Bizeta – „Chanson d’avril” („Pieśń kwietniowa”)

Tło powstania

,,Chanson d’avril’’ (,,Pieśń kwietniowa’’) została skomponowana w okresie, gdy styl muzyczny Bizeta dopiero się kształtował.

Tekst pochodzi z wiersza napisanego w 1859 roku przez poetę Louisa Hyacinthe’a Bouihet.

Bizet miał bardzo dobrą znajomość literatury i świetny gust – potrafił wybierać piękne i wartościowe teksty.

Wiersz opowiada o wiośnie w kwietniu: natura budzi się do życia, wszystko staje się pełne energii i romantyzmu.

Miłość również budzi się wśród drzew. Bizet wykorzystał piękną melodię wokalną i akompaniament fortepianowy, by pokazać wiosenną radość i życie przyrody.

Życiorys kompozytora:

Alexandre César Léopold Bizet (znany jako Georges Bizet, 1838–1875) był francuskim kompozytorem okresu romantyzmu.

Zmarł młodo i choć za życia nie odniósł wielkiego sukcesu, jego ostatnia opera *,,Carmen’’* stała się jedną z najczęściej granych oper na świecie.

Bizet był bardzo zdolnym studentem Konserwatorium Paryskiego i zdobył wiele nagród, w tym prestiżową Nagrodę Rzymską w 1857 roku.

Chociaż nie występował często publicznie jako pianista, uważano go za wybitnego wirtuoza.

Po prawie trzech latach nauki we Włoszech wrócił do Francji, gdzie jednak opery nowoczesne nie cieszyły się dużym zainteresowaniem.

Większość jego dzieł instrumentalnych była pomijana, dlatego Bizet utrzymywał się głównie z aranżowania muzyki innych kompozytorów. W latach 60. XIX wieku napisał wiele oper, ale większość z nich nie została wystawiona.

Jego opery *„Poławiacze pereł" („Les pêcheurs de perles'') i „Piękna dziewczyna z Perth'' („La jolie fille de Perth'')* również nie odniosły sukcesu. Podczas wojny francusko-pruskiej (1870–1871) służył w Gwardii Narodowej. Po wojnie jego opera *„Djamileh''* nie została dobrze przyjęta, ale muzyka napisana do sztuki *„Dziewczyna z Arles'' („L'Arlésienne'')* Alphonse'a Daudeta, przerobiona na suitę orkiestrową, zdobyła uznanie – była to jedna z niewielu jego sukcesów za życia.

Podczas pracy nad operą *„Carmen''*, Bizet obawiał się, że tematy zdrady i zbrodni będą zbyt kontrowersyjne dla publiczności. Premiera opery, 3 marca 1875 roku, w Paryżu okazała się fiaskiem. Trzy miesiące później kompozytor zmarł na atak serca.

Po jego śmierci uznano go za bardzo utalentowanego i oryginalnego kompozytora, a opera *„Carmen"* podbija do dziś sceny światowe.

Analiza muzyczna i interpretacja utworu

Pieśń *„Chanson d'avril" („Pieśń kwietniowa'')* ma prostą formę dwuczęściową (*forma A–B*) i jest napisana w tonacji F-dur. Część A składa się z dwóch równoległych fraz muzycznych (a + a'), które odpowiadają 1. i 3. strofie tekstu (Bizet pominął 2. strofę).

Część B zawiera pozostałe dwie strofy tekstu (b + c) i cechuje się wyraźnymi zmianami muzycznymi. Cały utwór opiera się głównie na równych ósemkach jako podstawowej linii melodycznej.

Dopiero w ostatnich taktach części B pojawiają się *crescendo* i półnuty, co tworzy wyraźny kontrast (jak pokazano w tabeli).

Struktura podstawowa	A		B		A'		B'	
	a	a'	b	c	a	a'	b'	c'
Sekcja początkowa i końcowa	1-14	15-20	21-32	33-56	57-66	66-74	75-86	87-107
tonalność	F-dur							

Tabela 8. Struktura pieśni „Chanson d'avril" („Pieśń kwietniowa")

,,Chanson d'avril'' została skomponowana w okresie kształtowania się stylu Bizeta. Utwór ma lekki i zwarty charakter, pełen sielankowego nastroju, daje uczucie spokoju, świeżości i ciepła wiosennego słońca (zobacz przykład nutowy 4-2-15).



Przykład 28/4-2-1/ Fragment pieśni ,,Chanson d'avril'' (,,Pieśń kwietniowa'') takty *1-7*

W tej prostej formie dwuczęściowej, część pierwsza i druga wymagają od śpiewaka odpowiedniego zróżnicowania wykonawczego.
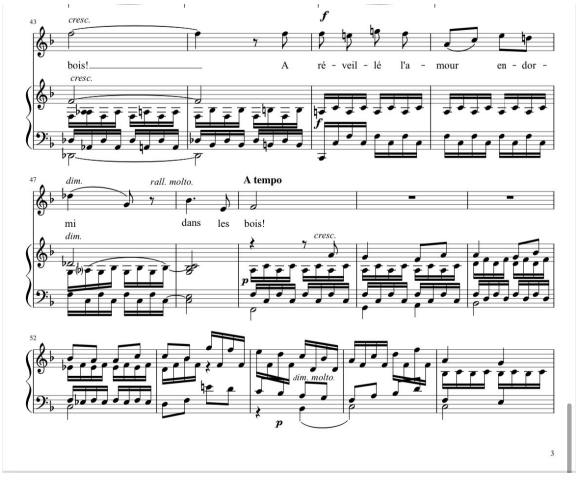
W utworze akompaniament oparty jest na gęstych szesnastkach, które przewijają się przez całą pieśń.

Lewa ręka w partii fortepianu utrzymuje stabilny dźwięk na tonice, co sprawia, że faktura utworu brzmi spokojnie i płynnie.

W takcie 44 należy zwrócić uwagę na oznaczenie *,,f'' (forte)* przy słowach:

,,A réveillé l'amour endormi dans les bois''. – *,,Obudziła miłość śpiącą w lesie''*

(zobacz przykład nutowy 4-2-16).



Przykład 29/ 4-2-16/Fragment pieśni *,,Chanson d'avril'' (,,Pieśń kwietniowa'')* takty *43-56*

Od takty 47 od sylaby *„-mi”* należy stopniowo ściszać, aż do taktu 49, przy słowie *„bois”,* kiedy muzyka wraca do pierwotnego tempa.

Od taktu 90 pojawia się fraza:

„Et te parler d’amour sous les poiriers en fleurs!’’

(*„I mówić ci o miłości pod kwitnącą gruszą!”*)
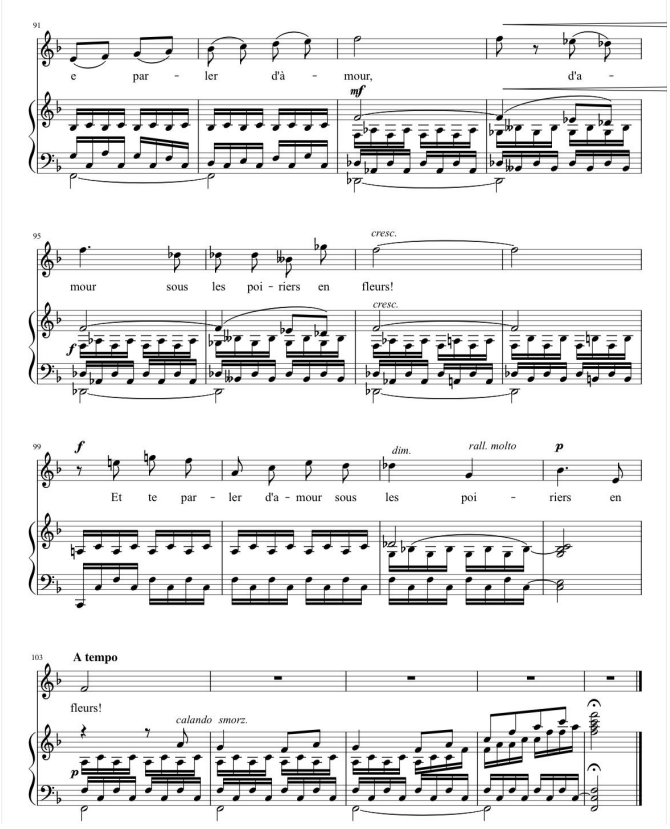
(zobacz przykład nutowy 4-2-17).

Ta fraza pojawia się dwa razy, dlatego należy je zaśpiewać z kontrastem:

– Przy pierwszym pojawieniu się tego tekstu , końcówka *fleurs!* w takcie 97 powinna być śpiewana *crescendo*, aby podkreślić wzrost emocji.

– Przy powtórzeniu w takcie 99, ta sama fraza powinna dążyć od *forte* do *piano*.

Słowo *poiriers* śpiewamy najciszej, z lekkim zwolnieniem tempa, a na końcu, przy *fleurs!*, wracamy do pierwotnego tempa.



.

Przykład 30/4-2-17/Fragment pieśni *„Chanson d’avril” („Pieśń kwietniowa”)* takty 9*1-107*

W pieśni tej Bizet wyraża subtelne i delikatne emocje.
Stosuje on obrazy poetyckie, symbole, zmiany nastroju i sugestie, aby stworzyć mglisty, poetycki klimat.

Bizet często wykorzystuje opisy natury, by wyrazić piękne marzenia o miłości, która jest wiecznym tematem w muzyce.
Jego pieśni charakteryzują się piękną linią melodyczną, łagodnym, płynnym śpiewem, prostą, ale wyrazistą harmonią i czytelną formą – wszystko to tworzy jego wyjątkowy styl liryczny.

W jego muzyce słychać, jak melodia łączy się z rytmem mowy.
W pieśni pojawia się fraza *Du côté des lilas– Pośród bzów* – i powtarza się dwa razy.
W francuskim języku mówionym intonacja tej frazy wznosi się, dlatego melodia również idzie w górę.
W czasie śpiewu ta fraza powinna być wykonana ciepłym i jasnym brzmieniem.
W drugiej części tekstu dwa razy pojawia się fraza *Viens, partons!– „Chodź, ruszajmy!”*.
Kompozytor dodał później także *Lève-toi! – Wstań!*, co wzmacnia emocje i podkreśla radość z nadejścia wiosny.
Powtórzenia i stopniowe wzmocnienie wyrazu nadają tej części więcej ekspresji.

Bizet potrafił za pomocą obrazu natury wyrazić pragnienie miłości, a jego pieśni dążą do piękna melodii, harmonii i prostoty formy. Wszystkie znaczniki dynamiczne (np. *crescendo, diminuendo*) maja ogromne znaczenie i pozwalają wykonawcy oddać obraz wiosny i budzącej się przyrody. To wszystko razem tworzy jego unikatowy styl muzyczny.

4.2.4. Pieśń artystyczna Paola Tostiego – „Aprile” („Kwiecień”)

Motyw przewodni: Miłość

Tło powstania

Tekst do pieśni *„Aprile”* napisał Rocco Emanuele Pagliara (1856–1914).
Wiersz powstał w październiku 1882 roku w Mediolanie, a w 1884 został wydany przez znane włoskie wydawnictwo Ricordi.
Pagliara słynął z oryginalności i uroku swojej poezji. Był też aktywnym współpracownikiem wydawnctwa Ricordiego, które publikowało dzieła takich kompozytorów jak Donizetti, Bellini, Rossini czy Verdi. Tosti napisał muzykę do 16 wierszy Pagliary.

Życiorys kompozytora

Francesco Paolo Tosti (ur. 9 kwietnia 1846 – zm. 2 października 1916) był słynnym włoskim kompozytorem pieśni.

Urodził się w nadmorskim mieście Ortona we Włoszech. W wieku 11 lat rozpoczął naukę w Królewskim Konserwatorium w Neapolu.

W 1894 roku został profesorem Royal Academy of Music w Londynie – był pierwszym cudzoziemcem na tym stanowisku. Tosti później przyjął obywatelstwo brytyjskie i otrzymał tytuł szlachecki.

W 1913 roku wrócił do Włoch i spędził tam ostatnie lata życia. Zmarł w Rzymie 2 października 1916 roku.

Tosti poświęcił się głównie komponowaniu pieśni artystycznych – napisał ich ponad 300, w różnych językach: włoskim, angielskim, francuskim i neapolitańskim.

Jego utwory są znane z łagodnej, lirycznej i często melancholijnej melodii.

W latach 1858 – 1866 uczył się gry na skrzypcach i kompozycji w konserwatorium w Neapolu, stąd muzyka Tostiego zawiera wiele neapolitańskich cech.

Jak wspomniano wcześniej – Neapol położony nad Morzem Śródziemnym słynie ze słońca, kuchni i gościnności. Ludzie tam są pełni pasji i miłości do muzyki, a ich pieśni są pełne ozdobników, energii i zmienności, co doskonale widać w twórczości Tostiego.

Analiza muzyczna i wskazówki wykonawcze

Utwór *„Aprile''* ma prostą formę dwuczęściową z równoległymi odcinkami, przypominającą recytatyw.

Główna tonacja to C-dur, jak pokazano na ilustracji

Struktura podstawowa	preludium	A			A'			B				Interludium	A		A'			B			
Struktura drugorzędna		Wstęp	a	b	Wstęp	a'	b'	c	d	e	c'		a	b'	Wstęp	a'	b'	c	d	e	c'
Sekcja początkowa i końcowa	1-6	7	8-11	12-15	16	17-20	21-25	26-28	29-30	31-34	35-38	39-44	45 - 48	49-52	53	54-57	58-62	63-66	67-68	69-71	72-77
tonalność		C-dur																			

Tabela 9. Struktura pieśni „Aprile" („Kwiecień")

Wrażenia wykonawcze i interpretacja

Ta pieśń opowiada o nadejściu wiosny – cudownego czasu, gdy kwitną kwiaty, a powietrze pachnie znajomo – tak jakby zbliżała się miłość.

Utwór jest w tonacji C-dur, co dobrze oddaje pogodny i świeży nastrój kwietnia. Forma utworu jest dwuczęściowa.

Ośmiotaktowe wprowadzenie fortepianowe zawiera *arpeggia*, które brzmią jak lekki wiosenny wiatr.
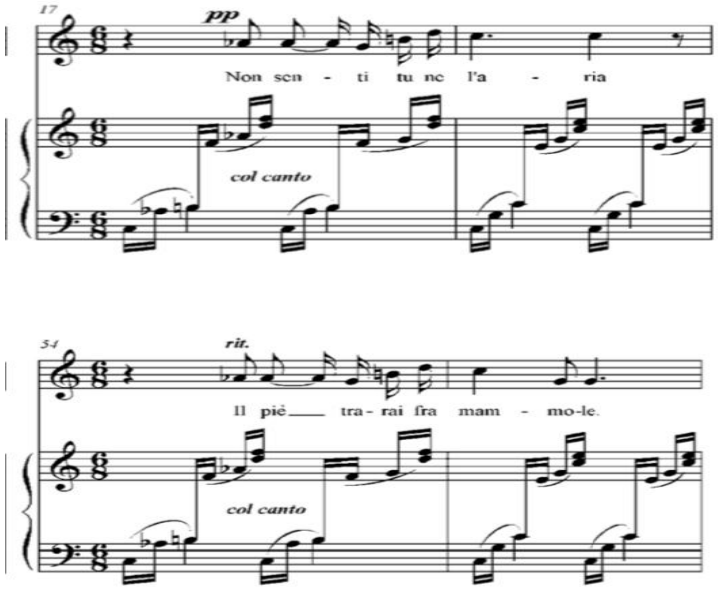
Gdy wchodzi głos, rytm śpiewu i fortepianu się rozmijają, jakby prowadziły dialog – śpiewak i wiatr. Cały utwór powinien być wykonany lekko, płynnie i z naturalnym, miękkim brzmieniem.

W drugiej części (A') Tosti zmienia niektóre dźwięki – *Sol* i *La* o pół tonu, co wprowadza zmianę harmonii przez użycie zmniejszonego septymowego akordu z c-moll. Dzięki temu część A' ma inny charakter niż A, co podkreśla pytające emocje zawarte w słowach z pierwszej części:

Non senti tu ne l'aria – Czy nie czujesz tego w powietrzu? (zobacz przykład nutowy 4-2-18).

Ten sam motyw w drugiej zwrotce to już:

Il piè trarrai fra mammole – Twoje stopy stąpają między fiołkami oddaje bardziej delikatne i łagodne uczucie wyrażone poprzez oznaczenie *rit.* – czyli zwolnienie tempa.
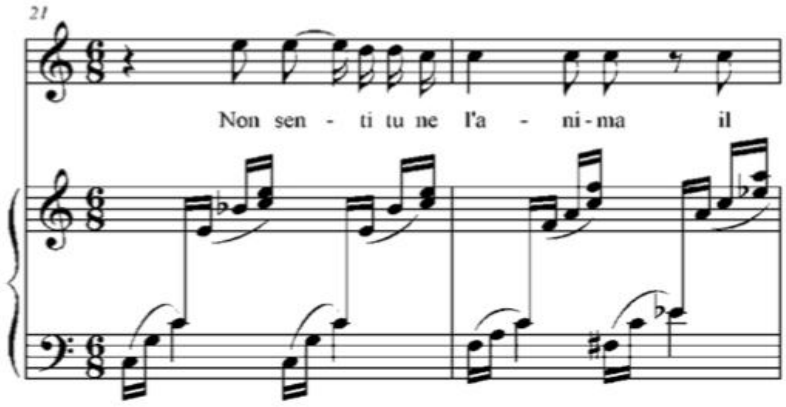


Przykład 31/4-2-18 Fragment pieśni *„Aprile" („Kwiecień")* takty *17-18, 34-35*

W takcie 54 dodano oznaczenie *ritardando* (zwolnienie) – aby wyrazić delikatność, jakby ostrożne stąpanie po kwiatach.

Nawet niewielka zmiana rytmu podkreśla różnicę emocji i obrazu w poezji.

(Zobacz przykład nutowy 4-2-19)



Przykład 32 /4-2-19/ Fragment pieśni *„Aprile'' („Kwiecień'')*takty *21-22*

W takcie 21 powraca fraza:
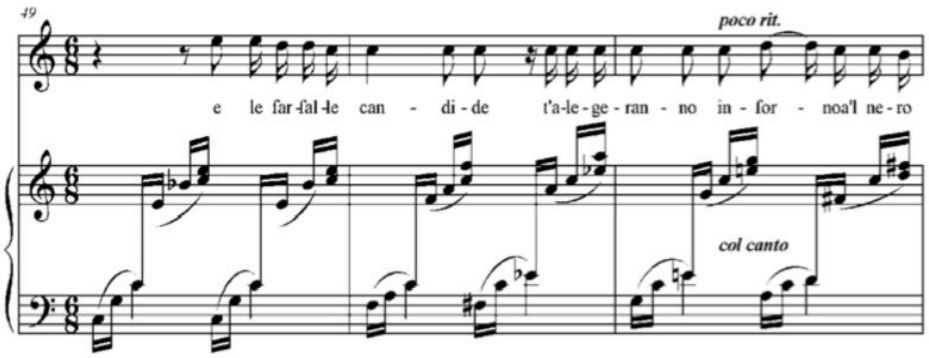
Non senti tu ne l'aria – Czy nie czujesz tego w powietrzu?

W porównaniu z taktem 49 (zobacz przykład nutowy 4-2-20) z frazą: „*Non senti tu ne…'',*

oraz fragmentem: „*Białe motyle będą krążyć wokół twoich czarnych włosów''*

„*Ele farfalle candide, t'aleggeranno in torno al nero crine''* różnica wynosi jedną ósemkę – w rytmie.

W porównaniu z pierwszą częścią druga część brzmi lżej i delikatniej.



Przykład 33/ 4-2-20/ Fragment pieśni *„Aprile'' („Kwiecień'')* takty *49-51*

È l'april, è l'april	*To kwiecień, to kwiecień,*
È la stagion d'amore	*To pora miłości,*
Deh, vieni, o mia gentil	*Ach, przyjdź, moja ukochana,*
Sui prati in fiore	*Na łąkę pełną kwiatów*

Już same słowa są tak piękne, że zapierają dech w piersiach.
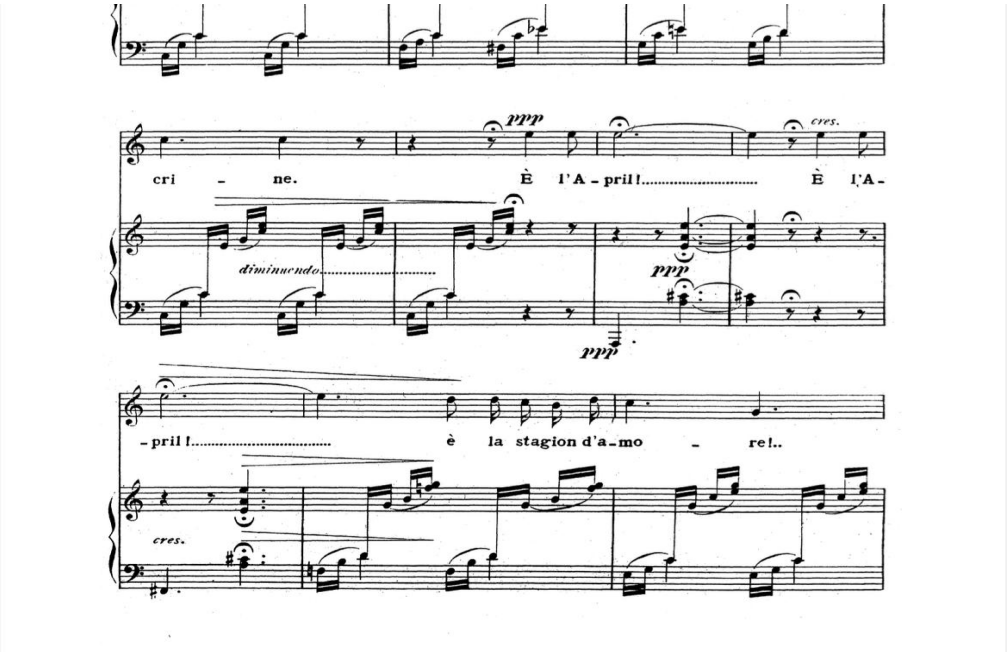
Autor wyraża uczucia przez obrazy natury – z jednej strony zachwyca się wiosennym krajobrazem, z drugiej wyraża pragnienie miłości.

W akompaniamencie fortepianowym ciągłe szesnastki w *arpeggiach* symbolizują łagodny wiosenny wiatr kwietnia, który uspokaja i porusza emocje śpiewaka.

Rytm jest płynny i żywy, co wspiera wyraz wokalny.

Aby podkreślić główny temat pieśni *È l'april…,* (zobacz przykład nutowy 4-2-21),

Tosti zastosował przedłużone ciche wejście – z oznaczeniem *ppp* (*pianississimo*), czyli bardzo, bardzo cicho.



Przykład 34/ 4-2-21/ Fragment pieśni *„Aprile" („Kwiecień")* takty 60-66

W części A pieśń zaczyna się opisem wczesnej wiosny:

Wzdłuż cichej ścieżki białe krzewy się zazieleniły, spójrz – piękny ogród, wiosna przyszła wcześniej.

Ten fragment jest bardzo malowniczy – tworzy spokojny, sielski obraz, który przygotowuje nas do pojawienia się głównego tematu.

Muzyka w tej części jest również łagodna, zaczyna się cicho (*pp*), z niewielkimi zmianami, co daje wrażenie opowiadania.

Połączenie tekstu i muzyki sprawia, że słuchacz czuje się, jakby był częścią tego spokojnego wiosennego krajobrazu.

Następnie pojawia się pytanie:

Czy uciekłabyś ze mną? Czy pójdziesz ze mną razem? – te powtórzenia podkreślają emocje autora i jego tęsknotę za miłością.

Muzyczne triole dodają napięcia i kontrastu w stosunku do wcześniejszego spokojnego opisu.

Część A' ma podobną melodię i rytm jak A, ale tekst pokazuje, że autor już wie, że jego uczucie jest odwzajemnione:

Miłość się odrodziła, wiosenny wiatr przynosi tę radosną nowinę.

Emocje w tej części są zupełnie inne niż wcześniej – to radość i spełnienie.

W muzyce pojawiają się zmiany podkreślające emocje, a w ostatnich dwóch taktach ozdobniki, wyrażają szczęście z powodu spełnionej miłości – to symbol przejścia od pragnienia do spełnienia.

4.2.5. Pieśń artystyczna Pier Adolfo Tirindellego – „O primavera" („O, wiosno!")

Tło powstania

„O primavera!'' (*O, wiosno…*) to pieśń skomponowana przez Pier Adolfo Tirindellego w 1911 roku dla słynnego włoskiego tenora Enrica Carusa (1873–1921), w czasie jego pierwszego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Autorką tekstu była Olga Bonetti.

To utwór radosny, pełen emocji, który z entuzjazmem wychwala wiosnę i prosi ją, by przyniosła miłość i radość do serc ludzi.

Pieśń jest lekka, jasna i pełna energii.

Życiorys kompozytora:

Pier Adolfo Tirindelli (ur. 5 maja 1858 w Conegliano Veneto – zm. 6 lutego 1937 w Rzymie) był włoskim skrzypkiem oraz kompozytorem oper i pieśni.

Był przyjacielem Giacoma Pucciniego.

Później wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie został dyrektorem orkiestry i nauczycielem skrzypiec w Konserwatorium w Cincinnati.

Jego najbardziej znanym utworem jest pieśń *„O primavera’’,* dedykowana Enricowi Caruso. Wielu znanych śpiewaków wykonywało ten utwór – szczególnie Carlo Bergonzi, który często go nagrywał i wykonywał na koncertach.

Informacje o utworze:

„O primavera…” została napisana w tonacji D-dur.
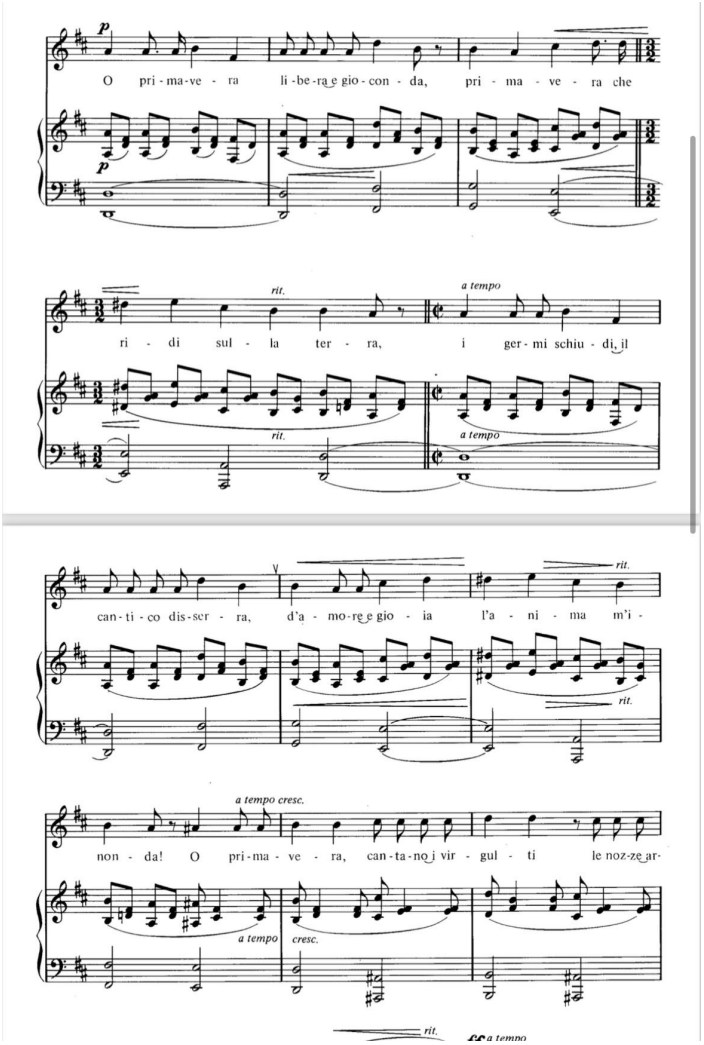
Metrum to 2/2 (*alla breve*), a całość ma formę trzyczęściową A–B–A.

Część A oznaczona jest jako *Con entusiasmo* – czyli z lekkim uniesieniem i pasją.

Struktura podstawowa	Preludium	A		B	A	
		a	b	b	a	b
Sekcja początkowa i końcowa	1-6	7-15	16-25	26-39	40-51	52-63
tonacja	D-dur					

Tabela 10. Struktura pieśni „O primavera” („O, wiosno!”)

W części A, w podsekcji a, partia fortepianu w prawej ręce zawiera płynnie biegnącą melodię, która ukazuje radość i poruszenie związane z nadejściem wiosny. Kompozytor podzielił tę część na cztery frazy, każda trwająca po cztery takty. W trzecim takcie fraza osiąga kulminację, po czym następuje zwolnienie i uspokojenie, a następnie rozpoczyna się nowa fraza. Część a wyraża nadzieję oraz miłość i radość, jakie przynosi wiosna, dlatego należy ją grać i śpiewać w radosnym i pełnym energii nastroju. Należy jednak uważać, aby akordy w prawej ręce fortepianu były delikatne i nie za twarde. Już od pierwszych słów śpiewak powinien mieć jasny, łagodny i przyjemny głos, aby napełnić ziemię nową nadzieją. (Zob. przykład nutowy 4-2-22)
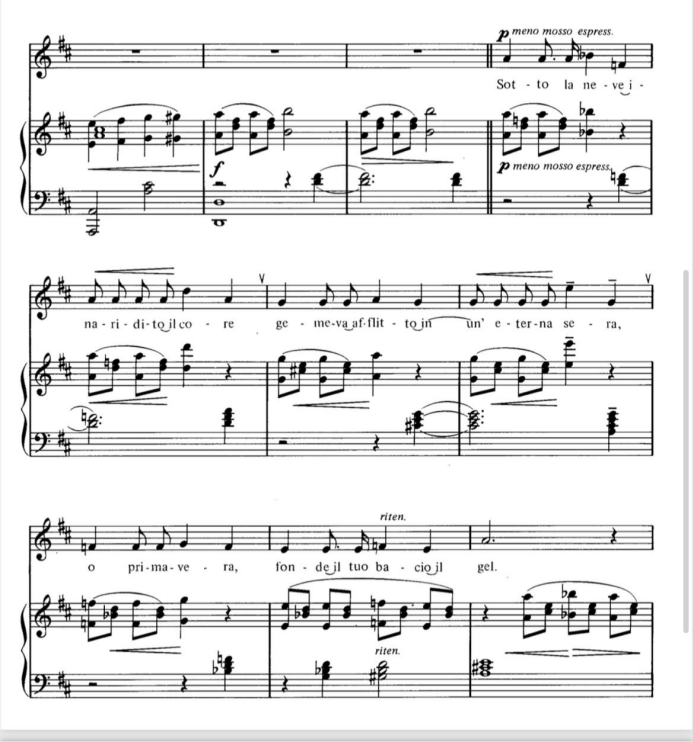


Przykład 35 / 4-2-22/ Fragment pieśni *,,O primavera" (,,O, wiosno!")* takty 7-17

Część b to druga zwrotka tekstu.

W części B kompozytor używa tonacji d-moll, aby zasugerować wewnętrzny smutek i zranioną duszę, która płacze samotnie w zimową noc. Dlatego tonacja zmienia się nagle z D-dur na równoległą d-moll, a nastrój przechodzi w smutny. Cała ta część powinna być śpiewana wolniej – *Meno mosso* – i z dużą ekspresją – *Espressivo.* W tej części należy zaśpiewać z melancholią. W rzeczywistości najpiękniejszym momentem utworu jest właśnie ten środkowy zwrot emocjonalny (zob. przykład nutowy 4-2-24):

,,Sotto la neve inaridito il core gemeva afflitto in un'eterna sera'' – ,,Pod śniegiem wyschnięte serce żaliło się smutno w wiecznym zmierzchu.''
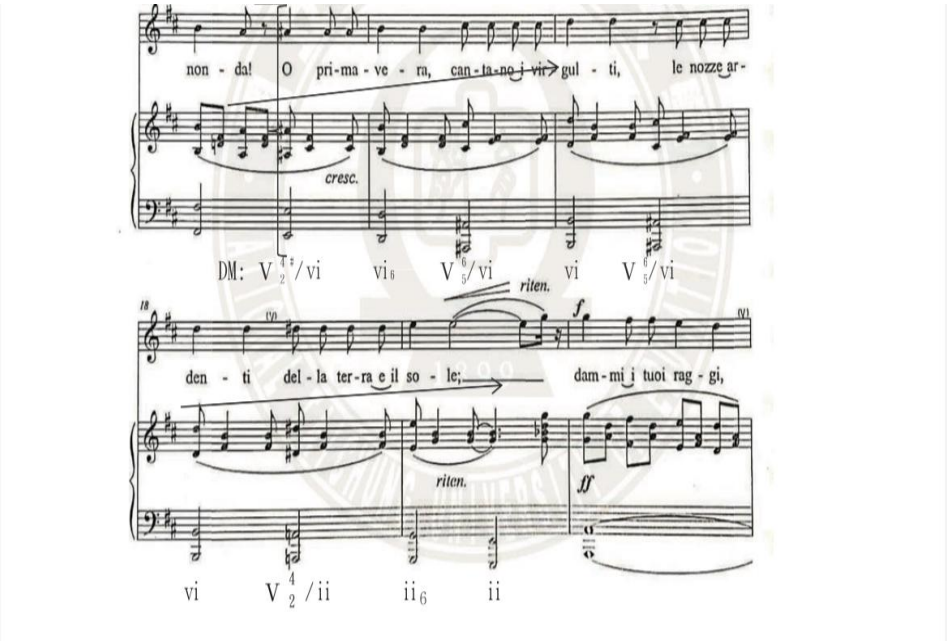


Przykład 36/ 4-2-23/ Fragment pieśni *„O primavera”(„O, wiosno!”) takty 30-36*

Tekst opowiada o tym, że gdy nie można znaleźć prawdziwej miłości, serce staje się zimne i martwe, jakby zostało przykryte śniegiem. Można tylko smucić się samotnie w ciche, nocne godziny. Dlatego w ostatnich dwóch wersach pojawia się wołanie do wiosny – nadzieja, że przyniesie miłość. Ostatni delikatny okrzyk tej części brzmi jak prośba, by wiosna szybko nadeszła, by zły los odszedł, a miłość i szczęście jak najszybciej się zjawiły. Po uspokojeniu się smutnych emocji, tonacja zatrzymuje się na wspólnym akordzie dominantowym obu równoległych tonacji w półkadencji, kończąc część B i wracając do radosnego nastroju części A.

W takcie 40 zaczyna się ponowne powtórzenie formy trzyczęściowej. W tym miejscu trzeba wrócić do pierwotnego tempa z części A i lekko oraz żywo powrócić do głównego tematu. Jednak za drugim razem emocje w części A powinny być jeszcze bardziej radosne niż wcześniej – symbolizując koniec smutku i nadejście nowej nadziei. W części b tempo przyspiesza – *Più mosso* – aż do końca utworu.

Utwór w jasnej i radosnej atmosferze wyraża pragnienie nadejścia wiosny oraz nadzieję na nowy początek. Jego żywa i pogodna aura może przynieść słuchaczom pełnię nadziei.

Melodia linii wokalnej choć przechodzi w tonację molową, to każdy dźwięk wciąż wznosi się w górę, a emocje stają się coraz bardziej intensywne. W tej części tekst wyraża nadzieję, że wiosna przyniesie nowe życie, tak jak w słowach: *„O Primavera, cantano i virgulti, le nozze ardenti della terra e il sole'' – „O wiosno, młode pędy śpiewają, gorące zaślubiny ziemi i słońca"* (zob. przykład nutowy 4-2-23). W tej frazie śpiewak wyraża pasję i nadzieję.



Przykład 36/4-2-24/ Fragment pieśni *„O primavera" („O, wiosno!") takty 54-59*

Rozdział czwarty – podsumowanie:

1. Chińskie pieśni artystyczne oparte na klasycznej poezji powstają głównie na bazie tradycyjnej kultury chińskiej, klasycznych wierszy lub opowieści ludowych. Ich celem jest wyrażenie poprzez muzykę przemyśleń i refleksji na temat natury, życia, historii i innych aspektów. To nie tylko forma muzyczna, lecz także sposób przekazywania kultury i uczuć.

W porównaniu z tym, europejskie pieśni artystyczne kładą większy nacisk na wyrażenie osobistych emocji oraz na powiązanie z literaturą, teatrem i innymi formami sztuki. Utwory te często ukazują wewnętrzny świat człowieka, zmienność emocji i relację z naturą. Ich celem jest wyrażenie uniwersalnych ludzkich uczuć.

2. Styl muzyczny i cechy:

Chińskie pieśni artystyczne inspirowane poezją klasyczną mają wyraźne cechy narodowe. Często stosują tradycyjne skale, rytmy i tryby, a także bogate harmonie i fakturę muzyczną. Kładą nacisk na zmienność melodii i rytmu oraz ich harmonię z tekstem.

Chińskie pieśni artystyczne często są również akompaniowane przez tradycyjne instrumenty ludowe. Charakteryzują się silnym wpływem tradycyjnej muzyki chińskiej. Typowa jest tu skala pentatoniczna (pięciodźwiękowa), złożona z dźwięków: *gong, shang, jue, zhi, yu* – które odpowiadają w zachodniej teorii muzyki dźwiękom *Do, Re, Mi, Sol, La* – co podkreśla narodowy charakter tej muzyki.

Chińskie pieśni artystyczne oparte na poezji klasycznej mają także styl operowy. Ten rodzaj pieśni jest w chińskiej muzyce dość wyjątkowy i oryginalny *„xiqu”*[50] (戏曲）. Łączy on tradycyjne melodie z technikami śpiewu opery chińskiej. Takie pieśni mają nie tylko liryczny charakter, typowy dla pieśni artystycznych, ale także specjalne brzmienie i smak melodii charakterystyczny dla opery. Istnieje wiele rodzajów klasycznych pieśni poetyckich w chińskim stylu operowym – są to bardzo wartościowe i piękne utwory muzyczne.

[50] *„Xìqǔ”* (chińska opera) to tradycyjna chińska forma sztuki scenicznej, która łączy śpiew, recytację, grę aktorską i elementy sztuk walki, a także wykorzystuje akompaniament tradycyjnych instrumentów muzycznych. Jest to nie tylko forma teatru, ale także ważna część chińskiej kultury i literatury. Znane gatunki to m.in. opera pekińska, opera z Zhejiang *(„Yue”*), opera z Henanu *(„Yu”)* czy opera Huangmei.

3. Styl muzyczny zagranicznych pieśni artystycznych jest bardziej zróżnicowany. Obejmuje takie kierunki jak romantyzm, impresjonizm czy modernizm. W tego typu pieśniach większą uwagę zwraca się na połączenie muzyki z poezją, teatrem i innymi formami sztuki, a także na wyrażenie osobistych emocji. Język muzyczny i środki wyrazu są bogate i różnorodne.

4. Podsumowując, chińskie pieśni artystyczne oparte na poezji klasycznej i zagraniczne pieśni artystyczne różnią się pod względem tła kulturowego, melodii, stylu muzycznego, tekstu i języka, ale łączy je wartość artystyczna, wyraz emocji, troska o człowieka i społeczeństwo oraz rola w wymianie międzykulturowej. Różnice i podobieństwa pokazują różnorodność kultury muzycznej i estetyki Wschodu i Zachodu.

Autorka tej pracy chce, aby czytelnicy lepiej zrozumieli i potrafili interpretować różne typy pieśni artystycznych. Pieśń artystyczna to idealne połączenie poezji i muzyki. Poezja i muzyka każdego kraju mają swoje cechy narodowe. Dzięki pieśniom artystycznym możemy poznać inne kultury i wspierać wymianę międzykulturową. Pieśni artystyczne będą się dalej rozwijać, bo – choć język ma granice – muzyka nie zna granic.

Zakończenie

Chińska poezja i poezja zachodnia to dwa różne sposoby wyrażania piękna i emocji. Tradycyjna chińska estetyka kładzie nacisk na *„yi jing”* – czyli nastrój i głęboką harmonię między człowiekiem a naturą. Wiersze, pieśni i poematy w kulturze chińskiej są odzwierciedleniem tej relacji. *„Yi jing”* zawiera zarówno emocje pochodzące z osobistych przeżyć artysty, jak i te wypływające z obiektywnej rzeczywistości, podniesione do poziomu duchowego.

Zachodni poeci koncentrują się częściej na psychologii jednostki, na ukazywaniu pragnień i wewnętrznych przeżyć, a ich sposób wyrażania jest bardziej bezpośredni i jednoznaczny. Natomiast chińscy literaci cenią sobie „powściągliwość”. Jeśli chodzi o miłość, chińczyk powie: „Ja mieszkam u źródła Jangcy, a ty przy jej ujściu”, a niemiec powie: „Chodź, kochana, nie zwlekaj”. Chińscy twórcy lubią opisywać stany ducha poprzez przedmioty, symbolikę, przenośnie. Bez zrozumienia tych obrazów trudno dostrzec ich subtelność, a tym bardziej – głębię ukrytą w poezji.

Porównanie i badanie kultur wokalnych Wschodu i Zachodu to bardzo szerokie pole artystyczne. Niniejsza praca podejmuje próbę analizy chińskich i europejskich pieśni artystycznych o tematyce „wiosennej”. Prześledzono rozwój pieśni artystycznych w Chinach i Europie, dokonano analizy tekstowej i muzycznej, porównano sposoby obrazowania i symboliki w pieśniach „wiosennych”. To jednak zaledwie wierzchołek góry lodowej – niewielki fragment pola badawczego.

Autorka żywi nadzieję, że niniejsze porównania i wnioski będą pomocne dla tych, którzy chcą lepiej zrozumieć i interpretować dzieła wokalne kultury Wschodu i Zachodu.
Ma ona głęboką ufność, że więcej ekspertów i badaczy poświęci się tej dziedzinie, wnosząc cenne opinie i przyczyniając się do dalszego rozwoju chińskiej pieśni artystycznej.

Spis przykładów nutowych

Przykład 1 /4 – 1/ Fragment pieśni Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc? (Chun hua qiu yue he shi Liao?) takty 6-12 50
Przykład 2 Przykład 2/4–2/. Fragment pieśni Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc? (Chun hua qiu yue he shi Liao?, takty 24-27 51
Przykład 3 /4–3/ Fragment pieśni Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc? (Chun hua qiu yue he shi Liao?, takty 30-33 52
Przykład 4. /4–4/ Fragment pieśni Wiosenny księżyc nad rzeką (Chun Jiang Hua Yue Ye), takty 24-33 . ……....55
Przykład 5. /4-5/ Fragment pieśni Wiosenny księżyc nad rzeką (Chun Jiang Hua Yue Ye), takty 151-156. 56
Przykład 6 /4-6/ Fragment pieśni Wiosenny księżyc nad rzeką (Chun Jiang Hua Yue Ye), takty 67- 90. 57
Przykład 7 /4 -7/ Fragment pieśni Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny (lin hua xie le chun hong), takty 1 -5. 60
Przykład 8 / 4–8/ Fragment pieśni Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny (lin hua xie le chun hong), takty 14-29 61
Przykład 9 /4 – 9/ Fragment pieśni Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny (lin hua xie le chun hong), takty 28 – 31. 62
Przykład 10 /4-10/ Fragment pieśni Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny (lin hua xie le chun hong), takty 50 – 59 62
Przykład 11 /4–11/ Fragment pieśni Wiosenny poranek (Chun Xiao), takty 9 – 16. 66
Przykład 12. /4–12/ Fragment pieśni Wiosenny poranek (Chun Xiao), takty 9 – 16. 67
Przykład 13 /4 – 13/ Fragment pieśni Wiosenny poranek (Chun Xiao), takty 21 - 24 68
Przykład 14 /4 -14/ Fragment pieśni Wiosenny poranek (Chun Xiao), takty 41 – 44. 68
Przykład 15 /4 – 15/ Fragment pieśni Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny (Han chu hong. Li chun ri), takty 11 - 14 72
Przykład 16 /4–16/Fragment pieśni Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny (Han chu hong. Li chun ri), takty 16 - 32 73
Przykład 17/4–17/ Fragment pieśni Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny (Han chu hong. Li chun ri), takty 32 - 45 74
Przykład 18 /4-18/ Fragment pieśni Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny (Han chu hong. Li chun ri), takty 71 - 80 75
Przykład 19//4-2-1/ Fragment pieśni Im Frühling (Wiosną), takty 8-9 78
Przykład 20/4-2-2/ Fragment pieśni Im Frühling (Wiosną), takty 13-14 79
Przykład 21 / 4-2-3/ Fragment pieśni Im Frühling (Wiosną), takty 29 - 31 79
Przykład 22/ 4-2-4/ Fragment pieśni Im Frühling (Wiosną), takty 33-38 80
Przykład 23/ 4-2-5/ Fragment pieśni Im Frühling (Wiosną), takty 39 - 40 81
Przykład 24/4-2-6/Fragment pieśni Die Mainacht（Majowa noc） takty 1-4 84
Przykład 25 / 4-2-7/ Fragment pieśni Die Mainacht（Majowa noc)takty 15-22 85
Przykład 26 /4-2-8/Fragment pieśni Die Mainacht（Majowa noc） takty 21-26 86
Przykład 27 /4-2-9/ Fragment pieśni Die Mainacht（Majowa noc）39-51 87
Przykład 28/4-2-1/ Fragment pieśni Chanson d'avril (Pieśń kwietniowa) takty 1-7 90
Przykład 29/ 4-2-16/Fragment pieśni Chanson d'avril (Pieśń kwietniowa) takty 43-56 ……..90
Przykład 30/4-2-17/Fragment pieśni Chanson d'avril (Pieśń kwietniowa) takty 91-107 91
Przykład 31/4-2-18 Fragment pieśni Chanson d'avril (Pieśń kwietniowa) takty 17-18, 34-35 94
Przykład 32 /4-2-19/ Fragment pieśni Chanson d'avril (Pieśń kwietniowa) takty 21-22 95

Przykład 33/ 4-2-20/ Fragment pieśni Chanson d'avril (Pieśń kwietniowa) takty 49-51 95
Przykład 34/ 4-2-21/ Fragment pieśni Chanson d'avril (Pieśń kwietniowa) takty 60-66 96
Przykład 35 / 4-2-22/ Fragment pieśni O primavera (O, wiosno!) takty 7-17 99
Przykład 36/4-2-23/ Fragment pieśni O primavera (O, wiosno!) 30–36 101
Przykład 37/ 4-2-24/ Fragment pieśni O primavera (O, wiosno!) 54-59 100

Spis tabel

Tabela 1. Struktura pieśni Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc? (Chun jiang hua ye he shi Liao?) 49
Tabela 2. Strukturaq pieśni *Wiosenny księżyc nad rzeką (Chun Jiang Hua Yue Ye)* 53
Tabela 3. Struktura pieśni *Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny (lin hua xie le chun hong)* . 59
Tabela 4. Struktura pieśni *Wiosenny poranek (Chun Xiao)* 65
Tabela 5. Struktura pieśni *Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny (Han chu hong. Li chun ri)* 70
Tabela 6. Struktura pieśni *Im Frühling (Wiosną)* 77
Tabela 7. Struktura Johannes Brahmas– *Die Mainacht*(Majowa noc)..... 83
Tabela 8. Struktura pieśni *Chanson d'avril (Pieśń kwietniowa)* 89
Tabela 9. Struktura pieśni *Aprile (Kwiecień)* 93
Tabela 10. Struktura pieśni *O primavera (O, wiosno!)* 98

Bibliografia

I. Książki [M]

[1] Beckerman M.*, Janáček i muzyka czeska,* Oxford: Oxford University Press, 1995

[2] Daverio J., Robert Schumann: zwiastun „*nowej epoki poetyckiej"*, Oxford: Oxford University Press, 1997.

[3] Deutsch O. E., Schubert: *A Documentary Biography,* Londyn: Dent, 1978.

[4] Fischer-Dieskau D., *Księga pieśni (Lieder) Fischera-Dieskaua,* Nowy Jork: Limelight Editions, 1997.

[5] Gibbs C. H. (red.), *The Cambridge Companion to Schubert,* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

[6] Guan Jinyi, *Historia zachodniej sztuki wokalnej,* Pekin: People's Music Publishing House, 2005.

[7] Hallmark R., *German Lieder in the Nineteenth Century,* Nowy Jork: Routledge, 2010.

[8] Johnson G., Stokes R., *Przewodnik po pieśni hiszpańskiej,* Oxford: Oxford University Press, 2002.

[9] Kramer L., Franz Schubert: *Sexuality, Subjectivity, Song,* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

[10] Large B., Smetana, Londyn: Duckworth, 1970.

[11] Li Shuming, *Chińska pieśń artystyczna,* Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2009.

[12] Li Weibo, *Zarys rozwoju zachodniej muzyki wokalnej*, Pekin: Middle World Music Book Publishing, 1999.

[13] Liu Congxin, Liu Zhengfu, *Historia muzyki wokalnej w Europie*, Pekin: China Youth Publishing House, 1999.

[14] Murphey T., *Music and Song: Resource Books for Teachers,* Oxford: Oxford University Press, 2013.

[15] Newbould B., Schubert: *The Music and the Man,* Berkeley: University of California Press, 1999.

[16] Parsons J. (red.), *The Cambridge Companion to the Lied,* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

[17] Reed J., *The Schubert Song Companion*, Manchester: Manchester University Press, 1997.

[18] Sams E*., Pieśni Hugo Wolfa,* Londyn: Faber & Faber, 1983.

[19] Sams E., *Pieśni Roberta Schumanna*, New Haven: Yale University Press, 1993.

[20] Shang Jiaxiang, *Historia rozwoju muzyki wokalnej w Europie,* Pekin: Huaile Publishing House, 2020.

[21] Stein J. M., *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf,* Cambridge: Harvard University Press, 2013.

[22] Tunbridge L., *Późny styl Schumanna, Cambridge:* Cambridge University Press, 2010.

[23] Tyrrell J., *Opera czeska, Cambridge:* Cambridge University Press, 1988.

[24] Wang Hongjun, *Podstawy muzyki wokalnej, Pekin*: China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, 2009.

[25] Yang Qing, *Ewolucja i analiza kulturowa zachodniej pieśni artystycznej*, Pekin: China Book Press, 2018.

[26] Youens S., *Hugo Wolf i jego pieśni do poezji Mörikego,* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

[27] Youens S., *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise,* Ithaca: Cornell University Press, 1991.

[28] Youens S., *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song Cycles,* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

[29] Youens S., *Schubert's Poets and the Making of Lieder,* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

[30] Yu Runyang, *Historia ogólna muzyki zachodniej,* Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2001.

[31] Zhang Hua, *Badania nad chińską pieśnią artystyczną,* Pekin: People's Music Publishing House, 2008.

II. Artykuły w czasopismach naukowych [J]

[32] Gao Jing, „*Narodowa chińska twórczość pieśni artystycznej*", Journal of Nantong University, 2017(4), s. 116–122.

[33] Kramer L., „*Pieśni Schuberta i wyobraźnia romantyczna"*, 19th-Century Music, 1984.

[34] Li Zhen, „*Analiza porównawcza stylu wykonawczego chińskiej i zachodniej pieśni artystycznej",* North Music, 2016(21), s. 31.

[35] McCaffrey T. i in., „*Group Song-Writing and Group Visual Art-Making in Comparative Reflection",* The Arts in Psychotherapy, 2023, nr 82.

[36] Ouyang Beibei, „*Porównanie podobieństw wczesnych chińskich i zachodnich pieśni artystycznych",* Art Hundreds, 2009, 25(2), s. 193–195.

[37] Pu Weiwei, „*Dyskusja o charakterystyce i różnicach niemiecko-austriackich i chińskich pieśni artystycznych",* Journal of Liaoning Normal University, 2017, 40(3), s. 427–432.

[38] Wang Xiaohua, „*Studium czynników wpływających na globalny rozwój chińskiej pieśni artystycznej"*, Edukacja Artystyczna, 2015(4), s. 134–135.

[39] Wang Yu, „*Analiza stylów akompaniamentu fortepianowego w chińskich i zachodnich pieśniach artystycznych"*, Art Research, 2019, 86(5), s. 52–55.

[40] Wu Shaohua, „*Charakterystyka stylistyczna pieśni Schuberta, Schumanna i Brahmsa”,* Art Research, 2013, 60(3), s. 96–97.

[41] Youens S., „*Schubert, Müller i Die schöne Müllerin”,* 19th-Century Music, 1989.

[42] Zhang Fangfang, *„Porównanie sztuki akompaniamentu fortepianowego wczesnego romantyzmu…*”, Badania Artystyczne, 2015, 67(2), s. 36–37.

[43] Zhang Jianyu*, „Analiza chińskich i niemieckich pieśni artystycznych”, Literatura Popularna i Sztuka,* 2013(14), s. 130–132.

[44] Zhang Rong, „*Styl śmierci i poetycki koloryt – analiza pieśni Schuberta „Der Zwerg””,* Art Research, 2022(5), s. 48–52.

[45] Zhao Nan, „*Porównanie stylów twórczych współczesnej chińskiej pieśni artystycznej i niemieckiej pieśni artystycznej XIX wieku”*, Dom Teatralny, 2017(18), s. 65–66.

III. Prace dyplomowe / rozprawy naukowe [D]

[46] Huang Jinming, *Miłość i pieśni literackie Mahlera, rozprawa doktorska, East China Normal University, 2014.*

[47] Li Jinyi, *Kreacja postaci kobiecych w pieśniach Schuberta,* praca magisterska, Xi’an Conservatory of Music, 2007.

[48] Lin Yueh-Reng, *Wpływ pieśni (Lied) na wybrane utwory fortepianowe Franza Schuberta i Roberta Schumanna,* rozprawa doktorska, University of Cincinnati, 2004.

[49] Liu Fang, *Badania nad językiem obrazów poetyckich,* rozprawa doktorska, Shanghai Internatioal Studies University, 2007.

[50] Wang Zhenhua, *Pieśni miłosne Beethovena i ich wykonanie,* praca magisterska, Henan University, 2009.

[51] Zheng Jiage*, Badania nad interpretacją pieśni Luo Zhongronga,* praca magisterska, Shanghai Conservatory of Music, 2008.

IV. Źródła internetowe [EB/OL]

[52] https://ms.mbd.baidu.com/r/1PUtlL5OZPi?f=cp&u=54c372226c87c908 [dostęp: 05.03.2025].

[53] https://mq.mbd.baidu.com/r/1PQvlwZ3h16?f=cp&u=7784fbce13c798c1 [dostęp: 21.03.2025].

[54] https://pl.wikipedia.org [dostęp: 25.05.2025].

[55] https://ml.mbd.baidu.com/r/1PXe2BhmZwc?f=cp&u=61fda804671d1e27 [dostęp: 26.09.2025].

[56] https://ml.mbd.baidu.com/r/1PXegr1bxle?f=cp&u=580809289200a6b5 [dostęp: 29.09.2025].

[57] https://mq.mbd.baidu.com/r/1QhgX4Xcwko?f=cp&u=c9b2569005720204 [dostęp: 05.10.2025].

Aneks :Przykład Zapisu Nutowego pieśni

1.Zhou Jiasheng – *Kiedy zakwitną wiosenne kwiaty i zabłyśnie jesienny księżyc? (sł. Yu Li) – czas trwania 3:05*
2.Xu jing Jiang – Wiosenny księżyc nad rzeką. (. Xu Jingxin, sł..)- czas trwania 7:30
3.Sang tong–*„Radość ze spotkania – Kwiaty opadły z wiosny'' (sł.Yu Li)-czas trwania 4:57*
4...Li Yinghai – *Wiosenny poranek (sł. Meng Haoran)–czas trwania 5:14*
5.Yan Ji – *Wiosna w pałacu Han – Dzień początku wiosny (sł. Xin Qiji)–czas trwania 5:06*
6.Franz Schubert –*„Im Frühling (sł. Ernest Schulz)–czas trwania 5:11*
7.Johannes Brahmas– Die Mainacht (sł. Ludwig Hölty)–czas trwania 3:47
8.Georges Bizet – *Chanson d'avril (sł. Louis Bouilhet)–czas trwania 3:27*
9.Paolo Tosti – *Aprile (sł. Rocco Emanuele Pagliara)–czas trwania 4:06*
10.Pier Adolfo Tirindelli – *O primavera (sł. Olga Bonetti)–czas trwania 3:03*

czas trwania 45:26


1.chun hua qiu Yue he shi liao .p


2' chun Jiang hua Yue ye.pdf


3' lin hua xie le chun hong.pdf


4' Chun xiao.pdf


5' Han chu gong li chun ri .p


6' SchubertF-D882_ImFruehling·


7' Die Mainacht.pdf


8' Chanson d'Avril 四月之歌 -


9' Aprile 春天 - Tosti.pdf


10' o primavera.pdf