

# **UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

**Luzhen Shi**

## **Charakterystyka muzyczna i styl wokalny chińskiej pieśni artystycznej XX wieku - na przykładach wykonywanych utworów**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr. hab. Ryszarda Cieśli, prof. UMFC  
tłumacz: Sebastian Jurgiel

Warszawa 2022

## Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

## Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „*Charakterystyka muzyczna i styl wokalny chińskiej pieśni artystycznej XX wieku - na przykładach wykonywanych utworów*” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

## Spis treści

|   |    |
|---|----|
| Wprowadzenie .....  | 4  |
| 1. Temat i przedmiot badań .....  | 5  |
| 2. Teoretyczne, praktyczne i kulturowe znaczenie tematu pracy .....   | 9  |
| 3. Podsumowanie wyników przeprowadzonych dotąd badań .....  | 11 |
| 4. Szczegóły treści badawczej pracy .....   | 12 |
| Rozdział 1. Ogólna charakterystyka chińskiej pieśni artystycznej XX wieku .....   | 14 |
| 1.1 Definicja koncepcji chińskiej pieśni artystycznej .....   | 14 |
| 1.2 Proces rozwoju chińskiej pieśni artystycznej i przyczyny doboru repertuaru .....  | 16 |
| 1.3 Różnica między klasyczną pieśnią chińską a chińską pieśnią artystyczną .....  | 24 |
| 1.4 Znaczenie kulturowe i ekspresja emocjonalna poezji klasycznej .....   | 28 |
| Rozdział 2. Analiza stylu twórczego chińskich pieśni artystycznych XX wieku .....   | 31 |
| 2.1 Analiza stylu twórczego chińskich kompozytorów pieśni artystycznej przed rokiem 1949 .....                                | 31 |
| 2.1.1 Styl twórczy Qing Zhu .....   | 31 |
| 2.1.2 Styl twórczy Huang Zi .....   | 32 |
| 2.1.3 Styl twórczy Xiao Youmei .....  | 33 |
| 2.1.4 Styl twórczy Zhang Hanhuia .....  | 34 |
| 2.1.5 Podsumowanie stylu twórczego chińskich kompozytorów pieśni artystycznych przed rokiem 1949. ....                        | 35 |
| 2.2 Analiza stylu twórczego chińskich twórców pieśni artystycznej po okresie <i>reform i otwarcia</i> .....                   | 36 |
| 2.2.1 Styl twórczy Lu Zaiyi .....   | 36 |
| 2.2.2 Styl twórczy Zhou Yi .....  | 38 |
| 2.2.3 Styl twórczy Tao Siyao .....  | 38 |
| 2.2.4 Styl twórczy Su Yue .....   | 39 |
| 2.2.5 Podsumowanie stylu twórczego chińskich twórców pieśni artystycznych po okresie <i>reform i otwarcia</i> 1979 roku. .... | 40 |
| Rozdział 3. Analiza muzyczna chińskich pieśni artystycznych XX wieku (na przykładzie utworów wybranych przez Autora) .....    | 43 |
| 3.1 Kontekst poetycki analiza muzyczna pieśni <i>Mieszkam u źródeł Rzeki Jangcy</i> .....                                     | 43 |
| 3.1.1 Kontekst poetycki .....   | 43 |
| 3.1.2 Analiza struktury muzycznej .....   | 45 |
| 3.1.3 Analiza partii akompaniamentu fortepianowego .....  | 46 |
| 3.1.4 Analiza struktury melodycznej .....   | 48 |
| 3.1.5 Analiza techniki wokalne .....  | 49 |
| 3.2 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni <i>Rzeka płynie na wschód</i> .....   | 51 |
| 3.2.1 Kontekst poetycki .....   | 51 |
| 3.2.2 Analiza formy muzycznej .....   | 53 |
| 3.2.3 Analiza melodii .....   | 54 |
| 3.2.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego .....   | 55 |
| 3.2.5 Analiza techniki wokalne .....  | 58 |
| 3.3 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni <i>Trzy życzenia kwiatu róży</i> .....  | 61 |
| 3.3.1 Kontekst poetycki .....   | 62 |
| 3.3.2 Analiza struktury muzycznej .....   | 63 |
| 3.3.3 Analiza melodii .....   | 64 |
| 3.3.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego .....   | 65 |
| 3.3.5 Analiza techniki wokalne .....  | 67 |
| 3.4 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni <i>Tęsknota za domem</i> .....  | 68 |
| 3.4.1 Kontekst poetycki .....   | 68 |
| 3.4.2 Analiza struktury muzycznej .....   | 69 |
| 3.4.3 Analiza melodii .....   | 70 |
| 3.4.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego .....   | 72 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.4.5 Analiza techniki wokalne  | 73  |
| 3.5 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni <i>Szkarłatne usta</i>                                | 75  |
| 3.5.1 Kontekst poetycki   | 75  |
| 3.5.2 Analiza formy muzycznej pieśni  | 76  |
| 3.5.3 Analiza melodii   | 76  |
| 3.5.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego   | 77  |
| 3.5.5 Analiza techniki wokalne  | 79  |
| 3.6 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni <i>Pytanie</i>  | 81  |
| 3.6.1 Kontekst poetycki   | 81  |
| 3.6.2 Analiza melodii i akompaniamentu fortepianowego   | 82  |
| 3.6.3 Analiza techniki wokalne  | 85  |
| 3.7 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni <i>Na rzece Songhua</i>                               | 86  |
| 3.7.1 Kontekst poetycki   | 86  |
| 3.7.2 Analiza struktury muzycznej   | 87  |
| 3.7.3 Analiza melodii   | 89  |
| 3.7.4 Analiza faktury akompaniamentu fortepianowego   | 90  |
| 3.7.5 Analiza techniki wokalne  | 93  |
| 3.8 Analiza struktury muzycznej pieśni <i>Patrząc w stronę Domu</i>                                   | 93  |
| 3.8.1 Kontekst poetycki   | 93  |
| 3.8.2 Analiza formy muzycznej   | 95  |
| 3.8.3 Analiza melodii   | 96  |
| 3.8.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego   | 98  |
| 3.8.5 Analiza techniki wokalne  | 100 |
| 3.9 Analiza struktury muzycznej pieśni <i>Dom</i>   | 103 |
| 3.9.1 Kontekst poetycki   | 103 |
| 3.9.2 Analiza struktury muzycznej   | 105 |
| 3.9.3 Analiza melodii   | 105 |
| 3.9.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego   | 108 |
| 3.9.5 Analiza techniki wokalne  | 111 |
| 3.10 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni <i>Kiedy wszędzie Księżyc</i>                        | 113 |
| 3.10.1 Kontekst poetycki  | 113 |
| 3.10.2 Analiza formy muzycznej  | 114 |
| 3.10.3 Analiza melodii  | 115 |
| 3.10.4 Analiza akompaniamentu fortepianu  | 118 |
| 3.10.5 Analiza techniki wokalne   | 121 |
| 3.11 Analiza kontekstu poetyckiego i analiza muzyczna pieśni <i>Pelnia Księżyc w Zachodniej Wieży</i> | 122 |
| 3.11.1 Kontekst poetycki wiersza  | 122 |
| 3.11.2 Analiza struktury muzycznej  | 123 |
| 3.11.3 Analiza melodii  | 124 |
| 3.11.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego  | 125 |
| 3.11.5 Analiza techniki wokalne   | 129 |
| 3.12 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni <i>Spinka w kształcie Feniksa</i>                    | 131 |
| 3.12.1 Kontekst poetycki wiersza songowskiego <i>Spinka w kształcie Feniksa</i>                       | 131 |
| 3.12.2 Analiza struktury muzycznej  | 132 |
| 3.12.3 Analiza melodii  | 133 |
| 3.12.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego  | 135 |
| 3.12.5 Analiza techniki wokalne   | 137 |
| 3.13 Analiza struktury muzycznej pieśni <i>Ach, chińska ziemia</i>                                    | 138 |
| 3.13.1 Kontekst poetycki  | 138 |
| 3.13.2 Analiza struktury muzycznej  | 140 |
| 3.13.3 Analiza melodii  | 140 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.13.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego.....  | 143 |
| 3.13.5 Analiza techniki wokalne.....   | 146 |
| Rozdział 4. Analiza cech narodowych i stylu wokálne chińskiej pieśni artystycznej .....            | 148 |
| 4.1 Analiza narodowych cech twórczych chińskiej pieśni artystycznej .....                          | 148 |
| 4.1.1 Charakterystyka prozodii słów.....   | 148 |
| 4.1.2 Narodowy styl akompaniamentu fortepianowego .....  | 150 |
| 4.2 Analiza stylu wokálne chińskiej pieśni artystycznej.....                                       | 152 |
| 4.2.1 Charakterystyka narodowa technik wokalnych w chińskiej pieśni artystycznej .....             | 152 |
| 4.2.2 Znaczenie twórczości chińskiej pieśni artystycznej w nauczaniu i rozwoju muzyki wokalne..... | 155 |
| Zakończenie .....  | 157 |
| Bibliografia .....   | 159 |
| Podziękowania .....  | 167 |
| Abstrakt.....  | 168 |

## Wprowadzenie

„New Grove Dictionary of Music and Musicians” podaje następującą definicję pieśni artystycznej: „Pieśń artystyczna to gatunek pieśni pisanej na potrzeby wykonania koncertowego, innej niż pieśni ludowe i popularne, zazwyczaj wykonywanej solo<sup>1</sup>. W drugim wydaniu „Encyklopedii Chin” zaznaczono natomiast: „Romantyczny gatunek wokalny, który pojawił się w Europie pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Termin ten odnosi się również ogólnie do pieśni wykonywanych przy akompaniamencie fortepianu lub orkiestry, poświęconych ludzkim emocjom, o dużej sile muzycznej ekspresji i wykorzystującym złożone techniki kompozytorskie i wokalne”<sup>2</sup>.

Chińskie pieśni artystyczne to wyjątkowa forma artystyczna w muzycznej literaturze chińskiej, powstała po otwarciu się Chin na wpływy estetyczne muzyki zachodniej, na początku XX wieku. W pieśniach tych powszechnie wykorzystuje się zdobycze i doświadczenia muzyki zachodniej, łącząc je z tonalnością i rytmiką poezji chińskiej, w wyniku czego powstał oryginalny chiński styl narodowy. W procesie rozwoju chińskich pieśni artystycznych przechodziła ona przez różne okresy, takie jak narodziny, okres stagnacji czy okres rozkwitu. W ciągu jej procesu rozwojowego powstały liczne i różnorodne utwory, a chińscy kompozytorzy zaprezentowali Światu, w jaki sposób należy łączyć strukturę formalną muzyki zachodniej z chińskim stylem narodowym.

Możemy przy tym zaobserwować, jakie zmiany zaszły w tym gatunku muzycznym w ciągu ostatniego stulecia. Zarówno pod względem charakterystyki twórczej, jak i stylu wykonawczego, podstawową strukturę formalną klasycznej pieśni artystycznej wzbogacano bowiem o coraz to liczniejsze i bardziej różnorodne elementy kultury chińskiej: tonacje, prozodie, wykorzystanie tradycyjnego instrumentarium, oraz

---

<sup>1</sup> Pieśń artystyczna, jest to pieśń przeznaczona do wykonania koncertowego, w przeciwieństwie do pieśni tradycyjnej lub popularnej. Termin ten jest częściej stosowany do pieśni solowych niż polifonicznych. Zobacz Xin Ge dostarczony przez China Conservatory of Music Grove's Dictionary of Muzyka i muzycy online. Czas dostępu: 21 maja 2021 rano. Lokalizacja: Warszawa.

<sup>2</sup> Źródło: <https://h.bkzx.cn/item/242729?q=%E8%89%BA%E6%9C%AF%E6%AD%8C%E6%9B%B2> © Encyklopedia chińskiej bazy danych, Czas przeglądania: 21 maja 2021 rano Miejsce: Warszawa

o inne aspekty formy wykonawczej, jak wielopoziomowa ekspresja właściwa tradycyjnej muzyce chińskiej. Konstatując wzrost znaczenia tradycyjnej kultury chińskiej na międzynarodowej scenie muzycznej, Autor, jako badacz muzyki wokalnejsz studiujący za granicą, chciałby również przyczynić się do intensyfikacji i rozwoju wymiany kulturalnej pomiędzy Chinami i światem zachodnim, przyczyniając się do popularyzacji piękna tego mariażu chińskiej kultury narodowej z zachodnimi formami artystycznymi.

### 1. Temat i przedmiot badań

W podręcznikach do historii muzyki, z których Autor uczył się w Chinach, przedstawiano różne okoliczności powstania i różne okoliczności rozwoju pieśni artystycznej w Europie. W książce „Historia ogólna muzyki zachodniej” napisanej przez Yu Runyanga tak napisano o pieśniach artystycznych Schuberta: „Pieśń artystyczna (Lied) początkowo pozostawała pod wpływem pieśni francuskiej (chanson), a w drugiej połowie XVIII wieku i na początku XIX wieku silny wpływ wywarły na nią wiersze liryczne angielskich poetów romantycznych Wordswortha i Coleridge'a, a także szkockie pieśni ludowe i poematy narracyjne Roberta Burnsa (1759-1796), w dużej mierze przyczyniając się do wykształcenia jej ostatecznej formy”<sup>3</sup>. Autor ma świadomość, iż powyższy opis, zwłaszcza dla europejskiego znawcy tematu jest wysoce niedoskonały i zawiera nadmierną ilość skrótów myślowych. Wszakże z jednej strony wystarcza, zdaniem Autora, dla potrzeb niniejszego tekstu sygnalizując proces rozwojowy europejskiej pieśni artystycznej w jego wieloaspektowości, z drugiej unaocznia potrzebę bardziej szczegółowych opracowań w literaturze chińskiej. Nietrudno zauważyć, że pieśń artystyczna wywodzi się z pieśni świeckich, jakie wyewoluowały ze średniowiecznych pieśni polifonicznych, i dopiero Schubert nadał jej wysoką wartość artystyczną. Wśród polifonicznej muzyki średniowiecza włoskie madrygały, niemiecka Lied i francuska Chanson stanowiły ówczesne pieśni świeckie o specyfice regionalnej, Schubert zaś profesjonalizował tę formę artystyczną, wykorzystując popularne w tamtym czasie utwory klasycystycznych i romantycznych poetów niemieckich, charakteryzujące się

---

<sup>3</sup> (red.) Yu Runyang: Historia ogólna muzyki zachodniej (wyd.popr.), [M] Shanghai, Shanghai Music Publishing House, 2011.10 Reprint, s.225

wyjatkowym wyczuciem rytmu, doskonałą prozodią, dodając do nich charakterystyczny dla okresu romantyzmu akompaniament fortepianowy o bogatej i na wskroś humanistycznej fakturze. Pieśni artystyczne Schuberta sprawiły, że gatunek ten osiągnął niespotykany wcześniej poziom doskonałości artystycznej, a wykorzystanie istniejących już niemieckich i austriackich pieśni ludowych uczyniło z nich wzór dla późniejszych kompozytorów.

W 1919 roku wydarzenia *Ruchu 4 Maja* (Po zakończeniu I wojny światowej w listopadzie 1918 r., w styczniu 1919 r. odbyła się w Paryżu „konferencja pokojowa”, w której Chiny uczestniczyły jako kraj zwycięski i wysunęły trzy uzasadnione żądania: zniesienie siedmiu przywilejów państw okupacyjnych w Chinach; anulowanie jedenastu krzywdzących dla Chin postanowień japońskich; przywrócenie praw Niemiec do Prowincji Shandong, anulowanych przez Japonię podczas wojny. Po odrzuceniu tych trzech żądań, przedstawiciele ówczesnego rządu pekińskiego pod naciskiem byli gotowi zaakceptować nierówny traktat pokojowy i kompromis z Japonią. Kiedy wiadomość o tym dotarła do Chin, 4 maja 1919 r. ponad 3000 studentów, pod przywództwem studentów z Uniwersytetu Pekińskiego, zgromadziło się na placu Tiananmen, ogłaszając strajk i organizując demonstracje, dla wyrażenia swojego sprzeciwu wobec tych decyzji. Protesty te nasilały się i 3 czerwca do strajku przyłączyli się robotnicy, tworząc zdominowany przez ruch robotniczy masowy ruch patriotyczny z udziałem intelektualistów, burżuazji i drobnomieszczaństwa.)<sup>4</sup> zapoczątkowały w Chinach prąd Nowej Kultury. Grupa postępowej młodzieży patriotycznej, zaniepokojona ówczesną sytuacją społeczną, agresją obcych mocarstw, separatystyczną polityką władz i tragiczną kondycją społeczeństwa, wysunęła hasła nawołujące do poznawania zagranicznych zdobyczy kulturowych celem skuteczniejszego stawienia oporu obcej agresji. Z tą też ideą udali się oni do Europy, aby tam poznać zaawansowaną technologię produkcji i zdobycze kulturowe. Wśród tych młodych patriotów, wracających następnie, po studiach, do Ojczyzny, byli również muzycy, którzy przywieźli ze sobą podstawową wiedzę dotyczącą muzyki zachodniej, teorii

---

<sup>4</sup> Sun Haitao: *Zarys współczesnej historii Chin*, Szanghaj, Shanghai Science and Technology Press, 2016, s. 63.



kompozycji, oraz tworzenia różnych form muzycznych, takich jak symfonia, oratorium, opera, pieśń artystyczna, by swoją twórczością i działalnością dydaktyczną rozpocząć akcję „budzenia ludu muzyką”. Najwcześniejszymi przedstawicielami edukacji i oświecenia muzycznego byli Shen Xingong (1870-1947) i Li Shutong (1880-1942), którzy stworzyli utwory w stylu zwanym „muzyka szkolna”, łączące zachodnie techniki twórcze z chińskimi tonacjami, wzbudzając ogromne zainteresowanie w ówczesnym szkolnictwie. Od tego czasu liczni muzycy rozpoczęli proces przyswajania i twórczego wykorzystania obcych techniki kompozycji, w wyniku czego powstała pieśń artystyczna o chińskich cechach narodowym, otwierając nowy etap w historii rozwoju twórczości wokalne i zapoczątkowując nową erę intensywnej wymiany kulturowej między Wschodem i Zachodem.

Chińska pieśń artystyczna tworzona była przez chińskich kompozytorów w oparciu o cechy fonologiczne języka chińskiego, z wykorzystaniem słów klasycznej lub współczesnej poezji chińskiej oraz charakterystycznych melodii chińskiej muzyki narodowej, przy akompaniamencie fortepianu lub orkiestry. W mariażu z zachodnią kulturą muzyczną pieśni nabierały wykwintnego charakteru i eleganckiego stylu zachowując głębię przekazu znaczeniowego. Chińska poezja klasyczna, ze swoimi przekazywanymi od tysięcy lat cechami rytmicznymi, formami poetyckiej ekspresji oraz rygorystyczną metrykalnością, dumnie wyrosła na gruncie prastarej kultury chińskiej, jest w Chinach nadal żywa i wciąż ma wielu wielbicieli. Początki jej sięgają epoki panowania dynastii Song (960 -1043 r. n.e.), kiedy istniała forma zwana *ziduoqu*. Była to forma komponowania muzyki do istniejących słów, która przełamała istniejący dotąd kanon pisania słów do skomponowanej wcześniej melodii. Pozwalało to na lepsze dopasowanie muzyki i tekstu i bardziej precyzyjne wyrażanie zawartej w tekście koncepcji artystycznej, całkowicie zmieniając też sposób komponowania muzyki wokalne w późniejszych okresach. Jednak w toku rozwoju tradycyjnej muzyki chińskiej twórczość wokalna zawsze uzupełniała inne formy artystyczne, jak muzyka dworska, śpiew, taniec czy opera (przy czym przez operę rozumiem tu jej specyficzną, regionalną formę chińskiego teatru muzycznego). Najpopularniejsze pieśni ludowe to pieśni ludowe i drobne melodie, a rodzaj sztuki został zintegrowany z operą i pieśniami

ludowymi w późniejszym rozwoju. Dlatego chińska pieśń artystyczna, której poświęcona jest niniejsza praca, to forma muzyczna, która pojawiła się po roku 1919, charakteryzująca się cechami strukturalnymi zarówno muzyki zachodniej, jak i tradycyjnej muzyki chińskiej.

Za główną cezurę czasową w jej rozwoju przyjęto w niniejszej pracy rok 1949 (rok utworzenia Chińskiej Republiki Ludowej), a cechy muzyczne i style wokalne chińskich pieśni artystycznych analizuje Autor z podziałem na te dwa okresy (przed rokiem 1949 i po nim).

Jeśli chodzi o dobór repertuaru na załączonej płycie CD, pierwsza połowa z nich to utwory kompozytorów żyjących od początku XX wieku do roku 1949 roku, jak Huang Zi, chiński kompozytor, teoretyk muzyki i pedagog muzyczny o dużym doświadczeniu we współczesnej edukacji muzycznej. Pieśni artystyczne stanowią najbardziej wartościową część jego twórczości. Autor wybrał do analizy i nagrania następujące jego utwory: *Tęsknota za domem*, *Trzy życzenia kwiatu róży* i *Szkarłatne usta*. Twórczość Huang Zi jest reprezentatywna dla dwudziestowiecznej chińskiej pieśni artystycznej, komponowanej do słów poezji klasycznej. Kolejnym kompozytorem, który tak jak Huang Zi ma powszechnie uznane osiągnięcia w obszarze artystycznej pieśni chińskiej jest Qing Zhu, toteż Autor wybrał dwa jego utwory: *Żyję u źródeł Rzeki Jangcy* i *Rzeka płynie na Wschód*. Na pozostałe utwory w części pierwszej, czyli pieśni skomponowane przed rokiem 1949 składają się: pieśń Xiao Youmei *Pytanie* (wybrana z uwagi na charakterystyczną fakturę akompaniamentu fortepianu) i pieśń Zhang Hanhui *Nad rzeką Songhua* (reprezentującą nurt społeczny dokumentujący niejako artystycznie cierpienia społeczeństwa chińskiego z czasu wojny i wysiedleń). Autor wybrał tę pieśń, nie tylko w nadziei, że ukaże ona Ojczyznę kompozytora z tamtych czasów, lecz również z powodów osobistych, identyfikacji emocjonalnej z przesłaniem artystycznym pieśni.

Jako repertuar części drugiej nagranej płyty CD, Autor wybrał utwory stworzone po roku 1949, w tym głównie: pieśni *Kiedy wszędzie Księżyc*, *Patrząc w stronę Domu* i *Dom* kompozytora Lu Zaiyi (1943-) Pieśni artystyczne Lu Zaiyi powstałe po okresie *reform i otwarcia* (Pod koniec lat 70-tych drugie pokolenie centralnego kierownictwa

Partii z Deng Xiaopingiem na czele dokonało naukowej analizy krajowych i międzynarodowych trendów rozwojowych, dokładnie uchwyciło specyfikę czasów i aspiracje ludzi, ostatecznie podejmując decyzję o przesunięciu centrum zainteresowania Partii i Kraju na rozwój gospodarczy, realizację głównej strategii *reform i otwarcia*, prowadząc ludność całego kraju do rozpoczęcia wielkiej socjalistycznej modernizacji. Można powiedzieć, że kierunek *reform i otwarcia* to nie tylko kierunek rozwoju Chin od zamknięcia i zacofania do otwarcia i postępu, lecz także kurs rozwoju sinicyzacji teorii marksizmu. Wokół praktyki *reform i otwarcia* Partia utworzyła zestaw teorii, systemów, ścieżek i praktyk budowania socjalizmu o chińskich cechach)<sup>5</sup> odznaczają się wysokim poziomem artystycznym i silną identyfikacją ideologiczną. W pieśni *Kiedy wszędzie Księżyc* wykorzystano słowa Su Shi, słynnego poety żyjącego w okresie panowania dynastii *Song*. Kompozytor interpretuje ten wiersz zgodnie z własną koncepcją artystyczną, wydobywając, podkreślając istotne dla niego sensy i znaczenia. Pieśni *Dom* z roku 1998 i *Patrząc w stronę Domu* z roku 2003 wyrażają uczucia tęsknoty za rodziną i Ojczyzną. Powodem, dla którego Autor wybrał tę właśnie pieśni do prezentacji, jest chęć dokonania porównania ich z inną pieśnią zarejestrowaną na płycie, *Tęsknotą za Domem* Huang Zi, aby zilustrować różnice w koncepcjach tęsknoty u obu kompozytorów.

Ostatnie trzy utwory to: *Ach, chińska ziemio* stworzony przez Tao Siyao w 1984 roku, *Pelnia Księżyc w Zachodniej Wieży* stworzony przez Su Yue (1955-2018) w 1994 roku i *Spinka w kształcie Feniksa* stworzony przez Zhou Yi (1966-) w latach 2016-2017.

Jeśli chodzi o wybór wersji partytur, Autor zdecydował się wykorzystać te ze zbioru Liao Changyonga: *Wybrane pieśni z repertuaru Liao Changyonga* (Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2015).

## 2. Teoretyczne, praktyczne i kulturowe znaczenie tematu pracy

Znaczenie teoretyczne: XX wiek to ważny okres w historii rozwoju chińskiej pieśni artystycznej. W ubiegłym stuleciu chińska pieśń artystyczna przeszła proces

---

<sup>5</sup> Sun Haitao: *Zarys współczesnej historii Chin*, Szanghaj, Shanghai Science and Technology Press, 2016, s. 182.

rozwoju od swojego początku, poprzez kolejne etapy dojrzewania, aż do swego rozkwitu. W szczególności utwory pisane do słów chińskich wierszy klasycznych ale też poezji współczesnych poetów charakteryzują się silnym stylem narodowym. Są to formy niewątpliwie nowatorskie w swojej idei łączenia elementów kultury chińskiej z tymi zapożyczonymi z Zachodu. Autor ma nadzieję, że dokonana przez niego analiza wybranego repertuaru pozwoli na systematyzację charakterystycznych cech twórczości omawianych tu kompozytorów z punktu widzenia sposobu korzystania zarówno z tekstów poezji klasycznej ale i tekstów poetów współczesnych, oraz łączenia odwołań do tradycji z potrzebą innowacyjności.

Znaczenie praktyczne: Jako wokalista, Autor pragnie podnieść swój poziom profesjonalny, wykorzystując niniejsze podsumowanie teoretyczne charakterystyki chińskiej pieśni artystycznej, co było jego zasadniczym celem podczas pisania niniejszej pracy. Analizując kreację wykonawczą wybranych pieśni różnych kompozytorów, Autor chciał zdefiniować i opisać najważniejsze elementy techniki wykonawczej, adekwatne dla wykonawstwa pieśni poszczególnych kompozytorów, ich stylu i koncepcji twórczych, co winno się okazać pomocne w kształtowaniu jego osobistego stylu wokalnego i podnieść kompetencje jako wokalisty. Zawarte tutaj połączenie wiedzy teoretycznej i doświadczenia praktycznego stanowić może użyteczny materiał referencyjny, pozwalający czytelnikowi na lepsze i pełniejsze zrozumienie charakterystyki wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej. Nagranie zaś dzieła artystycznego stanowi jednocześnie nowe wyzwanie dla techniki wokalnej samego Autora, dla jego zdolności artykulacji i biegłości językowej, ale też sprzyja dalszemu rozwojowi chińskiej pieśni artystycznej przez jej promocję i popularyzację, jako ważnego elementu narodowej chińskiej kultury.

Znaczenie kulturowe: W kontekście procesów zróżnicowanej integracji kulturowej na całym świecie, popularyzacja chińskiej pieśni artystycznej zgodna jest z potrzebami tychże procesów, zaś studia w Polsce umożliwiły Autorowi aktywne włączenie się w ten nurt rozwoju wokalnej kultury muzycznej. Poszukiwanie nowych inspiracji do twórczych innowacji i rozwijania własnego warsztatu wokalnego jest jednym z głównych celów, do których dąży Autor. Autor zamierza też sprawić, aby

studenci muzyki wokalne lepiej poznali piękno chińskiej pieśni artystycznej i zwrócili większą uwagę na tę piękną i wyjątkową formę muzyczną, poświęcając się badaniom nad nią, prowadzącym do głębszego jej zrozumienia, jak również zrozumienia istoty swojej własnej narodowej pieśni artystycznej. Chciałby też zaprezentować światu piękno chińskiej pieśni artystycznej, przyczyniając się do intensyfikacji badań nad nią, służących potrzebom współczesnej wymiany kulturalnej.

### 3. Podsumowanie wyników przeprowadzonych dotąd badań

Wcześniejsze badania koncentrowały się na poszczególnych okresach, takich jak początek czy połowa XX wieku, lub też na ogólnej sytuacji pieśni artystycznej, czy twórczości wybranego kompozytora. Ponadto większość z tych badań nad historią ewolucji pieśni artystycznej pomija najbardziej interesujący Autora typ głosu - baryton. Dlatego Autor przeprowadził swoje badania z uwzględnieniem własnej specyfiki głosowej, wybierając powstałe w XX wieku pieśni artystyczne do słów poezji klasycznej, w większości swojej przeznaczone do wykonania przez baryton.

Poszukiwania przeprowadzone w zbiorach Chińskiej Biblioteki Narodowej, China Knowledge Network, Chaoxing, Duxiu, JSTOR i innych platform sieciowych przyniosło wynik w postaci 53 monografii i 225 artykułów. Poniżej znajdują się wstępne statystyki i analiza opublikowanych artykułów dotyczących pieśni artystycznej do słów chińskiej poezji klasycznej oraz badań przeprowadzonych w ciągu 30 lat od roku 1988 do 2018, ze szczególnym uwzględnieniem procesu rozwojowego i charakterystyki wykonawczej tych pieśni.

Poniższe informacje zostały przez Autora podzielone na trzy części, według tytułów poszczególnych rozdziałów, analizując dostępną literaturę i stan badań na omawiany temat:

(I) Podsumowanie opracowań na temat chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej

#### 1. Prace monograficzne

Są to artykuły i rozprawy dotyczące pieśni artystycznej tworzonej do słów klasycznej poezji chińskiej, opublikowane w różnych czasopismach ukazujących się w Chinach, z pominięciem artykułów opublikowanych za granicą. Zgodnie z pełno-

tekstową bazą danych czasopism CNKI, opublikowano 4048 takich artykułów, które można wyszukać z wykorzystaniem słów kluczowych „pieśń artystyczna”. Wyszukując zaś słowa kluczowe „chińska pieśń artystyczna”, znajdziemy łącznie 1509 artykułów. Pod słowami kluczowymi „chińska pieśń artystyczna” znajdziemy również 964 monografie opublikowane w ciągu 33 lat od roku 1988 do 2021, wśród których są również opracowania poświęcone pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej. Poświęconych interesującemu nas zagadnieniu dysertacji zarejestrowano łącznie 302, w tym 3 rozprawy doktorskie i 299 prac magisterskich. Artykuły te publikowane były głównie w *People's Music*, *Chinese Musicology*, *Central Musical Journal*, *Chinese Music*, *Journal of Wuhan Conservatory of Music*, *Music Research*, *Yuefu Xinsheng*, *Northern Music*, *Music Art*, *The Voice of Yellow River* oraz niektórych innych czasopismach, takich jak wydawnictwa wyższych szkół pedagogicznych oraz szkół zawodowych i technicznych.

#### 4. Szczegóły treści badawczej pracy

Autor podzielił pracę na cztery części. Pierwsza część stanowi ogólny przegląd chińskiej pieśni artystycznej XX wieku. W tej części Autor przedstawił ogólny przegląd cech i stylów wokalnych chińskiej pieśni artystycznej XX wieku według własnego wyboru. Od poezji tangowskiej<sup>6</sup>, poprzez poezję epoki dynastii *Song*, aż do poezji nowożytnej, kultura chińska stworzyła wiele znakomitych dzieł. Poeci wykorzystywali własne doświadczenie i talent literacki, aby wyrazić najróżniejsze stany emocjonalne m. in. swoją miłość i troskę o Ojczyznę, uczucia względem rodziny i przyjaciół. W tych krótkich wierszach, dotykano rozważań egzystencjalnych i filozoficznych. W rozdziale pierwszym spróbuje też Autor dociekać czym kierował się kompozytor wybierając konkretne utwory poetyckie. Rozdział drugi zaś jest dyskusją o koncepcjach twórczych, o charakterystyce stylów poszczególnych kompozytorów. Autor wspomniał już, że wybrany repertuar został podzielony na dwa okresy: twórczość sprzed roku 1949 i po roku 1949. Te dwa okresy znacznie się między sobą różnią. W tym rozdziale Autor przeanalizował i zbadał sylwetki reprezentatywnych kompozytorów, aby lepiej

---

<sup>6</sup> Poezja epoki Tang, poezja tangowska - zbiorcze określenie utworów poetyckich powstałych w okresie panowania w Chinach Dynastii Tang (618 - 907 n.e.) odznaczających się charakterystycznym, bardzo cenionym stylem.

zrozumieć emocjonalną treść ich dzieł. Opisał też ich biografie artystyczne i ich koncepcje twórcze. Bez wątpienia koncepcje, treści utworów są w pewien szczególny sposób związane ze środowiskiem życia i kolejami losu twórcy. Styl życia decyduje o stylu twórczym i formie ekspresji emocjonalnej kompozytora, wiedza zaś na ten temat jest podstawą do lepszego zrozumienia jego twórczości. Trzecia część niniejszej dysertacji poświęcona jest analizie muzycznej wybranych utworów oraz dzieł klasycznych i reprezentatywnych, celem zaprezentowania ich wyjątkowości i wysokiego poziomu artystycznego połączonego z techniką twórczą i stylem narodowym. W części czwartej Autor dysertacji skupia się na przedstawionej koncepcji wykonawczej, zwracając szczególną uwagę na zagadnienia wokalne. Stara się szczegółowo wyjaśnić, w jaki sposób baryton podchodzić powinien do tych utworów i jak je interpretować w kreacji wykonawczej.

## **Rozdział 1. Ogólna charakterystyka chińskiej pieśni artystycznej XX wieku**

### 1.1 Definicja koncepcji chińskiej pieśni artystycznej

Pieśń – gatunek muzyczny powstały z połączenia poezji z muzyką znana jest w kulturze europejskiej od starożytności, można powiedzieć od zawsze. Wszakże jej wielki rozwój zaczyna się w romantyzmie, a jej ojcostwo przypisywane jest austriackiemu kompozytorowi Franciszkowi Schubertowi. Sięgając po teksty wielkich niemieckich poetów (Heine, Goethe, Schiller, Mueller) tworzył w sposób mistrzowski utwory, w których partia fortepianu stawała się integralnym dopełnieniem poetyckiej treści, strukturą równorzędną do partii wokalne w przekazie treści i emocji. W zestawie ponad 600 pieśni skomponowanych przez Schuberta mamy praktycznie wszystkie jej formy: poczynając od prostej pieśni zwrotkowej a na pieśni przekomponowanej kończąc. To Schubert swoim talentem uczynił z pieśni romantycznej gatunek równy znaczeniu sonacie, symfonii czy operze. Koncepcje twórcze Schuberta wywarły znaczący wpływ na jego kontynuatora - Schumanna.<sup>7</sup> Wszystkie epoki muzyczne następujące po romantyzmie czerpią z tego dziedzictwa, nawet jeżeli zdarzają się kompozycje odwołujące się do wcześniejszych epok.

W okresie romantyzmu teoria kompozycji rozwijała się bardzo szybko uwalniając się od ograniczeń racjonalności i powściągliwości koncepcji klasycyzmu, oraz poszukując nowych form ekspresji i wyrażania osobistych emocji w duchu humanizmu. W tym kontekście strukturalny rozwój pieśni artystycznej dąży do wzbogacenia ekspresji emocjonalnej z wykorzystaniem wyrafinowanych i krótkich struktur, podkreślających dynamizm fluktuacji stanów emocjonalnych bazujących na pięknie poetyckiej struktury słowa. To właśnie ta umiejętność uchwycenia w kilku słowach bezkresnego morza nieskrępowanych emocji stanowi ważny wyznacznik pieśni artystycznej, odróżniający ją od innych rodzajów pieśni.

Po tym koniecznym wstępie możemy już zatem zdefiniować chińską pieśń artystyczną w następujący sposób: chińska pieśń artystyczna została stworzona przez

---

<sup>7</sup> (red.) Yu Runyang: Historia ogólna muzyki zachodniej (wyd.popr.), [M] Shanghai, Shanghai Music Publishing House, 2011.10 Reprint, s.226



chińskich twórców muzyki w oparciu o zachodnią teorię kompozycji w okresie *Rewolucji Xinhai*<sup>8</sup>. Charakteryzuje się ona bogactwem narodowych cech melodycznych, tonacji i barw tonalnych, w warstwie słownej korzystając z klasycznej i współczesnej poezji chińskiej. W ich wykonaniu łączy się zachodnią techniką *belcanto* (rozumianą tu jako cały nurt wykonawstwa europejskiej muzyki wokalnejszej tzw. poważnej) z techniką (czy też technikami jeżeli weźmiemy pod uwagę różnorodność odmian choćby chińskiej opery narodowej) chińskiego śpiewu narodowego. Charakterystyka twórcza chińskiej pieśni artystycznej nie tylko odzwierciedla estetykę mariażu chińskiej poezji klasycznej z muzyką, lecz również nowy styl twórczy, łączący zachodnią strukturę i estetykę muzyczną z elementami chińskiej muzyki narodowej.

Pod względem techniki wokalnejszej, wykorzystuje się w niej zachodni styl *belcanto*, powstały we Włoszech jeszcze w okresie baroku i rozwijający się później w style narodowe w poszczególnych krajach Europy (np. rosyjska szkoła wokalna, francuska szkoła wokalna czy niemiecka szkoła wokalna). W miarę swojego rozwoju *belcanto* było stale modyfikowane, adaptując się do nowych, rozrastających się przestrzeni akustycznych, nowych koncepcji brzmieniowych stymulowanych rozwojem instrumentów, faktury brzmienia orkiestrowego, wreszcie nowych prądów estetycznych, przybierając w końcu formę, w jakiej znamy je dziś. Jednak w wykonawstwie chińskiej pieśni artystycznej nie można po prostu naśladować zachodniego *belcanto*, ponieważ nie jest ono możliwe do organicznego połączenia wprost z prozodią chińskiej poezji klasycznej. Poezja ta zawiera szereg elementów językowych charakterystycznych dla języka chińskiego, jak rygorystyczny system rymów czy tony (sformalizowane, ścisłe intonacje słów w języku chińskim, decydujące dla ich zrozumienia), dzięki czemu pieśni komponowane do tych wierszy są łatwiej akceptowane przez chińskich odbiorców i mogą sobie zyskać większą popularność. Dlatego w chińskiej pieśni artystycznej łączy się technikę *belcanto* z chińskim śpiewem narodowym, co lepiej odpowiada gustom estetycznym chińskiego melomana.

---

<sup>8</sup> Rewolucja Xinhai - wydarzenia, które rozegrały się w Chinach pomiędzy 10 października 1911 a 12 lutego 1912 roku. Rewolucja ta doprowadziła do proklamowania Republiki Chińskiej i obalenia dynastii Qing.

## 1.2 Proces rozwoju chińskiej pieśni artystycznej i przyczyny doboru repertuaru

Zgodnie z tym, co zostało powszechnie przyjęte w środowiskach akademickich, rozwój chińskiej pieśni artystycznej można podzielić na trzy etapy:

- Pierwszy etap: od okresu tzw. *muzyki szkolnej* (objaśnienie terminu w tekście poniżej) do utworzenia Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 roku.

Ten etap dzieli się na dwa mniejsze: etap początkowy, od wczesnych lat dwudziestych oraz etapu rozwoju i rozkwitu w latach trzydziestych i czterdziestych.

Kluczowe znaczenie miało tutaj pojawienie się *muzyki szkolnej*, kiedy to po okresie *wojen opiumowych*<sup>9</sup> w roku 1840 zaczęto w Chinach domagać się reform politycznych, gospodarczych i kulturalnych. W tym czasie część intelektualistów, zdając sobie sprawę ze znaczenia edukacji muzycznej w szerzeniu nowych idei i wiedzy wśród ludu, zaczęła wzywać ówczesną klasę rządzącą do przeprowadzenia reform systemu edukacji i utworzenia klas śpiewu w placówkach oświatowych, nauczane zaś treści opierać się miały na nowych ideach, nowym stylach i nowej kulturze. Służyć to miało rozbudzeniu patriotycznego entuzjazmu wśród ludu i realizacji idei umacniania państwa i armii. W większości pieśni szkolnych, z tego okresu wykorzystywano muzykę z ówczesnej Europy i Stanów Zjednoczonych. Do istniejących piosenek europejskich i amerykańskich dorabiano chińskie słowa lub adaptowano zachodnie melodie, jak to było w przypadku pieśni *Pożegnanie* napisanej przez Li Shutonga z oryginalną melodią amerykańskiej piosenki popularnej Johna P. Ordway'a (1824-1880) *Dream of Dom and Mother*, do której następnie japoński kompozytor dorobił własne słowa, tytułując swoją wersję *Smutek podróży*. Li Shutong dokonał z kolei własnej aranżacji tego utworu. Oprócz Li Shutonga i innych rodzimych twórców pieśni szkolnych z tego okresu, w ten proces włączyli się chińscy kompozytorzy wracający ze studiów na Zachodzie, stając się pionierami chińskiej pieśni artystycznej.<sup>10</sup>

Qing Zhu (1893-1959), pochodzący z Huiyang w Prowincji Guangdong,

<sup>9</sup> Wojny opiumowe – wojny kolonialne Wielkiej Brytanii i Francji z cesarskimi Chinami mające na celu wymuszenie ustępstw handlowych, m.in. w handlu opium. I wojna opiumowa trwała od roku 1839 do 1842, natomiast II wojna opiumowa od roku 1856 do roku 1860.

<sup>10</sup> Wang Yuhe: Historia nowoczesnej i współczesnej muzyki chińskiej (trzecie poprawione wydanie), People's Music Publishing House, 2009.6 (przedruk 2013.1), s.48.

wcześniej znany jako Liao Shangguo, a również jako Li Qing, jest uznanym kompozytorem, teoretykiem estetyki muzycznej i pedagogiem w historii współczesnej muzyki chińskiej. U schyłku panowania dynastii Qing uczył się w Wojskowej Szkole Podstawowej w Huangpu w Mieście Guzngzhou. W czasie rewolucji 1911 roku brał udział w powstaniu zbrojnym, odnosząc sukcesy jako żołnierz. W roku 1912 został wysłany przez rząd Republiki Chińskiej na studia w Niemczech, gdzie studiował prawo na Uniwersytecie w Berlinie, a także fortepian i kompozycję oraz teorię muzyki. W 1929 zmienił nazwisko na Li Qing i rozpoczął pracę w Państwowej Szkole Muzycznej, będąc zarazem redaktorem naczelnym czasopisma szkolnego. Po zakończeniu wojny antyjapońskiej uczył języka niemieckiego na Uniwersytecie Tongji i Fudan w Szanghaju oraz Uniwersytecie w Nankinie. Zmarł w Suzhou w 1959 roku.<sup>11</sup>

Rdzeniem jego teorii estetyki muzycznej jest koncepcja „języka w historii muzyki”. Uważał on, że wszystkie sztuki muzyczne składają się z impresji ludzkich wygenerowanych pod wpływem bodźców zewnętrznych, uruchamiających te wewnętrzne impulsy emocjonalne. „Górna granica”, o której mówił, odnosi się do szczególnej aktywności duchowej, właściwej ludziom uwolnionym od wpływów świata zewnętrznego i wyrażanej przez język muzyki. W napisanej przez siebie „Ogólnej teorii muzyki” stwierdza: „Chociaż jego treść nie jest tak oczywista, jak treść dzieła literackiego, nigdy nie wolno nam mówić o niej ogólnikowo”<sup>12</sup>. Oczywiście teorie te są obecnie oryginalnymi wyjaśnieniami niepewności i rozwiązań charakterystycznych dla muzyki w estetyce muzycznej. Obecnie dysponujemy znacznie bardziej precyzyjnym językiem akademickim do opisanie koncepcji estetycznych, ale w tamtych czasach był to bardzo nowatorski i postępowy punkt spojrzenia na treści wykonawstwa muzycznego. Pozwala nam to również zrozumieć, w jaki sposób Qing Zhu wyrażał swoje doznania i emocje oraz treść muzyczną we własnej twórczości.

W 1920 roku, na podstawie wiersza *Nian Nujiao, Chibi Huaigu* napisanego przez Su Shi (1037-1101), poetę żyjącego w czasach panowania dynastii Song, Qing Zhu

---

<sup>11</sup> Wang Yuhe: Historia nowoczesnej i współczesnej muzyki chińskiej (trzecie poprawione wydanie), People's Music Publishing House, 2009.6 (przedruk 2013.1), s.351.

<sup>12</sup> Cai Zhongde: Przegląd estetyki muzycznej Qingzhu, *Muzykologia Chińska*, 1995, 03, s. 92.

skomponował pieśń artystyczną *Rzeka płynie na wschód*. Na tylnej stronie okładki opublikowanej partytury umieszczono artykuł „Słowo kompozytora”, w którym Qing Zhu opisał proces twórczy. Kompozytor spędzał wtedy wakacje w położonym w górach domu letniskowym swojej przyjaciółki. Pewnej nocy, pośród piorunów i błyskawic, wiatru i deszczu, przyjaciele zaprosili go na przejażdżkę łodzią po bezkresie ciemnego jeziora. Jeszcze po powrocie do sypialni i zmianie mokrych ubrań, nadal odczuwał ogromną ekscytację: „Słuchając wówczas tego szumu wiatru, deszczu i szumienia sosen tam na zewnątrz, nagle objawiła mi się melodia, motyw główny i inspiracja do napisania tej pieśni. Rozmyślałem o tym całą noc, a o świcie, po śniadaniu, usiadłem zaraz do fortepianu i wcieliłem w życie to, co poprzedniego wieczoru zdawał mi się podpowiadać sam Su Dongpo w swoim wierszu *Rzeka płynie na wschód*. Zmieniłem tylko nieco jego słowa i napisałem tę pieśń. Taka jest właśnie historia jej powstania”,<sup>13</sup>

Autor wybrał ten utwór z dwóch powodów: po pierwsze, ponieważ koncepcja artystyczna i literacki charakter samego wiersza obrazuje tendencje estetyczne chińskiej literatury klasycznej i piękno kultury tradycyjnej; po drugie, tekst wiersza pozwalał na zastosowanie w kompozycji połączenia elementów dramatycznej recytacji z lirycznymi frazami wokalnymi. Było to, jak na owe czasy, w rozwoju chińskiej pieśni artystycznej, rozwiązanie śmiałe i nowatorskie. Również w aranżacji faktury fortepianowej zastosowanie harmonii było bardzo odważne i nietypowe dla dotychczasowej praktyki współczesnych kompozytorów chińskich, a w linii melodycznej, akompaniament fortepianowy przeplata się z partią wokalną, stając się również częścią jej ekspresji emocjonalnej, nie zaś wyłącznie partią towarzyszącą. Utwór ten dobrze więc ilustruje koncepcję estetyczną, jaką Qing Zhu wykorzystywał w swojej twórczości muzycznej.

Drugi utwór *Mieszkam u źródeł Rzeki Jangcy* również należy do reprezentatywnych w twórczości tego kompozytora. W preludium do tego utworu płynne arpeggia tworzą obraz płynących wód Rzeki Jangcy. Z tym wzorem rytmicznym łączy się pytanie retoryczne w partii wokalnej: „Kiedyż ta woda się zatrzyma?”, co

---

<sup>13</sup> Yang Xiaoyin: Kreacja pierwotna i kreacja wykonawcza dwóch klasycznych pieśni artystycznych Qing Zhu, [praca magisterska], Shanghai Conservatory of Music, 2007, s.15.

podkreśla, że wody rzeki płyną przez tysiące mil i nigdy się nie kończą, a uczucie tęsknoty porównywane jest w ten sposób do płynącej wody, której ruch nigdy się nie kończy. Co więcej, w wykonaniu tego utworu dynamika śpiewu potraktowana jest w niestandardowy sposób. Dla pokreślenia potrzeby powstrzymania wyrażanych emocji przez podmiot liryczny, kompozytor stosuje dynamikę piano na najwyższym dźwięku ze słowem „woda”, w pierwszej części utworu we frazie: „Pijąc wodę z Jangcy”. Wiąże się z tym trudność wykonawcza tego utworu dla wokalisty i konieczność precyzyjnego zapanowania nad podparciem oddechowym, które trzeba „dobrze uchwycić” (określenie własne). Wysoki stopień trudności partii wokalne, jest jeszcze jednym powodem, dla którego Autor niniejszej dysertacji wybrał tę pieśń.

Huang Zi (1904-1938), kolejny z kompozytorów prezentowanych w niniejszej pracy, urodził się w hrabstwie Chuansha w prowincji Jiangsu. Naukę muzyki rozpoczął w Uniwersytecie Tsinghua w Pekinie w 1916 roku, a w 1924 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie studiował psychologię i muzykę w Oberlin University i Yale University. Powrócił do Chin jesienią 1929 roku, gdzie początkowo wykładał w Uniwersytecie Hujiang w Szanghaju. W 1903 roku otrzymał posadę profesorską w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Szanghaju, pełniąc tam jednocześnie funkcję dziekana. Miał wielki wkład w budowę i rozwój kierunku kompozycji teoretycznej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej. Twórczość Huang Zi obejmuje wiele gatunków muzycznych, takich jak uwertura symfoniczna *Nostalgia* (1929), oratorium *Song of Everlasting Sorrow* (1932), pieśni na czterogłosowy chór mieszany *Anti-Enemy Song* (1931), *The Flag Is Fluttering* (1932), oraz pieśń na czterogłosowy chór męski *Mulian Saves Mother* (1929), a także piosenki dla dzieci *Words of the West Wind*, *West Lake After Rain*, *Swallow language*, *Skills*, *Sleeping Lion*, *Autumn Suburbs*, *Stepping in the Snow to Seek Plums* i inne.<sup>14</sup>

Pieśni artystyczne były jednak jednym z najważniejszych kierunków jego twórczości. Huang Zi od najmłodszych lat interesował się chińską poezją klasyczną jako materiałem twórczym dla pieśni. Artystyczne pieśni solowe, które napisał dla

---

<sup>14</sup> Wang Yuhe: Historia nowoczesnej i współczesnej muzyki chińskiej (trzecie poprawione wydanie), People's Music Publishing House, 2009.6 (przedruk 2013.1), s.136.

uczniów szkół średnich *Nanxiangzi* do słów Xin Qiji, poety z okresu panowania Dynastii Song, *Szkarłatne usta* do słów Wang Zhuo, kolejnego poety z okresu panowania Dynastii Song czy *Kwiaty to nie kwiaty* do słów Bai Juyi, poety z okresu panowania Dynastii Tang, to w większości krótkie pieśni solowe, w których zastosował proste i zwięzłe środki wyrazu. Jego pieśni przeznaczone do wykonania na koncertach, były zaś bardziej rozbudowane fakturalnie. Wymienić tu możemy *Pieśń wiosny* do słów Wei Hanzhanga, *Tęsknotę za domem* także do słów Wei Hanzhanga) i *Trzy życzenia kwiatu róży* do słów Long Qi.

Spośród nich Autor dysertacji wybrał trzy pieśni do prezentacji: *Tęsknota za domem*, *Trzy Życzenia Kwiatu Róży* i *Szkarłatne usta*, mając nadzieję, że własna kreacja wykonawcza tych pieśni pozwoli mu na lepsze zrozumienie koncepcji twórczej kompozytora oraz myśli i uczuć, jakie kompozytor chciał, by wykonawca wyraził. Te trzy utwory są zarazem bardzo reprezentatywne dla pieśni artystycznych tego kompozytora, jak i dla jego osobistego stylu twórczego.

Wśród wybranych przez Autora utworów jest również „Pytanie” Xiao Youmei. Jako słowa poetyckie wykorzystano tu wiersz współczesnego poety Yi Weizhai. Rozwój melodii jest niezwykle drobiazgowo przemyślany, a faktura akompaniamentu fortepianowego została świadomie wykorzystana do celów wspomaganie partii wokalne w kreacji nastroju. Poczynając od słów „wiesz, kim jesteś”, rytm tekstury akompaniamentu fortepianowego posuwa się stopniowo do przodu, krok po kroku, wraz z partią wokalną. Powracające wciąż pytania miały przypominać ówczesnej młodzieży o sytuacji społecznej i perspektywach na przyszłość, w nadziei, że młodzież będzie podążać za światłem poprzez egzystencjalne ciemności nocy i własną ciężką pracą budować lepsze jutro. Tego typu technika twórcza u Xiao Youmei zbliżona jest nieco do koncepcji Huang Zi i innych kompozytorów pozostających pod wpływem ówczesnej myśli europejskiej, jednak jego osobisty styl jest również bardzo wyraźny.

Kolejna pozycja to pieśń artystyczna *Na rzece Songhua* powstała po „Incydencie 18 września”<sup>15</sup>. W 1936 roku kompozytor Zhang Hanhui przebywał w Xi'an, stolicy

---

<sup>15</sup> Incydent 18 września - japońska prowokacja, będąca pretekstem dla aneksji chińskiej Mandżurii przez Japonię w roku 1931.

provincji Shaanxi, w centralnej części Chin i był świadkiem trudnej sytuacji uchodźców z Północnego Wschodu kraju. Ich cierpienia zainspirowały kompozytora do napisania tej pieśni artystycznej, pełnej rozgoryczenia, płaczu i zarazem nadziei. Ekspresja emocjonalna tej pieśni podzielona jest na trzy części: wspomnienia-wygnanie-wezwanie. Nastrój zmienia się stopniowo - od przywołania obrazu żyznych ziem i pięknych równin północnego wschodu Chin, poprzez obrazy wojennych zniszczeń, jakie dotknęły rodzinne strony i goryczy uchodźstwa, aż do pełnego zapału nawoływania do czynu „kiedy możemy się szczęśliwie spotkać?”. Dla wokalisty to nie tylko próba umiejętności technicznych, lecz także zdolności ekspresji emocjonalnej, co jest również uzasadnieniem wyboru utworu przez Autora dysertacji.

- Drugi etap: od powstania Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 roku do okresu *reform i otwarcia* (objaśnienie terminu wcześniej) w roku 1979.

W tym okresie rozwój chińskiej pieśni artystycznej postępował powoli. Były to czasy stagnacji w porównaniu z okresem poprzednim. Punktem zwrotnym był dopiero wybuch "rewolucji kulturalnej" (1966-1976)<sup>16</sup>. Te siedemnaście lat (1949-1966) miało ogromny wpływ na procesy stagnacyjne w rozwoju muzyki chińskiej poprzez oddziaływanie tła społecznego i czynników politycznych. Jako słowa pieśni używano wówczas głównie wierszy Mao Zedonga i oprócz tych pieśni, jedynie kilka nielicznych utworów miało wpływ na dalszy rozwój pieśni artystycznej tamtego okresu. Trzyletni okres po zakończeniu "rewolucji kulturalnej" był z kolei czasem, kiedy wszyscy oczekiwali nadchodzących zmian. W tym okresie pieśni artystyczne tworzone przez kompozytorów takich jak Shi Guangnan charakteryzowały się prostotą bliską prostemu ludowi, chwytliwymi zwrotami melodycznymi i wzruszającymi tekstami, co jednało im powszechną sympatię i zapewniało popularność na terenie całego kraju. Z uwagi na specyfikę tej epoki, Autor dysertacji nie wybrał utworów muzycznych z tego okresu.

- Trzeci etap: od okresu reform i otwarcia do chwili obecnej.

Po zapoczątkowaniu okresu *reform i otwarcia* pojawiły się nowe nurty myślowe i zjawiska społeczne, gospodarcze oraz kulturalne., które spowodowały

---

<sup>16</sup> Rewolucja kulturalna - wielki ruch społeczno-polityczny w Chinach zainicjowany w 1966 roku przez Mao Zedonga, jako próba wyeliminowania jego politycznych rywali.

bezprecedensowy wzrost twórczego entuzjazmu kompozytorów. Ówczesne uwarunkowania społeczne i ludzkie pragnienie nowego, lepszego życia, stworzyły warunki dla rozwoju zupełnie nowego typu pieśni. Powstawały doskonałe utwory wokalne o wysokim poziomie artystycznym, charakteryzujące się bardziej wyrafinowaną strukturą kompozycji oraz ekspresją myśli i emocji.

Kompozytor Lu Zaiyi (urodzony w r.1943), znany również jako Zijun, przyszedł na świat w małej wodnej wiosce Yuyao w Prowincji Zhejiang (obecnie Miasto Cixi) i jest dziś niezwykle w Chinach cenionym kompozytorem.

Od dziecka kochał muzykę. Uczył się gry na tradycyjnych chińskich instrumentach Erhu i Xiao, często grywając w lokalnych tradycyjnych zespołach instrumentalnych, co stało się również przyczyną częstego wykorzystania elementów muzyki etnicznej w jego późniejszej twórczości. W 1955 roku, za poleceniem Dziekana Konserwatorium w Szanghaju He Lutinga, został przyjęty do szkoły średniej przy tym Konserwatorium, a następnie na Wydział Kompozycji. W tym samym roku, za radą Wang Yiniana, dyrektora Szkoły przy Konserwatorium w Szanghaju, rozpoczął naukę gry na fortepianie u Chen Zeronga i Tan Luqian oraz studia kompozytorskie. Po ukończeniu studiów w 1967 roku został wykładowcą. W 1972 został przeniesiony do Szanghajskiego Teatru Opery Pekińskiej, gdzie brał udział w tworzeniu muzyki do kilkunastu współczesnych oper pekińskich. W 1981 roku został przeniesiony do Orkiestry Szanghajskiej, gdzie kolejno pełnił funkcję etatowego kompozytora, kierownika orkiestry i kierownika artystycznego oraz przez długi czas był redaktorem naczelnym czasopisma "Pieśń Szanghaju". Te bogate doświadczenia znalazły odzwierciedlenie w jego twórczości. W 1997 roku został kierownikiem artystycznym Opery Szanghajskiej. Był również Wiceprzewodniczącym Chińskiego Towarzystwa Muzycznego, a obecnie jest Konsultantem ósmej kadencji władz tegoż Towarzystwa, Przewodniczącym Szanghajskiego Towarzystwa Muzycznego i Krajowym Kompozytorem Pierwszej Kategorii.<sup>17</sup>

Autor wybrał trzy pieśni artystyczne skomponowane przez Lu Zaiyi: *Kiedy*

---

<sup>17</sup> Chen Lin: Studium porównawcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Huang Zi, [praca dyplomowa], Shaanxi Normal University., 2009, s.14.



wезде *Księżyc*, *Patrząc w stronę Domu* i *Dom*. Twórca użył wierszy Su Shi, poety z okresu panowania dynastii *Song*, łącząc te klasyczne wiersze z elegancją rytmu, słowa i prozodii. Liryzm poezji i artyzm delikatnej kompozycji pierwszej z nich zostały tu wprost idealnie połączone. Z kolei pieśń *Dom* powstała w 1998 roku, kiedy kompozytor był już w średnim wieku, a w swojej twórczości muzycznej okazywał głęboką miłość do ojczyzny. Koncepcja tej pieśni, adekwatnie do przekazu wiersza jest fakturalnie gęstsza, cięższa, w porównaniu z jasnym i delikatnym stylem poprzedniej. Utwór skomponowany został na głosy centralne (baryton, mezzosopran), podkreślając sentymentalizm i oczekiwanie na zjednoczenie Ojczyzny. Wreszcie w trzecim, wybranym na płytę, utworze *Patrząc w stronę Domu* napisanym w 2003 roku kompozytor udowadnia swoje znakomite wycucie harmonii. W fakturze akompaniamentu fortepianowego płynnie i naturalnie wykorzystuje nie tylko klasyczne połączenia harmonii tradycyjnej, lecz także bardziej współczesne elementy harmoniczne, w tym noszące charakter narodowy akordy kwintowe. W układzie struktury muzycznej zamiast prostej struktury monolitycznej, znajdujemy powtórzenia kolejnych akapitów, wydłużające melodię tęsknoty za stronami rodzinnymi i krajem (małą i dużą Ojczyzną), aby osiągnąć głęboko wzruszający i dźwięczny muzyczny efekt emocjonalny.

Oprócz powyższych trzech pieśni, w części drugiej prezentowanego nagrania dzieła doktorskiego, znajdują się również: pieśń Zhou Yi *Spinka w kształcie Feniksa*, pieśń Su Yue *Pelnia Księżyc w Zachodniej Wieży* i pieśń *Ach, chińska ziemio* Tao Siyao. Te trzy utwory charakteryzują się różnymi stylami, inne są też poetyckie obrazy i konteksty wybranych wierszy. *Spinka w kształcie Feniksa* opowiada tragiczną historię dwojga ludzi, którzy się kochają, lecz nie mogą być razem. Kompozytor użył tu tonacji molowych, by spotęgować dojmujący smutek płynący z przesłania wiersza. Z kolei słowa pieśni *Pelnia Księżyc w Zachodniej Wieży* to wiersz *Obciążona śliwa* autorstwa Li Qingzhao, poetki z okresu panowania Dynastii *Song*. Wiersz opowiada o kobiecie tęskniącej za mężem, który wyjechał daleko. W interpretacji barytonowej, pieśń ta jest nieco mniej kobieca i zawołowana, nabierając charakteru bardziej bezpośredniej wypowiedzi. Jako ostatnią wybrał Autor pieśń *Ach, chińska ziemio*. Po pierwsze dlatego,

że utwór ten jest pełen głębokiej nostalgii za Ojczyzną (co zawsze głęboko rezonuje w duszy każdego komu przyszło przebywać dłuższy czas za granicą); po drugie, pieśń ta została zaliczona do ścisłej klasyki twórczości kameralnej na baryton i doskonale nadaje się do wykonywania podczas koncertów.

### 1.3 Różnica między klasyczną pieśnią chińską a chińską pieśnią artystyczną

W definicji czasowej historii starożytnych Chin okresy panowania dynastii *Xia*, *Shang*, *Zhou*, *Okres Wiosen i Jesieni*<sup>18</sup> oraz *Okres Królestw Walczących*<sup>19</sup> przed panowaniem dynastii *Qin* (221 p. n.e. do 207 p. n.e.) noszą nazwę *Okresu Przed Qin*. Obejmuje on ponad 1800 lat od roku 2070 p. n.e. do 221 p. n.e. Były to czasy społeczeństw niewolniczych. Już wtedy istniały w Chinach pieśni, głównie wykonywane podczas pracy, śpiewy niewolników oraz podobne do modlitw pieśni, którymi właściciele owych niewolników i arystokraci rozkoszowali się podczas swoich dworskich przyjęć oraz składania ofiar Niebu i Ziemi. W okresie przed dynastią *Qin* muzyka dworska stanowiła połączenie muzyki, tańca i poezji. Nie istniała jeszcze muzyka czysto instrumentalna. Ta musiała być połączona ze śpiewem lub deklamacją i widowiskami tanecznymi. Ówczesna muzyka ludowa to śpiewane powszechnie przez lud pieśni, których słowa zapisano później w *Księdze Pieśni*<sup>20</sup> stanowiącej jeden z najstarszych zabytków chińskiego piśmiennictwa.

Historia społeczeństwa feudalnego rozpoczyna się od czasów panowania dynastii *Qin* i trwa wiele wieków, aż do upadku ostatniej dynastii *Qing* w roku 1911 (1636-1911). Wraz z rozwojem środków produkcji oraz rozwojem społecznym i gospodarczym, kultura muzyczna również stawała się coraz bardziej wyrafinowana. Poezja *Yuefu*<sup>21</sup> z czasów panowania dynastii *Han* (206 p. n.e. do 220 n. e.) wykazuje daleko posunięty eklektyzm, a wiersze te można było łączyć z muzyką. Z tej koncepcji wynika, że w wyrażaniu tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej, od mówienia, przez westchnienia, do śpiewu i wreszcie do tańca, jest to stan ekspresji emocjonalnej, który

---

<sup>18</sup> Dynastia *Xia* (2070–1600 p.n.e.), Dynastia *Shang* (1600–1046 p.n.e.), Dynastia *Zhou* (1046–256 p.n.e.), Okres *Wiosen i Jesieni* (770p.n.e.-480p.n.e.)

<sup>19</sup> Okres *Królestw Walczących* (480 do 221 p.n.e.)

<sup>20</sup> *Księga Pieśni* to zbiór chińskiej poezji pochodzącej z okresu między XI a VII wiekiem p.n.e., zaliczany do *Pięcioksięgu konfucjańskiego*. Za redaktora księgi tradycja uznaje Konfucjusza. Składa się z 305 wierszy.

<sup>21</sup> *Yuefu* - forma poezji chińskiej wzorowanej pieśni ludowej. Nazwa wywodzi się od tzw. Izby Muzyki, jednego z departamentów w strukturze ówczesnych władz, zajmującego się gromadzeniem i zapisywaniem pieśni ludowych.

postępuje warstwa po warstwie. Ekspresja emocjonalna Chińczyków już od czasów starożytnych była niezwykle powściągliwa. Wszystko to, czego nie można było wyrazić prostymi słowami, stawało się natchnieniem dla poezji, recytowanej lub śpiewanej, co przesądzało o fakcie, że poezja zawsze była komplementarna i współzależna w rozwoju muzyki chińskiej.<sup>22</sup>

Dopiero u schyłku panowania dynastii *Han*, wraz z pojawieniem się niezależnej muzyki instrumentalnej, zaostrzył się podział między poezją i muzyką, co zaowocowało wykształceniem się niezależnych od siebie form muzyki wokalne i instrumentalnej. Pojawienie się *ziduqu*, (Jest to odpowiednik współczesnego pojęcia 'komponowania', oznaczający nową muzykę skomponowaną według własnego pomysłu. Przed okresem panowania dynastii *Song* w większość utworów wokalnych powstawała poprzez dorabianie słów do istniejących już melodii, lub lekkie modyfikacje tych melodii. Za czasów dynastii *Song* poeci zaczęli natomiast sami tworzyć melodie, dzięki czemu istniejące od dawna melodie tradycyjne zastąpiły nowe, zgodne z rytmem słów poetyckich<sup>23</sup>) w czasach dynastii *Song* (960-1043 ne), odzwierciedlało wysoki poziom artystyczny ówczesnej muzyki, tworzonej przez literatów i pisarzy w starożytnych Chinach. Byli oni nie tylko biegli w posługiwaniu się instrumentami muzycznymi śpiewem, lecz także w poezji i prozie. Doskonale potrafili łączyć tekst poetycki i muzykę w harmonijną całość. Dlatego w historii starożytnej muzyki chińskiej muzyka literatów była gatunkiem wymienianym osobno, a jej poziom artystyczny był niezwykle wysoki.

Forma taka była dalej rozwijana za dynastii *Song*<sup>24</sup>, kiedy to osiągnęła szczyt swojego rozwoju, pod nazwą *Quzi Ci*. Ustalona długość wersów ułatwiała zarówno kompozycję, jak i wykonanie. Często stosowano w niej język zbliżony do potocznego i ta łatwość w odbiorze połączona z elegancją łączącą literaturę i muzykę przyczyniły się do jej ogromnej popularności. Jako forma ówczesnej pieśni ludowej spotkała się z ogromnym zainteresowaniem w kręgach uczonych i literatów, stając się główną

---

<sup>22</sup> Cai Zhongde: Historia estetyki muzyki chińskiej (wyd.popr.), People's Music Publishing House, 2003.9, s. 363.

<sup>23</sup> Music Research Institute of China Academy of Arts: Słownik muzyki chińskiej, Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, wydanie 4, 2003, s. 93, wpis: Du Qu.

<sup>24</sup> Dynastia *Song* – dynastia panująca w Chinach od 960 do 1279 roku, po okresie Pięciu Dynastii i Dziesięciu Królestw

formą ekspresji artystycznej pieśni tego okresu<sup>25</sup>. Istniało wiele ustalonych wzorców melodycznych, do których komponowano *Quzi Ci* i wedle których dzielono je na style, a jej wysoki poziom artystyczny w okresie *songowskim* w dużym stopniu przyczynił się do rozwoju klasycznej poezji chińskiej.

*Sanqu* i *Zaju* z okresu panowania dynastii *Yuan* były nowymi formami pieśni, które rozprzestrzeniły się w epoce dynastii Północnej *Jin* i dynastii *Yuan*. Stanowiły one kontynuację tradycji pieśni z okresu panowania dynastii *Song*, stając się dwiema głównymi kategoriami formy *Yuanqu*. Można powiedzieć, że *Yuanqu* to forma literacko-artystyczna równie ważna, jak wcześniej *Song Ci*. *Sanqu* to połączenie poezji i muzyki, zazwyczaj w formie a *cappella*, z wykorzystaniem tradycyjnych schematów melodycznych, poświęcone ekspresji uczuć lub opisom krajobrazu. Często wykorzystywano w niej język potoczny, co nadaje jej cechy ludowe. *Zaju* to forma dramatyczna stanowiąca połączenie literatury, gry scenicznej, muzyki i innych środków wyrazu.

W okresie dynastii *Ming* i *Qing* bardzo rozwinęły się pieśni i przyspiewki ludowe, co wiązało się z napływem ludności wiejskiej do miast w połowie okresu panowania dynastii *Ming*. Spotkały się one z dużym zainteresowaniem ówczesnych kręgów artystycznych, dzięki którym uzyskały bardziej wysublimowane oblicze i zyskały ogromną popularność. Epoka *Ming* pozostawiła liczne publikacje z tego zakresu. W większości jednak zapisywano tylko słowa, a nie muzykę. Był to właściwie nowy rodzaj pieśni ludowych, zwanych *Xiaopin* lub *Zadu*, wykonywanych z towarzyszeniem instrumentów muzycznych.<sup>26</sup>

Większość dawnych pieśni powstawała poprzez dodawanie nowych słów do istniejących melodii, a więc, najpierw była pieśń, potem słowa. W większości posiadają one strukturę "jeden dźwięk - jedno słowo" (w języku chińskim większość słów składa się z jednej sylaby). Ich charakterystyczną cechą jest zwięzłość i przejrzystość.

Pod względem fonologicznym i tonalnym, rządziły nimi dość rygorystyczne

---

<sup>25</sup> Hu Yuqing: Historia rozwoju chińskiej i światowej muzyki wokalne, Southwest Normal University Press, 2007.08, s. 171

<sup>26</sup> Hu Yuqing: Historia rozwoju chińskiej i światowej muzyki wokalne, Southwest Normal University Press, 2007.08, s. 181

normy.

Forma słów była zaś bardzo różnorodna. Od *Księgi Pieśni*, *Yue Fu* i poezji *tangowskiej*, po *QuziCi*, *Yuan Qu* czy ballady ludowe. Ich teksty są bogate i różnorodne. Są wśród nich naturalne i bezpośrednie w narracji, jak wiersze Li Baia, pełne wdzięku jak poezja Li Qingzhao i odważne, jak twórczość Su Shi. Wszystkie one posiadają wysoką wartość artystyczną i odegrały wielką rolę w rozwoju literatury i poezji chińskiej.<sup>27</sup>

Wszystkie wiersze chińskiej poezji starożytnej i pieśni artystyczne to chińska poezja klasyczna. Porównując starożytne chińskie pieśni, można zauważyć, że większość starożytnych poezji i pieśni artystycznych to pozostałości tekstów starożytnych pieśni. Ze względów historycznych zaginęły fragmenty muzyczne wielu starożytnych pieśni. Współcześni Chińczycy kompozytorzy darzą wielkim uczuciem klasyczną poezję. Dążąc do harmonijnego połączenia z jej subtelną prozodią, wykorzystują swoje talenty literackie, znajomość tradycyjnej muzyki chińskiej oraz zaawansowanych zachodnich technik kompozytorskich, komponują muzykę z użyciem formy zachodniej pieśni artystycznej, lub przystosowują akompaniament fortepianowy do charakterystyki melodii tradycyjnej pieśni chińskiej. W ten sposób łączą oni elementy kulturowe Wschodu i Zachodu, orientalnego ducha i zachodnie techniki kompozytorskie, tworząc pieśni o bardzo wysokiej wartości artystycznej, łączące estetykę i kulturę Wschodu i Zachodu.

Od dawna jednak chińskie kręgi akademickie nurtuje pytanie, czy tradycyjne pieśni chińskie są pieśniami artystycznymi? W licznych monografiach i artykułach stosowany jest termin „klasyczne (lub dawne) chińskie pieśni artystyczne” na określenie starożytnych chińskich utworów muzyki wokalne i kwestia ta nie doczekała się jeszcze definitywnego rozstrzygnięcia. „Pieśń artystyczna to określenie odnoszące się do zachodniego gatunku muzycznego powstałego w Niemczech i Austrii. Charakteryzuje się on połączeniem poezji i muzyki, ekspresji emocjonalnej i akompaniamentu fortepianu. Jednak starożytne chińskie utwory wokalne w sposób

---

<sup>27</sup> Zeng Guanghai: *Rozwój chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej oraz refleksje na temat ich wykonawstwa* [D], praca magisterska East China Normal University, 2014, s.14

dość oczywisty nie spełniają tych warunków, nie ma zatem potrzeby stosowania tej definicji. Zachodnia pieśń artystyczna i starożytna pieśń chińska powstały przecież w zupełnie odmiennych warunkach kulturowych. Są to dwie zupełnie różne formy wokalne, zarówno pod względem techniki twórczej, jak cech muzycznych. W horyzontalnym porównaniu kultur muzycznych możemy badać ich podobieństwa i różnice jako przyczynek do dialogu między chińską i zachodnią kulturą muzyczną, nie ma jednak potrzeby, ani uzasadnienia dla stosowania nazwy lub standardów oceny jednej z nich dla drugiej".<sup>28</sup>

Z tego powodu Autor przyjmuje, że „pieśń artystyczna do słów klasycznej poezji chińskiej jest pochodną zachodniej pieśni artystycznej, która została sprowadzona do Chin, a następnie przyjęła unikalną formę chińskiej pieśni artystycznej, łączącej zachodni gatunek pieśni artystycznej z klasyczną poezją chińską. Łączą ją wprawdzie ze starożytnymi pieśniami chińskimi silne związki kulturowe, jednak pod względem techniki twórczej stanowi całkowicie nową i współczesną formę muzyczną".<sup>29</sup>

#### 1.4 Znaczenie kulturowe i ekspresja emocjonalna poezji klasycznej

W większości chińskich pieśni artystycznych wykorzystuje się poezję klasyczną lub poezję wernakularną, o głębokiej koncepcji artystycznej. W zaledwie kilkudziesięciu słowach można opisać pełen obraz i przekazać bardzo wiele treści. Bardzo często stosowane są metafory wyrażające treści głębsze, wskazujące na wady społeczne lub wyrażające ukryte emocje. Można w tych wierszach odnaleźć tradycyjnego ducha narodowego Chińczyków, zrodzonego z tysięcy lat ich historii i doświadczenia życiowe ludzi żyjących w odległej przeszłości, ich marzenia i ich świat duchowy.

Arystoteles w swojej *Poetyce* definiuje historię i poezję w następujący sposób: „Historia opowiada o tym, co zostało zrealizowane, podczas gdy poezja opowiada o tym, co nie zostało zrealizowane.(...) Poezja w starożytnej literaturze chińskiej ma umożliwić potomnym zrozumienie życia doświadczanego i wyobrażanego przez ich przodków. W teorii

---

<sup>28</sup> Hao Jianhong: Koncepcja chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej, Głos Żółtej Rzeki, 2007.09, s.103

<sup>29</sup> Hao Jianhong: Koncepcja chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej, Głos Żółtej Rzeki, 2007.09, s.103

literatury chińskiej rola wyobraźni w literaturze jest dwojaka, określana jako „emocje” i „myślenie”. Obie zajmują ważne miejsce w chińskiej twórczości literackiej, jak również w estetyce sztuki chińskiej”.<sup>30</sup>

W wyimaginowanej przestrzeni literatury „wyobraźnia napędzana emocjami i zintegrowana z emocjami godna jest bycia »wyobrażeniowością literacką«”<sup>31</sup>. Im głębsze nagromadzenie emocji, tym trudniej wyrazić codzienność, a poezja staje się wtedy tym właśnie najwłaściwszym sposobem wyrażania uczuć. W procesie ewolucji i rozwoju kultury ekspresja ta staje się zaś coraz bardziej subtelna i coraz piękniejsza. Dlatego w oczach kompozytorów te piękne wiersze stały się ważnym nośnikiem twórczości muzycznej.

W teorii estetyki muzyki wielorakie interpretacje i niejasności muzyki determinują obraz tworzony przez muzykę, który może być różny w oczach różnych ludzi. Jest to podobne do niepewności, gdy literatura tworzy obrazy. Tysiąc czytelników to tysiąc Hamletów, każdy ma swoje unikalne rozumienie obrazu opisanego w tekście. W porównaniu z literaturą muzyka ma szerszy zakres rozumienia. Nie możemy wymagać, aby każda nuta reprezentowała stały obraz i znaczenie. Różne kombinacje tych samych nut tworzą różne brzmienia i przebiegi linearne. Z kolei percepcja warstwy dźwiękowej jest uwarunkowana osobniczo bardzo wieloma czynnikami tworzącymi zestaw powiązanych czynników decydujących o odbiorze. Różne środowiska życia, doświadczenia związane z rozwojem, poziomy wykształcenia i cechy osobowe są ze sobą ściśle powiązane, więc wykazują różne cechy.<sup>32</sup>

Ten rodzaj multi-percepcji jest szczególnie widoczny gdy chodzi o pieśń artystyczną, łączącą muzykę i literaturę. Przecież pieśń artystyczna ma do spełnienia swoje funkcje społeczne. Jako „umuzyczniony wiersz” falujące linie melodyczne są ściśle związane z językiem poetyckim, melodia zgadza się z rytmiczną charakterystyką języka. Tylko w ten sposób może to być powszechnie, szeroko akceptowana i w największym stopniu śpiewana przez szerokie kręgi społeczne. Jeśli melodia pieśni

---

<sup>30</sup> Xu Fuguan: Duch literatury chińskiej, Szanghaj, Shanghai Bookstore Publishing House, 2006.3, s.81.

<sup>31</sup> Xu Fuguan: Duch literatury chińskiej, Szanghaj, Shanghai Bookstore Publishing House, 2006.3, s.83.

<sup>32</sup> (red.) Zhang Qian: Kurs estetyki muzycznej, Shanghai Music Publishing House, wydanie 2007.3, s. 132.

przeciwstawia się wzlutom i upadkom tonów językowych, trudno będzie uzyskać poczucie akceptacji wśród szerokiej publiczności. Po drugie, klasyczna pieśń artystyczna (w rozumieniu chińskim) musi charakteryzować się wyraźną tożsamością narodową i kulturową. Nie jest ona kierowana do nielicznego grona słuchaczy, lecz ma za zadanie pobudzać uczucia szerokich mas. Słowa mają wydźwięk patriotyczny, lub też opowiadają o miłości, niekiedy zaś również o życiu określonych warstw społecznych, co zapewnia im uznanie odbiorców, gdyż to jest podstawowym warunkiem jej przetrwania i zakorzenienia się w świadomości społecznej, tak, by mogła ona stać się trwałym elementem kultury narodowej.



## Rozdział 2. Analiza stylu twórczego chińskich pieśni artystycznych XX wieku

W definicji „chińskiej pieśni artystycznej” podanej w pierwszym rozdziale Autor wspomniał, że użyte w nich słowa to zazwyczaj chińska poezja klasyczna, lub też chińska poezja wernakularna i współczesna.

Poniższe zestawienie ukazuje dobór poezji przez kompozytorów w wybranych przez Autora do prezentacji pieśniach, z podziałem na poezję klasyczną i współczesną:

| Okres   | Kompozytor   | Pieśń artystyczna do słów poezji klasycznej                   | Pieśń artystyczna do słów poezji współczesnej    |
|---|--------------|---|--|
| przed 1949                                    | Qing Zhu     | „Rzeka płynie na wschód”,<br>„Mieszkam u źródeł Rzeki Jangcy” |  |
|   | Huang Zi     | „Szkarłatne usta”   | "Tęsknota za domem", "Trzy życzenia kwiatu róży" |
|   | Xiao Youmei  |   | "Pytanie"  |
|   | Zhang Hanhui |   | „Na rzece Songhua”                               |
| Po zapoczątkowaniu reform i otarcia (po 1979) | Lu Zaiyi     | „Kiedy wszędzie Księżyc”                                      | „Dom”, „Patrząc w stronę Domu”                   |
|   | Su Yue       | „Pełnia Księżyc w Zachodniej Wieży”                           |  |
|   | Tao Siyao    |   | „Ach, chińska ziemi”                             |
|   | Zhou Yi      | „Spinka w kształcie Feniksa”                                  |  |

### 2.1 Analiza stylu twórczego chińskich kompozytorów pieśni artystycznej przed rokiem 1949

#### 2.1.1 Styl twórczy Qing Zhu

Dziesięcioletnie studia Qing Zhu w Niemczech sprawiły, że jego twórczość była głęboko zainspirowana muzyką zachodnią. Niemcy to kolebka pieśni artystycznej, a powstała tam twórczość stanowi doskonałe połączenie muzyki i literatury. Słowa klasycznych niemieckich pieśni artystycznych (kiedy się u progu epoki romantycznej konstituowała się jako czołowa solowa forma wykonawcza) pochodziły na ogół z twórczości takich poetów, jak Goethe, Schiller czy Heine. Była to więc poezja najwyższej próby, z doskonałym wyczuciem formy, wersyfikacji, stóp rytmicznych. Ich poetycka recytacja, właśnie z uwagi na doskonałość formy, była bliska melodii pieśni. Schubert, Schumann, potem inni pokazali, iż melodia muzyki może wpisać się w recytację poetyckich wersów w sposób wykwinny i elegancki. Dla podkreślenia struktury melodii akompaniament fortepianowy jest zwięzły, z jednoczesnym

zwróceniem uwagi na ekspresję struktury harmoniczej<sup>33</sup>. Qing Zhu stosuje ten styl we własnej twórczości, wykorzystując połączenie arcydzieł tradycyjnej poezji chińskiej z akompaniamentem fortepianowym. W jego utworach zauważalne są zarówno wpływy zachodniej estetyki muzycznej, jak również zrozumienie tradycyjnej kultury chińskiej.

Uważa on, że „nową metodą komponowania muzyki jest jej wykorzystanie do odtworzenia znaczenia wiersza, nie zaś jedynie dopasowywanie muzyki do jego rytmu”<sup>34</sup>. Qing Zhu zwraca też uwagę, że „...jeśli chcemy zrozumieć zasady tworzenia pieśni, najpierw trzeba zrozumieć problemy recytacji. Kompozytor, który nie rozumie recytacji, jest jak śpiewak, który nie umie recytować. Nie ma na świecie artysty, który nie umiałby recytować. Jakże twórca pieśni muzycznych lub oper mógłby nie rozumieć recytacji?”<sup>35</sup> Zatem w jego koncepcji twórczej najważniejsza jest kreacja treści muzycznych, ekspresja emocji i realizacja koncepcji artystycznej.

Dwa utwory Qing Zhu wybrane przez Autora to chińskie pieśni artystyczne do słów poezji klasycznej. W tych dwóch pieśniach, zarówno faktura akompaniamentu fortepianowego, symbolizująca nurt wody w pieśni *Mieszkam u źródeł Rzeki Jangcy*, jak i faktura akompaniamentu fortepianowego w pieśni *Rzeka płynie na wschód*, obrazująca „skały i chmury zwijające tysiąc stosów śniegu” ukazuje wykwinność i elegancję stylu kompozytora.

### 2.1.2 Styl twórczy Huang Zi

Z życiorysu Huang Zi przywołanego w poprzednim rozdziale widzimy, że jego doświadczenia studiów zagranicznych oraz nauczania w National Music College po powrocie do Chin odegrały kluczową rolę w kształtowaniu jego stylu twórczego. Najważniejszym gatunkiem jego twórczości jest właśnie pieśń artystyczna. Wykorzystuje on nie tylko słowa poezji klasycznej, lecz także poezję wernakularną, którą łatwiej recytować. Tekstura jego akompaniamentu fortepianowego zdradza

---

<sup>33</sup> (red.) Yu Runyang: Historia ogólna muzyki zachodniej (wyd.popr.), Shanghai Music Publishing House, 2011.10 Reprint, s.225

<sup>34</sup> Yang Xiaoyin: Kreacja pierwotna i kreacja wykonawcza dwóch klasycznych pieśni artystycznych Qing Zhu, praca magisterska Shanghai Conservatory of Music, 2007, s.10.

<sup>35</sup> Li Qing: Badania porównawcze nad charakterystyką twórczą i stylami wokalnymi pieśni artystycznych Huang Zi i Qing Zhu, praca magisterska z Shandong Normal University, 2008, s.18

biegłość w posługiwaniu się rozbudowaną harmoniką. Kontrapunkt harmoniczny jest w nich znakomicie ustandaryzowany. Widać, też że przykłada dużą wagę do partii wokalne. Linia melodii wpisuje się w rytm tekstu, tworząc jednolitą całość z fakturą akompaniamentu fortepianu, łącząc poezję, muzykę i rytm w artystyczną całość.

Pośród trzech wybranych przez Autora utworów, muzyka pieśni *Szkarłatne usta* pełna jest romantycznego uniesienia w wyrażanej tęsknocie za lepszym życiem. Pozostałe dwie pieśni, *Tęsknota za domem* oraz *Trzy życzenia kwiatu róży* to pieśni artystyczne skomponowane do tekstów współczesnych, przecież są one pełne uroku i tradycyjnego piękna. W *Trzech życzeniach kwiatu róży*, pragnienia i emocje zostały żywo wyrażone w myśl typowej dla kompozytora zasady rozwoju utworu. W *Tęsknocie za domem* partia akompaniamentu i skoczna melodia naśladują śpiew ptaków, a muzyka i słowa łączą się w ekspresji nastroju, potęgując uczucie nostalgii, bezdomności i zagubienia, tęsknoty za latami spędzonymi niegdyś w rodzinnych stronach i dawnego szczęśliwego życia.

### 2.1.3 Styl twórczy Xiao Youmei

Większość twórczości Xiao Youmei powstała w latach dwudziestych XX wieku, kiedy Chiny otworzyły się na zachodnie koncepcje gospodarcze i kulturowe, a wielu wybitnych intelektualistów wyjeżdżało na studia zagraniczne, aby poznać nowoczesną kulturę Zachodu i tym sposobem pomóc zacofanej naówczas Ojczyźnie. Po studiach w Japonii kompozytor kontynuował naukę teorii muzyki i kompozycji w Niemczech, by następnie powrócić do Chin i zająć się edukacją muzyczną, przyczyniając się do jej rozwoju.

W jego pieśniach artystycznych, w przeciwieństwie do młodszych od niego Huang Zi i Qing Zhu, zwraca uwagę względna zwięzłość i ascetyczność wypowiedzi, a struktura jego utworów jest uporządkowana i symetryczna. Jego pieśni (w pewnym sensie można je nazwać piosenkami) pisane były z myślą o podręcznikach szkolnych sprzyjając rozwojowi podstawowej edukacji muzycznej. Melodie są chwytliwe, a kompozytor kładzie duży nacisk na edukacyjną funkcję ich treści muzycznej, co w tym czasie przyczyniło się do dużej popularności jego utworów. Dążąc do optymalizacji funkcji edukacyjnej, Xiao Youmei pisał partie akompaniamentu

fortepianowego o dość prostej strukturze rytmicznej, opartej o podstawowe zwroty harmoniczne.

Wybrana przez Autora pieśń artystyczna *Pytanie* stanowi chyba najbardziej reprezentatywny przykład twórczości tego kompozytora. Bardzo dobrze odzwierciedla ona jego koncepcję popularnych piosenek, w których partia prawej ręki fortepianu stanowi jakby część linii melodycznej, na bazie pionowej struktury akordów partii basowej ręki lewej. Oczywiście przy komponowaniu melodii tej pieśni (ale także innych) Xiao Youmei zwracał dużą uwagę na dopasowanie treści słów do charakteru melodii. W tym wypadku łącząc rytm słów z fluktuacją muzyki wyrażał swoją troskę o targane wojną chińskie społeczeństwo oraz niepokój o przyszłe losy kraju.<sup>36</sup>

#### 2.1.4 Styl twórczy Zhang Hanhuia

Zhang Hanhui (1902-1946), dawniej znany jako Zhang Lanpu, pochodził z Hebei. Wstąpił do Ligi Młodzieży Komunistycznej Chin w roku 1925, a wkrótce potem do Komunistycznej Partii Chin, przyczyniając się swoją pracą twórczą do wzbogacenia kultury masowej i rewolucyjnych treści propagandowych. Około 1937 roku, wychodząc naprzeciw potrzebom społecznym, zaczął komponować pieśni patriotyczne.<sup>37</sup>

W 1932 roku Zhang Hanhui otrzymał od swoich przełożonych polecenie, aby przybyć do Xi'an z wygnanymi studentami z terenów Północnego Wschodu Chin i został mianowany Ministrem Spraw Generalnych Prowincjonalnego Centrum Edukacji Ludowej. W 1936 roku dziesięć tysięcy oficerów i żołnierzy z Północnego Wschodu wraz ze swoimi rodzinami przybyło na rozkaz Czang Kaj-szeka do Xi'an, by tam oczekiwać na dalsze polecenia. Byli to wygnańcy, którzy stracili swoje domy, desperacko pragnący odwetu na nieprzyjacielu. Zhang Hanhui był świadkiem ich żalu i gniewu, co dzień słysząc ich gorzkie narzekania. Wydarzenia „18 września” (W październiku 1929 roku światowy kryzys gospodarczy zapoczątkowany przez Stany Zjednoczone uderzył w Japonię, a japońska gospodarka stanęła w obliczu załamania.

---

<sup>36</sup> Wang Yuhe: Historia nowoczesnej i współczesnej muzyki chińskiej (trzecie poprawione wydanie), People's Music Publishing House, 2009.6 (przedruk 2013.1), s.84.

<sup>37</sup> Wang Yuhe: Historia nowoczesnej i współczesnej muzyki chińskiej (trzecie poprawione wydanie), People's Music Publishing House, 2009.6 (przedruk 2013.1), s.193.

Aby złagodzić skutki kryzysu gospodarczego, japońscy militaryści wykorzystali fakt, że Europa i Stany Zjednoczone zajęte były wojną i nie miały czasu na sprawy azjatyckie, a rząd chiński był zaś pochłonięty wojną domową, Chiny były zatem osłabione i pogrążone w chaosie, rozpoczynając agresję japońską na Państwo Środka. O godzinie 10:20 w nocy 18 września 1931 roku japońska armia Kwantuńska wysadziła w powietrze odcinek linii kolejowej Nanman-Mandżurskiej nad jeziorem Liutiao między stacją Shenyang a stacją Wenguantun. Był to tzw. „Incydent nad Wiklinowym Jeziorem”, po którym Japończycy fałszywie oskarżyli chińską armię o sabotowanie kolei i zaatakowanie garnizonu japońskiego. O 6:30 19 września japońska armia zajęła miasto Shenyang. Tego samego dnia Japończycy zaatakowali miasta Andong, Yingkou, Phoenix City i Changchun. 20 września wojska japońskie zajęły całą linię Kolei Mandżurskiej. Wydarzenia te znane są w historii pod nazwą "incydentu 18 września", który wstrząsnął Chinami i całym Światem<sup>38</sup>. Wtedy też Zhang Hanhui skomponował pieśń *Nad rzeką Songhua*, będący lamentem sieroty nad grobem swojej matki.<sup>39</sup>

Rzeka Songhua znajduje się w prowincji Heilongjiang w północno-wschodnich Chinach. W tym czasie całe północno-wschodnie Chiny były okupowane przez Japończyków, a duża liczba ludności tych rejonów uciekła do innych części kraju. Nawiązując do tej sytuacji społecznej, kompozytor wyraził swoje uczucia wywołane trudnym losem tych ludzi, pisząc tę właśnie klasyczną pieśń artystyczną.

Jest charakterystyczna dla jego twórczości. Kompozycja muzyczna jest tworzona zgodnie z treścią pieśni i kierunkiem linii melodycznej i wyrażać ma pełnię muzycznych emocji, myśli i uczuć. Zhang Hanhui łączy cechy fonologiczne znaków chińskich z rytmem melodii. W tym połączeniu melodia przypomina bardziej recytację tekstów, pełną muzycznego stylu poezji epickiej.

#### 2.1.5 Podsumowanie stylu twórczego chińskich kompozytorów pieśni

---

<sup>38</sup> Sun Haitao: Zarys współczesnej historii Chin, Szanghaj, Shanghai Science and Technology Press, 2016, s. 98.

<sup>39</sup> Dou Jinglu: Krótka analiza interpretacji artystycznej i wokalne pieśni „Nad rzeką Songhua”, Grand View of Art, 2019.04, s.117.

artystycznych przed rokiem 1949.

Na wczesnym etapie rozwoju chińskiej pieśni artystycznej, cała twórczość w tym zakresie nosiła cechy poszukiwań, eksploracji i innowacji.

W tradycyjnej chińskiej teorii muzyki nie istnieje koncepcja pięciolinii, nie ma zachodniej koncepcji skal durowych i molowych, harmonii, melodii i polifonii. Tradycyjna tonacja (skale) chińska również bardzo różni się od zachodniej. Chińska muzyka tradycyjna w większości opiera się na przekazach ustnych, znacznie rzadziej na tradycji pisanej. Techniki gry przekazuje bezpośrednio nauczyciel uczniowi, który ćwiczy i doskonali swoje umiejętności. Dlatego też, po zapoznaniu się z teorią muzyki zachodniej, pierwsi chińscy kompozytorzy, choć stosowali klasyczne zachodnie harmonie i formy muzyczne, robili to w sposób stopniowy, dozuając niejako elementy kultury zachodniej przy ich implementowaniu na grunt muzyki chińskiej.

Muzyka chińska tego okresu, otwarta na muzyczne dziedzictwo kultury zachodniej wkraczała w ten sposób w epokę współczesnej twórczości XX wieku. Stopniowo rozkwitały różne formy muzyki atonalnej, dwunastodźwiękowej i elektronicznej. Kompozytorzy przyswajali bogactwo doświadczeń twórczych muzyki zachodniej, zapożyczając zarazem elementy rodzime. Rozumiejąc, że sztuka musi być zakorzeniona w lokalnej kulturze, wtedy – asymilując zewnętrzne prądy estetyczne i kulturowe – może pozostać żywa.

## 2.2 Analiza stylu twórczego chińskich twórców pieśni artystycznej po okresie reform i otwarcia

### 2.2.1 Styl twórczy Lu Zaiyi

Życiorys Lu Zaiyi dowodzi, że uczucia rodzinne i wiejskie zawsze były tematem jego prac. Jego pieśni artystyczne zawierają duży ładunek patriotyzmu, otwarcie nawiązując zarazem do tradycji chińskiej.

Twórczość Lu Zaiyi ma wyraźną charakterystykę narodową, a jego ekspresja jest bardzo subtelna, głównie liryczna, o specyficznej, niezwykle poetyckiej koncepcji artystycznej. Doskonale łączy się z chińską literaturą i kulturą narodową, stanowiąc pomost między muzyką i literaturą. „Sednem twórczości Lu Zaiyi jest patriotyzm i troska o Ojczyznę. Ta wielka miłość napełnia wszystkie jego dzieła muzyczne, stanowiąc ich cechą

wspólną. W melodii jego pieśni bezpośrednio wyczuwa się miłość twórcy do gór i rzek Ojczyzny. To poczucie przynależności i więzi wywodzi się z dziedzictwa narodowej kultury i emocji".<sup>40</sup>

Jego techniki kompozytorskie wyraźnie różnią się od tych stosowanych przez twórców poprzedniego okresu, którzy pozostawali wciąż w fazie prób i poszukiwań sposobu zastosowania klasycznych technik kontrapunktu, klasycznej struktury harmoniczej, barwowej kolorystyki oraz łączenia ich z elementami narodowymi. Jego muzyka to dojrzałe już połączenie muzyki zachodniej z chińską. Jego faktury harmoniczne nie są już prostym i regularnym zastosowaniem harmonii klasycznych, lecz odważnym i nowatorskim zastosowaniem barw harmonicznym XX-wiecznej muzyki współczesnej, w melodii zachowuje zaś elementy chińskiej muzyki narodowej.

Sądząc po doborze tekstów, dąży do innowacji i transcendencji. Słowa wiersza *Kiedy wszędzie Księżyc?* zostały już wcześniej wykorzystane przez wielu kompozytorów, on jednak potrafił zastosować innowacyjne podejście, łącząc stare słowa z nową muzyką, dając odbiorcy zupełnie nowe przeżycia estetyczne. Jego wybór wierszy ma głęboki sens, wyraża aspiracje szerokich mas ludowych i ma silne cechy kultury narodowej<sup>41</sup>. Słowa wiersza *Kiedy wszędzie Księżyc?* zostały już wcześniej wykorzystane przez wielu kompozytorów, on jednak potrafił zastosować innowacyjne podejście, łącząc stare słowa z nową muzyką, dając odbiorcy zupełnie nowe przeżycia estetyczne. *Patrząc w stronę Domu* to mała pieśń dwuczęściowa z rozwinięciem. Powtórzenia słów pod koniec wyrażają nadzieję na ponowne zjednoczenie ojczyzny i gorące pragnienie, by rodacy z obu stron cieśniny mogli odbudować swój wspólny dom. Pieśń artystyczna *Dom* została skomponowana przez Lu Zaiyi specjalnie na alt. W porównaniu ze smutkiem i nadzieją w pieśni *Patrząc w stronę Domu*, obraz muzyczny *Domu* jest bardziej specyficzny. Nakreślone poetyckimi strofami obrazy mają silnie nostalgiczny ładunek emocjonalny i tę nostalgię udało się kompozytorowi oddać budząc za każdym razem silny rezonans emocjonalny u chińskiego odbiorcy.

---

<sup>40</sup> Bai Juye: Styl narodowy pieśni artystycznych Lu Zaiyi - na przykładzie pieśni "Most", "Dom" i "Nadzieja", Sichuan Opera, nr 11, 2021, s. 138

<sup>41</sup> Bai Juye: Styl narodowy pieśni artystycznych Lu Zaiyi - na przykładzie pieśni "Most", "Dom" i "Nadzieja", Sichuan Opera, nr 11, 2021, s. 137

### 2.2.2 Styl twórczy Zhou Yi

Zhou Yi, właściwie Zhou Deming, jest kompozytorem chińsko-amerykańskim. Naukę rozpoczął w Szkole Średniej przy Konserwatorium w Szanghaju. W 1966 roku ukończył Wydział Muzyki Ludowej tegoż Konserwatorium na kierunku gry na chińskich cymbałach (*yangqin*). Po ukończeniu studiów został skierowany do pracy w Operze Szanghajskiej. W okresie reform i otwarcia wyjechał do Stanów Zjednoczonych na dalsze studia na kierunku kompozycji, uzyskując tytuł magistra kompozycji w Konserwatorium w Chicago.<sup>42</sup>

Charakterystykę twórczości pieśni Zhou Yi opisać można następująco: „Po pierwsze, w swoich chińskich pieśniach artystycznych nie wykorzystuje on tradycyjnych chińskich tonacji narodowych, lecz zachodni system dur-moll, co nadaje jego utworom bardziej współczesny charakter; po drugie, w fakturze akompaniamentu fortepianowego stosuje dużą liczbę kontrapunktów rytmicznych z wykorzystaniem podstawowych podziałów metrycznych, jak 3/2 lub 3/4 oraz złożonych podziałów metrycznych, stanowiących wyraz bardziej nowoczesnej rytmiki; po trzecie, jego partie fortepianu zawierają liczne submelodie, współbrzmiające z partiami wokalnymi”.<sup>43</sup>

Progresje septymowe i użycie triol w partii akompaniamentu fortepianowego w utworze *Spinka w kształcie Feniksa* służą oddaniu impresji muzycznej, charakterystycznej dla tego kompozytora.

### 2.2.3 Styl twórczy Tao Siyao

Tao Siyao urodził się w 1945 roku w Jinxiufang, starożytnym zaułku południowego Nankinu. Jego ojciec grał na *huqin*, a jego starsza siostra była wielką miłośniczką opery pekińskiej. W domu jego ojciec często grał, a siostra śpiewała fragmenty operowe i ta rodzinna atmosfera sprawiła, że przyszły kompozytor, solista w grze na flecie i *erhu*<sup>44</sup> rozeznał w sobie talenty muzyczne.

Jego miłość do muzyki wokalne sprawia, że jego twórczość skupia się na

---

<sup>42</sup> Tao Ying: Studium stylu i analiza wokalna pieśni artystycznych Zhou Yi, praca magisterska Shanghai Conservatory of Music, 2020, s.1.

<sup>43</sup> Liang Cheng: Charakterystyka twórcza i studium akompaniamentu fortepianowego pieśni artystycznych Zhou Yi, praca magisterska Konserwatorium w Wuhan, 2019, s. 41.

<sup>44</sup> Sun Xinyu: Objąć chińską ziemię. Tao Siyao i studium charakterystyki jego twórczości, praca magisterska Nanjing Normal University, 2011, s. 2



wokalistyce. Inspirację stanowiło dla niego bogactwo muzyki ludowej. „Od dziecka miał kontakt z muzyką ludową, z pieśnią ludową z różnych stron kraju, zwłaszcza z Prowincji Jiangsu. Około 1970 roku rozpoczął swoje wizyty w grupach teatralnych na terenie całych Chin, aby gromadzić doświadczenia, badać folklor i słuchać śpiewu lokalnych aktorów operowych i wykonawców ludowych”<sup>45</sup>. Ta kumulacja wpływów rodziny i własnych doświadczeń, które zgromadził poznając muzykę narodową i ludową, znalazła swoje odzwierciedlenie w jego pięknych pieśniach.

W długotrwałym procesie twórczym, po nieustannych poszukiwaniach i udoskonaleniach, Tao Siyao w końcu ukształtował osobisty styl twórczy, którego wyrazem jest sformułowana przez niego zasada kompozycji: "dokładny obraz, nowa melodia, żywy rytm, surowość struktury i oszczędne użycie dźwięku"<sup>46</sup>. W jego utworze *Chińska ziemia* cechy twórcze i styl artystyczny znajdują odzwierciedlenie w kreacji obrazów muzycznych, rozwoju motywów melodycznych, elastycznym zastosowaniu rytmu i regularności struktury muzycznej.

#### 2.2.4 Styl twórczy Su Yue

Jest to pieśń artystyczna skomponowana przez Su Yue w latach 90-tych XX wieku i śpiewana przez jego żonę An Wen. W utworze *Pelnia księżycyca w Zachodniej Wierzy* Su Yue połączył klasyczne słowa ze współczesną muzyką popularną, poszukując punktu styczności tradycji ze współczesnością, czego efektem stała się ta pieśń stanowiąca połączenie klasycznych słów ze współczesną muzyką.<sup>47</sup>

Oprócz *Pelni księżycyca w Zachodniej Wierzy* jego najbardziej znanymi utworami są *Zakrwawiona postawa* i *Na lessowym wysokim zboczu*. Ta ostatnia pieśń szczególnie przyczyniła się do wzrostu popularności połączeń muzyki popularnej z elementami etnicznymi i stylami regionalnymi na współczesnej chińskiej scenie muzycznej i wkrótce po jej powstaniu zaczęło pojawiać się wiele tego typu utworów. W twórczości swojej Su Yue zawsze przywiązywał wielką wagę do połączenia elementów

---

<sup>45</sup> Sun Xinyu: *Objąć chińską ziemię. Tao Siyao i studium charakterystyki jego twórczości*, praca magisterska Nanjing Normal University, 2011, s. 4

<sup>46</sup> Sun Xinyu: *Objąć chińską ziemię. Tao Siyao i studium charakterystyki jego twórczości*, praca magisterska Nanjing Normal University, 2011, s. 6

<sup>47</sup> Pu Jinjing: *Styl muzyczny i konotacje literackie pieśni artystycznej „Pelnia Księżycyca w Zachodniej Wieży”*, *Literature and Art Observation*, nr 21, 2021, s. 82.

narodowych i globalnych w muzyce: „Myślę, że nasza kultura ma silną, tradycyjną charakterystykę narodową, lecz brakuje jej trochę globalności. Dlatego chcę znaleźć uniwersalny język muzyczny, aby opisać uczucia naszego Narodu... Myślę, że powinniśmy położyć nacisk na użycie języka i środków ekspresji światowej muzyki popularnej, dążąc zarazem do zachowanie naszych narodowych korzeni kulturowych. Tylko w ten sposób twórczość nasza może stać się popularne na całym Świecie”.<sup>48</sup>

W utworze *Pełnia Księżyca w Zachodniej Wierzy* Su Yue wykorzystał poezję klasyczną jako zupełnie nowy temat dla piosenki popularnej. W nowatorski sposób użył on i rozwinął język poezji klasycznej pod względem wyrafinowania, subtelności, introwertycznej ekspresji emocjonalnej i metod interpretacji, zapoczątkowując falę rosnącego zainteresowania połączeniem poezji klasycznej z muzyką popularną i wzbogacając w ten sposób zasoby twórcze tej ostatniej, a także otwierając przed nią nowe perspektywy rozwojowe<sup>49</sup>. Utwór ten wykonywany był przez różnych wokalistów w różnych stylach, w każdym przypadku nabierając zupełnie odmiennego wyrazu, co też skłoniło Autora do załączenia tej pieśni do swojej prezentacji.

#### 2.2.5 Podsumowanie stylu twórczego chińskich twórców pieśni artystycznych po okresie *reform i otwarcia* 1979 roku.

Po roku 1979, w związku z ogromnymi zmianami politycznymi i gospodarczymi w Chinach, nowego oblicza nabrało także życie kulturalne, a chińska pieśń artystyczna stała się bogatsza i bardziej zróżnicowana. Analizując cechy charakterystyczne większości powstających w tym okresie pieśni, możemy wyróżnić kilka powtarzających się motywów i tendencji.

##### 1. Rozwój pieśni artystycznych do słów poezji klasycznej

Bez względu na zmieniające się okoliczności, wyjątkowe wewnętrzne i ukryte piękno obrazu, głębokie konotacje filozoficzne oraz piękny i niepowtarzalny rytm chińskiej poezji klasycznej, wiersze te zawsze były i będą źródłem inspiracji dla twórców. Wszakże profesjonalne i systematyczne studia muzyków nad zachodnią

---

<sup>48</sup> Liu Libo: Su Yue. Nierozwiązane muzyczne uczucia w życiu, magazyn „Marcowy Wiatr, 1996.10, s.39.

<sup>49</sup> Pu Jinjing: Styl muzyczny i konotacje literackie pieśni artystycznej „Pełnia Księżyca w Zachodniej Wieży”, *Literature and Art Observation*, nr 21, 2021, s. 83.

teorią muzyki sprawiły, że nie zadowalali się oni już prostym naśladownictwem struktur muzycznych i kontrapunktu harmonicznego, lecz aktywnie rozwijali nowe metody twórczej ekspresji emocjonalnej i treści muzycznych, a pieśń artystyczna do słów poezji klasycznej powstała w tym okresie prezentuje nowe koncepcje artystyczne i estetyczne, bardzo różne od tych sprzed roku 1949. *Kiedy wszędzie Księżyc* Lu Zaiyi jest typowym i reprezentatywnym utworem tego okresu.

## 2. Rozwój twórczości motywu głównego

W tym czasie głównym tematem pieśni artystycznej był patriotyzm, a także pochwała osiągnięć Chin w *okresie reform i otwarcia*, podkreślenie ważnych wydarzeń historycznych i ekspresja miłości do Ojczyzny poprzez wychwalanie jej piękna<sup>50</sup>. Do tego typu utworów należy wybrana przez Autora pieśń *Ach, chińska ziemi* Tao Siyao.

## 3. Rozwój motywów emocjonalnych

Ludzkie emocje zawsze były głównym przedmiotem opisów poetyckich. W Europie poezja romantyczna koncentrowała się głównie wokół motywów miłosnych. Można powiedzieć, że muzyka wokalna, taka jak pieśń artystyczna, najlepiej nadaje się do wyrażania treści emocjonalnych. Przed okresem *reform i otwarcia*, ze względu na uwarunkowania społeczne i ideologiczne powstało bardzo niewiele pieśni artystycznych o miłości, lecz po roku 1979, w związku ze zmianami w społecznej świadomości ideologicznej, pieśń artystyczna o miłości znalazła się w centrum zainteresowania twórców. Powstało wiele takich utworów, np. *Pelnia Księżyca w Zachodniej Wieży* Su Yue czy *Spinka w kształcie Feniksa* Zhou Yi.

## 4. Rozwój twórczości o tematyce realistyczno-społecznej

Oprócz trzech wymienionych wyżej kierunków, coraz częściej zwracano uwagę na aktualne problemy życia społecznego tamtych czasów. W toku żywiołowego rozwoju chińskiego społeczeństwa oczekiwania ludzkie wzrastały, zaczęto również dążyć do połączenia rodaków mieszkających po obu stronach Cieśniny Tajwańskiej. Powstało wiele utworów poświęconych tej tematyce. Lu Zaiyi zawsze miał głęboko w sercu swój kraj rodzinny i te patriotyczne uczucia niezmiennie znajdują odbicie

---

<sup>50</sup> Yu BinHong: Studium rozwoju i wykonawstwa chińskiej pieśni artystycznej w ciągu 30 lat reformy i otwarcia, (praca magisterska), Fujian Normal University, 2008, s.12.

w jego twórczości. Jego największym marzeniem jest ponowne zjednoczenie obu stron Cieśniny Tajwańskiej. Jako przykłady Autor wybrał jego pieśni *Patrząc w stronę Domu i Dom*, które pomimo różnic stylistycznych wyrażają gorącą nadzieję większości Chińczyków na zjednoczenie Ojczyzny.

### **Rozdział 3. Analiza muzyczna chińskich pieśni artystycznych XX wieku (na przykładzie utworów wybranych przez Autora)**

#### 3.1 Kontekst poetycki analiza muzyczna pieśni *Mieszkam u źródeł Rzeki Jangcy*

##### 3.1.1 Kontekst poetycki

Napisanie wiersza przypisuje się Li Zhiyi (1038-1117), poecie żyjącemu i tworzącemu za czasów panowania dynastii *Song*. W drugim roku panowania cesarza Chongning w okresie Północnej Dynastii *Song* (1103 n. e.) Li Zhiyi został zdegradowany i odesłany do prefektury Taiping, ponieważ naraził się wpływowym osobom na cesarskim dworze. Jednak to właśnie w chwili, kiedy upadł na samo dno swojego życia, spotkał powierniczkę swojego serca. Jesienią tego samego roku Li Zhiyi i jego ukochana przybyli nad przeciwległe brzegi rzeki Jangcy. Patrząc na płynące wody, wspólnie napisali ten wiersz, który od wieków nieodmiennie porusza ludzkie uczucia:

*Mieszkam u źródeł rzeki Jangcy,  
Ty zaś u jej ujścia,  
Tęsknię za tobą każdego dnia, lecz nie mogę Cię zobaczyć,  
Choć razem pijemy wodę z tej samej Rzeki.  
Kiedyż ta woda się zatrzyma?  
Kiedy ten smutek się skończy?  
Pragnę tylko, by Twoje serce podobnie jak moje,  
Nigdy nie zobojętniało.*

Słowa tego wiersza nie są skomplikowane. Opisują rzekę Jangcy w sposób niemal potoczny, wskazując na przepaść między dwoma punktami w przestrzeni, a także metaforycznie wyrażając wieczną miłość pomiędzy dwojgiem ludzi. Fraza trzecia, „Tęsknię za tobą każdego dnia, lecz nie mogę Cię zobaczyć” stanowi rozwinięcie dwóch poprzednich, mówiąc o tym, że tęsknią za sobą, ale nie mogą się spotkać, a jedynie w milczeniu cierpieć i żywić nadzieję. Czwarta fraza stanowi jakby pocieszenie, że chociaż nie mogą się zobaczyć, to są razem „pijąc wodę z tej samej rzeki”. Jest to podobna koncepcja artystyczna do tej, opisującej dwoje rozłączonych

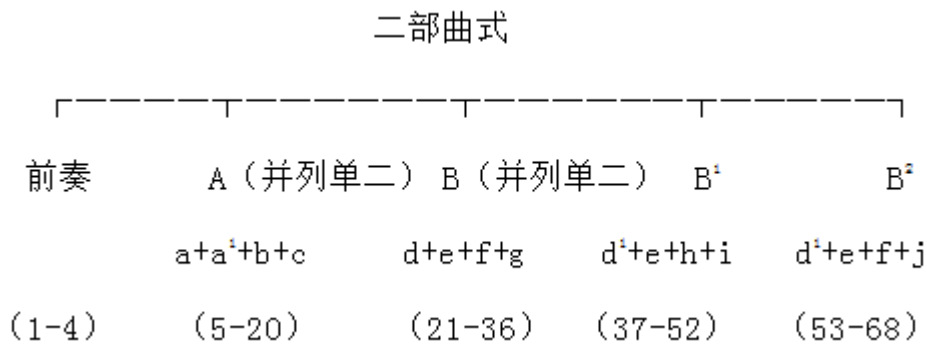
ludzi obserwujących księżyc: choć nie mogą się ze sobą spotykać, mogą jednak razem podziwiać nocne niebo, kiedy w tym samym czasie podniosą głowy. Wprawdzie nie możemy się zobaczyć, ale pijemy razem wodę z tej samej rzeki. Myśląc o tym, możemy nieco uspokoić gorycz miłości i tęsknoty. Choć na pierwszą połowę składają się tylko cztery wersy, a słowa są niezwykle proste, to jednak głęboko poruszające, wyrażające ogrom bólu tęsknoty za ukochaną osobą i konieczność akceptacji rzeczywistości.

Drugą połowę rozpoczyna pytanie „Kiedyż ta woda się zatrzyma?” „Kiedy ten smutek się skończy?”, stanowiący kontynuację tego rodzaju tęsknej melancholii. Podmiot liryczny porównuje tu daremne oczekiwanie na zatrzymanie się wody w rzece z niekończącą się udręką miłości, aby wyrazić czułość i lojalność wobec ukochanej strony, dwa zaś ostatnie słowa przypominają przysięgę: „Pragnę tylko, by Twoje serce podobnie jak moje, nigdy nie zobojętniało”. Jest to wzajemna obietnica wierności i wytrwania w uczuciach do drugiej strony. Te dwa wersy stanowią sedno całego wiersza, a także najbardziej emocjonalny i wzruszający jego fragment. We wszystkich historiach miłosnych najbardziej poruszające są bowiem sytuacje, kiedy dwoje ludzi żywi względem siebie uczucie, lecz okoliczności nie pozwalają im być razem. Tutaj właśnie manifestuje się największa siła dramatyczna tego gatunku. Zawsze oczekujemy szczęśliwych zakończeń i radosnych finałów, jednak w teorii estetyki ten rodzaj tragicznej i niespełnionej miłości wzbudza w odbiorcy znacznie więcej sympatii i współczucia dla bohaterów, skłaniając zarazem do refleksji nad potrzebą doceniania teraźniejszości i dobrym przeżywaniem każdej chwili, co ma również znaczenie wychowawcze.

Komponując pieśń artystyczną Mieszkam u źródeł rzeki Jangcy, Qing Zhu doskonale uchwycił treść emocjonalną oryginalnego tekstu, a poprzez aranżację melodyczną, wzmocnił siłę jego ekspresji. Treść drugiej połowy stanowi powtórzenie, lecz nie do końca, a ostatni wers "Nigdy nie zobojętniało" to kulminacja melodii, wyrażająca w śpiewie uczuciową udrękę tęsknoty za kimś, z kim nie można się spotkać.

### 3.1.2 Analiza struktury muzycznej

Rysunek 1:



"Mieszkam u źródeł Rzeki Jangcy" to pieśń w formie dwuczęściowej, lecz - jak widać na zdjęciu - część B powtarza się trzykrotnie i za każdym razem są powielane frazy, uzupełnione o nowy materiał muzyczny. Frazy stanowiące repryzy powtarzają poprzednią strukturę melodyczną, zaś nowych materiał rozwija jej nastrój. Gdy prowadzimy analizę formy muzycznej tego utworu na poziomie fraz, możemy wyraźnie zaobserwować, że w formie B, fraza d i dalsze jej warianty to w rzeczywistości progresja tercjowa z taktów 21 i 37 (patrz przykład 1):

3

35 *p a tempo*

意.  
yì.

此 水  
cǐ shuǐ

*p a tempo*

38

几 时 休?  
jǐ shí xiū?

Ze struktury muzycznej przykładu nutowego wynika, że kompozytor stosuje prostą strukturę i spiralną promocję wstępującą, aby zwiększać napięcie emocjonalne utworu. W ostatnim akapicie wariacyjnym w dwu ostatnich frazach następuje kulminacja emocjonalna. Taka technika twórcza jest jak najbardziej zgodna z pierwotną koncepcją poetycką, ostatnim szlifem ukazującym sedno idei przewodniej - bólu tęsknoty za ukochaną osobą, której prawdopodobnie nie będzie dane podmiotowi lirycznemu już zobaczyć.

### 3.1.3 Analiza partii akompaniamentu fortepianowego

W teksturze akompaniamentu fortepianowego w tym utworze wykorzystano krzywą pasaży jako wzór rytmiczny, aby wyrazić obraz płynącej wody Rzeki Jangcy opisany w wierszu, a także uczucie wiecznej tęsknoty (zob. przykład nutowy 2):



The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) in 6/8 time, marked 'legato'. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simple bass line. The second system begins at measure 4 and includes a vocal line with the lyrics '我住长江' (wǒ zhù cháng jiāng) and the piano accompaniment continuing below.

W pierwszych 4 taktach preludium kładziony jest rytmiczny fundament pod cały utwór. Prawa ręka maszeruje nieprzerwanymi pasażami, a takt 6/8 jest dopasowany do pasaży, aby dokładnie oddać obraz wody rzeki i kołyszących się fal. Najwyższą nutą jest zawsze czwarta nuta każdego wzoru rytmicznego, po czym następuje spadek i ponownie wznoszenie się, niczym fale bez końca uderzające o brzeg.

Następnie, w takcie 33, w punkcie kulminacyjnym słów „nigdy nie zubożniało”, partia akompaniamentu podkreśla akcent i melodię, dopasowując się do partii wokalne, wyrażając nastrój przysięgi wierności i niezłomności w uczuciach. W takcie 45 lewa ręka zaczyna grać arpeggio, a prawa ręka akompaniamentu gra melodię frazy. W tym czasie słowa brzmią: „Pragnę tylko, by Twoje serce podobnie jak moje, nigdy nie zubożniało”, podczas, gdy melodia podkreśla siłę uczuć. Trwa to do ponownego pojawienia się dwóch ostatnich fraz w takcie 61. Słowa powtarzają się, co wzmacnia motyw wierności, nawiązując do głównej idei utworu. (Patrz przykład nutowy 3):

59 *f*

已? 只 愿  
yǐ? zhī yuàn

62

君 心 似 我 心  
jūn xīn sì wǒ xīn

### 3.1.4 Analiza struktury melodycznej

Melodia całego utworu jest zwięzła i płynna. W części B i dwóch częściach wariacyjnych, gdy kompozytor wybiera powtórzenie frazy, lecz nie kopiuje melodii z poprzedniej części, lecz ją zmienia. Nie wpływa to na odczucie charakteru reprzyzy, ale daje wrażenie dalszego gromadzenia i uwalniania emocji z wersji pierwszej i drugiej.

Zaczynając analizę od części A, zmiana pomiędzy frazą a i frazą a1 następuje tylko na początku i na końcu słów. Melodia początku jest skierowana w górę, a melodia zakończenia jest skierowana w dół. W tym kontraście można z łatwością podążać za kierunkiem melodii i odczuć bezradność w obliczu utraty ukochanej osoby, przebywającej daleko. (Patrz przykład nutowy 4):

4  
我 wǒ 住 zhù 长 cháng 江 jiāng

7  
头, tóu, 君 jūn 住 zhù

10  
长 cháng 江 jiāng 尾. wěi.

We frazie "pijemy wodę z tej samej rzeki" ważne jest crescendo, gdy dochodzimy do słowa "woda", by zaraz wrócić do dynamiki piano. Nastrój i koncepcja artystyczna całości zgodne są, jak już wspomniano powyżej, ze sposobem wyrażania uczuć przez Chińczyków, charakteryzującym się dużą powściągliwością. Wprawdzie w tym zdaniu melodia się wznosi, lecz poprzez odpowiednią interpretacją dynamiczną, nastrój staje się ciężki i smutny, pobudzając wyobraźnię słuchacza do dalszego słuchania w napięciu i oczekiwania kolejnej części utworu. (Patrz przykład nutowy 5):

16  
君, jūn, 共 gòng 饮 yǐn 长 cháng 江 jiāng

19  
水. shuǐ. 此 cǐ 水 shuǐ

Kolejne trzy części rozwijają się dalej, a melodia postępuje do przodu, doprowadzając ekspresję emocjonalną do kulminacji, która wprawdzie kończy utwór, pozostawia jednak słuchacza w stanie ekscytacji, sprawiając, że pieśń ta, niczym echo, dalej rozbrzmiewa w jego sercu.

### 3.1.5 Analiza techniki wokalne

Z analizy powyższych technik i koncepcji twórczych wynika, że wykonanie tego utworu wymaga starannego rozważenia odpowiedniego dopasowania do siebie słów

i melodii oraz dokładnej realizacji znaczników dynamicznych z partytury, co stanowi klucz do dobrego wykonania tej pieśni.

Jeśli chodzi o użycie oddechu, to w dziewiętnastym takcie pierwszej części we frazie „pijemy wodę z tej samej rzeki”, słowo „woda” trzeba osłabić, a więc w tym czasie trzeba dobrze kontrolować napięcie mięśni brzucha, "ściągając" lekko oddech w dół, a nie kierując go w górę. Jego przepływ nie może być zbyt szybki i przy tym ukształtowaniu ust, słowo „woda” należy wyartykułować bardzo delikatnie, następnie rozluźnić, ziewnąć i użyć efektu podobnego do mormorando, by zawiesić pozycję rezonansową i tym samym wyrazić smutny nastrój utworu i ukryte emocje, a także poczucie wpatrywania się w dal.

W takcie 49, w drugim powtórzeniu frazy „nigdy nie zubożniało”, melodia przechodzi od wysokich tonów ku dołowi. Do wykonania tej frazy musimy przygotować się z dużym wyprzedzeniem. Przy śpiewanych w wysokiej tessiturze słowach „Pragnę tylko, by Twoje serce podobnie jak moje”, należy zwrócić uwagę na prawidłowy przepływ powietrza, aby dobrze wykonać fluktuację melodii. Nie potrzeba tutaj szczególnie głębokiego oddechu, wystarczy szybko wziąć wdech, utrzymać podparcie, dostosować pozycję ust, a śpiewając spółgłoskę dźwięczną „b” nie należy usztywniać zbytnio warg, co pozwoli na prawidłową wymowę. Przy ostatnim słowie kontrolujemy mięśnie brzucha, aby wyregulować przepływ oddechu i dobrze zaśpiewać te dwa takty. Na koniec najważniejsze jest, aby w ostatniej frazie pamiętać o ritardando na ostatnim dźwięku, realizując zamiar kompozytora.(Patrz przykład nutowy 6):

47 5

似 我 心, 定 不 负  
 si wǒ xīn, dìng bú fù

50

相 思 意.  
 xiāng sī yì.

rit.

Przy śpiewaniu ostatniej części należy wcześniej przygotować oddech i aparat artykulacyjny, ponieważ ta część jest punktem kulminacyjnym emocjonalnego wybuchu, śpiew musi być stabilny i przejrzysty. Emocji nie należy "wymuszać" siłą, lecz wyśpiewać je w sposób naturalny, napędzany oddechem. W ostatniej frazie, „nigdy nie zubożniało” stanowiącej punkt kulminacyjny, słowo „xiang” można dowolnie wydłużyć, aby wzbudzić kumulację odczuć publiczności. Śpiewając ostatnią frazę, wokalista znajduje się również w najwyższym punkcie emocjonalnej ekspresji całego utworu. Śpiewając z dobrym oddechem i pozycją rezonansową, wokalista może osiągnąć doskonały efekt wykonawczy, a publiczność może również osiągnąć fascynujące doznania estetyczne.

### 3.2 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni *Rzeka płynie na wschód*

#### 3.2.1 Kontekst poetycki

*Wielka rzeka płynie na wschód, fale są wyczerpane, mijając romantyczne postacie wieków,*

*Na zachód od fortecy, ścieżka ludzi prowadzi do Trzech Królestw Zhou Lang Chibi.*

*Skały przebiły się przez niebo, burzliwe fale uderzyły o brzeg, a tysiące śnieżnych lawin (grzyw fal) toczy się,*

*Malownicze krajobrazy, iluż tu bohaterów.*

*Myśli wracają do czasów, gdy Gong Jin był żonaty, a Xiao Qiao była zamężna po raz pierwszy.*

*Bohaterskie włosy i szalik z piór,*

*Podczas rozmowy i śmiechu wieżyczki rozplynęły się w popiół.*

*Moja ojczyzna jest bogiem i powinna śmiać się ze mnie z miłością, a urodziłem się wcześniej.*

*Życie jest jak sen, a butelka wina pełna księżycy w rzece.*

Wiersz *Nian Nujiao* autorstwa Su Shi to arcydzieło poezji epoki panowania dynastii *Song*. Ten wiersz został napisany, gdy Su Shi został wygnany do Huangzhou w piątym miesiącu roku Yuanfeng (1082 r. n.e.). Pierwsza część wiersza dotyczy Chibi, druga część dotyczy Zhou Yu, finał zaś mówi o własnych odczuciach poety.

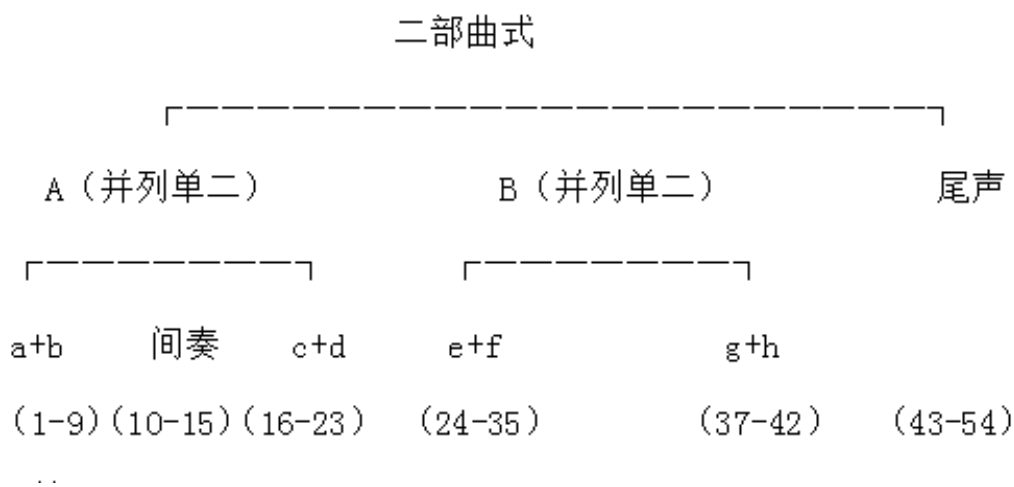
Na początku „rzeka płynie na wschód, fale są wyczerpane, a romantyczne postacie wieków” są wspaniałe i imponujące, i zostały niezwykle rozciągnięte w czasie i przestrzeni. Na wstępie autor odwołuje się do prawa rozwoju historycznego i w wielkim skrócie wymienia postacie bardzo odległe od siebie w historii. Następnie używa zwrotu „ścieżka ludzi prowadzi”, aby połączyć postaci Jiangbian Gulu i Chibi Zhou Langa. „Skały przebiły się przez niebo, burzliwe fale uderzyły o brzeg, a tysiące stosów śniegu toczy się” - ta scena jest bardzo dramatyczna, oddaje atmosferę i rozmach starożytnego pola bitwy. Wielkie rzeki i góry oraz bohaterowie minionych wieków kończą opis scenerii przed ostatnią częścią.

Su Shi umieścił zdanie „Xiao Qiao była zamężna po raz pierwszy po frazie "Myśli wracają do czasów, gdy Gong Jin był żonaty", łącząc obraz bohatera z obrazem pięknej kobiety, ukazując pełen wdzięku i niepohamowania wygląd Zhou Yu oraz wiosenną bryzę. Cała fraza jest również śmiała i niepohamowana, z miękkością w majestacie, co odpowiada wcześniejszemu określeniu „romantyczne postacie wieków”. Wers „Podczas rozmowy i śmiechu wieżyczki rozplynęły się w popiół” trafnie opisuje heroiczną scenę tamtej wojny. „Moja ojczyzna jest bogiem i powinna śmiać się ze mnie

z miłością, a urodziłem się wcześniej” - to już odwołanie się do emocji osobistych doświadczeń życiowych poety. Su Shi miał wtedy czterdzieści siedem lat i nie tylko nie odniósł sukcesu w karierze urzędniczej, lecz przeciwnie - został karnie zesłany do Huangzhou. W porównaniu z Zhou Yu, który zdobył sobie sławę już po trzydziestce, poeta czuł się przegrany. Piękno krajobrazu i wspomnienia heroiczych czynów wzbudziły w Su Shi patriotyczne uczucia, a zarazem pogłębiły jego wewnętrzny niepokój i niepewność, dlatego po wspomnieniu wspaniałej przeszłości i uzaleniu się nad własnym losem, kończy stwierdzeniem, że „życie jest jak sen”. Choć ten nostalgiczny wiersz kończy się nieco sentymentalnie, nie ujmuje to w niczym jego heroicznemu stylowi. Zarówno pod względem artystycznym, jak i literackim, estetyczna koncepcja całego wiersza jest bardzo piękna, czyniąc go jednym z arcydzieł literatury chińskiej.

### 3.2.2 Analiza formy muzycznej

Rysunek 1:



Również i ta pieśń ma strukturę dwuczęściową. Fraza górna i dolna części A są od siebie oddzielone 6-taktowymi interludiami, co daje przestrzeń dla wyobraźni na stworzenie obrazu muzycznego "skał i chmur". W części B wykorzystano zaś styl arii, co kontrastuje z częścią A, aby wyrazić odmienną treść i nastrój muzyczny obu części.

Z diagramu kompozycji widać, że koncepcje twórcze Qing Zhu odzwierciedlają jego styl: muzyka służy wyrażaniu treści i emocji. Nie ma tu więc powtórzeń i akcentowania motywu głównego, muzyka wyraża jedynie pewną treść.

### 3.2.3 Analiza melodii

Jeśli chodzi o melodię tej pieśni artystycznej, warto zauważyć, że Qing Zhu ściśle dopasował do siebie koncepcję artystyczną wiersza i falujące linie melodyczne, podobnie, jak połączył rytm muzyki i treść wiersza, doskonale wyrażając też odczucie recytacji utworu poetyckiego, a nurt melodii służy odzwierciedleniu emocji zawartych w słowach. (Patrz przykład nutowy 1)

5 *pp* *cresc.* *sf* *f* *ben marcato*

物. 故垒 西边, 人道 是, 三国周郎赤  
wù. gù lěi xī biān, rén dào shì, sān guó zhōu láng chì

9 *furioso*  
*pü mosso*

壁,  
bi,

Zwrot „Trzy królestwa, Zhou Lang i Chibi” to westchnienie poety stojącego twarzą w twarz z rwącą rzeką, przypominającą o bohaterach stojących niegdyś w tym miejscu w odległych czasach. Qing Zhu dobrze uchwycił emocje zawarte w tej frazie, a opadająca melodię i stopniowo spowalniający rytm wykorzystał do wyrażenia muzycznego nastroju stłumionego okrzyku. (Patrz przykład nutowy 2)

16 *p* *con espressione* *a tempo* *mf* *pp*

乱石 崩云, 惊涛裂岸, 卷起 千堆雪, 卷起  
luàn shí bēng yún, jīng tāo liè àn, juǎn qǐ qiān duī xuě, juǎn qǐ

*molto vivo*

20 *f* *ff*

千堆雪. 江山如画, 一时多少豪杰!  
qiān duī xuě. jiāng shān rú huà, yī shí duō shǎo háo jié!

W kolejnych dwóch wersach tekst różni się od oryginalnych słów „skały przebijające się przez niebo i fale rozbijające się o brzeg”, stają się „skałami i chmurami, falami rozbijającymi brzeg”. Sam tekst i dynamika obrazu muzycznego są



bardziej realistyczne. Można w nich odczuć moc generowaną przez szalejące fale uderzające o skały na brzegu. Z punktu widzenia melodii, jej zstępująca linia ukazuje sens obrazu poetyckiego, który mają wyrazić słowa. Powtarzające się zdanie „tysiące stosów śniegu toczy się” w zstępującej progresji kwartowej, pokazuje rytm fal i zapierającą dech w piersiach scenerię brzegu rzeki. (Patrz przykład nutowy 3)

43 *molto tranquillo* **pp** *sotto voce*  
 发. fā. 人生 rén shēng

47  
 如梦, rú mèng,

51 *con forza* **ff** *molto vivo*  
 一樽还酹江月. yī zūn hái lèi jiāng yuè.

Pod koniec taktu 11 znajdują się słowa „życie jest jak sen”, w środku zaś jest wiele pustych miar. Ta technika twórcza przypomina chińskie malarstwo krajobrazowe z jego umiłowaniem pustych przestrzeni, pozostawiając publiczność z przestrzenią do rozmyślań. W końcu „butelka wina pełna Księżyca w rzece” z typową pentatoniczną skalą wstępującą, zakończoną w tonacji cis-moll z crescendo, kreuje nastrój życia jak ze snu i subtelne emocje, wyrażając sens życia w samotności.

Z punktu widzenia analizy melodii, technika kompozycyjna Qing Zhu ekspresji słów poetyckich za pośrednictwem muzyki jest tutaj bardzo wyraźna. Nie dopasowuje on melodii jedynie do rytmu wiersza, lecz wzmacnia za jej pośrednictwem estetykę tekstu.

### 3.2.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego

Cechą akompaniamentu fortepianowego tej pieśni artystycznej jest to, że w dwóch jej częściach zastosowano różną tekstury do interpretacji treści. W przerywniku części A duża ilość akordów i akcentów łączy dwie pierwsze frazy „Rzeka płynie na wschód”

i "fale są wyczerpane", oraz kolejne „skały przebijające się przez niebo i fale rozbijające się o brzeg” w piękną scenę muzyczną. Melodia każdego taktu przypomina naturalną scenę fal zdążających ku brzegowi, po czym następują uderzenia. W tym ścisłym dopasowaniu między muzyką i opisem krajobrazu, technika twórcza Qing Zhu stanowi typowy przykład chińskiej pieśni artystycznej. (Patrz przykład nutowy 4)

9 *furiioso più mosso*  
壁,  
bi,  
*ff*

12 *rall. molto rall.*  
*dim. p con espressione pp*

W drugiej części „Wracając myślami do czasów, gdy Gong Jin był żonaty” treść wiersza zmienia się z realistycznej na obrazową. W tej części faktura akompaniamentu fortepianowego zostaje przekształcona w pasażę podkreślające retrospekcję czasu i przestrzeni. W melodii lirycznej emocje narastają. W partii akompaniamentu lewa ręka biegnie nieprzerwanie w górę i w dół, a gra akordów prawej ręki sprawia, że część ta wydaje się wolniejsza i swobodniejsza, pełna romantycznego kolorytu. (Patrz przykład nutowy 5)

24 *p*

遥 想 公 谨 当 年, 小 乔  
yáo xiǎng gōng jǐn dāng nián, xiǎo qiáo

28 *f*

初 嫁 了, 雄 姿 英 发。  
chū jià le, xióng zī yīng fā.

Pod koniec w partii akompaniamentu pojawiają się tekstury arpeggio i rytm punktowany, kreujące mglistą i dynamiczną atmosferę, swego rodzaju poetycką niepewność – „Życie jest jak sen”. Dalej akompaniament i partia wokalna nabierają dynamiki, kończąc się finalnym westchnieniem o "butelce wina pełnej księżyca w rzece". (Patrz przykład nutowy 6)

43 *molto tranquillo* *pp* *sotto voce*

发.  
fā.

人生  
rén shēng

47

如 梦,  
rú mèng,

51 *con forzar* *molto vivo* *ff*

一 樽 还 醉 江 月。  
yī zūn hái zuì jiāng yuè.

*ppp* *ff* *molto vivo*

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of music. The first system (measures 43-46) is in a key with two flats and a common time signature. It features a vocal line with lyrics '发.' (fā.) and '人生' (rén shēng), and a piano accompaniment with triplets. The tempo is 'molto tranquillo' and the dynamics are 'pp' and 'sotto voce'. The second system (measures 47-50) is in a key with three sharps and a common time signature. It features a vocal line with lyrics '如 梦,' (rú mèng,) and a piano accompaniment with triplets. The third system (measures 51-54) is in a key with three sharps and a common time signature. It features a vocal line with lyrics '一 樽 还 醉 江 月。' (yī zūn hái zuì jiāng yuè.) and a piano accompaniment. The tempo is 'molto vivo' and the dynamics are 'con forzar' and 'ff'. The piano accompaniment includes a 'ppp' dynamic and a 'ff' dynamic.

### 3.2.5 Analiza techniki wokalnej

Na początku utworu nie ma preludium, a podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na koordynację z akompaniamentem. Po odśpiewaniu czterech słów „rzeka płynie na wschód” należy zwrócić uwagę na interpretację dynamiczną „fale są wyczerpane”. Już w pierwszej frazie powinna być wyczuwalna dynamika ekspresji. Podczas śpiewania „Na zachód od fortecy, ścieżka ludzi” oddech powinien być ściśle kontrolowany,

z unikaniem przesadnej dynamiki. Przy słowie „tak”, pojawia się znacznik sf. Po szybkim wyśpiewaniu słów, wstrzymujemy oddech na miarach pustych, przygotowując się zawnazu do wydobycia rezonansu z jamy głowy przy słowach „Trzech Królestw Zhou Lang Chibi”. (Patrz przykład nutowy 7)

qīng zhǔ (composing)

*f* *p*

大 江 东 去, 浪 淘 尽, 千 古 风 流 人  
 dà jiāng dōng qù, làng táo jìn, qiān gǔ fēng liú rén

*pp* *cresc.* *sf* *f* *ben marcato*

物. 故 垒 西 边, 人 道 是, 三 国 周 郎 赤  
 wù. gù lěi xī biān, rén dào shì, sān guó zhōu láng chì

*furioso* *più mosso*

9 壁,  
 bì,

Śpiewając słowa „malownicze krajobrazy, iluż tu bohaterów” powinniśmy zwrócić uwagę na stopniowy wzrost emocji, a wymowa słowa „jie” nie powinna być zbyt uwypuklona. Płynny oddech zapewnić ma ujednolicenie rezonansu klatki piersiowej i głowy, byśmy mogli zaśpiewać energicznie i trójwymiarowo. Słowo to oznaczone zostało znakiem fermaty. Autor interpretuje to w ten sposób, że pozostaje na fermacie przez chwilę, aby nastrój płynnie przeszedł z części pierwszej do drugiej, bardziej lirycznej. Można nieco dłużej zaśpiewać frazę "Wracając myślami do czasów, gdy Gong Jin był żonaty".

Śpiewając frazę „szalik z piór, podczas rozmowy i śmiechu” w takcie 31 należy wcześniej przygotować oddech. Melodia w tej części jest bardzo szybka i wymaga dobrego wsparcia oddechowego, aby dokładnie wykonać każdą nutę. (Patrz przykład nutowy 8)

20 *molto vivo*

*f* *ff*

千堆雪. 江山如画, 一时多少豪杰!  
 qiān duī xuě. jiāng shān rú huà, yī shí duō shǎo háo jié!

*f* *molto vivo* *ff*

W finale "życie jest jak sen", śpiewając słowo "sen", wykonujemy je słabiej niż "życie", co pozwala na odpowiednie ukierunkowanie emocji publiczności. Śpiewając "butelka wina pełną Księżycą w rzece", utrzymujemy płynność oddechu, łącząc rezonans z brzucha, klatki piersiowej i jam głowy, dzięki czemu uzyskamy barwę gęstą i jasną, co odzwierciedla nastrój, jaki pragnął wyrazić kompozytor. (Patrz przykład nutowy 9)

The image shows a musical score for Qing Zhu's 'Three Wishes of the Flower of Rose'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 43-46) is in a minor key and features a vocal line with lyrics '发. 人生' (fā. rén shēng) and piano accompaniment with triplets and a *pp* dynamic. The second system (measures 47-50) is in a major key and features a vocal line with lyrics '如梦,' (rú mèng,) and piano accompaniment with triplets. The third system (measures 51-54) is in a major key and features a vocal line with lyrics '一樽还酹江月.' (yī zūn hái lèi jiāng yuè.) and piano accompaniment with a *ff* dynamic and a *molto vivo* tempo marking.

Po przeanalizowaniu dwóch utworów Qing Zhu oczywiste jest, że twórczość tego kompozytora pozostawała pod silnym wpływem niemieckiej pieśni artystycznej. Jego styl twórczy jest subtelny i wyrafinowany, z wielką wagą przywiązywaną do wykorzystania melodii celem ekspresji zarówno treści muzycznej, jak i artystycznej koncepcji słów. Linie wstępujące i zstępujące są ściśle związane z treścią słów. Jego utwory z romantyczną delikatnością i elegancją ukazują oblicze chińskiej pieśni artystycznej o niezwykle osobistym stylu.

### 3.3 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni *Trzy życzenia kwiatu róży*

Ta pieśń artystyczna została skomponowana w roku 1932. W tym czasie chińskie społeczeństwo stało się przedmiotem imperialistycznej agresji. Huang Zi bardzo

docenił ten tekst i stworzył tę klasyczną pieśń artystyczną. Utwór jest krótki i zwięzły, z chwytliwą melodią i pięknym liryzmem aranżacji.

### 3.3.1 Kontekst poetycki

*Róże, róże, zgniłe pod zielonymi balustradami.*

*Róże, róże, zgniłe pod zielonymi balustradami.*

*Chciałbym, aby ustały bezlitosne, zazdrosne wiatry i deszcze*

*Chciałbym, by zakochany turysta, Was nie dotknął*

*Chciałbym, żeby Wasze purpurowe piękno nigdy nie zniknęło,*

*Ucząc mnie, jak zachować młodość.*

Słowa pieśni „Trzy Życzenia Kwiatu Róży” pochodzą z wiersza współczesnego, a nie klasycznego. Wiersz ten zawiera trzy życzenia: pierwsze, by wiatr i deszcz ustały, nie niszcząc kwiatów; drugie, by turyści ich nie zrywali; trzecie wreszcie, by kwiaty nigdy nie zwiędły. Wiersz ten napisał Long Qi<sup>51</sup> (1902-1966), zainspirowany widokiem róż kwitnących pod niebieską barierką, na którą wspinano się i łamano kwiaty podczas przerwy w koncercie w Akademii Muzycznej w Szanghaju w 1932 roku. Huang Zi, głęboko poruszony jego wymową, natychmiast skomponował do niego muzykę.

Kiedy CCTV transmitowało pieśń w 1992 roku, prowadzący skomentował: „Znaczenie słów tej pieśni jest przenośne i głębokie, w niezwykle intrygujący sposób łączy rzeczywistość ze światem metaforycznym. Te trzy życzenia wyrażają sprzeciw i niezadowolenie wobec niegodziwości niszczącej dobro, oraz współczucie dla słabych i prześladowanych. Melodia jest delikatna i niezwykle śpiewna. Muzyka ta jest żywa i obrazowa, ekspresja emocjonalna delikatna, połączenie słów i melodii, partii wokalne i akompaniamentu są unikalne pod względem wartości artystycznej. Pieśń ta znalazła się nie tylko w repertuarze wielu wybitnych śpiewaków, lecz także stanowi skarb chińskiej muzyki wokalne, i jako taki umieszczono ją w wielu podręcznikach wokalistyki. Ma ona niebagatelne znaczenie dla rozwoju współczesnej chińskiej

---

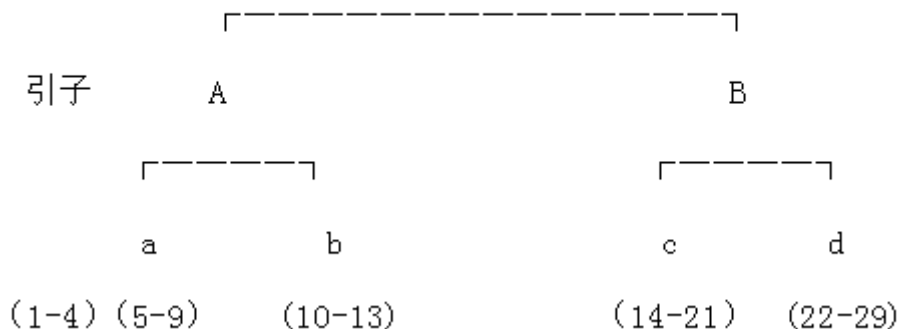
<sup>51</sup> Long Qi: właściwie Long Yusheng, urodził się Wanzai w Prowincji Jiangxi. Ukończył jedynie prywatną szkołę podstawową, a talentem rozwinął tylko przez samokształcenie i praktykę. W wieku 28 lat został profesorem uniwersyteckim. Przez cały czas zajmował się pracą naukową, twórczą i pedagogiczną w dziedzinie słownoznawstwa. Niektórzy nazywają go „jednym z najbardziej prestiżowych mistrzów słownictwa XX wieku”. —Dokument pochodzi z artykułu „Trzy życzenia kwiatu róży – na pamiątkę 100-nej rocznicy urodzin Ojca Long Qi” autorstwa Longya Yilong Xiaoyi, opublikowany w dziesiątym numerze „Chinese Flower Gardening” z 2005 roku na stronie 40.



muzyki wokalnej".<sup>52</sup>

### 3.3.2 Analiza struktury muzycznej

#### 单二部曲式



Struktura muzyczna tej pieśni artystycznej jest podobna do innej pieśni *Tęsknota za domem*, w której dwa różne motywy są wykorzystywane do rozwijania koncepcji muzycznej.

Część A opisuje obraz kwiatów róż w pełnym rozkwicie. Motyw główny zbudowany jest tu z małej tercji wstępującej w połączeniu z sekundą wstępującą. We frazie b motyw główny zmienia się w skokowy, co stanowi przetworzenie kontrastowe i przygotowania do wykonania następnego akapitu.

玫瑰  
méi guī huā

6 瑰 花, 玫 瑰 花, 烂 开 在 碧 栏 干 下, 玫 瑰 花, 玫  
guī huā méi guī huā làn kāi zài bì lán gàn xià méi guī huā méi

11 瑰 花, 烂 开 在 碧 栏 干 下。  
guī huā làn kāi zài bì lán gàn xià

*mp*

*a tempo*  
*p*

W przypadku fraz w części B, Huang Zi zastosował podobną technikę

<sup>52</sup> Longya Yilong Xiaoyi: „Trzy życzenia kwiatu róży – na pamiątkę 100-nej rocznicy urodzin Ojca Long Qi”, nr 10, 2005, s. 41.

"rozpoczęcia-utrzymania-zmiany-zamknięcia". Muzyka rozwija się jakby warstwa po warstwie, osiągając punkt kulminacyjny ekspresji muzycznej przy słowach: "zawsze czerwone i nigdy nie zwiędły". Następnie zwolnienie tempa stanowi rodzaj połączenia z frazą zamykającą "Aby mnie nauczyć, jak zachować młodość".

### 3.3.3 Analiza melodii

Pieśń ta jest krótka i piękna. Rozpoczyna się wstępującą sekwencją sekundową, przywołującą obraz „kwiatu róży” i powtarzającą się w takcie 10. W drugiej frazie falowanie melodii tworzy wyraźny kontrast z frazą pierwszą, świadcząc o zmianie nastroju. Również i w słowach kompozytor chce wyrazić piękno kwiatu róży.

玫  
méi

6

*mp*

瑰花, 玫瑰花, 烂开在碧栏干下, 玫瑰花, 玫  
guī huā méi guī huā làn kāi zài bì lán gān xià méi guī huā méi

11

*a tempo*  
*p*

瑰花, 烂开在碧栏干下。  
guī huā làn kāi zài bì lán gān xià

Zaczynając od części pierwszej, wyrażamy tutaj kolejno życzenia. Są to cztery frazy, uporządkowane według schematu melodycznego "rozpoczęcia-utrzymania-zmiany-zamknięcia". Słowo „zazdrość” w pierwszej frazie podnosi nastrój muzyki. Przy słowach "zbite przez bezlitosny wiatr i deszcz" melodia opada, wyrażając jakby westchnienie wzruszenia. Najwyższy ton drugiej frazy przy słowie „miłość” jest o pół tonu niższy niż we frazie pierwszej. Podobnie opadające „namiętny turysta wspina się i zrywa” stanowi kontynuację westchnienia z frazy pierwszej, wyrażając litość dla nieszczęsnych róż. Życzeniem w trzeciej frazie jest nadzieja, że „kwiaty zawsze będą piękne i nigdy nie uschną”, że na zawsze utrzymają swoją urzekającą postać. Jest to także wyraz nadziei kompozytora na lepszą przyszłość, jego tęsknota za pięknem i dobrem życia. W ostatniej frazie „Naucz mnie zachować młodość” brzmi nastrój

muzyczny frazy trzeciej, prowadzony łagodną melodią, która kończy tę podobną do modlitwy listę życzeń.

*mf*  
*poco agitato*

我 愿 那 妒 我 的  
wǒ yuàn nà dù wǒ de

16 *con tenerezza* *p*  
无 情 风 雨 莫 吹 打! 我 愿 那 爱 我 的 多 情 游 客 莫  
wú qíng fēng yǔ mò chuī dǎ wǒ yuàn nà ài wǒ de duō qíng yóu kè mò

21 *f* *ten.*  
攀 摘! 我 愿 那 红 颜 常 好 不 凋  
pān zhāi wǒ yuàn nà hóng yán cháng hǎo bú diāo

26 *rit.* *a tempo* *p* *pp*  
谢! 好 教 我 留 住 芳 华。  
xiè hǎo jiāo wǒ liú zhù fāng huá

### 3.3.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego

W prologu wykorzystano melodię pierwszej frazy celem wprowadzenia następujących dalej słów. Kiedy partia wokalna śpiewa melodię, faktura akompaniamentu fortepianowego stanowi zawsze rytmiczną progresję akordów, a stonowana realizacja dynamiczna p-mp-p służy kreacji muzycznego nastroju.

玫瑰  
méi

*p* *semplice*

6

瑰花, 玫瑰花, 烂开在碧栏干下, 玫瑰花, 玫瑰  
guī huā méi guī huā làn kāi zài bì lán gàn xià méi guī huā méi

*mp*

11

瑰花, 烂开在碧栏干下。我愿那妒我的  
guī huā làn kāi zài bì lán gàn xià wǒ yuàn nà dù wǒ de

*a tempo* *p* *mf* *poco agitato*

*rit.* *a tempo* *mp*

W części drugiej, faktura akompaniamentu części B zmienia się w płynące ku górze arpeggia ręki lewej, prawa zaś w miarach akcentowanych podkreśla akordami nuty melodii. Reszta progresji akordów jest podobna do partii ręki prawej z pierwszej części. Co więcej, znaczniki dynamiczne zaznaczone w partyturze wskazują na to, że dynamika struktury akompaniamentu i partii melodycznej wzajemnie się uzupełniają. Poza słowami „chciałbym, aby to piękno nigdy nie przeminęło”, gdzie ekspresja emocji jest bardzo silna, reszta akompaniamentu fortepianowego waha się pomiędzy dynamiką

p i mp, co pozwala na utrzymanie cichego i łagodnego nastroju całej tej pieśni.

2

*con tenerezza*

16

*p*

无情风雨莫吹打! 我愿那爱我的多情游客莫  
 wú qíng fēng yǔ mò chuī dǎ wǒ yuàn nà ài wǒ de duō qíng yóu kè mò

21

*f* *ten.*

攀摘! 我愿那红颜常好不凋  
 pān zhāi wǒ yuàn nà hóng yán cháng hǎo bú diāo

26

*rit.* *p* *a tempo* *pp*

谢! 好教我留住芳华。  
 xiè hǎo jiāo wǒ liú zhù fāng huá

*p* *a tempo* *ppp*

### 3.3.5 Analiza techniki wokalnej

W słowach pieśni, rym kończący każdą z fraz pada na otwartą głoskę a. Podczas śpiewania każdej frazy usta powinny być naturalnie otwarte, aby zmaksymalizować przestrzeń wewnątrz jamy ustnej, uzyskując w ten sposób odpowiedni rezonans.

Końcowe „ua” w słowach „kwiat róży” w części pierwszej powinno być zaśpiewane w całości i wyartykułowane bardzo wyraźnie. Frazę "zgniłe pod niebieskimi balustradami", trzeba zaśpiewać cicho, wstrzymując w tym momencie oddech i nie spiesząc się zbytnio. Przy ostatnim z tych słów powinniśmy mieć oddech przygotowany do zakończenia w odpowiednim momencie, w sposób wyraźny i czysty. Przy powtarzających się słowach we frazie drugiej oddech jest nieco silniejszy, a „kwiat róży” (takt 11) i kolejne słowa śpiewane są płynnie i miękko, z barwą jednolitą i jasną.

W części drugiej przedstawiono trzy życzenia kwiatu róży. Powyżej wspomniano już o zastosowanej tu typowej konstrukcji "rozpoczęcia-utrzymania-zmiany-zamknięcia", do której powinniśmy również dostroić nasz oddech. Po silnym oddechu we frazie pierwszej, w drugiej frazie oddech powinien być nieco słabszy, aby przygotować się na emocjonalny wybuch frazy trzeciej, dostosowany do rezonansu klatki piersiowej i głowy, by uzyskać możliwie jasną barwę głosu. Co więcej, przy słowie "czerwone", to właśnie oddech powinien kontrolować i "ciągnąć" głos, nie zaś jedynie rezonować na czubku głowy. Ton głosu musi zmięknąć, kiedy śpiewamy o kwiatach zniszczonych przez deszcz i wiatr. W ostatniej frazie musimy najpierw przygotować oddech, wzdychając „dobrze”, następnie zaś podążać za melodią w górę skali i wstrzymać oddech, aby słabiej zaśpiewać „zachowaj młodość”. Musimy zachować nastrój nostalgii i oczekiwania, aby stworzyć wrażenie niedopowiedzenia na końcu pieśni.

### 3.4 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni *Tęsknota za domem*

#### 3.4.1 Kontekst poetycki

*Wierzyby pozieleniały, Qingming właśnie minęło*

*Samotny i oniemiały.*

*Jeszcze więcej kukulek płacze za murem Nakan,*

*Wołają: „Lepiej wracać!”*

*Budząc tysiące myśli i wątpliwości.*

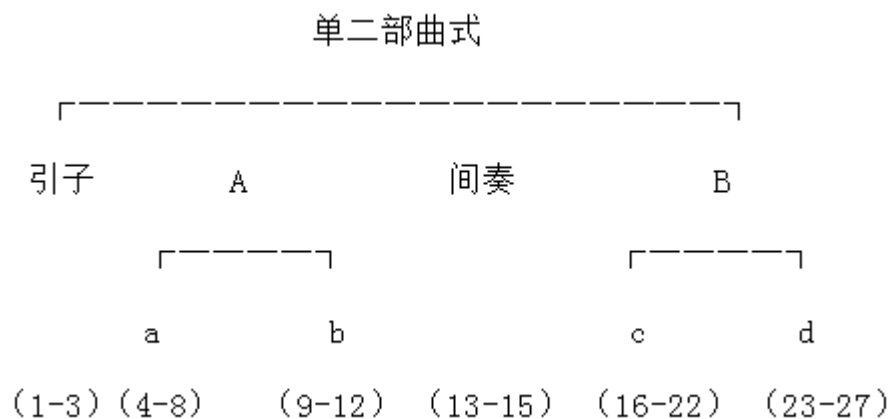
*Pytam więc spadające kwiaty, czy płyną na południe z delikatnym nurtem?*

*Chciałbym popłynąć wraz z nimi!*

Ta pieśń artystyczna należy do jednego cyklu wraz z inną pieśnią, *Wiosenna*

*tęsknota*, jednak w odróżnieniu od tej ostatniej, słowa jej są piękne, świeże i eleganckie. W rzeczywistości była to ulubiona pieśń Huang Zi. Poeta wyraża tutaj swoją nostalgię za pośrednictwem opisu krajobrazu. Pierwsza część wiersza opisuje scenerię, druga zaś wyraża uczucia nostalgii. Na początku utworu rytm od słabego przechodzący w mocny i z powrotem w słaby symbolizuje gałęzie wierzby poruszane wiatrem. Obraz ten ma również znaczenie alegoryczne - symbolizuje bolesne rozstanie. Nawoływanie kukułki sprawia, że podmiot liryczny czuje się tak, jakby ptak radził mu powrót do rodzinnego miasta, a zarazem jest to zapowiedź dalszej części wiersza. W tej dalszej części dynamika rośnie, a rytm staje się bardziej zwarty. Fraza „Zapytaj upadłe kwiaty” stanowi kulminację całej pieśni, a spokojniejsze i bardziej swobodne tempo wyraża pragnienie wędrowca jak najszybszego powrotu do domu.

### 3.4.2 Analiza struktury muzycznej



Utwór ma strukturę dwuczęściową, na którą składa się prolog, interludium i wreszcie koda. Koda jest połączona z sekcją B za pomocą nałożenia, a struktura całości jest stosunkowo swobodna i zarazem względnie różnorodna.

Pieśń napisana została techniką kontrastową. Motyw tematyczny części A jest bardzo wyraźny, rozpoczynający się ze słabą dynamiką, która następnie stopniowo wzrasta. Motyw ten we frazie a stopniowo opada, przy czym nastrój muzyczny również ciemnieje, podkreślając uczucie osamotnienia i pustki. Następnie triole we frazie b i skok tercjowy opisują tęsknotę za domem i pragnienie powrotu w strony rodzinne.

4 *p*  
柳 丝 系 绿, 清 明 才 过 了, 独 自 个  
liǔ sī xì lǜ qīng míng cái guò le dú zì gè

7  
凭 栏 无 语。 更 那 堪 墙 外  
píng lán wú yǔ gèng nà kān qiáng wài

10 *ten.*  
鹃 啼, 一 声 声 道: “ 不 如 归 去! ”  
juān tí yī shēng shēng dào bú rú guī qù

Część B rozwija się nowym materiałem muzycznym, a ogrom tęsknoty za domem wyraża kontrast. We frazach c i d zastosowano kontrast rytmiczny i rozciągnięcie melodii w celu spotęgowania ekspresji emocjonalnej. "Pytam opadających kwiatów" to kulminacja tej pieśni.

### 3.4.3 Analiza melodii

W części A kompozytor stosuje bardzo wyraźny motyw główny, będący progresją melodyczną od sekundy małej do tercji małej w trzech pierwszych nutach melodii. Powtarza się on dalej w taktach 4, 5 i 8, zaś triadę harmoniczną na słowie „sam” można uznać za wariant motywu tematycznego części A. Widać, że motyw ten jednoczy całą część A, a opadająca progresja każdej z fraz niesie ze sobą odczucie wiosny i smutku zamknięte w melodii. W takcie 10 słowa „jeden dźwięk” triolą wyrażają narastające pragnienie jak najszybszego powrotu do domu i coraz bardziej palące uczucie tęsknoty.



4 *p*

柳 丝 系 绿, 清 明 才 过 了, 独 自 个  
liǔ sī xì lǜ qīng míng cái guò le dú zì gè

7

凭 栏 无 语。 更 那 堪 墙 外  
píng lán wú yǔ gèng nà kān qiáng wài

10 *V* *3* *ten.*

鹃 啼, 一 声 声 道: “ 不 如 归 去! ”  
juān tí yī shēng shēng dào bú rú guī qù

Na początku części B, w taktach 16-18, melodia podąża w tym samym kierunku co faktura akompaniamentu fortepianowego, a nastrój muzyczny ulega stopniowej kumulacji. Wznoszące się stopniowo półnuty „tysiące niespiesznych uczuć” i „pełne różnych myśli” tworzą nastrój niecierpliwego oczekiwania na dalszy ciąg melodii, której rozwiązaniem jest interpretowane tenuto słowo „pytanie”. Dalej melodia wciąż opada progresywnie, kreując muzyczny obraz opadłych kwiatów unoszonych na południe z prądem wody, a także wyrażając jakby ciche westchnienie podmiotu lirycznego nad losem tych kwiatów oraz własnym, każącym mu bezradnie obserwować tę scenę. W ostatniej frazie „chciałbym z nim pojechać” kompozytor wykorzystuje wznoszącą się melodię, by raz jeszcze podkreślić nastrój tęsknoty za domem.

*con anima*  
*cresc. poco a poco*

16

惹起了万种闲情， 满怀别绪。  
rě qǐ le wàn zhǒng xián qíng mǎn huái bié xù

19 *f ten. a piacere* *a tempo*

问落花：“随渺渺微波是否向南流”？  
wèn luò huā suí miǎo miǎo wēi bō shì fǒu xiàng nán liú

22 *p cresc. molto f*

我愿与他同  
wǒ yuàn yǔ tā tóng

25

去！  
qù

### 3.4.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego

W partii akompaniamentu w interludium widać, jak kompozytor poprzez skoki symuluje dźwięk śpiewu ptaków, każąc naprzemiennie wykonywać oktawy w ręce prawej i lewej, kreując tym samym niezwykle żywy i barwny obraz wiosennego poruszenia przyrody.

13

Począwszy od taktu 16 akompaniament ulega zmianie. Akordy w tej frazie są

bardzo pomysłowo połączone z melodią. W każdej trzeciej mierze, pustej dla melodii, słychać wznoszące się progresywnie półtony o rytmie stałym, grane przez prawą rękę, podczas, gdy ręka lewa gra półtony w odwrotnym kierunku, tworząc jakby odbicie z melodią prawej ręki. Zabieg taki wzmacnia siłę ekspresji muzycznej, co stanowi przygotowanie do kolejnej frazy „zapytaj spadających kwiatów”.

*con anima*  
*cresc. poco a poco*

惹起了 万 种 闲 情， 满 怀 别 绪。  
rě qǐ le wàn zhǒng xián qíng mǎn huái bié xù

*con anima*  
*a tempo*

W takcie 22 pomiędzy frazami c i d, po słowach „płyną na południe”, znajduje się sekcja akompaniamentu fortepianowego, która powtarza triolę z partii melodycznej niedawno wybrzmiałych słów „płyną na południe”, dopełniając nastroju dwóch ostatnich fraz, dzięki czemu koniec ostatniej frazy nie zaburza równowagi struktury muzycznej.

### 3.4.5 Analiza techniki wokalne

Treścią tej pieśni artystycznej jest nostalgia za rodzinnym miastem, ukazana poprzez niezwykle liryczny opis oglądanego krajobrazu.

Pieśń tę wykonuje się z podziałem na dwie części o różnej ekspresji emocjonalnej. Od początku pierwszej części do taktu 12, jak widać z zapisu nutowego, fraza a i b interpretowane są crescendo, a następnie diminuendo. Wymaga to precyzyjnej kontroli oddechu na początku każdej frazy i unikania zbyt forsownego dobierania oddechu. Frazy z przedtakterem mają największą dynamikę w środkowej części, co musimy wziąć pod uwagę gospodarując powietrzem. W miejscu wdechu w środku frazy musimy utrzymać płynność przepływu powietrza i kontynuować śpiewanie, starannie kontrolując oddech na końcu frazy a i b. Śpiewając słowo „ściana” w takcie 9, można

odpowiednio odchylić głowę do tyłu, by połączyć rezonans jamy brzusznej, klatki piersiowej i jam głowy w otwartym dźwięku „ang” i zaśpiewać to słowo dźwięcznie i z mocą, wyrażając nastrój nasłuchiwania śpiewu ptaków, pragnienie powrotu do domu.

Przy śpiewaniu trioli „jeden dźwięk”, każde słowo musi być dobrze podparte oddechem, a wszystkie trzy słowa (w chińskim tekście) śpiewane są dźwięcznie i dobitnie, co wyraża gorące pragnienie powrotu do domu, narastające pod wpływem głosu wołającej kukułki.

4 *p*  
柳 丝 系 绿, 清 明 才 过 了, 独 自 个  
liǔ sī xì lǜ qīng míng cái guò le dú zì gè

7  
凭 栏 无 语。 更 那 堪 墙 外  
píng lán wú yǔ gèng nà kān qiáng wài

10 *f*  
鹃 啼, 一 声 声 道: “ 不 如 归 去! ”  
juān tí yī shēng shēng dào bú rú guī qù

Od taktu 16, oprócz odpowiedniego wsparcia oddechowego każdego słowa, pamiętać musimy o tym, by tył gardła był maksymalnie cofnięty (otwarty), aby zmaksymalizować rezonans jamy głowy, który służy do podkreślenia wyrażen: „10 000 rodzajów wypoczynku” i „pełnego serca”. Takt ten stanowi połączenie ze słowami „zapytaj opadłych kwiatów”, tylko oddech i rezonans tej frazy są mocniejsze. Tenuto przez dwie miary przy słowie "zapytaj" pozwala na zachowanie równowagi i wyrażenie zdecydowanej woli powrotu do domu.

Ostatnie słowo dziewiętnastego taktu, chociaż jego wartość czasowa to zaledwie szesnastka, można zaśpiewać mocniej, zgodnie z ogólnym nastrojem muzyki i świadomie podkreślić je w artykulacji. Melodia całej frazy wyraźnie opada, a oddech płynnie przesuwa się wzdłuż słów. Na końcu frazy „płyną na południe" realizujemy

diminuendo. Po jednym takcie na przygotowanie, oddech ciągnie trzy słowa „Chciałbym być z ” w dynamice crescendo. Usta należy tak otworzyć, by dokładnie wyartykułować wyraz, czując wdychane powietrze na tylnej ścianie gardła. Łącząc rezonans głowy z rezonansem z klatki piersiowej i brzucha, podczas śpiewania słowa „idź”, unosimy stopniowo oddech, kontrolując głos w diminuendo aż do samego końca, kreując nastrój gwałtownej tęsknoty za domem rodzinnymi i pragnienie jak najszybszego powrotu.

*con anima*  
*cresc. poco a poco*



惹起了万种闲情, 满怀别绪。  
rě qǐ le wàn zhǒng xián qíng mǎn huái bié xù

*f ten. a piacere* *a tempo*




问落花: “随渺渺微波是否向南流”?  
wèn luò huā suí miǎo miǎo wēi bō shì fǒu xiàng nán liú

*p cresc. molto f*



我 愿 与 他 同  
wǒ yuàn yǔ tā tóng

*f*



去!  
qù

### 3.5 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni *Szkarłatne usta*

#### 3.5.1 Kontekst poetycki

*Żal odchodzącej wiosny, próbuję zatrzymać wiosnę winem,*

*Zapytana wiosna nie odpowiada, zasłona deszczu nad zachodnimi górami.*

*Ze smutnym sercem, chcę się wspinać wysoko.*

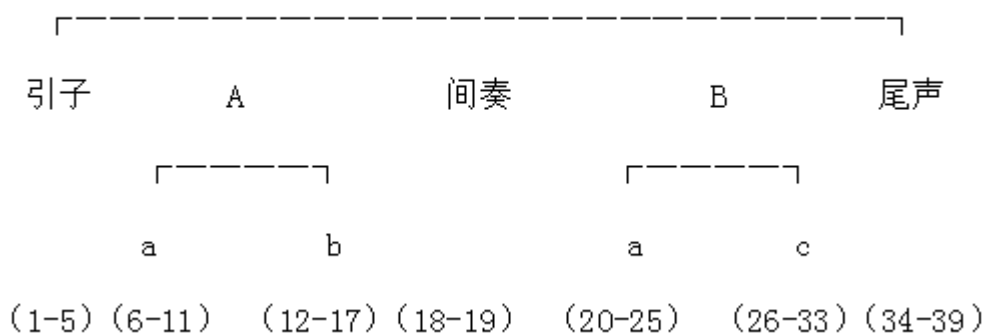
*Niezliczone góry i fale mgły, nie pozwalają wiosnie odejść.*

Słowa napisał Wang Zhuo, poeta żyjący w okresie panowania dynastii Song. Nieznane są lata jego narodzin i śmierci. Wiadomo jednak, że był on muzykiem

tworzącym podczas panowania Południowej Dynastii *Song*, niezwykle biegłym zarówno w poezji, jak i rytmie. Treść jego wiersza opisuje piękno natury późną wiosną i wyraża nadzieję, że to piękno pozostanie na świecie na zawsze. Jest to wyraz zachwytu nad pięknem wiosny oraz pragnienia, by ta urzekająca pora roku nigdy nie przeminęła. Poeta łączy przepiękny opis scenerii fraz „zasłon deszczu nad zachodnimi górami” i „niezliczonych gór i fal mgły” oraz emocje fraz „próbuję zatrzymać wiosnę winem” i „nie pozwalają wiosnie odejść” we wspaniałym, lirycznym opisie. Choć jest w nim również melancholia, zasadniczym jednak skojarzeniem jest zachwyt nad pięknem świata oraz miłość do życia.

### 3.5.2 Analiza formy muzycznej pieśni

#### 复乐段结构



Jak pokazano na rysunku, utwór ten stanowi pieśń jednoczęściową o strukturze wewnętrznie złożonej. Fraza a stanowi motyw główny pieśni, całość zaś dzieli się na dwa akapity, podobnie frazy b i c dzielą się na dwa akapity. W dwu pierwszych taktach melodia jest taka sama, jednak w ostatnich trzech taktach frazy b i ostatnich pięciu taktach frazy c występuje rozwinięcie kontrastujące, doprowadzające muzykę do kulminacji, tworząc nastrój utrzymującej się zadumy.

### 3.5.3 Analiza melodii

Z analizy formy muzycznej powyżej i muzycznego przykładu na poniższym rysunku widać, że fraza a jest reprzyzą z przetworzeniem. Obie frazy rozwijają się z tą samą melodią, pełniąc rolę podkreślenia motywu głównego, a także ekspresji muzycznego nastroju tych fraz. Celem ich jest wprowadzenie do kolejnej części - kontrastujących fraz b i c.

6  
休 惜 余 春! 试 来 把 酒 留 春  
xiū xī yú chūn! shì lái bǎ jiǔ liú chūn

11  
住, 问 春 无 语, 帘 卷  
zhù, wèn chūn wú yǔ, lián juǎn

16  
*rit.* *a tempo*  
西 山 雨。  
xī shān yǔ。

W słowach „zasłona deszczu nad Zachodnimi Górami” we frazie b kompozytor użył melodii opadającej, by wyrazić emocje związane z nagłym przemijaniem pory wiosennej, a „próbuję zatrzymać wiosnę” we frazie c osiąga punkt kulminacyjny i wyrażona tutaj zostanie nadzieja na lepszą przyszłość.

*mp*

21  
掬 愁 心, 强 欲 登 高 赋。  
jū chóu xīn, qiáng yù dēng gāo fù。

26  
*mf* *p* *f* *rit.*  
山 无 数, 烟 波 无 数, 不 放 春  
shān wú shù, yān bō wú shù, bú fàng chūn

31  
*a tempo*  
归 去。  
guī qù。

### 3.5.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego

Styl akompaniamentu fortepianowego w tej pieśni artystycznej różni się od *Tęsknoty za domem* i *Trzech życzeń kwiatu róży* analizowanych poprzednio. Tekstura

akompaniamentu pieśni *Szkarłatne usta* jest ujednolicona od początku do końca w tym samym wzorze rytmicznym, a partia prawej ręki przeplatana jest małymi wypełnieniami w progresji melodycznej. Ta technika twórcza sprawia, że cały utwór sprawia wrażenie bardzo nastrojowego, miękkiego i cichego.

W rytmie na 3, kompozytor zbudował wzór rytmiczny z sześciu grup nut ósemkowych, akcentując dźwięki niskie, pozostałe zaś tworzą akordy. Ten chwiejny wzorzec rytmiczny różni się od wzorca rytmicznego barkaroli tym, że we wzorze rytmicznym tej ostatniej odległość między dźwiękami wysokimi i niskimi jest dość znaczna, jakby łódź kołysała się na wodzie w prawo i w lewo. W omawianym tutaj utworze nie ma natomiast tak szerokiego zakresu interwałowego, toteż przedstawiony obraz muzyczny jest znacznie spokojniejszy, jakby kołyszący się na lekkim wietrze.

Andante有表情地 HUANG ZI (COMPOSING)

W interludium w taktach 17-19 pojawia się materiał muzyczny wykorzystany już w poprzedniej frazie „zasłona deszczu nad zachodnimi górami”, a melodia przechodzi zaś w rejestry wysokie, co jest przygotowaniem do wykonania drugiej części utworu.

Ten sam materiał muzyczny użyty w prologu i zakończeniu w partii



akompaniamentu odgrywa rolę klamry spinającej całość.

31 *a tempo*

归 guī 去。 qù。

*a tempo*

35 *rit.* *p*

### 3.5.5 Analiza techniki wokalne

Styl twórczy tej pieśni artystycznej jest stosunkowo jasny, więc od wykonawcy wymaga się, aby od początku do końca utrzymywał rezonans jamy głowy na wysokim poziomie, ponieważ większość tonów zawiera się w rejestrze przejściowym głosu barytonowego (*passaggio*). Wykonawca musi przygotować się z góry do artykulacji każdego słowa. Zwracać trzeba uwagę na odpowiedni kształt ust, na utrzymanie otwartej tylnej ściany gardła i ujednoczenie barwy w trzech obszarach rezonansowych. Pieśń ta wyraża żal z powodu przemijania wiosny, a także nadzieję kompozytora na szczęśliwą przyszłość, malowaną tutaj poprzez opis urzekającego wiosennego krajobrazu.

We frazie a, na początku „żał odchodzącej wiosny”, trzeba zaśpiewać z uczuciem westchnienia, opadającym wraz z melodią. Oddech również podąża za melodią, schodząc stopniowo słowo po słowie, przy czym słowo „wiosna” zaśpiewać trzeba stabilnie. Wygłos „un” wyartykułować musimy dokładnie, nie zamieniając go w „en”. Trzeba - przy dobrym wsparciu oddechowym - zewrzeć usta, aby wymówić głoskę „u”,

rozciągając na boki kąciki ust aż do spółgłoski „n”. Unikać przy tym należy zmian kształtu jamy ustnej, pamiętając też stale o wsparciu oddechowym.

Następne słowo „wiosna” również musi być potraktowane z podobną dokładnością. Podczas śpiewania sylaby „zhu” w takcie 11 należy zwrócić uwagę na przednutkę, stanowiącą zarazem ostatni dźwięk melodii poprzedniego wyrazu „wiosna”. Po zaśpiewaniu „zatrzymać wiosnę” oddech musi przyspieszyć, wypełniając jamę brzuszną. Musimy czuć, jak oddech spływa w dół, aby sylaba „zhu” z przednutką uzyskała stabilność.

Przy słowach „zachodnie góry” widnieje znacznik tempa *ritardando*, który wykonawca może zinterpretować dość swobodnie, by wyrazić poetycki opis pięknej scenerii.

Dalej, w taktach 20-25 melodia jest taka sama jak we frazie a, ale ze względu na różnicę w słowach, przy słowie „wysoki” należy zwrócić szczególną uwagę na stan tylnej ściany gardła, by przy sylabie „ao” zachować spójność rezonansu i stabilność oddechu.

21 掏 愁 心, 强 欲 登 高 赋。  
jū chóu xīn, qiáng yù dēng gāo fù.

26 山 无 数, 烟 波 无 数, 不 放 春  
shān wú shù, yān bō wú shù, bù fàng chūn

31 归 去。  
guī qù.

W dwóch frazach „niezliczone góry” i „niezliczone fale dymu”, melodia i dynamika są ze sobą ściśle powiązane i najpierw są mocne, a potem słabe. W końcu, na frazie „cofasz się nie puszczając wiosny”, podparcie intensyfikuje się, osiągając najwyższy punkt przy kolejnym słowie „powrócić”, gdy oddech wspiera sylabę „ui”. W tym dźwięku rola tylnej ściany gardła jest mniej oczywista, a wyraźniejsze jest wykorzystanie rezonansu nosowego. Kluczem jest nadźwięczenie jama rezonansowej z przodu, dzięki czemu barwa głosu staje się jasna i szeroka, by w zakończeniu stworzyć nastrój zachwyty i podziwu dla piękna gór i rzek oraz tęsknotę za lepszym życiem.

3.6 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni *Pytanie*

3.6.1 Kontekst poetycki

*Czy wiesz kim jesteś? Czy wiesz, że czas jest jak woda?*  
*Czy wiesz, jak mizerny jest dźwięk jesieni! W dół! W dół! W dół!*  
*Czy wiesz, ile bolesnych łez jest dzisiaj w tym kraju?*  
*Pomyśl o tym, tak, tak, tak.*  
*Czy wiesz kim jesteś? Czy wiesz, że życie jest jak pręciki (kwiatu)?*  
*Czy wiesz, dlaczego jesienne kwiaty są tak odurzające? Podmucha! Podmucha!*

*Podmucha!*

*Czy wiesz, ile w falach świata jest kilka delikatnych łez?*

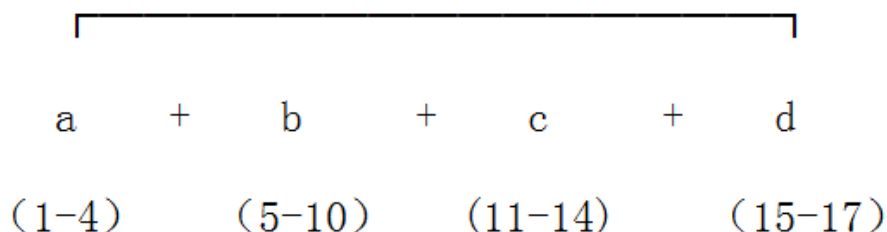
*Mów o tym, chrup, chrup, chrup.*

Ta pieśń artystyczna opisuje głębokie cierpienie ludzi w Chinach, uciskanych przez panów feudalnych. W tekście poetyckim wykorzystano ukryte pytania, zadawane w sposób filozoficzny. Poprzez te pytania, twórca stara się zwrócić uwagę na jakość życia. Jako oświecony intelektualista, zdaje sobie sprawę ze zbliżającego się kryzysu i zagrożenia Ojczyzny, odzwierciedla też udrękę i wahanie w sercach Chińczyków, a także wyraźne niezadowolenie twórcy z ówczesnych rządów w kraju.

### 3.6.2 Analiza melodii i akompaniamentu fortepianowego

Kompozycja tej pieśni oraz faktura akompaniamentu fortepianu są stosunkowo proste, dlatego Autor analizuje ją łącznie. Jest to pod względem strukturalnym jednoczęściowa pieśń czterofrazowa, w której wykorzystano prostą strukturę muzyczną do opisanego głębokich, filozoficznych treści.

#### 一部曲式



Motyw pojawia się już w obu wersach pierwszej frazy, aby wyrazić związek progresywny tekstu, na koniec zaś frazy przypada dźwięk toniczny. To wydaje się być końcem frazy, lecz to kompozytor używa takiego zabiegu stylistycznego, by przypomnieć młodym ludziom by zawsze kontemplując jakikolwiek problem, zaczynali od siebie samych. Już od pierwszej frazy górna partia akompaniamentu fortepianowego stanowi partię melodyczną połączoną z gładko wznoszącą się partią wewnętrzną, dodającą muzyce piękna, podczas gdy partia niska akompaniamentu gra akordy, podążając za partią główną i spełniając funkcję wzbogacającą i dopełniającą,

co jest widoczne zwłaszcza przy nutach przedłużonych, jak te przy słowach "kto" i "woda".

♩ = 60 *p*

1. 你 知 道 你 是 谁? 你 知 道 华 年 如 水?  
 3. nǐ zhī dào nǐ shì shuí? nǐ zhī dào huá nián rú shuǐ?  
 2. 你 知 道 你 是 谁? 你 知 道 人 生 如 蕊?  
 4. nǐ zhī dào nǐ shì shuí? nǐ zhī dào rén shēng rú ruǐ?

Melodia drugiej frazy jest kontynuacją nastroju muzycznego frazy pierwszej, a wznosząca skala słowa „jesień” służy dynamice rozwoju melodii. Na słowie „*W dǒu*” jest on rozbity wraz ze spadkiem akordu tonicznego, a ostatnie słowo pada na dźwięk toniczny, tworząc półkadencję. W akompaniamencie tej części wykorzystano przebieg arpeggio akordu głównego o kierunku równoległym do melodii, dla wzmocnienia nastroju westchnienia we frazie drugiej.

5 *mf*

水? 你 知 道 秋 声 添 得  
 shuǐ? nǐ zhī dào qiū shēng tiān dé  
 蕊? 你 知 道 秋 花 开 得  
 ruǐ? nǐ zhī dào qiū huā kāi dé

8 *mf* *p* *mf* *p*

几 分 憔 悴! 垂 垂! 垂  
 jǐ fēn qiāo cuì! chuí chuí! chuí  
 为 何 沉 醉? 吹 吹! 吹  
 wéi hé chén zuì? chuī chuī! chuī

Złożona z triol melodia na początku trzeciej frazy najpierw faluje, a potem wznosi się, podkreślając najważniejszą frazę tematyczną całej pieśni i przypominając młodym, by zwracali uwagę na aktualną sytuację społeczną, trzeźwo mierzyli się z rzeczywistością, wzięli los w swoje ręce, angażując się w działania rewolucyjne, aby zmienić tę niekorzystną sytuację. Rytm triolowy przykuwa uwagę, tworzy atmosferę czegoś niezwykle ważnego i doniosłego, a zarazem pilnego, sprawiając zarazem, że fraza uzyskuje rozwój melodyczny. W tym czasie niska część partii akompaniamentu fortepianowego nadal stanowi wypełnienie akordu głównego i funkcjonalną progresję harmoniczną. Akompaniament ma w tym miejscu dodać melodii nastroju ekscytacji, nie jest więc zbytnio skomplikowany.

11 *p*

垂! 你 知 道 今 日 的 江 山 有 多 少 凄 惶 的 泪?  
 chui! nǐ zhī dào jīn rì de jiāng shān yǒu duō shǎo qī huáng de lèi?  
 吹! 你 知 道 尘 世 的 波 澜 有 几 种 温 良 的 类?  
 chuī! nǐ zhī dào chén shì de bō lán yǒu jǐ zhǒng wēn liáng de lèi?

*p* *pp*

Melodia ostatniej frazy zgodna jest z rytmem akompaniamentu, a progresja harmoniczna postępuje również w sposób tradycyjny i regularny. Wraz z dekompozycją akordu głównego, niska część partii akompaniamentu przybiera formę równoległej progresji oktawowej, co ujednocza rytm muzyki i rytm języka lirycznego. Melodia w tym czasie wyraża przede wszystkim uczucie nadziei, że pieśń zdoła pobudzić młodzież i lud do myślenia i działania w obronie Ojczyzny i zbudowania nowego, lepszego Świata.

14 *a tempo*

你 想 想 啊, 对, 对, 对。  
 nǐ xiǎng xiǎng ā, duì, duì, duì。  
 你 讲 讲 啊, 脆, 脆, 脆。  
 nǐ jiǎng jiǎng ā, cuì, cuì, cuì。

*p* *a tempo* *pp*

### 3.6.3 Analiza techniki wokalne

Pierwsza fraza „Czy wiesz, kim jesteś? Wiesz, że lata są jak woda”. Są to pytania o samego siebie, a także o czas i przestrzeń, co wskazuje na filozoficzny kontekst słów tej pieśni. Wykonawca musi tutaj w sposób bardzo subtelny wyrażać emocje. Oddech jest łagodny, ton deklaratywny, rytmem zbliżony niemal do deklamacji, artykulacja zaś szczególnie wyraźna. Po słowie „woda” rym „ui” powinien być szybki i bezpośredni, bez opóźnienia, w przeciwnym razie zaburzymy nastrój całej tej frazy.

Druga fraza stanowi pytanie o jesienną scenię gór i rzek. Oddech musimy przygotować zawnazasu. Po słowie „mizerny”, oddech nie powinien zostać rozluźniony. Chociaż głos się urywa, to napięcie powinno trwać. Wstrzymujemy oddech, a słowo "kropla" powinno być śpiewane z westchnieniem, jednak jego końcówka zabrzmieć musi czysto.

Gdy w trzeciej frazie pojawia się triola, interpretujemy ją crescendo, aż do chwili, kiedy śpiewamy słowa „góry i rzeki”, po czym dynamika frazy stopniowo słabnie. Podczas śpiewania „łzy rozpaczy”, przy słowie „łzy”, artykulacja powinna być wyraźna. Frazę tę interpretujemy rallentando, podkreślając nasz niepokój i bezradność w obliczu aktualnej sytuacji.

Ostatnia fraza, "Pomyśl o tym" nie powinna być śpiewana zbyt mocno, lecz raczej z lekkim westchnieniem i w rytmie recytacji. Kolejne trzy słowa "zgadza się"

zaśpiewać należy głośno, z niewzruszoną pewnością lepszego jutra.

### 3.7 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni *Na rzece Songhua*

#### 3.7.1 Kontekst poetycki

*Mój dom jest nad rzeką Songhua na Północnym Wschodzie,*

*Są tam lasy i kopalnie węgla,*

*Soja i sorgo rosną w górach i na równinach.*

*Mój dom jest nad rzeką Songhua na Północnym Wschodzie,*

*Tam są moi rodacy,*

*I starzejący się Rodzice.*

*Incydent 18 września! Incydent 18 września!*

*Od tej tragicznej chwili*

*Z dala od moich stron rodzinnych,*

*Porzuciłem te bezcenne skarby.*

*Tulaczka, tulaczka,*

*Przywykły już do codziennej wędrówki,*

*Ileż jeszcze lat, ileż miesięcy,*

*zanim powrócę do mojego pięknego rodzinnego miasta,*

*Ileż jeszcze lat, ileż miesięcy,*

*Nim odzyskam mój bezcenny skarb.*

*Ojcze, Matko! Ojcze, Matko!*

*Kiedy znów się spotkamy.*

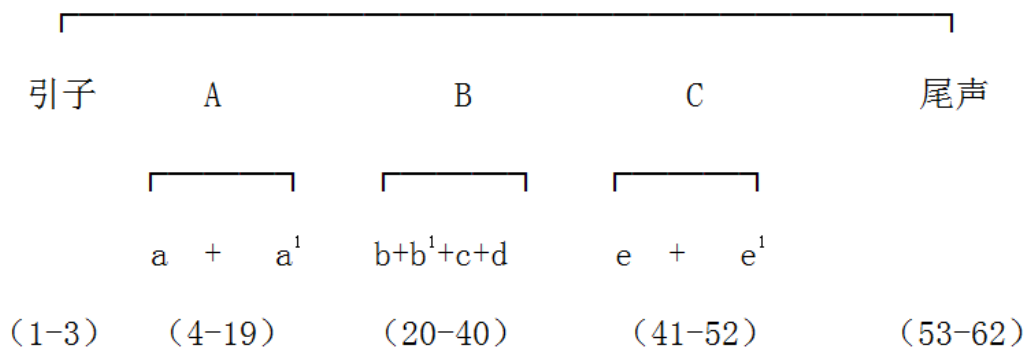
Słowa tej pieśni bliższe są poezji wernakularnej, bardzo łatwe do zrozumienia, w kontekście zaś wydarzeń tamtej epoki, treść ich niesie ogrom tęsknoty za domem i uczuć patriotycznych. Pierwszy wers mówi, że „mój dom” jest nad „rzeką Songhua”, w miejscu bogatym w produkty i surowce, gdzie ludzie żyli i pracowali w pokoju i zadowoleniu, a wszystko było spokojne i piękne. Jednak z wybuchem wojny rodzinne miasto znalazło się pod ostrzałem artyleryjskim. Aby zarobić na życie, podmiot liryczny opuścił więc rodzinne miasto, teraz już niespokojne i niebezpieczne miejsce „nad rzeką Songhua”. Przebywając na wygnaniu, wciąż oczekuje możliwości powrotu: „ileż to jeszcze lat, ileż miesięcy”, żywiąc niezłomną nadzieję, że będzie mógł w końcu



wrócić do rodzinnego miasta i ponownie połączyć się z bliskimi. Słowa są zwięzłe i proste, w żywy sposób przedstawiają los ludzi, którzy uciekli przed zawieruchą wojny, oczekując na powrót pokoju i tęsknią za rodzinnym miastem.

### 3.7.2 Analiza struktury muzycznej

#### 并列单三部曲式



Ta pieśń to mała pieśń trzyczęściowa z kodą. Prolog, rozwijany motywem tematycznym sekcji A „Mój dom”, nadaje emocjonalny ton całej pieśni. Następną to sekcja A, z dwoma frazami reprzyzy, w której wykorzystano styl narracyjny celem opisanie piękna rodzinnego miasta. Taka technika twórcza odpowiada narracyjnemu stylowi pieśni, torując zarazem drogę rozwojowi następnej kontrastującej sekcji B.

A段动机

我 的 家 在  
wǒ de jiā zài

5

东 北 松 花 江 上, 那 里 有 森 林 煤 矿, 还 有 那  
dōng běi sōng huā jiāng shàng, nà lǐ yǒu sēn lín méi kuàng, hái yǒu nà

9

Andantion

满 山 遍 野 的 大 豆 高 粮。 我 的 家 在 东 北 松 花 江 上,  
mǎn shān biàn yě de dà dòu gāo liáng。 wǒ de jiā zài dōng běi sōng huā jiāng shàng,

13

那 里 有 我 的 同 胞, 还 有 那 衰 老 的 爹  
nà lǐ yǒu wǒ de tóng bāo, hái yǒu nà shuāi lǎo de diē

17

娘。  
niáng。

Sekcja B to sekcja o charakterze reprzyzy, a zarazem sekcja o strukturze kontrastującej. W pierwszej połowie użyto dwóch fraz o melodii opadającej, aby wyrazić sprzeciw i gniew wobec wojennej agresji. Porównując dwie frazy reprzyzy z sekcji A i B widzimy przeciwstawność dwóch różnych materiałów muzycznych. Motyw wznoszący sekcji A to łamany akord tercjowy, podczas gdy motyw opadający frazy b w sekcji B to opadająca progresja interwałowa. Te dwa odmienne motywy tworzą dwa odmienne nastroje muzyczne, tworząc wyraźny kontrast emocjonalny obu fragmentów. Najniższą emocjonalną częścią całego utworu jest fraza d o zakończeniu otwartym, symbolizującym niekończącą się tułaczkę i tworzącym szczególny efekt artystyczny.

*a tempo*

B段动机

“九一八”  
“jiǔ yī bā”

21 “九一八”， 从 那个 悲 惨 的 时 候， “九一八”  
“jiǔ yī bā”， cóng nà gè bēi cǎn de shí hòu, “jiǔ yī bā”

26 “九一八”， 从 那个 悲 惨 的 时 候，  
“jiǔ yī bā”， cóng nà gè bēi cǎn de shí hòu,

30

Również dwie frazy sekcji C rozwijają się w formie reprzyzy. Te dwie frazy „Który rok i miesiąc” wyrażają ogromne cierpienie i ujawniając skrywaną nadzieję ale i zamęt, podczas, gdy sekcja końcowa „Ojciec i matka” stanowi kluczowy wybuch emocjonalny. Uczucia nagromadzone przez cały czas trwania pieśni są tutaj uwalniane, a jasne zakończenie w tonacji durowej stanowi symbol nadziei.

### 3.7.3 Analiza melodii

Z analizy muzycznej wynika, że motywem tematycznym sekcji A jest progresja wznosząca akordów durowych, a jasny i radosny toniczny akord durowy znakomicie wyraża zapisane w pamięci piękno scenerii rodzinnego miasta. Natomiast motywy „Incydent 18 września” we frazach b i b1 sekcji B to progresywnie opadające gamy, budujące narastające uczucie ciężkości, które wyraża nieszczęścia i ból wojny. Te dwa kontrastujące ze sobą motywy tworzą silny kontrast emocjonalny w rozwoju melodii. W sekcji A piękna, wznosząca się linia melodyczna natury narracyjnej kreśli wzruszający obraz rodzinnego miasta; natomiast opadający motyw sekcji B przywodzi na myśl wojenną zawieruchę i gniew uciśnionego ludu.

W takcie 27 „w tym tragicznym czasie” opadająca linia melodyczna toruje drogę ciężkiemu nastrojowi fraz c i d. We frazie c użyto zwrotów deklaratywnych do opisanego życia na wygnaniu, życia ludzi, którzy opuścili swoje domy po wybuchu wojny, natomiast fraza d opisuje „tułaczkę” i związane z nią cierpienie.

26  
“九一八”，  
“jiǔ yī bā”，  
从那个悲惨的时候，  
cóng nà gè bēi cǎn de shí hòu，

30  
脱离了我的家乡，  
tuō lí le wǒ de jiā xiāng，  
抛弃那无尽的宝  
pāo qì nà wú jìn de bǎo

34  
藏，  
cáng，  
流浪，  
liú làng，  
流浪！  
liú làng！  
整日价在  
zhěng rì jià zài

38  
关内流浪！  
guān nèi liú làng！

W sekcji C użyto dwóch powtarzających się zwrotów, aby wyrazić pragnienie zakończenia wojny i powrotu do domu. Fraza e1 to przetransformowana fraza e. W takcie 50 następuje wznoszenie się doprowadzające to uczucie do kulminacji, stanowiącej okrzyk tęsknoty za „Ojcem i Matką” i ból rozłąki, finał zaś stanowi pytanie "Kiedy znów szczęśliwie się połączymy?", przy czym jasna tonacja durowa tworzy atmosferę nadziei na jak najszybsze odzyskanie utraconej ziemi.

51  
尽的宝 藏? 爹 娘 啊!  
jìn de bǎo cáng? diē niáng ā!

55  
爹 娘 啊! 什 么 时 候  
diē niáng ā! shí me shí hòu

59  
才 能 欢 聚 在 一 堂。  
cái néng huān jù zài yī táng。

### 3.7.4 Analiza faktury akompaniamentu fortepianowego

W tej pieśni występują dwa główne rodzaje tekstury akompaniamentu. W bardziej narracyjnej części A w fakturze akompaniamentu fortepianowego dominują gładkie arpeggia, przedstawiające muzyczny obraz płynącej rzeki. W tej części obrazowość

tekstury akompaniamentu jest bardzo wyraźna. Wpisuje się w kreację obrazu muzycznego wspólnie z partią wokalną.

5

东北松花江上， 那里有 森林 煤矿， 还有那  
 dōng běi sōng huā jiāng shàng, nà lǐ yǒu sēn lín méi kuàng, hái yǒu nà

9

Andantion

满山遍野的大豆高粮。 我的家 在东北松花江上，  
 mǎn shān biàn yě de dà dòu gāo liáng。 wǒ de jiā zài dōng běi sōng huā jiāng shàng,  
 dolce gra-----

Na końcu sekcji A, w takcie 17, duża ilość akordów triolowych służy podkreśleniu tego obrazu, po czym muzyka wchodzi w sekcję emocjonalnej eksplozji - sekcję B. W partii akompaniamentu wykorzystano melodię towarzyszącą z przesunięciem o oktawę, podkreślając gniew frazy „z tamtych tragicznych czasów”, przy czym fortepian gra w tym miejscu tremolo oddające ciężki nastrój.

17 *a tempo*

娘。  
niáng。

“九一八”  
“jiǔ yī bā”

8<sup>va</sup>-----

*rit.* *dim.* *mf a tempo sf*

21

“九一八”，  
“jiǔ yī bā”，

从 那个 悲 惨 的 时 候，  
cóng nà gè bēi cǎn de shí hòu，

“九一八”  
“jiǔ yī bā”

8<sup>va</sup>-----

*mf sf p mf sf*

Poczynając od frazy c, z wyjątkiem frazy d, w akompaniamentcie wykorzystano wzór rytmiczny złożony z triol. Ze względu na płacziwy motyw „tułaczki” we frazie d we wzorcu rytmicznym basowej partii akompaniamentu fortepianowego pozostawiono jedną pustą miarę, co wyraża bezradność i cierpienie.

34

藏，  
cáng，

流 浪，  
liú làng，

流 浪！  
liú làng！

整 日 价 在  
zhěng rì jià zài

*pesante*

Pod koniec utworu rytm triolowy nadal służy jako siła napędowa rozwoju muzyki, potęgując smutek i ból słów "Ojcze, Matko", a progresja triolowa akordów blokowych wyraża silne pragnienie odzyskania Ojczyzny.

### 3.7.5 Analiza techniki wokalne

Po zapoznaniu się z treścią i strukturą pieśni, musimy zrozumieć, w jaki sposób radzić sobie z ekspresją emocjonalną, oddechem, pozycją i innymi aspektami wykonawczymi.

Sekcja A ma charakter narracyjny. Oddech pozostaje tutaj stabilny, a tylna ściana gardła nie może być zbyt cofnięta, co pozwoli na zachowanie jaśniejszego rezonansu.

Dramatyczna melodia sekcji B wymaga od wokalisty dobrego opanowania oddechu. Frazy "Incydent 18 września" należy zaśpiewać nieco mocniej, wyrażając tym samym niechęć do okupanta, natomiast przy słowach „z tamtego tragicznego czasu” opadająca melodia powinna być śpiewana słabo, z lekkim westchnieniem. Dwie frazy „tułaczka” wymagają utrzymania stałej pozycji ust. Chociaż dźwięk jest tu niski, to jednak pozycja rezonansowa wcale nie jest niska, co pozwala na wyrażenie bezradności i bólu za pomocą odpowiedniego oddechu i rezonansu.

„Który rok, który miesiąc” w sekcji C należy śpiewać słabiej, by wyrazić ból i cierpienie wygnania. Połączenie melodii i słów w tej części zbliżone jest do recytacji. Pamiętajmy o wyraźnej artykulacji. Śpiewając „odzyskam mój nieskończony skarb”, oddech musi być płynny, co pozwala na przygotowanie do finalnego okrzyku.

W końcowej części „Ojciec i Matka”, wysoka impostacja głosu sprzyja jednolitości rezonansu przy artykulacji głosek otwartych. Oddech w tym czasie musi dobrze wspierać dwie frazy, wyrażające nastrój oczekiwania i tęsknoty. Ta część stanowi rodzaj emocjonalnej eksplozji, jest zarazem najtrudniejszą technicznie częścią pieśni. Po zaśpiewaniu tej frazy oddech nadal utrzymuje silny napięcie aż do końca słów „szczęśliwie spotkać”, wyrażając nadzieję na rychły koniec wojny i powrót do domu.

## 3.8 Analiza struktury muzycznej pieśni *Patrząc w stronę Domu*

### 3.8.1 Kontekst poetycki

*Pochowajcie mnie na szczycie góry,*

*W miejscu patrzącym na moje rodzinne miasto,*

*Rodzinne miasto jest niewidoczne,*

*Rodzinne miasto jest niewidoczne,*

*Nigdy nie wolno zapomnieć.*

*Pochowajcie mnie na szczycie góry,*

*W miejscu patrzącym na mój Kontynent*

*Kontynent jest niewidoczny,*

*Kontynent jest niewidoczny,*

*Pozostał tylko płacz.*

*Niebo jest błękitne, dzikość jest rozległa,*

*Góry są wysokie, a Kraj w upadku*

*Niebo jest błękitne, dzikość jest rozległa,*

*Góry są wysokie, a Kraj w upadku*

*hm... och...*

*Pozostał tylko płacz.*

*Niebo jest błękitne, dzikość jest rozległa,*

*Góry są wysokie, a Kraj w upadku*

*Niebo jest błękitne, dzikość jest rozległa,*

*Góry są wysokie, a Kraj w upadku*

*Niebo jest błękitne, dzikość jest rozległa,*

*Góry są wysokie, a Kraj w upadku*

*Góry są wysokie, a Kraj w upadku*

*Góry są wysokie, a Kraj w upadku*

Wiersz ten napisał Yu Youren (11 kwietnia 1879 - 10 listopada 1964) na Tajwanie w późniejszych latach życia i stanowi on zarazem ostatnie jego dzieło. Wyraża tęsknotę starego człowieka za ojczyzną i za stałym lądem. W 1949 Yu Youren został zmuszony do wyjazdu na Tajwan, podczas gdy jego żona i dzieci pozostali na Kontynencie. Wyraża ona nie tylko jego osobistą tęsknotę za domem i rodziną, lecz rozzierający serce ból życia. Zjednoczenie ojczyzny stało się jego najgorętszym pragnieniem. Kompozytor Lu Zaiyi był głęboko poruszony patriotyzmem starszego człowieka jego





W prologu zastosowano ciężkie akordy blokowe i tremolo, aby stworzyć tragiczną i melancholijną atmosferę. W czterech frazach sekcji A wykorzystano strukturę „rozpoczęcia-utrzymania-zmiany-zamknięcia”, tworząc wrażenie kompletności i wyważenia tej sekcji. W sekcji B użyto dwóch regularnych fraz o powtarzających się słowach, co stanowi zarazem punkt kulminacyjny pieśni.

Dalej następuje łącznik, na który składa się mormorando, a frazom sekcji A1 towarzyszy akompaniament fortepianowy. Zwłaszcza od taktu 56, frazy c i d znajdują się w górnej tessiturze akompaniamentu. Dalej następuje rozbudowana sekcja B1 z trzykrotnym powtórzeniem tekstu na końcu całej piosenki, tak aby nastrój muzyczny frazy e mógł być płynnie złagodzony, kończąc cały utwór.

### 3.8.3 Analiza melodii

Lu Zaiyi powiedział: „Są prawdopodobnie dwie największe różnice między pisaniem utworów muzyki wokalne i pisaniem utworów muzyki instrumentalnej. Jedna z nich jest taka, że w utworach muzyki wokalne wykorzystuje się jako środek wyrazu głos ludzki w połączeniu z akompaniamentem, co wymaga od kompozytora zrozumienia charakterystyki i możliwości głosu. Druga zaś różnica polega na tym, że utwory wokalne są najczęściej ściśle połączone z językiem i pismem, język zaś każdego kraju jest związany z jego historią i tradycją, a także zwyczajami, emocjami, charakterem i temperamentem narodowym. Kompozytor musi go przestudiować (język ojczysty) i opanować.<sup>54</sup>”

We frazie „Miasto rodzinne nie jest widoczne” w takcie 17, wyraz "xi" jest partykułą modalną, co implikuje wydłużenie melodii. Z punktu widzenia recytacji, fraza ta stanowi całość, toteż w interpretacji rytmicznej wykorzystujemy nuty ósemkowe, dzięki czemu melodia tej frazy przywodzi na myśl starszego człowieka ukrytego w półmroku, z głębokim żalem wspominającego rodzinne miasto. Po dwukrotnym powtórzeniu frazy „Miasto rodzinne nie jest widoczne”, kolejna „Nigdy nie zapomnę”, ze względu na swój charakter fonologiczny tworzy półkadencję.

---

<sup>54</sup> Lu Zaiyi: *Moje poglądy na twórczość chińskiej pieśni artystycznej*, Muzyka ludowa, sierpień 2007, s. 35

10 **Adagietto** *mp*

葬 我 于 高 山 之 上 兮，  
zàng wǒ yú gāo shān zhī shàng xī，

15 **Adagietto** *rubato*

望 我 故 乡，  
wàng wǒ gù xiāng，

故 乡 不 可 见 兮， 故 乡 不 可 见 兮，  
gù xiāng bú kě jiàn xī, gù xiāng bú kě jiàn xī，

19 *poco* *a* *poco*

永 不 能 忘！  
yǒng bú néng wàng！

葬 我 于 高 山 之 上 兮，  
zàng wǒ yú gāo shān zhī shàng xī，

We frazie „Niebo jest błękitne, dzikość bezkresna, góry są ponad górami, a kraj pogrążony w żalu” w sekcji B twórca doprowadza tę melodię o cechach recytatywu oraz jej rytm do ekstremum. Jakby podmiot liryczny, stojąc na szczycie góry, krzyczał w dal, wyrażając swoją tęsknotę za ojczyzną i ból rozłąki.

30 **Moderato** *f*

天 苍 苍， 野 茫 茫， 山 之 上， 国 有 殇。  
tiān cāng cāng, yě máng máng, shān zhī shàng, guó yǒu shāng。

34 *mp* *rit.*

天 苍 苍， 野 茫 茫， 山 之 上， 国 有  
tiān cāng cāng, yě máng máng, shān zhī shàng, guó yǒu

38 **Andante** *mp* *rit.*

殇。  
shāng。

W strukturze muzycznej widać, że począwszy od taktu 56 melodię fraz c i d wykonuje wysoka partia akompaniamentu fortepianowego, podczas kiedy partia melodyczna śpiewa dźwięki miar akcentowanych tychże fraz. Zabieg taki z jednej strony wzbogaca melodię, czyniąc ją bardziej złożoną, z drugiej zaś towarzyszący charakter śpiewu w tym miejscu kontrastuje ze strukturą sekcji A, co pozwala na uniknięcie monotonii i powtórzeń formy muzycznej. (Porównanie rysunku poniżej

z rysunkiem powyżej)

56 *mp* *cresc.*  
噢 噢  
ō ō

60 *mf*  
啊 只有痛哭!  
ā zhǐ yǒu tòng kū!

Na ostatniej stronie partytury pieśni pojawia się powtórzenie frazy „góry są ponad górami, a kraj pogrążony w żalu”, nie tylko łagodzące muzyczny nastrój kulminacji, lecz także tworzące artystyczną wizję nieutulonego żalu i braku nadziei.

### 3.8.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego

Kompozytor wykorzystał w swoim utworze wiele zachodnich zwrotów harmoniczych, łącząc je jednak z elementami o cechach chińskich, toteż pieśń ma wyraźnie chiński charakter stylistyczny.

W trzecim takcie prologu spiętrzenie akordów kwintowych, a także wznosząca progresja kwartowa przywodzą na myśl charakterystyczne brzmienie skali pentatonicznej. Dlatego też tego typu, na Zachodzie uważany za należący do muzyki XX wieku, materiał harmoniczny jest szeroko stosowany przez chińskich kompozytorów w ich twórczości o charakterystyce chińskiej. Gęste tremolo w prologu tworzy podniosły, uroczysty nastrój, współgrający ze słowami "nadchodzi górski deszcz".

Largo 特慢 凝重而苍凉

慢起 (大幅度) *accel.* ♩ = 68

*mf* *sfz* *mp* *fp* *cresc.*

lù zài yì qǔ (composing)

W partii akompaniamentu fortepianowego sekcji A, we frazach a i b przeważają

arpeggia, które nie wypełniają całego taktu, natomiast we frazach c i d arpeggia fortepianu mają charakter falujący, fluktuacyjny, wypełniając całość taktów. W połączeniu z dwiema pierwszymi frazami tworzą efekt warstwowego nakładania się dźwięku i stanowią przygotowanie dla kulminacji nadchodzącej w sekcji B.

Po szybkich pasażach wznoszących w takcie 29, w teksturze partii fortepianu sekcji B pojawia się triolowy wzór rytmiczny, tworzący poczucie napięcia i jakby stłumionego krzyku.

30 *f* **Moderato**

天 苍 苍, 野 茫 茫, 山 之 上, 国 有 殇。  
 tiān cāng cāng, yě máng máng, shān zhī shàng, guó yǒu shāng.

34 *mp* *rit.*

天 苍 苍, 野 茫 茫, 山 之 上, 国 有  
 tiān cāng cāng, yě máng máng, shān zhī shàng, guó yǒu

Płaski wzorzec rytmiczny łącznika ma utworować drogę do zmiany w partii melodycznej w następnej sekcji A1. Od taktu 48 do 55 melodię fraz a i b wykonuje fortepian. Podobnie jest z melodią fraz c i d od taktu 56, przy czym partia wokalna ma tu charakter towarzyszący. Od taktu 56 do 63 tekstura akompaniamentu staje się bardziej masywna i jest w niej więcej spiętrzeń oktawowych, nastrój staje się stopniowo coraz bardziej napięty, emocje rosną. Kolejna fraza „Niebo jest błękitne, dzikość bezkresna, góry są ponad górami, a kraj pogrążony w żalu” stanowi kulminację, wyrażającą ból rozłąki i rozdzielenia obu stron Cieśniny.

56 *mp* *cresc.*

噢 ō 噢 ō

60 *mf*

啊 ā 啊 ā 只有痛哭!  
zhī yǒu tòng kū!

### 3.8.5 Analiza techniki wokalne

Pierwsza fraza „Pochowajcie mnie na szczycie góry” - oddech powinien być spokojny, artykulacja na początku może być nieco cięższa, ale należy zwracać uwagę, by nie zaburzać rytmu i nie opóźniać, by każde słowo mogło być wypowiedziane wyraźnie, to zdanie powinno zostać zaśpiewane zdecydowanie. W analizie melodii wspominaliśmy już o słowach "Miasto rodzinne nie jest widzialne" we frazie b. Melodia jest tu ściśle zintegrowana z rytmem słów, co daje wrażenie recytacji. Musimy pamiętać o właściwym kontraście dynamicznym. Fraza druga musi być nieco mocniejsza od pierwszej, tworząc nastrój bezradności, jakby westchnienia, wprowadzającego słuchacza w nastrój utworu.

W strukturze "rozpoczęcia-utrzymania-zmiany-zamknięcia" sekcji A, oddech musimy również planować z wyprzedzeniem, nabranie powietrza w środku każdej z fraz wymaga wcześniejszego przygotowania. Śpiewając „Pochowajcie mnie na

szczybie góry” we frazie c, należy skonstrastować to z emocjami z frazy a. Pojawiają się uczucia patriotyczne, toteż nastrój muzyki również powinien się zmienić. Oddech jest tu głębszy, niż we frazie a, inna jest też barwa rezonansowa, a słowa „patrzę na mój Kontynent” zaśpiewać trzeba jaśniej. W tym momencie konieczne jest skoordynowanie wokalizacji każdej z jam rezonansowych odpowiednio do artykulacji końcowej samogłoski „u” i zaśpiewanie „mogę tylko płakać w bólu” ze smutkiem przypominającym płacz.

19 *poco* *a* *poco*  
永 不 能 忘! 葬 我 于 高 山 之 上 兮,  
yǒng bú néng wàng! zàng wǒ yú gāo shān zhī shàng xī,

23 *cresc.* *f*  
望 我 大 陆, 大 陆 不 可 见 兮, 大 陆 不 可 见 兮,  
wàng wǒ dà lù, dà lù bú kě jiàn xī, dà lù bú kě jiàn xī,

27 *rit.* *mp* *f* *a tempo* *accel.*  
只 有 痛 哭! 哭!  
zhī yǒu tòng kū! kū!

W sekcji B nastrój osiąga kulminację. Chociaż powtarza się tylko jedna fraza, dynamika jej musi stale wzrastać, aby wyrazić stopniowo narastające emocje. Większość rymów tutaj to dźwięk otwarty "ang", toteż musimy zadbać o prawidłową

pozycję tylnej ściany gardła oraz otwarcie przewodu rezonansowego, by tembr tych dwóch zdań zinterpretować odpowiednio silnie i jasno.

30 **Moderato** *f*

天 苍 苍, 野 茫 茫, 山 之 上, 国 有 殇。  
tiān cāng cāng, yě máng máng, shān zhī shàng, guó yǒu shāng.

34 *mp* *rit.*

天 苍 苍, 野 茫 茫, 山 之 上, 国 有  
tiān cāng cāng, yě máng máng, shān zhī shàng, guó yǒu

**Andante** *mp* *rit.*

38

殇。  
shāng.

W kolejnym łączniku śpiewamy mormorando, z niewielką dynamiką, ale zachowując spójność głosu, co stanowi kluczowy punkt dobrej interpretacji tego utworu. Dalej, dźwięki "m" i "ach" we frazie c części A1 muszą być coraz wyraźniej otwarte i z narastającą dynamiką. Podczas śpiewania oddech podążać musi za nimi, pozostając zarazem stabilny, gdyż prawidłowe wykonanie tej części to niezbędny warunek dobrej ekspresji emocjonalnej utworu.

Na początku taktu 64 nastrój powinien zostać doprowadzony do kulminacji, a oddech powinien opaść niżej, by dać wystarczające wsparcie dla wysokich tonów. Powtarzające frazy powinny postępować w sposób uporządkowany, oddając narastającą tęsknotę za domem. Przy interpretowanym portamento na słowie "żałoba" oddech nie może być rozluźniony, lecz spójny i miarowy, co pozwoli na wyrażenie głębokiego westchnienia i nadziei na zjednoczenie obu stron Cieśniny Tajwańskiej.



64 *mf* *piu mosso*

天 苍 苍, 野 茫 茫, 山 之 上, 国 有 殇。  
 tiān cāng cāng, yě máng máng, shān zhī shàng, guó yǒu shāng。

68 *mf* *poco a poco cresc. string* *f*

天 苍 苍, 野 茫 茫, 山 之 上, 国 有 殇。  
 tiān cāng cāng, yě máng máng, shān zhī shàng, guó yǒu shāng。

### 3.9 Analiza struktury muzycznej pieśni *Dom*

#### 3.9.1 Kontekst poetycki

*Dom, dom, gdzie jest dom?*

*Dom nie jest pod dachem obcych.*

*Dom w długiej nostalgii,*

*Martwiłem się przez dziewięćdziesiąt dziewięć lat.*

*Dom jest jak ciepłe słońce w oddali,*

*Dom wisi wysoko jak księżyc.*

*Dom jest jak ciepłe słońce w oddali,*

*Dom wisi wysoko jak księżyc.*

*Dom wisi wysoko jak księżyc.*

*Dom, dom, gdzie jest dom?*

*Dom nie znajduje się pod bambusowym płotem w obcym kraju.*

*Dom jest nad krętą Żółtą Rzeką,*

*Czekałem dziewięćdziesiąt dziewięć lat.*

*Dom jest gniazdem, do którego powraca jaskółka,*

*Dom jest matką, za którą tęsknią dzieci.*

*Dom jest gniazdem, do którego powraca jaskółka,*

*Dom jest matką, za którą tęsknią dzieci.*

*Dom jest matką, za którą tęsknią dzieci.*

*ach... ach...*

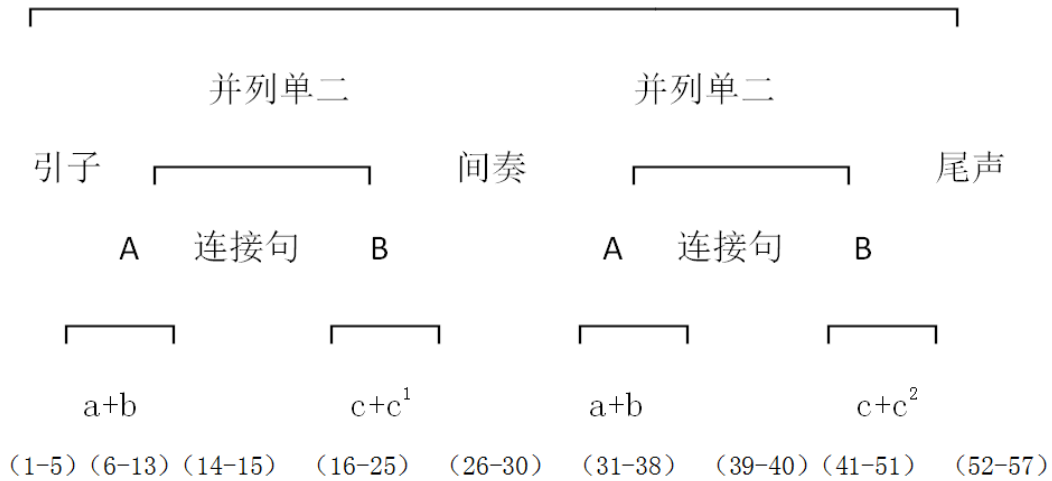
Autorem słów jest Sun Xinkai (1943-), pochodzący z Fuzhou w prowincji Fujian, twórca wielu znakomitych wierszy, które stały się słowami licznych, ogólnie znanych i lubianych pieśni. Słowa tego wiersza w sposób niezwykle żywy i realistyczny przedstawiają sceny z życia, wspominając o "okapie" i "księżycu", "jaskółce" i "dzieciach". Wszystkie te użyte obrazy-symbole mogą budzić uczucia nostalgii. Niczym kolejne warstwy, nakładają się ona na siebie, kumulując coraz bardziej intensywne, coraz bardziej dojmujące uczucia tęsknoty za rodzinnym domem, które autor słów chciał wyrazić. Kiedy jednak zbadamy głęboką konotację tego tekstu na tle epoki, zaobserwujemy, że był to czas powrotu Hongkongu do macierzy w roku 1998. Jednak w owym czasie Makau i Tajwan nie wróciły jeszcze do Chin, a zatem w warstwie metaforycznej, oprócz zwykłej ludzkiej tęsknoty za domem rodzinnym, pieśń ta wyraża gorącą nadzieję autora na zjednoczenie obu stron Cieśniny Tajwańskiej i powrót wszystkich Chińczyków pod jeden dach.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Liu Zhihua: Analiza pieśni artystycznych Lu Zaiyi *Most, Dom i Nadzieja*, praca magisterska Yunnan Arts University, 2010, s.21.

### 3.9.2 Analiza struktury muzycznej

#### 二部曲式



Prolog i interludium tego utworu zawierają ten sam materiał muzyczny, różniący się jednak od tego w melodii i stanowiący niezależną część.

Sekcja A to dwie przeciwstawne frazy. Na schemacie strukturalnym widać, że sekcja A w taktach 6-15 i 31-40 podlega całkowitemu odtworzeniu, a pomiędzy sekcjami A i B znajduje się dwutaktowy łącznik, służący przejściu do innego nastroju.

Sekcja B to dwufrazowa reprzyza. Fraza c<sup>1</sup> to rozszerzona reprodukcja frazy c. Po całkowitym odtworzeniu oryginalnych czterech taktów, następuje powtórzenie połowy słów, stanowiące rozwinięcie o kolejne dwa takty. Użyty tu materiał muzyczny stanowi wariant materiału z drugiej połowy frazy c.

Po interludium i pełnym odtworzeniu sekcji A, następuje przejście do sekcji B. Z rysunku widać, że fraza c<sup>2</sup> zawiera wariacje, a wznosząca kwartowa sekwencja melodyczna frazy c<sup>1</sup> została odtworzona niecałkowicie, co kieruje nastrój ku kulminacji.

„Ach” w kodzie zakończono nowym materiałem, nawiązującym do muzycznego nastroju wstępu.

### 3.9.3 Analiza melodii

Melodia sekcji A ma charakter kontrastowy, zaczynając się pytaniem i nosząc cechy recytatywne, podporządkowane prozodii słów, co jest szczególnie widoczne

w słowach "Domu, ach, domu!", gdzie podkreślono rytmiczną charakterystykę słów. W słowach „długa nostalgia” we frazie b, skok sekstowy w górę służy podkreśleniu intensywności uczuć. Komponując do tekstu „dziewięćdziesiąt dziewięć lat” kompozytor nawiązuje do rytmu wymowy tych słów w języku mandaryńskim. Rytm i akcent liryczny oraz rytm muzyczny łączą się ze sobą, potęgując wyczuwalną nostalgię.

5 *mp* *a tempo* *mf* *dim.*  
家 啊 家, 家 在 哪? 家 不 在 人 家 的

9 *mp* 渐流动 渐回原速 *rit.*  
屋 檐 下, 家 在 长 长 的 乡 愁 里, 愁 了 九 十 九 个

13  
夏,

Melodia w sekcji B jest napisana techniką niepełnej reprzyzy. Wykorzystano tu dwie frazy tej samej melodii i powtarzające się dwie frazy tych samych słów, a następnie wykorzystano motyw melodyczny „dom wisi wysoko jak ten Księżyc” przesunięty o kwintę w dół, by powtórzyć te same słowa jako zakończenie akapitu. Taka pełna reprzyza służy wzmocnieniu nastroju. Rozszerzenie niepełnej reprzyzy w ostatnich dwóch taktach stanowi przedłużenie tęsknoty za domem wyrażonej w słowach wiersza.

*f* Moderato Mosso

家 像 那

17 太阳 远远地 暖, 家 像 那 月 儿 高 高 地 挂。 家 像 那

21 太阳 远远的 暖, 家 像 那 月 儿 高 高 地 挂, 家 像 那 月 儿

25 高 高 地 挂。

Kolejna sekcja A jest kompletną reprzyzą poprzedniej melodii, której narracyjny charakter w połączeniu z tekstem wyraża oczekiwanie na powrót do domu. Różnica w stosunku do poprzedniego akapitu zawiera się w melodii frazy c2 w akapicie B. W porównaniu z poprzednią frazą c, mamy tutaj do czynienia z sekwencją kwartową, co sprawia, że nastrój muzyczny rozwija się skokowo. To jest muzyczna kulminacja całej pieśni. Wznosząca sekwencja kwartowa podkreśla siłę uczuć symbolizowanych przez "jaskółkę powracającą do gniazda" - metaforę osoby powracającej do domu, pełnej tęsknoty za matką.

**f** Moderato Mosso

41

家是那燕子回归的巢， 家是那儿女

44

**f** *poco rit.* 较慢 *a tempo*

想念的妈， 家是那燕子回归的巢，

47

**mf** *rall*

家是那儿女 想念的妈， 家是那儿女 想念的妈。

5

W końcowej części melodia pobrzmiewa motywem prologu, kończąc się wykrzyknikiem „ach”, co nie tylko przedłuża emocjonalny spadek wywołany kulminacją muzyki w sekcji B, dzięki czemu słuchacz może spokojniej kontemplować nadejście finału pieśni, lecz również potęguje siłę przekazu emocjonalnego, stanowiąc rodzaj niedopowiedzenia.

### 3.9.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego

Na początku akompaniamentu fortepianu partia wysokich tonów jest prowadzona w dynamice piano. Fermata na ostatnim akordzie prologu pozostawia miejsce fantazji słuchacza. Opadająca melodia stopniowo zanurza w muzyce emocje publiczności.

Adagio Rubato

张新凯词  
陆在易曲

5 *mp a tempo* *mf dim.*

家 啊 家, 家 在 哪? 家 不 在 人 家 的

*a tempo* *p* *mp* *mf dim.*

Akompaniament fortepianowy sekcji A jest zdominowany głównie przez progresje akordów blokowych. We frazie a wykorzystano arpeggia akordów, a frazę b zaczyna niemelodyczna progresja akordów łamanych. Jak widać w przykładzie nutowym, akompaniament fortepianu w sekcji A jest generalnie w dynamice piano, głównie po to, by podkreślić nastrój muzyki, a prostota jego faktury służy podkreśleniu linii wokalne i ekspresji emocjonalnej wokalisty. Kolejne dwa takty arpeggio wznoszących stanowią przejście do sekcji B.

5

*mp* *a tempo* *mf* *dim.*

家 啊 家， 家 在 哪？ 家 不 在 人 家 的

*p* *a tempo* *mp* *mf* *dim.*

9

*mp* 渐流动 渐回原速 *rit.*

屋 檐 下， 家 在 长 长 的 乡 愁 里， 愁 了 九 十 九 个

*mp* *rit.*

Akompaniament fortepianowy w sekcji B stanowi silny kontrast z sekcją A. Partia basowa wykorzystuje progresje akordów blokowych celem wzmocnienia głębi emocji, podczas gdy na końcu wydłużonych 2 taktów, długie nuty akordów są używane do oddania atmosfery.



13 *f* Moderato Mosso

夏, 家 像 那

(大幅度)

17 *f*

太阳 远远地 暖, 家 像 那 月 儿 高 高 地 挂。 家 像 那

Dalej akompaniament fortepianowy rozwija się podobnie do poprzednich części A i B. Dużo pustej przestrzeni w części końcowej służy podkreśleniu melodii partii głosowej, która wybrzmiewa na końcu.

### 3.9.5 Analiza techniki wokalne

Emocjonalny ton tej pieśni jest głęboki i uroczysty. Kompozytor chce tu wyrazić nie tylko tęsknotę wygnança za domem rodzinnym, lecz także tęsknotę i przywiązanie do ojczyzny, więc kiedy baryton śpiewa tę pieśń, potrzebuje więcej rezonansu z klatki piersiowej, dzięki czemu barwa głosu zyskuje na dynamice i trójwymiarowości, co pozwala na właściwe oddanie nastroju.

Kiedy zaczynamy śpiewać „dom, dom”, trzeba wyrazić uczucie melancholii i jakby westchnienie. Od samego początku oddech powinien współgrać z rezonansem klatki piersiowej, pozycja tylnej ściany gardła powinna być nieco odchylona do tyłu, zwiększyć też należy rezonans głowy, by pokazać smutek tęsknoty za rodzinnym

miastem. Śpiewając „gdzie jest dom”, trzeba zakończyć prosto, w sposób stanowiący jednoznaczne pytanie. Podczas śpiewania „Dom jest w długiej nostalgii” oddech powinien płynąć, by wyrazić nastrój słów „długa nostalgia”. Z analizy melodii wynika, że jej struktura jest zgodna z charakterystyką recytacji tekstu, więc podczas śpiewania słowa brzmią naturalnie, a wycucie recytacji pomaga nam we właściwej artykulacji, przy czym nacisk należy położyć na pozycję oddechu i rezonansu.

Skoro tylko wypowiedziane jest słowo „dom” w sekcji B, musi ono nieść bardzo silny rezonans i oddech, by wyrazić potęgę tęsknoty za domem, niczym zdławiony krzyk. Fraza „Dom jest jak księżyc wiszący wysoko”, ze względu na opadającą melodię, śpiewamy z mniejszą dynamiką. Stanowi ona też emocjonalną zapowiedź dla dynamiki f w dalszej części. Podczas śpiewania frazy c1 silniejsza jest również ekspresja emocjonalna pierwszej jej połowy, natomiast przy śpiewaniu powtarzających się słów w takcie 24 należy zwracać uwagę na ritardando i diminuendo, wyrażając uczucia smutku i rozczarowania symbolizowane przez Księżyc.

Słuchając sekcji A tej pieśni w wykonaniu Liao Changyonga (Liao Changyong (1968-) baryton, Rektor Konserwatorium w Szanghaju, wiceprzewodniczący Chińskiego Towarzystwa Muzycznego, Cieszy się dużą renomą na krajowej i międzynarodowej scenie muzycznej. W latach 1996-1997 trzykrotnie uhonorowany Główną Nagrodą w XLI Edycji Toulouse International Vocal Competition, Domingo World Opera Competition i Norwegian Queen Sonja International Vocal Competition, wzbudzając sensację na arenie międzynarodowej. Znany jako Pierwszy Baryton Azji, organicznie łączący klasyczne belcanto i chiński śpiew narodowy, czym wzbudza żywe zainteresowanie badaczy tematu.)<sup>56</sup> Autor zauważył, że kiedy śpiewa on „dziewięćdziesiąt dziewięć lat” we frazie b, jego głos jest jakby zdławiony. Musimy w tym miejscu zwrócić uwagę na ten element, odróżniający się wyraźnie od części pierwszej większą głębią uczuć i silniejszym smutkiem przy jednoczesnym zachowaniu jednolitej pozycji rezonansowej. Po słowie "czekać" następuje krótka pauza podkreślająca uczucie smutku i oczekiwania.

---

<sup>56</sup> Lin Shaojie: Studium sztuki wokalne Liao Changyonga, *Muzyka Północy*, nr 16, 2014, s. 160

W sekcji B fraza c1 to wznosząca sekwencja kwartowa, zmieniająca nastrój muzyczny i wprowadzająca nastrój ekscytacji. Podczas śpiewania tej frazy należy wcześniej przygotować oddech i pozycję rezonansową. Śpiewając szybko znajdujemy pozycję, podążając za oddechem i śpiewając wysokie dźwięki we frazie „jaskółka powraca do gniazda”, co wyraża oczekiwanie. Po słowie „dzieci” w taktach 49-50, ze względu na potrzebę zaakcentowania emocji, można na chwilę zatrzymać się.

W kodzie jest tylko jeden wykrzyknik „ach”, którego nie należy interpretować zbyt jasno. Tylina ściana gardła musi być nieco przesunięta ku przodowi, nadając głosowi większej eteryczności, zwłaszcza „ach” na ostatnim wysokim dźwięku C, musi być słabsze, by zakończyć z nutą melancholii i nadziei na zjednoczenie obu części Kraju Ojczystego.

### 3.10 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni *Kiedy wszędzie Księżyc*

#### 3.10.1 Kontekst poetycki

*Kiedyż wszędzie jasny Księżyc? pytam Niebios trzymając czarę,  
Nie wiem, który rok jest teraz w Niebiańskim Pałacu  
Chciałbym dosięść wiatru i wrócić do domu, lecz boję się chłodu tam wysoko,  
Zamiast lecieć do zimnego Księżycowego Pałacu, lepiej pozostać na Ziemi  
i tańczyć w świetle księżyca, gdzie towarzyszy mi mój cień.*

*Księżyc odwrócił się od Pawilonu Zhuanzhu, zawisając nisko nad rzeźbionym  
oknem i oświetlając mnie bezsennego.*

*Księżycu, nie powinienes żywić do nikogo urazy, dlaczego zawsze pojawiaasz się  
w chwilach ludzkiej rozłąki?*

*Ludzie mają radości i smutki, Księżyc ma swoje fazy. Od czasów starożytnych nic  
nie jest doskonale.*

*Mam nadzieję, że ci, za którymi tęsknię, są bezpieczni i zdrowi, i bez względu na  
dzielącą nas odległość możemy razem oglądać jasny Księżyc.*

*Kiedy wszędzie Księżyc?* jest również dziełem Su Shi żyjącego w czasach panowania Dynastii Song. Powyżej przeanalizowaliśmy już inny jego utwór *Rzeka płynie na wschód*. Możemy teraz zobaczyć, że są to dwa zupełnie różne style poetyckie. Poprzedni wiersz wyrażał naturalność, heroizm i umiłowanie życia, podczas, gdy



Pod względem struktury muzycznej jest to wielka pieśń trzyczęściowa z reprzyą. W 13-taktowym wstępie wykorzystano motyw główny całego utworu jako materiał muzyczny, a akordy arpeggio w taktach 10-13 stanowią przejście.

Ekspozycja składa się z dwóch części. Część A rozbudowana jest kontrastującymi frazami, a symetryczna struktura frazowa 4+4 służy rozszerzeniu materiału muzycznego. Osiem taktów sekcji B ma również strukturę frazową 4 + 4. Pierwsze 2 takty to rozwinięcie motywu głównego, podczas gdy pierwsze dwa takty frazy c1 stanowią jego powtórzenie, które wzmacnia nastrój muzyczny. Ta część kończy się na tonice.

W interludium motyw główny rozwijany jest z wariacjami, co toruje drogę transpozycjom tonalnym przetworzenia. Tonalność części przetworzenia jest podzielona na dwie części, sekcja C jest utrzymana w chińskiej skali pentatonicznej ze znakiem C, a w sekcji D tonacja ta przechodzi w tonację oznaczoną znakiem D, by następnie powrócić do znaku C w takcie 52. W ośmiu taktach sekcji C również wykorzystano w przetworzeniu strukturę frazową 4+4. W sekcji D, po tych samych ośmiu taktach jest jeszcze przedłużenie, stanowiące przygotowanie do reprzyzy.

Reprzyza jest reprzyą o strukturze niepełnej, w której powtarza się tylko główny motyw muzyczny. Ta metoda kompozycji nawiązuje do motywu muzycznego prologu i ujednolica emocjonalny ton całości.

### 3.10.3 Analiza melodii

Dwie frazy w części A ekspozycji układają się w małą strukturę „rozpoczęcia-utrzymania-zmiany-zamknięcia”. Początek i rozwinięcie melodii, odwrócenie i zakończenie zapisane są bardzo wyraźnie w jednostkach dwutaktowych. Zgodnie z rytmem tekstu, narracyjna melodia rozwija się w pierwszej zwrotce, przedstawiając scenę opisywaną w tekście. Melodia sekcji A kończy się dźwiękiem dominantowym, tworząc strukturę półterminalną i torując drogę do reprzyzy w sekcji B.

14  
起：明 月 几 时 有      承：把 酒 问 青 天  
míng yuè jǐ shí yǒu      bǎ jiǔ wèn qīng tiān

18  
转：不 知 天 上 宫 阙      合：今 夕 是 何 年  
bú zhī tiān shàng gōng què      jīn xī shì hé nián  
D

Sekcja B wyraża życzenie „Chcę dosięść wiatru i powrócić do domu” dwoma frazami, które nie oddają w pełni tematu muzycznego. W słowach tej sekcji nastrój muzyczny osiąga pierwszą małą kulminację. W słowach "ale boję się pięknego budynku i Yuyu, a na wysokościach będzie za zimno” połączone, jednolite ósemki wyrażają życzenie odwiedzenia Pałacu Księżycowego, a zarazem lęk przed panującym tam chłodem, co stanowi niezwykle romantyczny i poetycki obraz.

22  
我 欲 乘 主题动机 风 归 去      又 恐 琼 楼 玉 宇  
wǒ yù chéng      fēng guī qù      yòu kǒng qióng lóu yù yǔ

25  
高 处 不 胜 寒 起 舞 弄 主题动机 清 影      何 似 在 人  
gāo chù bú shèng hán      qǐ wǔ nòng      qīng yǐng      hé sì zài rén

29  
间  
jiān      piau mosso

W sekcji przetworzenia C, słowa frazy d ograniczają się do dziewięciu zaledwie znaków. Kompozytor użył jednak powtórzenia słów „lśniąca bezsenność”, aby uzupełnić strukturę frazy, podkreślając zarazem jej melancholijny charakter.

W sekcji D wykorzystano jako melodię skalę pentatoniczną oznaczoną jako C, aby podkreślić ideowy motyw utworu „Ludzie mają radości i smutki, a Księżyc ma swoje fazy. Tak było od wieków”. W tej części melodii pojawia się nuta muzycznego nastroju „Tęsknota, kraina fantazji”, a w partii akompaniamentu fortepianowego jest realizowane pianissimo tremolo, tworzące nastrój eteryczności i rozmarzenia. We frazie „tak było od wieków” powraca tonacja pentatoniczna ze znakiem D

(w tradycyjnej chińskiej tonacji narodowej, ton D, piąty ton skali, pojawia się jako ostatni dźwięk na końcu frazy, czyli w pozycji dźwięku tonicznego), która wprowadza nas w ostatnią reprzykę.

37  
转朱阁 低绮户 照无眠  
zhuǎn zhū gé dī qǐ hù zhào wú mián

41  
照无眠 不应有恨 何事长向 长向别时  
zhào wú mián bú yīng yǒu hèn hé shì cháng xiàng cháng xiàng bié shí

45 **C徵**  
圆 人有悲欢离合 月有阴晴  
yuán rén yǒu bēi huān lí hé yuè yǒu yīn qíng

49  
圆缺 人有悲欢离合 此事古难  
yuán quē rén yǒu bēi huān lí hé cǐ shì gǔ nán

53  
全  
quán

回到原调

Materiał muzyczny użyty w tej ostatniej niepełnej reprzyce jest w istocie motywem tematycznym z prologu. Odpowiada on motywowi z prologu i ekspozycji, co wywołuje wrażenie echa i połączenia początku i końca. „Mam nadzieję, że człowiek będzie istniał zawsze, wraz z odległym Księżycem” to także wyraz emocjonalnej sublimacji tego wiersza, życzenie wyrażone melodią motywu głównego, dopełniające strukturę i nastrój muzyczny.

53 *cresc.* 企盼地 *mf*  
 全 但 愿 人 长 久  
 quán dàn yuàn rén cháng jiǔ

57 主题动机  
 千 里 共 婵 娟 但 愿 人 长 久  
 qiān lǐ gòng chán juān dàn yuàn rén cháng jiǔ

61 *rit.*  
 千 里 共 婵 娟  
 qiān lǐ gòng chán juān

### 3.10.4 Analiza akompaniamentu fortepianu

Akompaniament fortepianowy w tej pieśni w całości prezentuje senną atmosferę. Po prezentacji motywu głównego w pierwszych ośmiu taktach prologu, w taktach 9-13 pojawiają się pasáže akordów łamanych łączące motyw główny z melodią i tworzące nastrój o delikatnej barwie.

*dolce* *mf* *mp*

5 *mf* *dim.*

9 *poco rit.* *p* *a tempo* *mp*

Faktura akompaniamentu fortepianowego w ekspozycji podzielona jest na dwa



typy. W sekcji A, ze względu na narracyjny charakter melodii, w partii akompaniamentu fortepianowego zastosowano akordy arpeggio bez towarzyszenia melodii, co kreuje nastrój samotnego picia wina w blasku Księżyca w cichą noc. W sekcji B motyw tematyczny jest rozwijany, a akompaniament szybkimi akordami łamanymi tworzy efekt spływającego z nieba blasku Księżyca.

22  
我 欲 乘 风 归 去 又 恐 琼 楼 玉 宇  
wǒ yù chéng fēng guī qù yòu kǒng qióng lóu yù yǔ

25  
高 处 不 胜 寒 起 舞 弄 清 影 何 似 在 人  
gāo chù bù shèng hán qǐ wǔ nòng qīng yǐng hé sì zài rén

Interludium jest w takcie 33. Krótka modulacja uwydatnia lekkość i eteryczność chwili. W taktach 34-35 motyw muzyczny skacze w górę, po czym opada w dół, jeszcze bardziej potęgując nastrój.

29

间  
jiān

*piu mosso*

*mf*

33

*f*

*cresc.*

*mf*

*dim.*

Akompaniament fortepianowy repryzy również dzieli się na dwie części. Fakturę akompaniamentu fortepianowego sekcji C wypełnia głównie melodia, jego partię wysoką w taktach 38-41 uzupełniają długie nuty melodii. Kolejne 4 takty to progresja pasaży akordów łamanych, podczas gdy melodia sekcji D jest transponowana, a w partii akompaniamentu pojawia się słabe tremolo, oddające romantyczny obraz muzyczny.

憧憬 幻想地  
*mp*

45  
圆 人 有 悲 欢 离 合 月 有 阴 晴  
yuán rén yǒu bēi huān lí hé yuè yǒu yīn qīng

*mp*

4  
49  
*mf* *mp*

圆 缺 人 有 悲 欢 离 合 此 事 古 难  
yuán quē rén yǒu bēi huān lí hé cǐ shì gǔ nán

*mf*

Po wznoszącej się skali w takcie 53 akompaniament fortepianu wchodzi w sekcję reprzyzy, podkreślając siłę ekspresji emocjonalnej motywu głównego za pomocą linii melodycznej przesuniętej o oktawę w górę.

### 3.10.5 Analiza techniki wokalne

Przed powstaniem omawianej tutaj pieśni artystycznej istniały cztery wcześniejsze pieśni napisane do tych samych słów, jednakże pod względem koncepcji artystycznej, wersja Lu Zaiyi najlepiej oddaje romantyzm dawnych wyobrażeń o Księżycu.

Wykonując ekspozycję tej pieśni, Autor wzoruje się na wersji wykonawczej Liao Changyonga. W strukturze narracyjnej sekcji A, bogata barwa barytonu podkreśla wymowę frazy „Kiedy wzejdzie Księżyc?”. Z kolei fraza „Chcę wrócić do domu dosiadając wiatru” w sekcji B wyraża pragnienie wolności. Słowa „dosiadając” nie należy artykułować zbyt ciężko, a akcent powinien być położony na nosowy dźwięk „eng”. Oddech pozostaje pod ścisłą kontrolą, a jego przepływ powoli nabiera tempa. Podczas śpiewania „jechać” dwie miary powinny być tak zaśpiewane, by wyrazić tęsknotę za wolnością latania z wiatrem. Przy słowach „boję się pięknego budynku

i Yuyu, a na wysokościach będzie za zimno”, rytm ósemkowy powinien być śpiewany równomiernie, co wyrazi powściągane wahanie i niepokój związany z emocjami, jakie niesie ze sobą opadanie melodii.

W sekcji przetworzenia C, fraza „Pawilon Zuanzhu” powinna być zaśpiewana spokojnym tonem, wyrażając melancholijne uczucie, jakie niesie ze sobą wpatrywanie się w światło Księżyca w bezsenną noc. Fantazyjny charakter słów „Ludzie mają radości i smutki, a Księżyc ma swoje fazy” należy śpiewać eterycznym tonem, kontrolując oddech i głos, zachowując wysoki punkt rezonansu i śpiewając z niewielką dynamiką, by oddać ten senny nastrój. Jest to najtrudniejsze miejsce w omawianej pieśni, a ekspresja musi być tutaj adekwatna do treści.

Kończącą frazę „Mam nadzieję, że człowiek będzie istniał zawsze, wraz z odległym Księżycem” śpiewamy w sposób pełen emocji, zgrywając oddech z punktem rezonansu, głębokim i delikatnym tonem wyrażamy zachwyt podmiotu lirycznego dla piękna pełni Księżyca.

### 3.11 Analiza kontekstu poetyckiego i analiza muzyczna pieśni *Pelnia Księżyca w Zachodniej Wieży*

#### 3.11.1 Kontekst poetycki wiersza

*Lotos przekwitł, zapach zniknął, a bambusowa mata jest zimna i śliska jak jadeit, oznajmiając nadejście głębokiej, chłodnej jesieni*

*Delikatnie podnosząc jedwabną spódnicę, wsiadam samotna do Orchideowej Łodzi*

*Unoszę wzrok ku odległemu niebu, któż przyśle brokatowy zwój biały niczym chmury?*

*Klucz gęsi powraca na południe, a Księżyc jasno oświetla Zachodnią Wieżę.*

*Kwiaty płyną swobodnie, niesione nurtem wody.*

*Tęsknota rozstania, Ty i ja, dwa zmartwienia.*

*Ach, niepodobna się od tej tęsknoty i smutku uwolnić,*

*Znika z twarzy, a pojawia się w sercu.*

Li Qingzhao (1084-1155) była słynną poetką żyjącą w czasach panowania Dynastii Song. Jej styl pisania był pełen gracji i elegancji, co zapewniło jej duży rozgłos



pisania melodii, nie narracyjną, jak w sekcji A, lecz liryczną, wyrażającą tęsknotę za odległym o tysiące mil kochankiem.

W sekcji B melodia rozwija się również jako niepełna reprzyza, warstwa po warstwie. W taktach 23-24 i 27-28 mamy ten sam motyw tematyczny, natomiast takty 29-31 są niepełną reprzyzą taktów 25 - 26. Przebieg melodii jest podobny, ale w takcie 31 kompozytor kończy akapit powtórzeniem słów.

### 3.11.3 Analiza melodii

Treść słów w sekcji A jest głównie narracyjna. Wyrażenia „Czerwony korzeń lotosu”, „mata bambusowa” i „orchideowa łódka” opisują to, na co aktualnie patrzy podmiot liryczny. Podobnie narracyjny charakter ma również melodia. Po ekspozycji tematu w dwóch pierwszych taktach frazy a, w kolejnych dwóch frazach „rozluźniając odzież, samotna w orchideowej łódce” wykorzystano melodię w środkowym rejestrze, aby opisać samotność i rozczarowanie faktem, że ukochanego nie ma w pobliżu. Następnie fraza a1 powtarza temat muzyki, zmieniając jednocześnie melodię słowa „list”. Ciągłe opadanie służy wyrażaniu westchnienia oczekiwania, kontrastując z melodią „maty bambusowej”. We frazie "pełnia Księżycy w Zachodniej Wieży" melodia się unosi, przygotowując nastrój pod liryzm następnej sekcji, a także kreując muzyczny obraz monologu kierowanego do Księżycy.

13  
 红藕香残玉簟秋，  
 hóng ǒu xiāng cán yù diàn qiū

16  
 轻解罗裳，独上兰舟，  
 qīng jiě luó shang dú shàng lán zhōu

18  
 云中谁寄锦书来？  
 yún zhōng shuí jì jǐn shū lái?

20  
 雁字回时，月满西楼。  
 yàn zì huí shí yuè mǎn xī lóu

W sekcji B wykorzystano dwie niemal identyczne melodie, w których dopiero na końcu następuje opadanie frazy. W kierunku melodii frazy b falujące, faliste linie „unoszenia” kontrastują z opadającymi liniami melodycznymi „woda płynie swobodnie”. Linie melodyczne oddają znaczenie słów poetyckich, a kołysanie płatków łagodnie dryfujących na powierzchni wody i ulotność jej nurtu przedstawione są w sposób bardzo obrazowy. Następnie wznosi się długo brzmiąca mała falista linia „zmartwienia”, wyrażająca coraz intensywniejsze emocje. Końcowa powtórzona fraza „ale w sercu”, raz na dźwięku tonicznym rejestrów średnich, drugi zaś raz na dźwięku tonicznym rejestrów wysokich, wyraża uczucie, pomimo zakończenia melodii, tęsknota trwa nadal.

22  
花 自 飘 零  
huā zì piāo líng

24  
水 自 流, 一 种 相 思, 两 处 闲  
shuǐ zì liú, yī zhǒng xiāng sī liǎng chù xián

26  
愁。 此 情 无 计  
chóu cǐ qíng wú jì

#### 3.11.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego

Akompaniament fortepianowy w prologu podzielony jest na dwie części: pierwsze trzy takty to płynne arpeggia, w których akordy molowe pozbawione melodii przechodzą płynnie w górę, tworząc mglistą i spokojną atmosferę. W dalszej części wykorzystano energiczną progresję tremolo i akordów blokowych tonów wysokich, w melodii zaś tej części nie wykorzystano żadnych motywów ani fragmentów melodii pieśni, lecz niezależną melodię stanowiącą zapowiedź dalszej treści emocjonalnej.

Tekstura akompaniamentu fortepianowego w sekcji A w znacznym stopniu wypełnia przestrzeń długiej melodii, przy czym jej charakter jest zasadniczo niemelodyczny. Taka technika twórcza tworząca duży kontrast z melodią partii wokalne stanowi doskonałą okazję do ekspozycji głosu. Ponieważ akompaniament nie posiada cech melodii, nie powoduje więc zakłóceń wykonawczych dla wokalisty i dobrze podkreśla barwę jego głosu.



13

红 藕 香 残 玉 簟 秋，  
 hóng ǒu xiāng cán yù diàn qiū

16

轻 解 罗 裳， 独 上 兰 舟，  
 qīng jiě luó shang dú shàng lán zhōu

LH

Po ostatniej frazie sekcji A, „pełnia Księżycyca w Zachodniej Wieży”, akompaniament fortepianowy gra szybką i płynną progresję szesnastkową, po której następuje skok o oktawę, przygotowując nastrój dla sekcji B. Taka technika jest powszechnie stosowana w pisaniu pieśni, łącząc część narracyjną i liryczną. Może ona skutecznie kreować nastrój muzyczny, skłaniając śpiewaka do kumulowania lub zmiany nastroju przed zaśpiewaniem następnego utworu.

20

雁 字 回 时, 月 满 西 楼。  
yàn zì huí shí yuè mǎn xī lóu

22

花 自 飘 零  
huā zì piāo líng

Chociaż melodia sekcji B jest prosta, akompaniament fortepianu zawiera wiele urozmaiceń dla wzbogacenia nastroju. Od początku sekcji B w basowej partii fortepianu pojawiają się szybkie przebiegi ówczesnotowe, co służy oddaniu silnego nostalgicznego nastroju muzyki sekcji B, a przy słowach „swoista choroba miłosna”, użyto tego samego wzorca rytmicznego co w melodii, aby wyrazić smutek tęsknoty. Przy słowie „smutek” akompaniament fortepianu łączy muzyczny nastrój następnego zdania ze skokowymi akordami i szybko wznoszącą się skalą.

22

花 自 飘 零  
huā zi piāo líng

24

水 自 流， 一 种 相 思， 两 处 闲  
shuǐ zi liú yī zhǒng xiàng sī liǎng chù xián

### 3.11.5 Analiza techniki wokalne

Ta pieśń artystyczna była śpiewana w różnych wersjach przez wielu chińskich śpiewaków, zaś wersję barytonową wykonał Liao Changyong. Subtelność oryginalnych słów, w wykonaniu barytonowym, uzyskuje zdecydowanie i głębię, całkowicie różną od żeńskiego głosu.

Śpiewając ten utwór, Autor przyswoił sobie wiele z interpretacji Liao Changyonga: mocny oddech, subtelność operowania zmianami dynamicznymi, zatrzymanie głosu przy równoczesnej kontynuacji ekspresji oraz wiele innych cennych technik wykonawczych. Kiedy śpiewamy początkowe „śląd woni czerwonego lotosu”, słowo „czerwonego” powinno być śpiewane pianissimo, wyartykułowane szybko i bez zakłóceń dźwięku wywołanych strumieniem powietrza. Śpiewając słowo "jadeitowy", pozycja tylnej ściany gardła nie powinna być cofnięta zbyt daleko, gdyż zbyt duży rezonans zniszczy jedność pozycji frazy. Śpiewając słowo "list" należy westchnąć, pozwalając oddechowi spłynąć w dół, jakbyśmy śpiewali w oczekiwaniu, kiedy nadejdzie list miłosny. Śpiewając słowo "czas" w "czas, kiedy powracają gęsi", trzeba

wyraźnie wyartykułować to słowo, równocześnie nie przesuwając pozycji rezonansu zbyt daleko. Można lekko podnieść mięsień śmiechu i pozwolić, aby słowo wybrzmiało w punkcie rezonansu głowy.

13  
 红藕香残玉簟秋,  
 hóng ǒu xiāng cán yù diàn qiū

16  
 轻解罗裳, 独上兰舟,  
 qīng jiě luó shang dú shàng lán zhōu

18  
 云中谁寄锦书来?  
 yún zhōng shuí jì jīn shū lái?

20  
 雁字回时, 月满西楼。  
 yàn zì huí shí yuè mǎn xī lóu

Śpiewając frazę b, zawczasu przygotujmy oddech, podążając za emocjonalnym tłem wykreowanym przez partię akompaniamentu, śpiewając długo i szeroko frazę „Kwiaty płyną, woda płynie”, a następnie wykonując pauzę w środku „swoista choroba miłosna”. Ciągłość stanu głosowego i umysłu wymaga wsparcia oddechowego, toteż nawet przy pauzach oddech musi być stale w ruchu, byśmy mogli za chwilę kontynuować śpiew. Reszta tutaj jest taka sama jak wymóg „tylko opuszczenia brwi” w następnej frazie.

22  
花 自 飘 零  
huā zì piāo líng

24  
水 自 流， 一 种 相 思， 两 处 闲  
shuǐ zì liú, yī zhǒng xiāng sī liǎng chù xián

26  
愁。 此 情 无 计  
chóu。 cǐ qíng wú jì

28  
可 消 除， 才 下 眉 头 却 上 心  
kě xiāo chú, cái xià méi tóu què shàng xīn

Pod koniec pieśni, śpiewając „Na brwiach, ale na sercu”, należy zwrócić uwagę na wyrażanie muzycznych emocji, oddech powinien płynąć równomiernie z jamy brzusznej.

### 3.12 Kontekst poetycki i analiza muzyczna pieśni *Spinka w kształcie Feniksa*

#### 3.12.1 Kontekst poetycki wiersza songowskiego *Spinka w kształcie Feniksa*

Lu You (1125-1210) był znanym pisarzem i poetą z okresu panowania dynastii Song. W tym czasie, gdy kraj stanął w obliczu wojen i niepokoju, Lu You zaciągnął się do wojska, aby bronić swojego domu i kraju. Jego wiersze pełne są heroizmu, ambicji, wzniosłości i patriotycznego entuzjazmu.

*Czerwone, zniszczone dłonie, gorące żółte wino i wierzby na wiosennych murach pałacu.*

*Wiatr wschodni jest zły, a radość niewielka. Wiele lat rozłąki, mój umysł pełen smutku. Żle, źle, źle.*

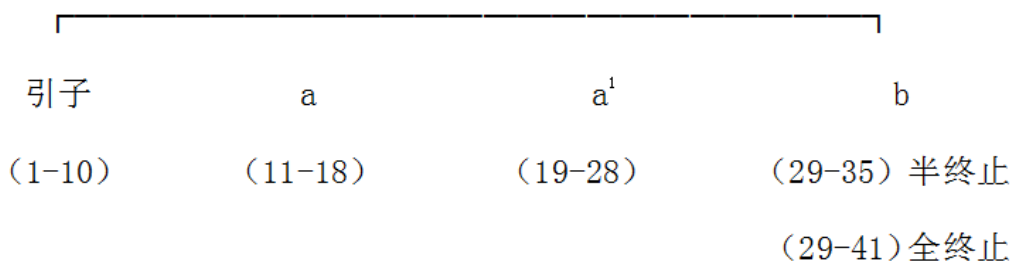
*Wiosna jak dawniej, człowiek chudy i wyniszczony. Łzy są czerwone i rozproszone. Spadają kwiaty brzoskwini na Pawilon Xianchi. Chociaż istnieje sojusz górski, list trudno dostarczyć. Nie, nie, nie.*

Pieśń *Spinka w kształcie Feniksa* została napisana przez Lu You jako wyraz jego żalu po utraczonej miłości. Jest to zarazem jeden z jego bardzo nielicznych wierszy

o tematyce miłosnej. Lu You i Tang Wan byli kochankami. Ponieważ jednak matka Lu You nie lubiła Tang Wan, zmusiła ich do rozłąki, każąc Lu You poślubić inną kobietę. Lu spotkał się z Tang Wana w Shenyan i w przypiływie smutku napisał ten wiersz. W odpowiedzi, jego ukochana Tang Wan również napisała wiersz *Spinka w kształcie Feniksa*, oba zaś ich utwory stały się klasyką. Oba te wiersze w swojej treści wzajemnie do siebie nawiązują, w omawianej zaś pieśni artystycznej wykorzystano słowa wiersza autorstwa Lu You.

### 3.12.2 Analiza struktury muzycznej

#### 三句式一部曲式结构



Jak widać na schemacie, struktura muzyczna tej pieśni artystycznej jest stosunkowo prosta. Sekcja B zawiera właściwie powtórzenie słów z sekcji A, z niewielkim rozwinięciem, ograniczającym się do trzech westchnień.

„Czerwone, zniszczone dłonie, gorące żółte wino i wierzyby na wiosennych murach pałacu

Wiatr wschodni jest zły, a radość niewielka. Wiele lat rozłąki, mój umysł pełen smutku

„Żle! Żle! Żle!”

Z zestawienia widać, że oryginalne stosunkowo regularne górne i dolne frazy, ze względu na ostatnie „Żle! Żle! Żle!” straciły swoją regularność. Jeśli zatem kompozytor nie dodałby tego rozszerzenia, łatwo mogłoby to zaburzyć równowagę muzyki, tworząc wrażenie pewnego dyskomfortu słuchowego, więc po frazie "Wiele lat rozłąki, mój umysł pełen smutku." dodano tu wykrzykniki „Żle! Żle! Żle!", które nie tylko równoważą strukturę muzyczną, lecz także podkreślają samotność i frustrację utraconej miłości.

19

东 风 恶， 欢 情 薄， 一 怀  
dōng fēng è, huān qíng báo, yī huái  
桃 花 落， 闲 池 阁， 山 盟  
táo huā luò, xián chí gé, shān méng

24

愁 绪， 几 年 离  
chóu xù, jǐ nián lí  
虽 在， 锦 书 难  
suī zài, jīn shū nán

28

索，  
suǒ,  
托，  
tuō,  
一 怀 愁 绪， 几 年  
yī huái chóu xù, jǐ nián  
山 盟 虽 在， 锦 书  
shān méng suī zài, jīn shū

32

离 索。  
lí suǒ.  
难 托。  
nán tuō.  
1. 错！ 错！ 错！ 莫！  
cuò! cuò! cuò! mò!  
2.

### 3.12.3 Analiza melodii

Motyw tematyczny tej pieśni artystycznej pokazany na rysunku, stanowi wznosząca progresja sekundowa. Motyw ten pojawia się w taktach 11 i 19 oraz 13. W takcie 13 słowo „paruje”, w takcie 17 słowo "ściana" oraz w takcie 21 słowo "uczucie", w których miejscu mamy skoki septymowe, a w słowie "odległość" w takcie 27, jest skok sekstowy. Szybkie przebiegi melodyczne w górę i w dół odgrywają znaczącą rolę w dalszym rozwijaniu muzycznego nastroju, a kompozytor wyraża w ten sposób ogrom smutku i żalu.

11

*poco libero*

7

红酥手，黄滕酒。  
 hóng sū shǒu, huáng téng jiǔ。  
 春如旧，人空瘦。  
 chūn rú jiù, rén kōng shòu。

2  
15

7

满城春色宫墙柳。  
 mǎn chéng chūn sè gōng qiáng liǔ。  
 泪痕红浥鲛绡透。  
 lèi hén hóng yì jiāo xiāo tòu。

Melodia zaczyna się od taktu 19, powtarzając melodię frazy a. W takcie 26 takcie przy słowie „odległość” zaczyna się rozwijać. Użycie fermat wydłuża ją, wyrażając żal z powodu "wielu lat rozłąki" w melodii trwającej aż 5 taktów. Następnie powtarzają się słowa "Wiele lat rozłąki, mój umysł pełen smutku". Kontrapunkt między melodią i tekstem jest tutaj bardziej zwięzły niż wcześniej, o jedno słowo i o dwa tony mniej. Kontrapunkt utworu maksymalnie przedłuża smutek, a następnie kończy się trzema bolesnymi wykrzyknikami „żle!”, tworząc muzyczny nastrój nieutulonego żalu.



19

东 风 恶, 欢 情 薄, 一 怀  
dōng fēng è, huān qíng báo, yī huái  
桃 花 落, 闲 池 阁, 山 盟  
táo huā luò, xián chí gé, shān méng

24

愁 绪, 几 年 离  
chóu xù, jǐ nián lí  
虽 在, 锦 书 难  
suī zài, jǐn shū nán

28

索, 一 怀 愁 绪, 几 年  
suǒ, yī huái chóu xù, jǐ nián  
托, 山 盟 虽 在, 锦 书  
tuō, shān méng suī zài, jǐn shū

32

离 索。 错! 错! 错! 莫!  
lí suǒ。 cuò! cuò! cuò! mò!  
难 托。 错! 错! 错! 莫!  
nán tuō。 cuò! cuò! cuò! mò!

### 3.12.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego

Ze schematu wzoru rytmicznego prologu wynika, że ten wzór rytmiczny stale opada z rejestrów wysokich do niskich. Nieregularne kontrapunkty 3 do 4 i 5 do 4 służą do stworzenia niepokojącej atmosfery muzycznej. Technika kontrapunktu nieregularnego może kształtować opozycję rytmiczną i jedność kompozycji harmoniczej, która odgrywa kluczową rolę w kreacji muzycznego nastroju całego utworu. Asymetria rytmu tworzy nierównowagę wrażeń słuchowych służącą kreacji niestabilnej atmosfery muzycznej i podkreślania smutnego nastroju muzyki.

3对4

5对4

zhōu yì (composing)

W dalszej części pieśni, tekstura akompaniamentu utrzymuje stabilny rytm. W partii akompaniamentu w takcie 27 muzyka zatrzymuje się na chwilę na fermacie. Puste przestrzenie w partii akompaniamentu podkreślają tempo i falowanie melodii, pozostawiając wyobraźni słuchacza nieskrępowaną przestrzeń dla emocjonalnego rezonansu.

24

愁 绪, 几 年 离  
chóu xù, jǐ nián lí  
虽 在, 锦 书 难  
suī zài, jǐn shū nán

8<sup>va</sup>

12

W półterminacji (pierwszej wolcie) taktów 33-35 i kadencji taktu 36 w fakturze akompaniamentu wykorzystano tę samą progresję akordów co w partii melodycznej. W przepelnionych goryczą słowach "Żle! Żle! Żle!" i „Nie! Nie! Nie!” taka technika

twórcza partii akompaniamentu podkreśla znaczenie słów mówiących o dwojgu ludzi, których los rozdzielił pomimo łączącego ich uczucia.

32

1. 2.

离 索。 错! 错! 错! 莫!  
lí suǒ。 cuò! cuò! cuò! mò!  
难 托。  
nán tuō。

37

莫! 莫!  
mò! mò!

### 3.12.5 Analiza techniki wokalne

Ekspresja emocjonalna w tej pieśni artystycznej winna być niezwykle powściągliwa i wymaga od wokalisty kontroli oddechu podczas śpiewania utworu, a jedność jam rezonansowych jest celem tej techniki.

Na początku muzyki, w preludium wymaga się od śpiewaka wczucia się w nastrój, śpiewania motywu tematycznego i poprawnego wykonania septym. Śpiewając septymy należy stabilnie kontrolować oddech, wydychając płynnie bez użycia siły. Przy słowach „wierzba na murach pałacu” podkreślić należy przygnębiający nastrój muzyki. W tym celu trzeba wziąć głęboki oddech, utrzymując stabilny stan przez dwie miary słowa "pałac", nie rozluźniając oddechu zaśpiewać słowo „mur” i zakończyć westchnieniem

żału przy słowie "wierzba".

Podczas śpiewania „Wiatr wschodni jest zły” technika jest taka sama, jak w przypadku „Czerwone, zniszczone dłonie”, ale oddech musi być kontrolowany bardziej stabilnie i wolniejszy, aby przygotować się na kolejną frazę „Wiele lat rozłąki”. Przy głosce "i" słowa „liu” trzeba ujednoczyć punkty rezonansowe, a barwa głosu powinna być jasna i mocna. Po mocnym odśpiewaniu tego słowa, „suo” zaśpiewać należy w trzech miarach, jednocześnie utrzymując dynamikę tej frazy, dla kontrastu ze słabszym jej powtórzeniem.

Frazy „Wiele lat rozłąki” i „list trudno dostarczyć” stanowią punkt kulminacyjny utworu i emocjonalną eksplozję pieśni. „Li” i „nan” wymagają wstrzymania oddechu oraz rezonansu nosogardzieli dla dźwięku zawieszonoego w wysokiej pozycji. Przestrzeń rezonansowa powinna być ujednoczona, a przyspieszenie oddechu pozwoli na wykonanie crescendo dźwięku długiego. Barwa musi być miękka i przestrzenna. „Li” to smutek rozłąki z ukochaną, „nan” to bezradność i ból wobec żądania matki. Te dwa słowa zawierają bogate przesłania, które wokalista musi przekazać za pośrednictwem swojej techniki ekspresji emocjonalnej, by dobrze zinterpretować utwór.

Trzy nakładające się na siebie słowa na końcu górnego i dolnego wersu stanowią ostatni akcent tej pieśni i jej zwieńczenie („Żle, źle, źle.” „Nie, nie, nie!”). Kluczem jest wycucie trwania i nakładania się na siebie trzech powtarzanych słów, które zgrać musimy z akordami blokowymi akompaniamentu. Rozpoczynamy mocno artykulację nagłosu, zamykając się w pauzie ósemkowej i stopniowo intensyfikując emocję przekazu. Dopiero po ostatnim słowie możemy się rozluźnić. Jest to niewypowiedziany smutek i ból w sercu podmiotu lirycznego, zabarwiony nutą nieśmiałości, co może pobudzić empatię u słuchacza.

### 3.13 Analiza struktury muzycznej pieśni *Ach, chińska ziemia*

#### 3.13.1 Kontekst poetycki

*Należysz do mnie, ja należę do ciebie,*

*W dzień i w nocy razem,*

*Przez tysiące i dziesiątki tysięcy mil,*

*Wciąż w twoich ramionach.*

*Być ziarnem zakopany w ziemi,  
Dla Ciebie kwitnąć i owocować,  
Być wierzwą rosnącą przy drodze,  
Co roku ogłaszać Ci nadejście wiosny.  
Ah! Ach, chińska ziemi  
Ty należysz do mnie, ja należę do Ciebie.  
Ty należysz do mnie, ja należę do Ciebie.  
Na życie i śmierć nierozłączni,  
Mam serce dziecka,  
Ty masz wolę Matki.  
Być skowronkiem latającym po błękitnym niebie,  
Śpiewając Ci światłem słońca,  
Być sosną stojącą wysoko na górze,  
Chroniąc Cię od wiatru i deszczu.  
Ah! Ach, chińska ziemi  
Ty należysz do mnie, ja należę do Ciebie.*

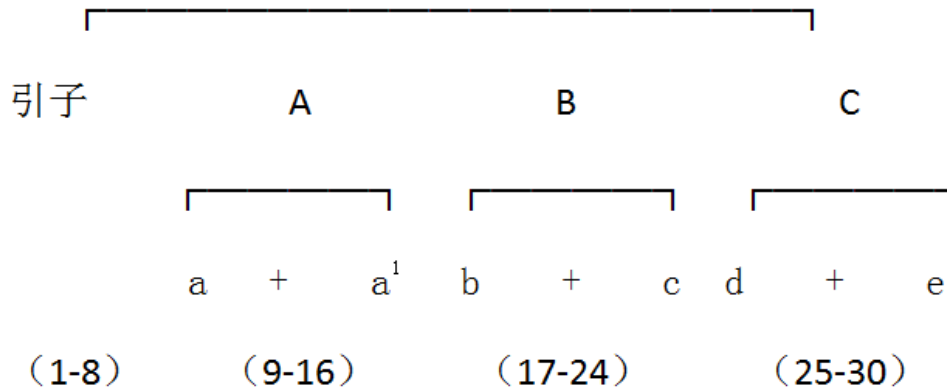
Twórcą tych słów jest Sun Zhongming (1956-obecnie). Autor wyraża tu swoją miłość i przywiązanie do ojczyzny za pomocą licznych metafor. Metafory "ziarna", "wierzwy" czy "sosny" żywo obrazują jego patriotyczne uczucia do Kraju i Ziemi, opisując też piękno Chin w tamtej epoce. W słowach tych podmiot liryczny nie wyraża swojej ślepej zależności od Ojczyzny, lecz chęć poświęcenia się dla niej w takich metaforach, jak „dla Ciebie kwitnąć i owocować” czy „chroniąc Cię od wiatru i deszczu”. Jest to nierozzerwalnie związane z okresem służby wojskowej poety: „Ta pieśń została skomponowana w 1984 roku, w okresie służby w wojsku. Patriotyczny duch kompozytora i autora słów podczas szkolenia wojskowego oraz wpływ wymagającego, ciężkiego szkolenia rozbudziły rodzaj miłości do ojczyzny, żołnierzy i ludu”.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Sun Xinyu: *Objąć chińską ziemię. Tao Siyao i studium charakterystyki jego twórczości*, praca magisterska Nanjing Normal University, 2011, s. 3

### 3.13.2 Analiza struktury muzycznej

#### 单三部曲式



W prologu tej pieśni wykorzystano materiał muzyczny frazy a1, jednak bez jej całkowitego powtarzania. Długa 8-taktowa melodia i rytm triolowy służą oddaniu szerokiego i wspaniałego obrazu muzycznego.

Sekcja A to dwie reprzyzy niecałkowite, które w połowie kończą się na akordzie drugiego stopnia, tworząc frazy otwarte, a sekcja A kończy się na dźwięku tonicznym, co stanowi przygotowanie do rozwinięcia następnego akordu. Rozwój motywu muzycznego zaczyna się w takcie 9. W takcie 11 jest przejście do 2/4, a następnie powrót do 4/4. W takcie 13 mamy wzmocnienie motywu głównego, a w takcie 15 rozwinięcie materiału muzycznego techniką kontrastową.

W sekcji B pojawia się nowy materiał muzyczny, podzielony na frazy złożone z dwóch różnych materiałów muzycznych. Te dwie frazy pozostają ze sobą w relacji przeciwstawnej, a emocje muzyczne najpierw rosną, a następnie zostają stłumione, co ma stanowić przygotowanie do wybuchowego, emocjonalnego wykonania sekcji C.

Sekcja C to punkt kulminacyjny muzyki, a także emocjonalny wybuch. Muzyczne emocje osiągają punkt kulminacyjny we frazie d, a następnie wykorzystujemy fermatę by dokonać przejścia emocjonalnego i powrócić do frazy e.

### 3.13.3 Analiza melodii

Melodia sekcji A jest powtarzalnym rozwinięciem frazowym. Motyw sekcji A jest niecałkowicie odtworzony we frazach a i a1, co z jednej strony odwołuje się do

znajomych dla słuchacza motywów, ale z drugiej pozwala na uniknięcie monotonii i schematyzmu. Metrum zmienia się na 2/4, co służy do wyrażenia emocji napięcia i oczekiwania w słowach „ranki i wieczory”. Półkadencja frazy pada na drugi akord, tworząc półkadencję otwartą, pozwalającą na kontynuację tej samej emocji we frazie a1.

你属于我,  
ni shu yu wo,  
你属于我,  
ni shu yu wo,

我属于你,  
wo shu yu ni,  
我属于你,  
wo shu yu ni,

朝朝暮暮在一起,  
zhao zhao mu mu zai yi qi,  
生生死死不分离,  
sheng sheng si si bu fen li,

走千里  
zou qian li  
我有一颗  
woyou yi ke

走万里,  
zou wan li,  
儿女心,  
er nü xin,

还在你的怀抱里。  
hai zai ni di huai bao li。  
你有一片慈母意。  
ni you yi pian ci mu yi。

Jeśli chodzi o dwie frazy melodyczne z sekcji B, z punktu widzenia przebiegu linii melodycznej, zakres dźwięku frazy b jest wyższy niż frazy c. Melodia frazy c opada progresywnie, a nastrój muzyczny stopniowo się pogłębia. Jest to technika twórcza polegająca na tym, że akapit pełni funkcję łącznika. Ponieważ muzyka w dalszej części nacechowana jest gwałtowniejszą treścią emocjonalną, w interpretacji tej części konieczne jest wcześniejsze przygotowanie się przed frazą c, aby móc lepiej wyeksponować kulminację.

17 **b句**

做一粒种子 泥土里埋, 开花结果  
zuo yi li zhong zi ni tu li mai, kai hua jie guo  
做一只百灵 蓝天里飞, 迎着那霞光  
zuo yi zhi bai ling lan tian li fei, ying zhe na xia guang

20 **c句**

为了你, 做一棵杨柳 路边上长,  
wei le ni, zuo yi ke yang liu lu bian shang zhang,  
歌唱你, 做一棵青松 高山上立,  
ge chang ni, zuo yi ke qingsong gao shan shang li,

23 **f**

年年报告那春消息。 啊  
nian nian bao gao na chun xiao xi. a  
昂首为你挡风雨。 啊  
ang shou wei ni dang feng yu. a

Sekcja C jest punktem kulminacyjnym całego utworu, a szczytowym punktem ekspresji emocjonalnej w tej sekcji jest fraza d. Po odśpiewaniu słowa „ziemia” realizujemy fermatę, aby przedłużyć nastrój tej frazy. Rytm tej części jest bardzo zmienny, wyrażający nieustanny postęp emocji słów, aż w końcu melodia powraca do dźwięku tonicznego, a fermata w zakończeniu kreuje wrażenie niepełnego rytmu.

23 **f**

年年报告那春消息。 啊  
nian nian bao gao na chun xiao xi. a  
昂首为你挡风雨。 啊  
ang shou wei ni dang feng yu. a

26

中国的土地, 你属于我,  
zhongguo di tu di, ni shu yu wo,  
中国的土地, 你属于我,  
zhongguo di tu di, ni shu yu wo,

29

我属于你。 你。  
wo shu yu ni. ni.  
我属于你。 你。  
wo shu yu ni. ni.



### 3.13.4 Analiza akompaniamentu fortepianowego

Akompaniament fortepianowy w prologu obejmuje oktawy i akordy blokowe w partii dźwięków wysokich, podczas gdy w partii dźwięków niskich wykorzystano ciągle triolowe progresje wznoszące i opadające, które budują nastrój muzyki. Ten typ techniki pisania prologu występuje dość często w pieśniach artystycznych (chińskich) poświęconych miłości do Ojczyzny. Progresja oktawową ręki prawej i triolowy rytm ręki lewej dobrze wprowadzają słuchacza w nastrój utworu.

你属于我,  
ni shu yu wo,  
你属于我,  
ni shu yu wo,

Akompaniament fortepianowy sekcji A obejmuje triolowe arpeggia w tessiturze wysokiej i niskiej, a forma akompaniamentu pozbawionego melodii zapewnia większą swobodę wokaliście. W akompaniamentcie fortepianu dwóch pierwszych taktów zdań a i a1, wybrzmiewające akordy arpeggio wyciszają atmosferę muzyczną, podkreślając narracyjny charakter melodii. Progresja oktawową partii wysokiej na końcu akapitu również służy kreowaniu nastroju muzycznego.

你属于我，  
ni shu yu wo,  
你属于我，  
ni shu yu wo,

我属于你，  
wo shu yu ni,  
我属于你，  
wo shu yu ni,

朝朝暮暮在一起，  
zhao zhao mu mu zai yi qi,  
生生死死不分离，  
sheng sheng si si bu fen li,

走万里，  
zou wan li,  
儿女心，  
er nu xin,

还在你的怀抱里。  
hai zai ni di huai bao li。  
你有一片慈母意。  
ni you yi pian ci mu yi。

走千里  
zou qian li  
我有一颗  
wo you yi ke

W akompaniamencie fortepianowym sekcji B wykorzystano nowy wzorec rytmiczny - triolową progresję akordów blokowych celem dalszego rozwijania nastroju muzycznego. Ten zwarty rytm pozwala na akumulację nastroju. Natomiast we frazie c, z uwagi na opadający kierunek progresji melodycznej, stanowiący przygotowanie dla dalszej części, zmienia się również charakter akompaniamentu, który powraca do przebiegów arpeggio znanych nam już z sekcji A, pod koniec zaś taktu 26, wznosząca się szybko skala grana crescendo wprowadza nas w nastrój kulminacyjnej sekcji C.

17

做一粒种子 泥土里埋, 开花结果  
 zuo yi li zhong zi ni tu li mai, kai hua jie guo  
 做一只百灵 蓝天里飞, 迎着那霞光  
 zuo yi zhi bai ling lan tian li fei, ying zhe na xia guang

**b句节奏型**

20

为了你, 做一棵杨柳 路边上长,  
 wei le ni, zuo yi ke yangliu lu bian shang zhang,  
 歌唱你, 做一棵青松 高山上立,  
 ge chang ni, zuo yi ke qingsong gao shan shang li,

**c句节奏型**

23

年年报告那春消息。 啊  
 nian nian bao gao na chun xiao xi。 a  
 昂首为你挡风雨。 啊  
 ang shou wei ni dang feng yu。 a

Wysoka partia akompaniamentu fortepianowego w sekcji C gra melodię oktawową, co prowadzi do eksplozji muzycznych emocji, a w takcie 27 następuje kulminacja nastroju przy szybko wznoszących się sekstolach. Sądząc po akordach w partii akompaniamentu, w tym takcie występuje krótka modulacja. Pozwala ona na maksymalne utrzymanie emocji nagromadzonych w tej frazie. Akordy otwarte służą tu

do zachowania emocji w jak największym stopniu, przed powrotem, w ostatniej frazie, do dźwięku tonicznego.

23

年年报告那春消息。  
nian nian bao gao na chun xiao xi。  
昂首为你挡风雨。  
ang shou wei ni dang feng yu。

啊  
a  
啊  
a

26

中国的土地，  
zhongguo di tu di，  
中国的土地，  
zhongguo di tu di

你属于我，  
ni shu yu wo，  
你属于我，  
ni shu yu wo，

### 3.13.5 Analiza techniki wokalne

Od strony emocjonalnej, utwór ten przepełniony jest miłością i uwielbieniem dla Ojczyzny, dlatego śpiewając prolog należy zmobilizować aparat artykulacyjny, zanurzając się w emocjach, jakie niesie muzyka.

Część A ma charakter narracyjny, toteż trzeba ją śpiewać czule i długo, starannie oddając niepełną reprzykę tych dwu fraz. Artykulacja powinna być dokładna, lecz niezbyt twarda. Najlepiej będzie, jeśli zachowamy naturalny stan artykulacyjny. Podczas śpiewania słów „rano i wieczór” powinniśmy wyrazić najwyższe zaangażowanie. Po słowie „zmierzch” powinna nastąpić pauza, oddech jednak nie może być wstrzymany.

10

我属于你,  
wo shu yu ni.  
我属于你,  
wo shu yu ni.

朝朝暮暮  
zhao zhao mu mu  
生生死死  
sheng sheng si si

在一起,  
zai yi qi.  
不分离,  
bu fen li.

走千里  
zou qian li  
我有一颗  
woyou yi ke

Krytycznym momentem jest wykonanie części B. Trzeba ją zaśpiewać budując stopniowo napięcie emocjonalne, będąc jednocześnie gotowym na wykonanie kolejnej frazy c, która jest frazą opadającą. We frazie b, przy słowach „kwiaty i owoce są dla Ciebie” należy śpiewać z uśmiechem, ze wzruszeniem oddając emocje patriotyczne. Ponieważ barwa naszego głosu powinna być jasna, pozycja rezonansowa nie może być zbyt daleko przesunięta ku tyłowi, zaś podczas śpiewania frazy opadającej c, potrzebujemy więcej przestrzeni rezonansowej, czyniącej barwę głębszą i masywniejszą. Wdychając powietrze, musimy zatem sprawić, by po tylnej ścianie gardła płynęło ono niejako w górę.

Po zaśpiewaniu frazy c, wkraczamy w kulminacyjną frazę d. Przy wykrzykniku "ach" należy ujednoczyć pozycję rezonansu od jamy brzusznej po klatkę piersiową i do głowy, by odpowiednio wyrazić miłość do ojczyzny i przywiązanie swojej ziemi. Śpiewając słowo „Ziemia”, używamy całego oddechu, realizując fermatę, po czym kończymy zdecydowanie, zostawiając przestrzeń na przygotowanie końcowej frazy.

## **Rozdział 4. Analiza cech narodowych i stylu wokalnego chińskiej pieśni artystycznej**

### 4.1 Analiza narodowych cech twórczych chińskiej pieśni artystycznej

#### 4.1.1 Charakterystyka prozodii słów

Pod względem słów poetyckich, chińskie pieśni artystyczne można podzielić na trzy typy: 1. pieśni artystyczne do słów klasycznej poezji chińskiej; 2. pieśni artystyczne do słów współczesnej poezji chińskiej; 3. pieśni artystyczne stanowiące adaptacje pieśni ludowych<sup>58</sup>. Wybrane przez autora 13 pieśni należą do dwóch pierwszych grup. Ze względu na charakterystyczną prozodię w chińskich wierszach klasycznych, wybierając ten typ poezji, kompozytor zmuszony jest skoncentrować się słowach i zdaniach, dostosowując muzykę do struktury fraz, kierunku rymu i melodii tekstu.

W wybranych przez Autora pieśniach, struktura poetycka nie jest regularna, toteż kompozytor musi dokonać odpowiednich modyfikacji zgodnie ze strukturą fraz muzycznych. Większość tych modyfikacji polega na powtarzaniu pewnych fraz, podkreślających emocje i przesłanie wiersza, a ponadto, na uzupełnianiu struktury muzycznej fraz, dzięki czemu staje się ona względnie regularna i symetryczna. W pieśni "Mieszkam u źródeł Rzeki Jangcy" słowa drugiej części są powtarzane trzykrotnie, w połączeniu ze słowami części pierwszej tworząc muzyczną strukturę „wznoszenia i obracania”, dzięki czemu nastrój muzyczny jest również dobrze rozbudowany i zamknięty. Zwrot „skały i chmury zwijające tysiąc stosów śniegu” w pieśni *Rzeka płynie na wschód* również wykorzystuje powtórzenia, aby zrównoważyć strukturę frazy i nadać jej w tej części większą regularność. W pieśni *Spinka w kształcie Feniksa* powtarza się „Wiele lat rozłąki, mój umysł pełen smutku”, aby podkreślić muzyczny nastrój i strukturę łączących się fraz. Powtarzane frazy sprawiają, że zakończenie jest bardziej logiczne i uporządkowane. W pieśni *Kiedy wszędzie Księżyc?* powtarza się fraza „łśniąca bezsenność” w przetworzeniu. Służy ona

---

<sup>58</sup> Li Dongmei: Charakterystyka narodowa chińskiej pieśni artystycznej poczynając od XX wieku, praca magisterska Northeast Normal University, 2010, s.10.

właśnie do zrównoważenia struktury frazy. Powtórzenie frazy „Ludzie mają radości i smutki, a Księżyc ma swoje fazy” służy uwypukleniu treści i nastroju muzyki, oraz wyrażeniu tematu utworu. Wreszcie powtórzenie końcowej frazy „Mam nadzieję, że człowiek będzie istniał zawsze, wraz z odległym Księżycem”, nie tylko wskazuje na ideę przewodnią utworu, ale także poszerza strukturę zakończenia. Sama struktura poetycka wiersza *Księżyc w Zachodniej Wieży* jest stosunkowo kompletna, ale przy tworzeniu pieśni artystycznych ważne są cechy melodyczne. Rozszerzenie w postaci powtórzenia słów „ale na sercu” służy także podkreśleniu ich znaczenia. Ekspresja emocjonalna poszerza również strukturę końcową, tworząc doznanie słuchowe jakbyśmy mieli do czynienia z niedokończoną rymowanką.

W fonologii chińskiej duży nacisk kładzie się na prozodię „rymiczną”. Termin ten odnosi się do formy i charakterystyki warstwy językowej w poezji, pieśni i operze tradycyjnej, gdzie rym odnosi się do samogłosek. Ostatnie słowa wersów pieśni zawierają zawsze regularne, odpowiadające sobie dźwięki. Chociaż nagłosy tych słów mogą się różnić, lecz wygłosy są zawsze takie same, lub ich główne części składowe są takie same. To właśnie określane jest mianem rymu. Słowa rymowane na końcu wersów nazywa się rymem. Hezhe, gdzie „Zhe” odnosi się do klasyfikacji rymów. Dzieli się je na trzynaście grup według standardowej wymowy języka Mandaryńskiego”. Te trzynaście grup rymów w fonologii przedstawia się następująco:<sup>59</sup>

| Kolejność | Nazwa          | Zawierające samogłoski    | Klasyfikacja rymów   |
|-----------|----------------|---------------------------|----------------------|
| 1         | Fahua Zhe      | a, ia, ua                 | Brak końcówki rymu   |
| 2         | Poge Zhe       | o, e, uo                  |                      |
| 3         | Yueye Zhe      | ie, üe                    |                      |
| 4         | Yiyu Zhe       | i, ü, er                  |                      |
| 5         | Gusu Zhe       | u                         |                      |
| 6         | Huailai Zhe    | ai, uai                   | Jest końcówka rymu   |
| 7         | Meigui Zhe     | ei, ui                    |                      |
| 8         | Yaotiao Zhe    | ao, iao                   |                      |
| 9         | Shouqiu Zhe    | iu, ou                    |                      |
| 10        | Shanqian Zhe   | an, ian, uan, üan         | Rymy przednio nosowe |
| 11        | Renqun Zhe     | en, in, un, ün            |                      |
| 12        | Changjiang Zhe | ang, iang, uang           | Rymy tylnio nosowe   |
| 13        | Dongfeng Zhe   | eng, ing, ong, iong, ueng |                      |

<sup>59</sup> Feng Ziling: *Trening głosu w śpiewie*. Pekin: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne. 1996.23, s. 23.

Wśród wybranych przez Autora pieśni, wszystkie są rymowane, co jest zgodne z ogólną zasadą. W pieśni *Trzy życzeniach kwiatu róży*, słowa „kwiat”, „opadać”, „uderzenie” i „obfitość” należą do pierwszego typu "Fahua Zhe". „Zielony”, „słowo”, „iść” i „wątek” w „Tęsknocie za domem” to rymy czwartego typu „Yiyu Zhe”. W pieśni *Na rzece Songhua* użyto natomiast rymów typu dwunastego "Changjiang Zhe". Taka regularność prozodii w chińskiej pieśni artystycznej nie tylko zwiększa uczucie regularności słów, lecz nadaje utworowi charakterystyczny rytm, dzięki któremu uzyskuje on charakterystyczne chińskie cechy narodowe.

#### 4.1.2 Narodowy styl akompaniamentu fortepianowego

Z analizy trzynastu wybranych przez Autora pieśni artystycznych możemy zobaczyć, jak zmienia się i rozwija faktura akompaniamentu fortepianu w procesie tworzenia chińskiej pieśni artystycznej. W utworach wcześniejszych, faktura akompaniamentu fortepianowego i harmonie były stosunkowo tradycyjne, odpowiadające powszechnie stosowanym technikom łączenia akordów dla harmonii klasycznej. W aranżacji faktury akompaniamentu fortepianowego chińscy kompozytorzy byli skłonni do łączenia akompaniamentu z melodią, aby pełniej wyrazić treść muzyki. Uważano, że takie połączenie akompaniamentu z melodią najlepiej wyraża koncepcję treści muzycznej. Faktura syntetyczna, faktura polifoniczna i faktura harmoniczna zostały zastosowane w wielu utworach, a bogaty efekt faktury akompaniamentu odgrywa ważną rolę w koncepcjach tworzenia akompaniamentu chińskich pieśni artystycznych”.<sup>60</sup>

Partie tonów wysokich akompaniamentu w tych utworach ograniczały się zwykle do akordów melodycznych, to znaczy, gdy wokalista śpiewał melodię, wysoka partia akompaniamentu fortepianowego również grała melodię, jak to możemy zaobserwować w pieśni *Pytanie Xiao Youmei*. Utwór ten znalazł się również wśród wybranych przez autora, jako przykład wczesnej chińskiej pieśni artystycznej, a jego kompozycja jest prosta, przejrzysta i chwytliwa. Akompaniament fortepianowy w tym utworze jest bardzo prosty, a połączenie akordów stanowi tradycyjną formę

---

<sup>60</sup> Wang Dan: Ekspresja artystyczna akompaniamentu fortepianowego w chińskiej pieśni artystycznej, praca magisterska Southwest Jiaotong University, 2012, s.15.



funkcjonalnej progresji harmoniczej, bardzo charakterystyczną dla tego najwcześniejszego okresu rozwojowego chińskiej pieśni artystycznej. Dwa utwory Qing Zhu wykazują inne cechy twórcze, niż wspomniane *Pytanie*. Akompaniament fortepianowy w *Mieszkam u źródeł rzeki Jangcy* również zawiera akordy blokowe, z których zbudowana jest melodia partii dźwięków wysokich, jednak w partii niskiej kompozytor świadomie wykorzystał szybkie pasaży, aby stworzyć muzyczną scenę płynącej rzeki. W pieśni *Rzeka płynie na wschód* wprowadzono natomiast pewne zmiany w melodii partii dźwięków wysokich. W miejscach wymagających podkreślenia i uwypuklenia melodii, użyto w tym celu różnych akordów w akompaniamencie, tworząc kontrast zapewniający znacznie bogatsze wrażenia estetyczne. Wśród trzech utworów Huang Zi, faktura akompaniamentu *Szkarłatne usta* jest nieznacznie zmieniona względem melodii, jednak akompaniament fortepianowy w *Tęsknocie na domem* i *Trzech życzeniach kwiatu róży* stanowi integralną część utworu, a nie jedynie partię towarzyszącą, wspólnie z partią melodyczną wyrażając treść muzyczną, kształtując obrazy i atmosferę.

W chińskich pieśniach artystycznych z okresu po *reformie i otwarciu* forma faktury akompaniamentu jest już znacznie bardziej zróżnicowana, zdolna do pełniejszego wyrażania treści muzycznych i emocji. W 6 wybranych przez autora utworach zastosowano wszystkie formy akompaniamentu fortepianowego bez melodii. Wolny od melodii akompaniament fortepianowy może bowiem wyrazić więcej treści muzycznych i emocji, jest też bardziej adekwatny w oddawaniu obrazów i tworzeniu nastroju. W *Ach, chińska ziemio*, tylko we frazie „Ach, chińska ziemio”, melodia oktawa służy podkreśleniu najwyższego wzburzenia emocjonalnego. W pieśni *Kiedy wszędzie Księżyc?* melodia oktawa została wykorzystana do podkreślenia tematu muzycznego jedynie w ostatniej frazie "Mam nadzieję, że człowiek będzie istniał zawsze, wraz z odległym Księżycem".

Narodowa charakterystyka cechy akompaniamentu fortepianowego przejawia się głównie w stosowaniu skal arpeggio<sup>61</sup>. W wybranych przez autora utworach

---

<sup>61</sup> Rao Ying: Gra i współpraca partii fortepianowej w pieśni artystycznej, praca magisterska Uniwersytetu Suzhou, 2020, s.11.

z akompaniamentem niemelodycznym, w niektórych przebiegach arpeggio stosowane są narodowe chińskie skale pentatoniczne. Tak jest na przykład w *Kiedy wjeździe Księżyc?* i *Pełni Księżyc w Zachodniej Wieży*. Ponieważ w muzyce chińskiej tradycyjnie przywiązuje się wagę do opisowych linii melodycznych, akompaniament służy raczej wypełnianiu pustych przestrzeni i uzupełnianiu muzyki. Należy jednak zauważyć, że chińscy kompozytorzy stale poszukują bardziej innowacyjnych koncepcji do rozwinięcia, sprawnie stosując zachodnią teorię harmonii i kontrapunktu w swoich pieśniach.

#### 4.2 Analiza stylu wokalnego chińskiej pieśni artystycznej

##### 4.2.1 Charakterystyka narodowa technik wokalnych w chińskiej pieśni artystycznej

W początkach rozwoju chińskiej pieśni artystycznej adaptowano przejętą ze świata zachodniego technikę wokalną. W tym okresie twórczość i występy kompozytorów i wokalistów powracających ze studiów za granicą przyczyniły się do popularyzacji estetyki *belcanto* w Chinach. Wiele zatem utworów z tamtego okresu powstawało właśnie z myślą o *belcanto*. Po 1949 roku w kręgach wokalistyki chińskiej wywiązała się dyskusja na temat tego, czy należy stosować zachodnie techniki śpiewu, czy też raczej tradycyjne chińskie. Dopiero po roku 1980, po tym, jak He Luting zdecydowanie oświadczył, że *belcanto* nie może zostać zarzucone, pedagodzy wokalni zaczęli poszukiwać sposobu integracji i łączenia różnych technik wokalnych. Profesor Zhou Xiaoyan, chiński pedagog wokalny, zasugerował, że techniki śpiewu należy podzielić na trzy typy: „*belcanto*”, „śpiew narodowy” i „śpiew popularny”. Klasyfikacja ta pozwala śpiewakom na bardziej szczegółowe i ukierunkowane badanie umiejętności śpiewania, ale też na świadome ich łączenie. Od tego czasu fuzja chińskiego śpiewu narodowego i *belcanto* stała się ogólnie przyjętym trendem rozwojowym w edukacji wokalnej i muzycznej.

Jeśli chodzi o oddychanie, tradycyjna chińska metoda śpiewu ludowego zaleca stosowanie „Dantian Qi”, czyli oddechu skoncentrowanego w punkcie "Dantian", w odległości równej szerokości trzech złączonych palców poniżej pępka. Oddech powinien być odczuwalny z tej pozycji, a następnie żebra rozszerzają się na zewnątrz.

Natomiast w *belcanto* wymaga głębokiego oddychania, z rozszerzeniem mięśni zarówno klatki piersiowej, jak i talii, a stan ten należy starać się utrzymać stale podczas śpiewania. Pod względem rezonansu, głos w metodzie tradycyjnej jest stosunkowo wysoki, podobny swoim charakterem do tego, który usłyszeć możemy w tradycyjnej operze chińskiej. Jeśli chodzi o położenie krtani, tradycyjny chiński śpiew narodowy nie sprecyzował w tym zakresie szczególnych wymagań. To artykulacja słów napędza zmiany stanu śpiewu. W *belcanto* natomiast są znacznie bardziej restrykcyjne wymagania dotyczące położenia krtani, jej opuszczenia i utrzymania stabilności celem utworzenia otwartego kanału rezonansowego - i taką też płynność a zarazem stabilność utrzymywać należy podczas całego procesu śpiewania.<sup>62</sup>

W swoim wykonaniu barytonowym Autor łączy technikę *belcanto* z techniką wokalną chińskich pieśni artystycznych. W ekspresji barwy głosu wykorzystuje różne techniki, w zależności od treści muzycznej danej pieśni. Pieśń artystyczna *Pytanie* powstała we wczesnej fazie rozwoju chińskiej pieśni artystycznej. Kompozytor stworzył ten utwór zgodnie z zachodnią teorią kompozycji i stylem śpiewania. Dlatego Autor wykorzystał tradycyjną technikę śpiewu barytonowego celem ujednolicenia barwy i pozycji rezonansowej, śpiewając głosem mocnym i masywnym, używanym do wyrażania silnych emocji. W pieśniach *Rzeka płynie na wschód* i *Mieszkam u źródeł rzeki Jangcy* Qing Zhu, Autor utrzymał możliwie stabilną pozycję tylnej ściany gardła i stale otwarty kanał rezonansowy, starając się możliwie zaokrąglić wymowę słów, zamiast stosowania artykulacji tradycyjnej, wysuniętej ku przodowi. W pieśni *Mieszkam u źródeł rzeki Jangcy* Autor trzyma oddech przez cały czas, śpiewając każdą część frazy na wdechu. Jedynie przy słowie "pragnę" z frazy "Pragnę tylko, by Twoje serce podobnie jak moje", zamiast odchylenia do tyłu jak w *belcanto*, przesuwa tylną ścianę gardła ku przodowi, co daje jaśniejszy ton. Ponieważ styl obu pieśni Qing Zhu zbliżony jest do *belcanto*, Autor stara się śpiewać z zachowaniem tej koncepcji.

Różnica między trzema pieśniami Huang Zi w sposobie śpiewania polega na tym, że w *Tęsknocie za domem* i *Trzech życzeniach kwiatu róży* wykorzystano słowa

---

<sup>62</sup> Li Dongmei: Charakterystyka narodowa chińskiej pieśni artystycznej poczynając od XX wieku, praca magisterska Northeast Normal University, 2010, s.32.

współczesnej poezji wernakularnej, o charakterze bardziej recytatywnym, toteż podczas ich wykonania Autor przesunął punkt rezonansu jamy ustnej do przodu, dzięki czemu tembr głosu staje się jaśniejszy niż w klasycznym barytonie, co lepiej oddaje stan recytacji tekstu. W pieśni *Szkarłatne usta*, chociaż użyto w niej słów poezji klasycznej, po uważnej obserwacji wykonania przez Liao Changyonga, Autor stwierdził, że dobrze oddał on charakterystykę twórczości Huang Zi. Podczas śpiewania kładzie on bowiem nacisk na subtelność i elegancję, a artykulacja przesunięta jest ku przodowi, dzięki czemu ton głosu staje się jaśniejszy, co dobrze wyraża nadzieję i miłość życia zawarte w utworze.

W pieśni *Na rzece Songhua*, celem wyrażenia tęsknoty i nostalgii za rodzinnym miastem oraz nienawiści do najeźdźców, podczas wykonania tego utworu Autor zastosował klasyczną ciężką i nieco ponurą barwę. Nastrój muzyczny tego utworu jest bardzo odpowiedni dla tego właśnie typu głosu, dlatego podczas śpiewania Autor zwrócił uwagę na stabilność położenia krtani i stale otwarty stan rezonansu, wyrażając ciężki nastrój i smutne emocje za pomocą ciężkiej i masywnej barwy głosu.

W trzech utworach Lu Zaiyi Autor dokonał odpowiednich korekt barwy w zależności od nastroju. Styl pieśni *Patrząc w stronę Domu* jest mocny i głęboki, toteż Autor zastosował tu bardziej tradycyjny baryton, by opisać smutek i nostalgię "kraju za górami". Styl pieśni *Dom* jest bardziej serdeczny i pełen nadziei, dlatego ton głosu Autora w narracyjnej części pierwszej jest bardziej energiczny, w części zaś lirycznej - jaśniejszy, bardziej romantyczny i delikatny. Styl muzyczny pieśni *Kiedy wszędzie Księżyc?* jest romantyczny i delikatny. Autor wzorował się tu na wersji wykonawczej Liao Changyonga, odpowiednio dostosowując ton głosu, aby był on jaśniejszy i łagodniejszy, co sprawia, że oddech jest lżejszy i bardziej elastyczny podczas śpiewania, sprzyjając ekspresji romantycznego i subtelnego stylu wykonawczego.

Dla pozostałych trzech utworów autor dokonał również podsumowania w oparciu o styl muzyczny: *Pełnia Księżycyca w Zachodniej Wieży* jest pieśnią o charakterze popularnym. W jej wykonaniu techniką barytonową należy zwrócić uwagę na ton głosu, oraz wpływ, jaki na odbiór utworu wywiera sposób jego interpretacji barytonowej. Miękki i subtelny nastrój muzyczny oryginalnej wersji tej pieśni zaprezentuje się

bowiem zupełnie inaczej w zestawieniu z barwą barytonu. Wykonując zatem ten utwór Autor postawił sobie za cel wykorzystanie swojej własnej, oryginalnej barwy głosu oraz wykorzystanie techniki wokalne do nadania temu utworowi nowego oblicza. Pieśń *Spinka w kształcie Feniksa* została natomiast skomponowana z przeznaczeniem do wykonania techniką *belcanto*. W jej interpretacji Autor wziął pod uwagę podstawową technikę śpiewu barytonowego, starając się wykreować ciężki i posępny nastrój. *Ach, chińska ziemio* to także pieśń w estetyce *belcanto*, w wersji oryginalnej skomponowana na mezzosopran. Autor pragnął dokonać tutaj jej nowej interpretacji, w której mógłby zaprezentować własne cechy wokalne, dlatego też w trzech powyższych utworach wykorzystał bardziej tradycyjną technikę śpiewu barytonowego oraz masywniejszą barwę głosu.

#### 4.2.2 Znaczenie twórczości chińskiej pieśni artystycznej w nauczaniu i rozwoju muzyki wokalne

W procesie własnych studiów wokalnych Autor uzyskał głębsze zrozumienie charakterystyki barytonu poprzez wykonanie pieśni artystycznych o różnych stylach i pochodzące z różnych krajów. Podczas studiów zagranicznych Autor pogłębił opanowanie techniki europejskiego *belcanto*, dzięki czemu mógł udoskonalić własną technikę śpiewu. W trakcie pisania niniejszej pracy, Autor pogłębił swoją wiedzę na temat procesu twórczego chińskiej pieśni artystycznej.

W opanowywaniu muzyki wokalne konieczne jest ciągłe przyswajanie sobie różnych stylów wykonawczych celem doskonalenia własnych umiejętności. W rozwoju chińskiej muzyki wokalne pedagogzy i wokaliści nadal poszukują optymalnej formy połączenia *belcanto* z tradycyjnym śpiewem chińskim. Zhou Xiaoyan, mówiąc o tworzeniu chińskiej szkoły narodowej, powiedziała: „Różni się ona nie tylko od oryginalnych pieśni ludowych i chińskiej opery tradycyjnej, ale także od ogólnie pojętego *belcanto*. W drodze studiów, poznawania i przyswajania zalet różnych technik śpiewu, opracowany został nowy wszechstronny system wokalne - nowa wokalistyka chińska”<sup>63</sup>. Zhou Xiaoyan poruszyła także kwestię muzyki wokalne: „To sprawia, że dla Chińczyków nie

---

<sup>63</sup> Zhou Xiaoyan: Ścieżka rozwoju chińskiej sztuki wokalne, Journal of Shanghai Conservatory of Music, 1992 (02), s. 46.

brzmi ona obco, a dla obcokrajowców egzotycznie. Jest nowoczesna, chińska, racjonalna i może śmiało wyjść na światową scenę wokalną"<sup>64</sup>. Dążąc do doskonalenia techniki chińskiego śpiewu narodowego, wokaliści rozwijają swoją barwę głosu. Rozwój twórczości chińskiej pieśni artystycznej sprawia, że integracja zachodniej i orientalnej kultury muzycznej staje się trendem coraz bardziej powszechnym.

Wielki chiński pedagog wokalny Shen Xiang napisał kiedyś w swojej książce: „Uczmy się *belcanto*, ale śpiewajmy na nasz sposób. Niech spełnia ono potrzeby naszego języka i uczuć. Zachowajmy jednak rozsądek. Mówisz, że chcesz wprowadzać innowacje, jeśli robisz to w sposób nienaukowy, to nic z tego nie będzie. W rozsądnym zakresie możemy wprowadzać innowacje. Musimy po prostu opanować zasady i elastycznie je stosować”<sup>65</sup>. Nasza narodowa metoda śpiewu, oparta na zasadach artykulacji i użyciu oddechu wypracowanych przez *belcanto* oraz pozycjach rezonansowych i nawykach artykulacyjnych tradycyjnej chińskiej techniki wokalnej, stanowi kolejny krok w rozwoju chińskiej wokalistyki narodowej, wzbogacający chińską pieśń artystyczną o nowe środki wyrazu i ekspresji emocjonalnej.

W obecnych czasach powszechnej globalizacji mamy do czynienia z różnymi technikami i formami śpiewu. Różne kraje i grupy etniczne wykształciły odmienne style i techniki wokalne. Wszystkie one reprezentują kultury i duchowości narodowe. Chińska pieśń artystyczna rozwija się dynamicznie, podążając w nowym kierunku, drogą nieustających innowacji i poszukiwań. Jako rzecznik wymiany kulturalnej pomiędzy Wschodem i Zachodem, Autor pragnie przyjąć na siebie odpowiedzialność za przekaz kulturowy oraz doskonałe opanowanie sztuki wokalnej.

---

<sup>64</sup> Zhou Xiaoyan: Ścieżka rozwoju chińskiej sztuki wokalnej, *Journal of Shanghai Conservatory of Music*, 1992 (02), s. 46.

<sup>65</sup> Li Jinwei: Nauczanie muzyki wokalnej metodą Shen Xianga, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, wydanie z października 1998, s. 13.

## Zakończenie

Historia rozwoju muzyki chińskiej od wieku XX jest w dużej mierze historią rozwoju pieśni, a pieśń artystyczna stanowi tutaj bardzo ważną część. Wartość artystyczna tego gatunku, racjonalność techniki wokalne oraz jej charakterystyka narodowa zadecydowały o jego znaczeniu w historii chińskiej muzyki wokalne.

W trakcie przeprowadzonych przez siebie badań, Autor stwierdził, że chińska twórczość pieśni artystycznej od XX wieku charakteryzuje się bogactwem i różnorodnością tematów. Oprócz zapożyczeń europejskich technik kompozytorskich, szeroko wykorzystuje się w niej elementy tradycyjnej kultury chińskiej. Obecnie w twórczości chińskiej pieśni artystycznej zwraca się większą uwagę na odzwierciedlenie wyjątkowości i piękna kultury chińskiej i wykorzystanie unikalności chińskich technik wokalnych, przy czym trend ten stale przybiera na sile.

Proces rozwojowy XX-wiecznej chińskiej pieśni artystycznej podzielić można na trzy okresy historyczne: przed utworzeniem Chińskiej Republiki Ludowej (1949-1976), po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej (1949-1976) oraz od okresu *reform i otwarcia* (1976) do chwili obecnej. Całość tego procesu rozwojowego odzwierciedla dokonany przez Autora niniejszej pracy wybór trzynastu utworów. Przykłady te ilustrują zjawisko występowanie czterech tonów w języku chińskim, wpływ takich form artystycznych, jak poezja klasyczna i opera tradycyjna na chińską muzykę wokalną, struktura frazowa klasycznej i współczesnej poezji chińskiej oraz kanony estetyczne koncepcji artystycznej, zastosowanie tonacji pentatonicznych w melodii, użycie skal pentatonicznych i harmonii chińskich, jak również wymagania wykonawcze, językowe i artykulacyjne stawiane barytonowi.

Autor studiował i wykonywał wiele chińskich pieśni artystycznych, a dzięki dogłębnej ich analizie głęboko zrozumiał charakterystykę estetyczną tego gatunku muzycznego, co miał okazję zaprezentować podczas swojego „Solowego koncertu chińskich pieśni artystycznych” będącego zarazem jego koncertem dyplomowym. Jednocześnie Autor dzięki wnikliwej analizie poszczególnych utworów oraz ich

praktycznemu opanowaniu i wykonaniu, oraz przestudiowaniu dostępnej literatury tematu miał okazję wniknąć głęboko w ideowe konotacje utworów, by - łącząc praktykę z teorią - napisać niniejszą pracę. Autor chciałby w tym miejscu zachęcić innych wokalistów do śpiewania chińskich pieśni artystycznych, jak również do większego zainteresowania się historią ich rozwoju oraz perspektywami na przyszłość, co z pewnością przyczyni się do dalszego rozkwitu tego jakże godnego uwagi gatunku muzycznego.



## **Bibliografia**

### **1. Monografie**

1. Feng Guangyu: Koncepcja muzyki chińskiej w XX wieku [M], Pekin, Chińska Federacja Kręgów Literackich i Artystycznych, 1999.
2. Wang Dayan: Podstawy pieśni artystycznej [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne
3. Chenfeng: Zarys historii współczesnej pieśni chińskiej [M] Wydawnictwo Literatury i Sztuki Anhui, 2011.1.
4. Tian Kewen: Historia muzyki chińskiej i odbiór jej klasycznych dzieł [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2007.9.
5. 365 słynnych chińskich pieśni dawnych i współczesnych [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2005.
6. Yang Xiaolu, Zhang Zhentao(red.): Słownik chińskiej i światowej piosenki popularnej [M], Pekin, World Knowledge Publishing House, 1990.
7. Li Jinwei: Nauczanie muzyki wokalne metodą Shen Xianga, Szanghaj, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, 1998.
8. Lin Junqing: Naukowe podstawy śpiewu i wokalizacji [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962.
9. Wang Yuhe: Historia nowoczesnej i współczesnej muzyki chińskiej (trzecie wydanie poprawione), People's Music Publishing House, 2009,6 (przedruk 2013.1)
10. Yu Runyanga (red): Historia ogólna muzyki zachodniej (wydanie poprawione), Shanghai Music Publishing House, przedruk z października 2011
11. Wang Fengqi: Muzyka jako języki Górnego Królestwa – młodzi mistrzowie estetyki muzycznej, Biografia chińskich nowoczesnych i współczesnych muzyków, Chunfeng Literature and Art Publishing House, wydanie z 1994 r.
12. Liao Chongxiang: Krótka rozmowa o życiu Qing Zhu, Pamiątka 100-nej rocznicy urodzin Qing Zhu, Le Yuan mówi o przeszłości (zebrane przez Liao Fushu), East China Press, wydanie z 1996 r.
13. Qian Renkang: Życie i twórczość Huang Zi, People's Music Publishing House,

wydanie z 1997 roku

14. Zong Baihua: Spacerkiem po estetyce, Shanghai People's Publishing House, wydanie 2005.

15. Xu Fuguan: Duch sztuki chińskiej, East China Normal University Press, grudzień 2001 r.

16. Wang Guowei: Rękopis pełny „Słowa Ludzkiego”, Inner Mongolia People's Publishing House, wydanie 2002.10

17. Redakcja Słownika muzyki chińskiej, Instytut Muzyki, Chińska Akademia Sztuk Pięknych: Słownik muzyki chińskiej [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1984.10

18. Zhu Qianzhi: Historia chińskiej literatury muzycznej [M], Szanghaj, Szanghajskie Wydawnictwo Ludowe, 2006.

19. Fan Xiaofeng: Wprowadzenie do estetyki muzyki wokalne [M], Shanghai, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, przedruk z października 2004 r.

20. Yu Dugang: Estetyka sztuki wokalne [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2005.10

21. Yang Yinliu: Historia starożytnej muzyki chińskiej [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1981.02

22. Liu Chenghua: Humanistyczne spojrzenie na muzykę chińską [M], Szanghaj, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, wydanie 2002.

23. Yang Zizi, Zheng Jie, Zhao Liping: Samouczek chińskiej pieśni artystycznej [M], Szanghaj, Shanghai Education Press, wydanie 2009.

24. Li Shuming: Chińska pieśń artystyczna [M], Szanghaj, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, wydanie 2009.

25. Liu Zaisheng: Krótka historia współczesnej muzyki chińskiej, Beijing, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, wydanie 2009.

26. Yang Ruhuai: Analiza i tworzenie muzyki [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, wydanie 1998.

27. Ye Lang: Zarys historii estetyki chińskiej [M], Szanghaj, Szanghajskie Wydawnictwo Ludowe, 2005.02.

28. Liang Maochun: Chińska muzyka współczesna [M], Szanghaj, Wydawnictwo Konserwatorium w Szanghaju, 2004.06.

9. Li Chao: Historia sztuki wokalne [M], Pekin, Central Conservatory of Music Press, 2011.02

30. Li Tao: Studium pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej [M], Shanghai, Oriental Publishing Center, wydanie 2011.

31. Guan Lin: Historia chińskiej narodowej muzyki wokalne [M], Pekin, Wydawnictwo Związku Literatów Chińskich, 1998

## **2. Artykuły w czasopismach**

1. Zhu Fengyu: Unarodowienie chińskiej pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej [J], Edukacja Artystyczna, 2006, (1); 13-16.

2. Wang Yuhe: Moje poglądy na pieśń artystyczną [J], Muzyka Ludowa, 1999(9):11-13.

3. Chen Xinping: Moje poglądy na rozwój pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej [J], Muzyka ludowa, 2008(02).

4. Huang Tengpeng: Pieśń artystyczna do słów klasycznej poezji chińskiej [J], Muzyka Ludowa, 2008(11).

5. Li Yan: Rozwój współczesnej chińskiej pieśni artystycznej [J], Muzyka Chińska, 1990 (1): 21-24.

6. Peng Genfa: Miejsce współczesnej chińskiej pieśni artystycznej [J], Muzyka Ludowa, 2007(9).

7. Su Xia: Muzyka poezji - dyskusja o pieśniach i pieśniach artystycznych [J], Muzyka Ludowa, 2002(2):22-25.

8. Liu Hongwei i Jia Kun: Charakterystyka stylistyczna i interpretacja wokalna pieśni artystycznych Lu Zaiyi [J], Yuefu Xinsheng (Dziennik Konserwatorium Muzycznego w Shenyang) 2019, nr 1: 100-111.

9. Xia Xiaoyan: Krótka historia chińskiej pieśni artystycznej pierwszej połowy XX wieku [J], Journal of Tianjin Conservatory of Music (Tian Lai), nr 3, 2004, 84-91.

10. Zhang Jinli: Ewolucja historyczna i współczesny renesans pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej [J], *Muzykologia Chińska* (kwartalnik), 2006, nr 4, 68-71.
11. Fang Yahong: Chińskie malarstwo w poezji. Ponowione studium pieśni artystycznej Huang Zi [J], *Journal of the Arts Music and Performance* w Nanjing University, 2010, nr 4, 120-124.
12. Zhang Qin: Cechy twórcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi [J], *Twórczość Muzyczna*, 2009(03).104-106.
13. Li Lin: Studium technik harmonii narodowej w pieśniach artystycznych Huang Zi [J], *Art Research*, 2009(02).108-111.
14. Ju Qihong: Poeta muzyki z wielką miłością - Lu Zaiyi i jego twórczość wokalna [J], *Muzyka ludowa*, 2004(11).4-8.
15. Zuo Xia: Stylu melodii w pieśniach artystycznych do słów chińskiej poezji klasycznej [J], *Muzykologia Chińska*, 2006(03).114-116.
16. Huang Yangbo: Charakterystyka obrazów muzycznych w pieśni artystycznej [J], *Muzyka chińska*, 2003(04).100-102.
17. Chen Yanqiu: „Zmieszanie się w czasie i przestrzeni. Zastosowanie pieśni Song Ci w twórczości chińskiej pieśni artystycznej pierwszej połowy XX wieku [J], *Journal of Jilin Academy of Arts*, 2003(04) 0,43-44.
18. Zhai Xuejing: Zmienianie się z emocjami i podążanie z duchem czasu. Nowe spojrzenie na pieśń artystyczną [J], *People's Music*, 2003(10).58-60.
19. Zhang Yi: Analiza cech akompaniamentu fortepianowego pieśniach artystycznych Huang Zi [J], *Muzyka chińska*, 2004(01).95-96.
20. Zhou Xiaoyan: Ścieżka rozwoju chińskiej sztuki wokalne [J], *Sztuka muzyczna*, 1992 (02), 36-46.
21. Liu Cong: Rozważania o aktualnej sytuacji i związanych z nią problemach twórczości chińskiej pieśni artystycznej [J], *People's Music*, 2001(09).17-19.
22. Yue Li: Studium chińskiego genu kulturowego w tradycji i rozwoju chińskiej pieśni artystycznej [J], *Sto szkół sztuki*, 2017(04).212-214.
23. Li Yuming, Xu Danguang: Dziedzictwo i rozwój tradycyjnej chińskiej poezji i muzyki w pieśni artystycznej [J], *Sto szkół sztuki*, 2017(04).215-216.

24. Meng Zhuo, Xu Dunguang: Definicja pojęć i charakterystyka morfologiczna chińskiej pieśni artystycznej [J], Wymiana akademicka, 2018(04).158-163.
25. Wang Jun: Estetyczne innowacje i techniki wokalne w pieśniach artystycznych Qing Zhu do słów klasycznej poezji chińskiej [J], Głos Żółtej Rzeki 2013 (17), 16-17.
26. Liu Xiaolong: Twórczość pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej w drugiej połowie XX wieku [J], Art Exploration, 2012 (04), 86-87.
27. Huang Yan: Analiza pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej w kontekście „poezji” [J], Twórczość muzyczna, 2010 (04), 124-125.
28. Hu Yuqing: Szerokie i głębokie osiągnięcia artystyczne. Treść kulturowa studiów chińskich i zachodnich. Analiza cech charakterystycznych twórczości pieśni artystycznych Zhao Yuanrena [J], Journal of Sichuan Normal University (wydanie z filozofii i nauk społecznych). 2002, (06), 110- 113.
29. Li Haiyan: Charakterystyka twórcza i analiza wykonawcza pieśni artystycznej Huang Zi „Szkarłatne usta” [J], Yuefu Xincheng (Dziennik Konserwatorium w Shenyang), 2014 (02), 257-261.
30. Yu Xin: Rdzenne cechy twórcze chińskiej pieśni artystycznej [J], Journal of Zhejiang Normal University (Wydanie Nauki Społecznej), 2005 (01). 89-92.
31. Huang Tengpeng: Refleksje estetyczne nad pieśnią artystyczną i jej popularyzacją w Chinach [J], Journal of Northwest Normal University (Wydanie z nauk społecznych), 2002 (05) 150-153.
32. Wang Xiancai: Charakterystyka artystyczna utworów wokalnych Zhao Yuanrena [J], Chinese Musicology 1996, Supplement, 137-140.
33. Zhao Qing: Mocno uchwycić estetyczne zasady wykonawcze sztuki wokalne [J], Music Research, 2001(04).80-85.
34. Tang Guiqing: Krótka dyskusja na temat współczesnej chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej i jej wykonania [J], Symphony, Journal of Xi'an Conservatory of Music, 1995, (02), 48-49.
35. Shi Weizheng: Historia chińskiej muzyki wokalne w pierwszej połowie XX wieku [J], Muzykologia Chińska, 1997 (01). 74-81.

### **3. Prace dyplomowe i doktorskie**

1. Wang Li: Wczesna chińska pieśń artystyczna [D], praca magisterska Uniwersytetu Pedagogicznego w Pekinie, 2006.
2. Zheng Jie: Od „wstępu” i „imitacji” do „eksploracji” i „innowacji”. Historyczna droga rozwoju chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej w pierwszej połowie XX wieku [D], praca magisterska Konserwatorium w Szanghaju, 2004.
3. Yu Xueyan: Periodyzacja i charakterystyka artystyczna XX-wiecznej chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej [D], praca magisterska Uniwersytetu Prowincji Henan, 2002.
4. Zhu Ling: Przegląd chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej lat 80-tych [D], Praca magisterska Uniwersytetu Pedagogicznego Chin Centralnych, 2006.
5. Li Dongmei: Charakterystyka narodowa chińskiej pieśni artystycznej poczynając od XX wieku, praca magisterska Northeast Normal University, 2010
6. Liang Huan: Te same słowa, różne melodie. Studium wykonawcze pieśni Spinka w kształcie Feniksa [D], praca magisterska Uniwersytetu Pedagogicznego Prowincji Sichuan, 2021
7. Chao Sinan: Dziedzictwo i innowacja w chińskiej pieśni artystycznej na przykładzie twórczości Huang Zi i Lu Zaiyi [D], praca magisterska Uniwersytetu Qingdao, 2017.
8. Yang Xiaoyin: Kreacja pierwotna i kreacja wykonawcza dwóch reprezentatywnych pieśni artystycznych Qing Zhu [D], praca magisterska Konserwatorium w Szanghaju, 2007
9. Yu Binhong: Studium rozwoju i wykonawstwa chińskiej pieśni artystycznej w ciągu 30 lat reformy i otwarcia [D], Uniwersytet Pedagogiczny Prowincji Fujian, 2008.
10. Xie Xiaofeng: Studium kompozycji i stylu wokalnego pieśni artystycznej Huang Zi do słów poezji klasycznej [D], Uniwersytet Pedagogiczny Prowincji Hunan, 2008.

11. Zeng Guanghai: Rozwój chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej oraz refleksje na temat ich wykonawstwa [D], praca magisterska East China Normal University, 2014.
12. Liang Caiyun: „Śpiewanie chińskich pieśni artystycznych do słów poezji klasycznej oraz poezji współczesnej [D], praca magisterska Konserwatorium Chińskiego, 2012.
13. Li Xuemei: Studium stylu wokalnego pieśni artystycznych do słów klasycznej poezji chińskiej od lat 20-tych do 40-tych XX wieku [D], Shanghai Conservatory of Music Master's Thesis, 2012.
14. Chen Lin: Studium porównawcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Huang Zi [D], praca magisterska z Shaanxi Normal University, 2009.
15. Deng Lan: Badania porównawcze nad tworzeniem i cechami estetycznymi pieśni artystycznych Qing Zhu i Huang Zi do słów poezji klasycznej [D], praca magisterska, Northwest Normal University, 2010.
16. Yu Ying: Studium wykonawcze pieśni artystycznej do słów współczesnej i klasycznej poezji chińskiej [D], praca magisterska z Shandong Normal University, 2010.
17. Meng Zhuo: Studium koncepcji wykonawczych chińskiej pieśni artystycznej [D], rozprawa doktorska Northeast Normal University, 2018.
18. Feng Changchun: Studium chińskiej myśli muzycznej w pierwszej połowie XX wieku [D], rozprawa doktorska Chińskiej Narodowej Akademii Sztuk, 2005.
19. Liu Jingjing: Studium pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej [D], praca magisterska Uniwersytetu Hebei, 2012.
20. Yang Huan: Historia rozwoju i studium wykonawcze chińskiej pieśni artystycznej w latach 80-tych [D], praca magisterska z South China University of Technology, 2014.
21. Liang Anqi: Akompaniament fortepianowy we wczesnych chińskich pieśniach artystycznych [D], praca magisterska East China Normal University, 2014.
22. Yang Jing: Analiza porównawcza i wykonawcza pieśni artystycznych Xiao Youmei i Zhao Yuanrena [D], Konserwatorium w Xi'an, praca magisterska, 2008.

23. Xu Zhe: Studium pieśni artystycznej Huang Zi [D], praca magisterska z Shandong Normal University, 2012
24. Chen Yu: Studium unaradawiania harmonii akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych Huang Zi [D], praca magisterska Fujian Normal University, 2006.
25. Huang Lu: Studium wykonawcze pieśni artystycznych do słów poezji klasycznej [D], rozprawa doktorska Chińskiego Konserwatorium Muzycznego, 2020.
26. Fan Xia: Trzydzieści lat (1979-2009). Przegląd badań nad chińską pieśnią artystyczną [D], praca magisterska, Southwest University, 2010
27. Li Qing: „Badania porównawcze nad charakterystyką twórczą i stylami wokalnymi pieśni artystycznych Huang Zi i Qing Zhu [D], praca magisterska z Shandong Normal University, 2008
28. Sun Xinming: Rozwój i charakterystyka artystyczna chińskiej pieśni artystycznej [D], praca magisterska Uniwersytetu Guangxi, 2015
29. Su Zhende: Charakterystyka estetyczna współczesnej chińskiej pieśni artystycznej [D], praca magisterska, Northwest University for Nationalities, 2013
30. Shen Jiawen: Styl narodowy w wykonawstwie pieśni artystycznych do słów poezji klasycznej [D], praca magisterska w Konserwatorium w Szanghaju, 2010.
31. Zheng Yanmei: Wstępne studium charakterystyki wokalne pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej [D], praca magisterska Fujian Normal University, 2009.
32. Li Manxia: Wstępne studium praktyki wykonawczej i reologii chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej [D], praca magisterska z Konserwatorium Chińskiego, 2014.
33. Liu Li: Interpretacja artystyczna artykulacji w chińskiej pieśni artystycznej [D], praca magisterska z Northeast Normal University, 2013.
34. Wei Ge: Analiza i opanowanie estetyczne współczesnej chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej [D], Uniwersytet Henan, 2016.
35. Chen Xinkun: Badania nad tekstem, metaforą i interpretacją dzieł muzycznych [D], Praca magisterska Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, 2014.



## Podziękowania

W zaskakująco szybkim tempie minęły trzy lata moich studiów w Polsce. Patrząc wstecz na ten krótki, lecz niezapomniany okres swojej nauki i swego życia, czuję w sercu wiele emocji. Będę się starał w przyszłości iść śmiało naprzód i nie zwalniać tempa swojego rozwoju.

W tym zaś miejscu chciałbym szczególnie gorąco podziękować mojemu Promotorowi, Panu Profesorowi Ryszardowi Cieśli. W ciągu tych trzech lat studiów i życia Pan Profesor poświęcił wiele wysiłku pracy nad moim rozwojem, a jego głęboka wiedza, ogromne osiągnięcia artystyczne i surowe wymagania wywarły na mnie głęboki wpływ, wskazując mi kierunek przyszłych badań naukowych i rozwoju artystycznego. Okres ten był dla mnie czasem fascynacji tak wielkim oddaniem pracy pedagogicznej, wielkodusznością, a zarazem głęboką pokorą, które zainspirowały mnie do jeszcze intensywniejszej pracy nad sobą i nieugiętości w dążeniu do rozwijania swoich kwalifikacji wokalnych. Chciałbym tutaj raz jeszcze wyrazić moją głęboką wdzięczność. Dziękuję wszystkim Pedagogom Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, dzięki którym gorliwej pracy i pomocy nieustannie się rozwijałem.

Ze względu na ograniczony poziom i czas wiele problemów wciąż nie zostało tutaj omówionych dostatecznie szczegółowo i nadal wymagają bardziej wnikliwych badań w przyszłości. Będę niezmiernie wdzięczny za wszystkie wskazówki i uwagi dotyczące niniejszej pracy.

## Abstrakt

Chinese art song is a unique artistic form, created after China opened up to the musical culture of the West, at the beginning of the 20th century. These songs use and continue to make use of the achievements and experiences of Western music, combining them with the tonality and rhythm of Chinese poetry, resulting in the original Chinese national style. The process of development of Chinese art songs has gone through various periods - the period of birth and heyday, a period of stagnation and a period of re-flourishing, which continues to this day. During the development process, numerous and varied pieces were created, and Chinese composers presented to the world how to combine the formal structure of Western music with the Chinese national style.

The first part of the dissertation describes the general development process of Chinese art song, from the definition of the concept to the discussion of its individual development periods and the justification for the selection of works recorded in the artistic part of the doctoral dissertation made by the Author. Of the thirteen songs, seven were written before 1949, and the remaining six were written after 1979. These were the two periods of the greatest heyday of Chinese artistic song (from its birth in the early 20th century to 1949 and from 1979 to today), with fundamentally different characteristics. The artistic aspect of the songs formed at that time. At the end of the first part, the author explains the place and value of artistic songs composed to the words of classical Chinese poetry.

In the second part of the dissertation, Author discusses the creative style of the composers of these thirteen selected songs, hoping that it will contribute to a better understanding of their background and meaning, thus making their musical analysis clearer.

In the third part, Author analyzes the selected pieces from the point of view of their rhythmic and melodic structure, as well as piano accompaniment and vocal structures. Through this analysis, he hopes to systematize and summarize the developmental features of Chinese Art Song. Discussing six artistic songs written to the words of

selected poems from the canon of Chinese classical poetry, the author also briefly described the content and artistic concept of these classic poems, because as historical works, from the point of view of today's reality and contemporary language, they require explanation.

In the fourth part of the work, the author summarizes the features characteristic of the national style and vocal issues important in the performance of selected songs.