

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

LIFEI WANG

**Studium procesu integracji europejskiej techniki
śpiewu *bel canto* z chińskim śpiewem ludowym**

Praca doktorska

pod kierunkiem

prof. dr hab. Ryszarda Cieśli

tłumacz: Karolina Wang

Warszawa 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „*Studium procesu integracji europejskiej techniki śpiewu bel canto z chińskim śpiewem ludowym*” 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

WSTĘP	5
CEL I ZNACZENIE BADAŃ	5
STAN BADAŃ.....	7
METODY BADAWCZE	8
ROZDZIAŁ I CHIŃSKI ŚPIEW LUDOWY A BEL CANTO	9
1.1 CHIŃSKI ŚPIEW LUDOWY.....	9
1.1.1 <i>Pojęcie chińskiego śpiewu ludowego</i>	9
1.1.2 <i>Pochodzenie historyczne śpiewu ludowego</i>	10
1.1.3 <i>Cechy szczególne śpiewu ludowego</i>	14
1.1.4 <i>Istota i tradycyjny charakter chińskiego śpiewu ludowego</i>	14
1.2 EUROPEJSKIE BEL CANTO	19
1.2.1 <i>Pojęcie</i>	19
1.2.2 <i>Narodziny</i>	20
1.2.3 <i>Cechy charakterystyczne</i>	21
1.3 CHIŃSKI ŚPIEW LUDOWY A BEL CANTO	24
1.4 WPŁYW BEL CANTO NA ŚPIEW LUDOWY	27
1.4.1 <i>Wpływ bel canto na dydaktykę śpiewu ludowego</i>	28
1.4.2 <i>Wpływ bel canto na wykonywanie utworów wokalnych</i>	30
1.4.3 <i>Wpływ bel canto na formy chińskiego śpiewu ludowego</i>	31
ROZDZIAŁ II PODOBIEŃSTWA I RÓŻNICE POMIĘDZY BEL CANTO A ŚPIEWEM LUDOWYM	32
2.1 PODOBIEŃSTWA MIĘDZY BEL CANTO A ŚPIEWEM LUDOWYM	38
2.1.1 <i>Estetyczne podobieństwa pomiędzy bel canto a śpiewem ludowym</i>	39
2.1.2 <i>Podobieństwo wymagań względem oddechu</i>	42
2.1.3 <i>Podobieństwo wymagań względem dykcji</i>	44
2.1.4 <i>Podobieństwo wymagań względem uchwycenia stylu śpiewu</i>	45
2.2 RÓŻNICE POMIĘDZY BEL CANTO A ŚPIEWEM LUDOWYM.....	46
2.2.1 <i>Różnice kulturowe</i>	46
2.2.2 <i>Różnice w dążeniach artystycznych</i>	49
2.2.3 <i>Różnice w technice śpiewu</i>	53
2.2.4 <i>Różnice w gatunkach muzyki wokalne</i>	65
2.2.5 <i>Różnice w stylu śpiewu</i>	67
2.2.6 <i>Różnice w formach ekspresji scenicznej</i>	68
ROZDZIAŁ III BEL CANTO I CHIŃSKA SZTUKA ŚPIEWU LUDOWEGO – SYNTEZA I ROZWÓJ	70
3.1 INTEGRACJA I ROZWÓJ BEL CANTO W PRAKTYCE WOKALISTÓW CHIŃSKIEJ MUZYKI LUDOWEJ.....	70
3.1.1 <i>Synteza dwóch metod śpiewu na poziomie technik wokalnych</i>	75
3.1.2 <i>Wpływ bel canto na wokalistów chińskiej muzyki ludowej</i>	80
3.2 INTEGRACJA I ROZWÓJ BEL CANTO W CHIŃSKIEJ UNIWERSYTECKIEJ EDUKACJI WOKALNEJ	82
3.2.1 <i>Rola bel canto w dydaktyce ludowej muzyki wokalne</i>	83

3.2.2 Zastosowanie integracji <i>bel canto</i> ze szkołą ludowego śpiewu w dziedzinie edukacji uniwersyteckiej.....	84
3.2.3 Metody integracji <i>bel canto</i> ze szkołą ludowego śpiewu.....	85
3.2.4 Promocja budowy systemu chińskiej narodowej szkoły śpiewu	86
3.2.5 Udoskonalenie studiów teoretycznych nad chińską sztuką muzyki ludowej	87
3.2.6 Pogłębienie innowacji i rozwoju w sferze praktyki chińskiej muzyki wokalne.....	89
3.2.7 Sens syntezy elementów <i>bel canto</i> i szkoły ludowego śpiewu w edukacji muzyczno-wokalne.....	90
3.3 ZNACZENIE INTEGRACJI NARODOWEJ MUZYKI Z <i>BEL CANTO</i>	93
3.3.1 Ulepszenie metody śpiewu w ludowej muzyce wokalne.....	93
3.3.2 Prezentacja właściwości ludowej muzyki wokalne.....	97
3.3.3 Dynamiczny rozwój szkoły ludowego śpiewu	101
3.3.4 Rezultaty syntezy chińskiej muzyki wokalne z <i>bel canto</i>	103
ROZDZIAŁ IV ANALIZA PIEŚNI NAGRANYCH NA ZAŁĄCZONEJ PŁYCCIE CD, W ICH KSZTAŁCIE ARTYSTYCZNYM STANOWIĄCYM EGZEMPLIFIKACJĘ OMAWIANYCH ZAGADNIEŃ – ARTYSTYCZNA KONCEPCJA ROZWIĄZANIA ZAŁOŻONYCH TEZ.....	
4.1 ARARIYO (阿拉里呦).....	110
4.2 KAŻDY WYCHWAŁA NASZ DOM (谁不说俺家乡好).....	116
4.3 PIEŚŃ WYEMANCYPOWANYCH CHŁOPÓW (翻身农奴把歌唱).....	120
4.4 ODA DO KWIATU ŚLIWY. NA MELODIĘ BU SUAN ZI (卜算子.咏梅).....	122
4.5 HAFTOWANA SAKIEWKA (绣荷包).....	126
4.6 BRAMA RODOWEJ POSIADŁOŚCI (大宅门).....	128
4.7 OZDOBNA CYTRA (锦瑟).....	132
4.8 TO WŁAŚNIE JA (那就是我).....	135
4.9 WARIACJE MAIRY (玛依拉变奏曲).....	141
4.10 BĘDĘ CIĘ KOCHAĆ POZA GRÓB (来生来世把你爱).....	145
4.11 ŚWIĘTO LATARNI. NA MELODIĘ QING YU AN (青玉案·元夕).....	153
SŁOWO KOŃCOWE.....	159
PODZIĘKOWANIA	162
BIBLIOGRAFIA	163

Wstęp

Cel i znaczenie badań

Każda społeczność na świecie tworzy muzykę. Tak było zawsze i tak też jest w XXI wieku. Zawsze też na styku różnych społeczności, różnych kultur, wreszcie różnych cywilizacji dokonywała się wymiana i ścieranie się poglądów i koncepcji w każdej praktycznie sferze życia, a zwłaszcza gdy chodzi o sztukę. Jednakże poprzedni wiek XX i aktualny to czas gdy zjawisko zderzenia się kultur, ich przenikania, asymilowania występuje w stopniu i na skalę niespotykaną wcześniej. Bez przesady można zatem początek XXI wieku określić jako wiek wielokulturowości. Jeżeli teraz skupimy swój wzrok na chińskiej wokalistyce tradycyjnej (czy też jak to jest określane w chińskiej literaturze przedmiotu – ludowej) w tym okresie to stwierdzimy, iż jest to czas na dalsze budowanie na fundamentach tradycji śpiewu ludowego i jego wzbogacanie poprzez innowacje na różnych poziomach, z wykorzystaniem różnych form, stylów i technik. To czas na otwartość i różnorodność perspektyw spojrzenia na dynamikę procesu. Chiński śpiew ludowy nie tylko zachowuje chińskie tradycje, ale też czerpie z praktyki i techniki europejskiego *bel canto* rozumianego tu jako całokształt osiągnięć europejskiej sztuki wokalne w muzyce poważnej począwszy od baroku do dziś, obejmujący aspekty techniczne jak i estetykę. Chińska wokalistyka ludowa (tradycyjna) cieszy się uznaniem ogółu chińskiego społeczeństwa i powoli buduje swą pozycję na świecie. Po *reformach i otwarciu*¹ Chin na świat estetyki i formy muzyki zachodniej uruchomione zostały intensywne procesy adaptacyjne, asymilacyjne i integracyjne, wywierając na sztukę chińskiego śpiewu ludowego ogromny wpływ.

Co prawda historia rozwoju współczesnej chińskiej opery wzorowanej na

¹ termin historyczny oznaczający reformy wprowadzone przez przywódcę Chin Deng Xiaopinga, z końcem lat 70 ubiegłego stulecia

zachodniej estetyce *bel canto* zaczęła się jeszcze w latach 40 ubiegłego stulecia ale wydaje się, iż zdecydowane oddziaływanie *bel canto* na estetykę kultywowania chińskiego śpiewu ludowego rozpoczyna się dopiero od lat 70-tych. To pierwsza z tez, które swoją pracą chciałabym wykazać. Interesuje mnie kwestia czy taki wpływ istnieje, a jeżeli tak to w jakim stopniu sztuka *bel canto* jest asymilowana przez różne odmiany chińskiego śpiewu ludowego. W trakcie konsultacji z promotorem uświadomiłam sobie, iż istnieje zasadnicza różnica co do pojęcia „śpiew ludowy” gdy idzie o Chiny i świat zachodni. Określenie „ludowy” w muzyce zachodniej jest zarezerwowane dla śpiewu o charakterystyce etnicznej, a jego kultywowanie jest praktykowane w formie, którą określiłabym jako „żywy skansen” gdzie drobiazgowo odtwarza się wszystkie aspekty wykonawstwa ludowego dbając o ich historyczną autentyczność. Istnieje oczywiście nurt praktyki estradowej korzystający z motywów ludowych i jest on bardzo popularny jednak nie nosi już etykiety „ludowy”. Tymczasem w Chinach przez określenie ludowy lub tradycyjny rozumie się całokształt chińskiej wokalistyki opartej na rodzimym języku i kulturze, jedynie z wyłączeniem nurtu muzyki wokalne czy to kameralnej, czy operowej pisanej z założenia w estetyce zachodniej. Wydaje się, iż gwałtowne zderzenie z estetyką muzyczną zachodu postawiło całą rodzimą estetykę muzyczną niejako w opozycji, stąd – moim zdaniem – inne niż na Zachodzie rozumienie terminu ludowy czy tradycyjny w muzyce. Bez uświadomienia sobie tej różnicy spojrzenia poniższy opis byłby dla człowieka cywilizacji zachodniej niezrozumiały. W rozdziale pierwszym na wstępie wspominam raz jeszcze o tej różnicy by uniknąć dysonansu poznawczego.

Chińska sztuka śpiewu stanowi ważną część kształcenia artystycznego, jest także konkretnym wyrazem sztuki i kultury muzycznej w nauczaniu. W miarę ulegania wpływom estetyki *bel canto* chińska sztuka śpiewu łączy się i ściera z nim jednocześnie, wkraczając na drogę rozwoju i innowacji. Społeczeństwo stopniowo poszerza swoją wiedzę w zakresie sztuki i kultury, postępuje także proces sinizacji

bel canto, który stał się obiektem zainteresowania i badań środowisk naukowych. *Bel canto* już wzbogaciło system chińskiej sztuki wokalne i znacznie wpłynęło na tradycyjne formy sztuki śpiewu.

W niniejszej pracy przywołuję definicję pojęcia chińskiego śpiewu ludowego i *bel canto*, dokonuję ich porównania, analizy i podsumowania oraz sygnalizuję różnice między nimi w zakresie kulturowym, technik śpiewu itd. Przedstawiam także proces sinizacji *bel canto*, jego integrację z chińskim śpiewem ludowym i proces rozwojowy. Kompletując materiały źródłowe dokonałam niejako przeglądu ostatnich kilkudziesięciu lat historii czerpania chińskiego śpiewu ludowego z *bel canto* w zakresie sztuki wokalne. Tym samym rzucam światło na proces integracji chińskiego śpiewu ludowego i *bel canto* na płaszczyźnie zarówno teoretycznej, jak i praktycznej, jednocześnie kładąc fundamenty teoretyczne dla rozwoju chińskiej sztuki śpiewu i dydaktyki wokalne.

Stan badań

Obecnie technika *bel canto* jest uznawana w Chinach za metodę śpiewu opartą na naukowych podstawach i powszechnie stosowana w dydaktyce śpiewu. Większość badań w zakresie zastosowania techniki *bel canto* skupia się na analizach porównawczych chińskich i zachodnich oper lub cykli pieśni, z uwzględnieniem takich aspektów, jak kreacja roli, czy ekspresja wokalna. Większość z tych publikacji wyszła jednak spod pióra autorów specjalizujących się w śpiewie *bel canto*. Przykładem są m.in. następujące pozycje: Song Yibo 宋奕博, *Analiza porównawcza technik wokalnych w chińskim śpiewie ludowym i śpiewie bel canto* (中国民族声乐演唱与美声演唱方法之比较分析), *Xiju Zhijia* 2019 (30); Li Kemeng 李可萌, *Studium zastosowania techniki bel canto w chińskiej operze narodowej* (美声演唱方法在中国原创歌剧中的运用分析), *Zhongguo Minzu Bolan* 2019 (12); Sa Rina 萨日娜,

Studium zastosowania techniki bel canto w pieśniach ludowych z Erdos (美声演唱技法在鄂尔多斯民歌中的运用探索), *Neimenggu Daxue Xuebao* 2016 (3).

Część badań prezentuje ujęcie tematu z perspektywy dydaktycznej. Np. Cao Ying 曹颖, *Studium syntezy technik wokalnych i stylistyki śpiewu bel canto z chińską kulturą wokalną w dydaktyce wokalne* (声乐教学中美声演唱技巧和风格与中国本土声乐艺术的融合研究), *Yishujia* 2020 (12); Yang Yanwen 杨延文, *Studium innowacji w zakresie nauczania techniki bel canto na uczelniach wyższych* (高校美声演唱方法的创新研究), *Mingri Fengshang* 2021 (22).

Chińska sztuka śpiewu poszczycić się może głębią kulturowych konotacji i bogatą historią, co sprawia, że podobnie jak zachodnia technika *bel canto*, posiada ogromną wartość badawczą. Obie te techniki nieustannie się przenikają w praktyce wykonawczej, a innowacja odgrywa niezwykle istotną rolę dla pełnego świeżości, opartego na naukowych podstawach śpiewu. Mam nadzieję, że moje wieloletnie doświadczenie w wykonywaniu chińskiego repertuaru ludowego, obejmującego m.in. utwory o stylistyce opery pekińskiej, pieśni ludowe, sztukę ludową *quyi* i pieśni artystyczne do poezji klasycznej, w połączeniu z praktycznym doświadczeniem innowacyjnej syntezy chińskiej sztuki śpiewu tradycyjnego z elementami techniki *bel canto*, okaże się pomocne na drodze do usystematyzowania wiedzy teoretycznej i praktycznej w opisie omawianych procesów rozwojowych.

Metody badawcze

W niniejszym opracowaniu wykorzystano następujące metody badawcze: metoda porównawcza, metoda praktyki artystycznej, metoda analizy utworu, metoda przeglądu literatury oraz metoda analizy przykładów nutowych.

Słowa kluczowe: bel canto, śpiew ludowy, integracja, rozwój

Rozdział I

Chiński śpiew ludowy a *bel canto*

1.1 Chiński śpiew ludowy

1.1.1 Pojęcie chińskiego śpiewu ludowego

Często pojawiające się pojęcie „śpiewu ludowego” (民族唱法) jest pojęciem względnie nowym. W przypadku Chin jego zakres znaczeniowy obejmuje unikatową chińską sztukę śpiewu tradycyjnego i tradycyjne techniki śpiewu, ale też w wielu opracowaniach, rodzimy popularny nurt rozrywkowy bazujący na odwoływaniu się do estetyki tradycyjnej. Pojęcie to zostało pierwotnie stworzone w celu odróżnienia od zachodniego *bel canto* i jest wynikiem prób umiejscowienia chińskiego śpiewu tradycyjnego we współczesnej teorii wokalistyki. Mamy tu zatem zasadniczo odmienną sytuację niż w Europie, gdzie przez wieki ewolucyjnie ukonstytuowała się percepcja istnienia obok siebie różnych estetyk: ludowej, sakralnej, operowej, wreszcie rozrywkowej. W Chinach skumulowanie procesu oddziaływania przybyłej z zachodu estetyki operowej, połączone z dynamiką kształcenia muzyków chińskich na zachodzie wywiera już od prawie 100 lat ogromny wpływ na tradycyjne formy muzyki wokalne. Dynamika procesu wymusza niejako poszukiwanie czy dookreślanie granic tego wpływu, granic procesów asymilacyjnych tak by nie stracić swojego dziedzictwa kulturowego ale też nie stracić szansy na rozwój.

Śpiew ludowy to, w szerokim znaczeniu, ogół różnych technik, form i szkół śpiewu powstających w miarę rozwoju kulturalnego i historycznego społeczeństwa i przekazywanych w różnych miejscach geograficznych i wśród różnych społeczności. Pojęcie obejmuje cały dorobek sztuki wokalne narodu chińskiego, między innymi,

operę chińską, sztukę ludową *quyi*² (曲艺), pieśni artystyczne (pieśni tworzone po *Ruchu 4 Maja*³ czy muzykę popularną. „W świecie sztuki wokalne zakres znaczeniowy pojęcia jest zazwyczaj węższy. Pojęcie odnosi się do pieśni ludowych z wykluczeniem tradycyjnej opery chińskiej (戏曲 *xiqu*) i sztuki ludowej *quyi*, adaptowanych pieśni ludowych, pieśni artystycznych oraz wybranych fragmentów opery chińskiej.”⁴ W takim znaczeniu śpiew ludowy stanowi wyróżniającą się sztukę śpiewu. „Mówiąc prostym językiem, śpiew ludowy to wykonanie pieśni ludowych w sposób noszący znamiona rozwoju, uwspółcześnienia i postępu. To śpiew, który nie tylko przejął i zachował tradycyjne techniki śpiewu ludowego, w tym tradycyjnej opery chińskiej i sztuki opowieści śpiewanych (说唱艺术 *shuochang yishu*), ale zaczerpnął też nowoczesne techniki od zachodniego *bel canto*.”⁵ Uosabia on temperament i charakter oraz zwyczaje i wrażliwość estetyczną ogółu społeczeństwa. Jak widać cały proces jest też stymulowany definiowaną politycznie koncepcją rozwoju społecznego podlegającego różnorodnym wpływom kultury zachodniej. Stąd, jak się wydaje, odmiennosc procesu wzajemnego oddziaływania pomiędzy sztuką ludową a estetyką *bel canto*.

1.1.2 Pochodzenie historyczne śpiewu ludowego

Kilka tysięcy lat temu nasi przodkowie rozpoczęli tworzenie wspaniałej kultury muzycznej i przepięknych pieśni. Początki chińskiego śpiewu ludowego sięgają czterech tysięcy lat wstecz, aż do odległych czasów starożytnych.

Współczesna chińska kultura natomiast, w tym śpiew, pozostaje pod wpływem kultury zachodniej od czasu pierwszych prób dotarcia do świata zachodniego podjętych za czasów późnej dynastii Qing (1644–1912). Mający następnie miejsce *Ruch Nowej*

² Quyi (曲艺) - inaczej opowieści śpiewane (说唱艺术), termin zbiorczy odnoszący się dużej ilości sztuk performatywnych, wykorzystujących element melorecytacji.

³ Ruch 4 Maja – był to ruch studencki w nowożytnej historii Chin. 4 maja 1919 roku studenci zorganizowali demonstrację przeciwko postanowieniom Traktatu Wersalskiego odnośnie prowincji Shandong. Domagali się odrzucenia traktatu i dymisji pro-japońskich urzędników

⁴ Ren Chuyao 任楚瑶, *O różnorodności stylistycznej chińskiego śpiewu ludowego* (浅谈我国民族唱法风格的多样性) [J], Dazhong Wenyi Chubanshe, Jiangxi 2014, str. 7

⁵ Li Xiaoe 李晓贰, *Sztuka śpiewu ludowego* (民族声乐演唱艺术)[M], Hunan Wenyi Chubanshe, Changsha 2001, str. 1

*Kultury*⁶ obudził pragnienie wolności myśli w społeczeństwie i sprawił, że poznawanie wysoce rozwiniętej zachodniej kultury i nauki stało się swoistą modą, a tradycyjna chińska sztuka śpiewu rozpoczęła zupełnie nowy etap rozwoju. Rozpoczęto nauczanie zachodniej wokalistyki, a Chińczycy poznający zachodnią sztukę zaczęli tworzyć własne pieśni artystyczne. Za czołowe postacie tamtego okresu można uznać Zhao Yuanrena⁷ (赵元任), Huang Zi⁸ (黄自) oraz Qing Zhu⁹ (青主).

Status dyscypliny naukowej śpiew ludowy zyskał dopiero po ustanowieniu Chińskiej Republiki Ludowej. Na przełomie lat 1949/1950, Komitet ds. Komunikacji Muzycznej stworzony wspólnie przez Stowarzyszenie Muzyków Chińskich i Centralne Konserwatorium Muzyczne zapoczątkował dyskusję na temat „Śpiewu Nowych Chin”, a następnie, na zorganizowanej przez Ministerstwo Kultury dorocznej Ogólnokrajowej Konferencji Wokalistyki zapoczątkowano debatę na temat „unarodowienia”. „Wtedy to śpiew ludowy zyskał oficjalną nazwę i umiejscowienie w dyscyplinie wokalistyki i rozpoczął swój rzeczywisty rozwój. Rozpoczęta wtedy „walka narodowego z zachodnim” także miała niebagatelny wpływ na rozwój wokalistyki w Chińskiej Republice Ludowej”¹⁰. W wyniku debaty osiągnięto konsensus, że śpiew ludowy powinien mieć ścisły związek z życiem narodu chińskiego, przekazywać ducha tradycyjnego śpiewu narodu chińskiego, a także w sposób naturalny adaptować postępowe teorie i techniki śpiewu zagranicznego i tym samym tworzyć nową technikę śpiewu wyrażającą myśli i uczucia narodu chińskiego,

⁶ Ruch Nowej Kultury – ruch zapoczątkowany na pocz. XX wieku przez grupę postępowych chińskich intelektualistów, sprzeciwiający się feudalizmowi, promujący demokrację i naukę.

⁷ Zhao Yuanren (1892-1982) – językoznawca i muzyk, urodzony w Tianjinie. W młodości wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie studiował fizykę, filozofię, literaturę, prawo i muzykę. Skomponował ponad sto pieśni, a także muzykę chóralną i miniatury instrumentalne. Wśród najbardziej reprezentatywnych utworów wymienić należy m.in. pieśni Jak mam za nią nie tęsknić (教我如何不想他), Pieśń morską (海韵), Marsz pokoju (和平进行曲) oraz najwcześniejszy oficjalnie opublikowany utwór na fortepian. Jego pieśni charakteryzowały się unikalnym połączeniem muzyki z językiem, jego fonetyką, prozodią i intonacją. Świadomie używał też w nich dialektów i języka potocznego. Ponadto, zwracał szczególną uwagę na styl narodowy.

⁸ Huang Zi (1904-1938) – chiński kompozytor i pedagog muzyczny, bratanek Huang Yanpeia. Do jego najbardziej znanym kompozycji należą m.in. pieśni Kwiat śliwy pośród śniegu (踏雪寻梅), Pieśń flagi Republiki Chińskiej (中华民国国旗歌), Powiewający sztandar (旗正飘飘). Od najmłodszych lat żywił zamiłowanie do literatury i muzyki. W 1916 roku rozpoczął naukę na Uniwersytecie Tsinghua, gdzie zetknął się z muzyką zachodnią.

⁹ Qing Zhu (1893-1959) – estetyk muzyki i kompozytor. Urodzony w Huiyang, w prowincji Guangdong. Redaktor czasopism *Dźwięk* (音) oraz *Sztuka muzyczna* (乐艺). Napisał monografię z zakresu estetyki muzyki: *O muzyce* (乐话) i *Wstęp do muzyki* (音乐通论). Skomponował pierwszą chińską pieśń artystyczną, *Jangcy płynie na wschód* (大江东去). Uważany jest za pioniera współczesnej chińskiej estetyki muzycznej oraz chińskiej pieśni artystycznej.

¹⁰ Feng Changchun 冯长春, *Pojedynek między „głosem tubyleczym” a „głosem obcym” – spór o chińskie i zachodnie techniki śpiewu w połowie XX wieku* (“土嗓子”与“洋嗓子”的对唱—20世纪中的中西唱法论争) [J], Huangzhong, Wuhan 2010 (03), str. 13

przejawiającą wielkość narodu, mającą lokalny charakter, a także dobrze przyjmowaną przez społeczeństwo. „Dlatego też śpiew ludowy na początku Chińskiej Republiki Ludowej opierał się na fonacji związanej z lokalnym dialektem i konkretnym sposobem wymowy.”¹¹ Od lat 50-tych do początku lat 70-tych ubiegłego wieku taki rodzaj śpiewu był uważany za wzorcowy śpiew ludowy, a czołowymi postaciami tego okresu byli śpiewacy starszego pokolenia tacy jak Tseten Dolma (才旦卓玛), Guo Lanying (郭兰英), Guo Song (郭颂) i inni.

Reformy i otwarcie Chin na świat, wraz z którymi przyszła wolność myśli, przyniosły złoty wiek i rozkwit sztuki śpiewu ludowego. Po upływie dekady, podczas której nastąpił wzmożony kontakt kultury muzycznej Chin i Zachodu, wielu światowej klasy artystów czy wykładowców wielokrotnie przyjeżdżało do Chin dawać występy i wykłady, jednocześnie chińscy śpiewacy wyjeżdżali na zachód. Wszystko to znacznie przyspieszyło wejście chińskiej wokalistyki w nowy etap rozwoju.

Dzięki zróżnicowaniu ówczesnej kultury światowej oraz przenikaniu się i uzupełnianiu dyscyplin chińska wokalistyka sporo zaczerpnęła z racjonalności, regularności i naukowego charakteru zachodniego *bel canto*, co doprowadziło do rozwoju i unowocześnienia sztuki chińskiego śpiewu ludowego i sprawiło, że chińska współczesna sztuka śpiewu ludowego poczyniła ogromny postęp w zakresie technik wokalnych, charakteru i stylu. W związku z powyższym zakres znaczeniowy pojęcia „śpiewu ludowego” stopniowo ulegał zmianie. „Językiem śpiewu ludowego po reformach był w większym stopniu mandaryński, śpiew ten zakorzeniony był w śpiewie tradycyjnym, jednakże czerpał także z technik i środków wyrazu *bel canto* zapożyczając, między innymi, głęboki oddech, utrzymywanie krtani w stabilnej pozycji, nasycenie alikwotami, rejestr mieszany w odpowiednich proporcjach czy płynne przejścia między rejestrami, dzięki czemu stopniowo zyskiwał na racjonalności i naukowym charakterze, ostatecznie tworząc stosunkowo niezależny system fonacji.”¹² Głównymi reprezentantami śpiewu ludowego nowego okresu byli śpiewacy tacy jak Zhu Fengbo (朱逢博), Wu Yanze (吴雁泽), Peng Liyuan

¹¹ Li Huanzhi 李焕之, *Dyskusja na temat dróg rozwoju ludowej sztuki wokalne* (论如何发展民族的声乐艺术) [J], *Wenyibao* 1953 (2), str. 18

¹² Zhang Xudong 张旭东, *Zagadnienie artykulacji i różnice estetyczne między chińskim bel canto a śpiewem ludowym* (中国美声唱法与民族唱法的字声问题及审美差异) [J], *Renmin Yinyue*, Pekin 2010 (10), str. 40

(彭丽媛), Yan Weiwen (阎维文) i Song Zuying (宋祖英). Ogromna liczba wykonanych przez nich znakomitych utworów umożliwia dostrzeżenie w śpiewie ludowym obecności techniki *bel canto*, a zarazem piękna kultury narodowej.

Działania wykonywane przez muzyków i teoretyków polegające na odkrywaniu, porządkowaniu, syntezie i doskonaleniu śpiewu ludowego umożliwiły stopniowe ujawnienie charakterystycznych cech stylu śpiewu ludowego nowego okresu. Mówiąc ogólnie, cechy te można sprowadzić do dwóch aspektów: wyznacznikiem estetycznym śpiewu ludowego była „prawidłowa artykulacja – piękny śpiew” (字正腔圆), natomiast wyznacznikiem doskonałości występów była „doskonałość zarówno śpiewu, jak i ekspresji” (声情并茂). Sam głos charakteryzują słodkość, czystość, płynność, wyrazistość i miękkość, wyrażane w potocznym języku. „Przyswojenie techniki wokalne *bel canto* przez współczesny chiński śpiew ludowy doprowadziło do osadzenia języka będącego duchem narodu i interpretacji melodii śpiewaków na fundamencie prawidłowego oddechu i pozwoliło uzyskać niezakłócony i jednolity dźwięk, wyraźną artykulację, pełną i czystą barwę dźwięku, płynne posługiwanie się wysokością i siłą głosu, zwiększoną siłą przebiccia głosu i szerszą skalę głosu, tym samym ogromnie wzbogacając jego ekspresję wokalną. Miało to niebagatelne znaczenie dla rozwoju chińskiej ludowej muzyki wokalne.”¹³

Podsumowując, kształtowanie się i rozwój chińskiego śpiewu ludowego dokonywały się na tle ówczesnych wydarzeń historycznych w Chinach, w specyficznych warunkach historycznych, społecznych i językowych. „Współczesny chiński śpiew ludowy wywodzi się z tradycyjnego chińskiego śpiewu, jednakże wchłonął i zaczerpnął elementy teorii wokalne *bel canto*. Można powiedzieć, że śpiew ten zrodził się z tradycyjnego chińskiego śpiewu, jednakże odrodził się, udoskonalił i rozwinął w nowych warunkach historycznych, a wyzwolenie myśli umożliwiło przyspieszenie wszystkich tych procesów.”¹⁴

¹³ Li Shuangxia 李爽霞, *Wpływ techniki bel canto na chińską ludową muzykę wokalną* (美声唱法对我国民族声乐的影响) [J], *Yishu Jiaoyu*, Pekin 2013 (09), str. 12

¹⁴ Zhou Han 周涵, *Reforma w dydaktyce śpiewu ludowego z perspektywy sinizacji zachodniej techniki śpiewu* (从西洋唱法的民族化看民族声乐的教学改革) [D], *Hunan Shifan Daxue* 2012.05, str. 58

1.1.3 Cechy szczególne śpiewu ludowego

Śpiew ludowy charakteryzuje się następującymi cechami: po pierwsze, przywiązywanie wagi do ludowego charakteru dźwięku oraz prawdziwa, czysta i skupiona z przodu barwa dźwięku. Po drugie, czysty, wysoki i nośny, przyjemny, pełny i wyraźny głos. Po trzecie, podkreślanie związku muzyki z językiem, przywiązywanie wagi do emisji głosu, rezonansu i interpretacji melodii z uwzględnieniem zasad wymowy języka oraz do wyznaczników takich jak pięć artykulatorów (五音 wuyin)¹⁵ i cztery sposoby artykulacji (四呼 sihu)¹⁶, zasady artykulacji nagłosu i wygłosu, czy zasada wymowy *guiyun* (归韵)¹⁷. Po czwarte, podkreślanie istoty stosowania oddechu torem brzuszny (丹田 dantian) i wymaganie głębokiego oddechu, znaczne zastosowanie rezonansu głowowego i piersiowego, znaczna obecność rejestru modalnego w wysokich dźwiękach (określenie rejestru czy też strefy przejściowej w opozycji do belcantowego *passaggio*), wysoki stopień napięcia fałdów głosowych i mięśni krtani. Po piąte, jednoczesne zorientowanie w śpiewie na „słowa, dźwięki, emocje, odczucia i upodobania” (字、声、情、味、趣), jak również tradycyjną estetykę: „energię, oddech, ducha i formę” (精、气、神、形). Po szóste, podążanie za wskazówkami takimi jak „słowa przewodnikiem melodii” (以字行腔), „prawidłowa artykulacja – piękny śpiew”, „emocje drogą do śpiewu” (以情带声) oraz „doskonałość zarówno śpiewu, jak i ekspresji”.

1.1.4 Istota i tradycyjny charakter chińskiego śpiewu ludowego

1.1.4.1 Wyjątkowość artykulacji istotą śpiewu ludowego

Dbałość o artykulację w śpiewie ludowym została ugruntowana historycznie, już dawne traktaty o muzyce zawierały wiele wnikliwych uwag na ten temat, na przykład *Traktat o śpiewie* (唱论) z czasów dynastii Yuan, zalecający „odpowiednią artykulację,

¹⁵ Pięć artykulatorów obejmuje wargi, zęby, język, dziąsła i gardło.

¹⁶ Cztery sposoby artykulacji odnoszą się do różnego ułożenia ust.

¹⁷ *Guiyun* oznacza artykulację wygłosu. W tradycyjnej klasyfikacji wyróżnia się różne typy wygłosu.

zrozumienie i wierność oryginalnej treści utworu, dostosowanie melodii do wymowy słów i przestrzeganie tonów”¹⁸, *Prawa pieśni* (曲律) z czasów dynastii Ming mówiące następująco: „Są trzy zasady absolutne utworu wokalnego: po pierwsze: wyraźna artykulacja, po drugie: czysta melodia, po trzecie: prawidłowy rytm”¹⁹ oraz *Swobodne refleksje na temat wypoczynku* (闲情偶记) o treści: „Przy uczących się śpiewu nie ma mowy o zdolnościach czy ich braku, ważne jest, czy są usta, czy nie. Przy słuchaczach natomiast najpierw następuje pytanie: są słowa, czy nie ma słów. Słowa wynurzają się z ust, są słowa, są usta.”²⁰ Niewyraźne słowa to jakby brak słów, w mowie są usta, w śpiewie – nie. Czymże się taki człowiek różni od niemowy! (...) „Często na koniec utworu dźwięki ustają i słuchacz kończy słuchanie, jednak nie zrozumiał ani słowa. Człowiek chciałby się wtedy zabić!”²¹. Wszystkie te fragmenty pokazują, że już w tradycyjnej chińskiej wokalistyce czystość i wyraźność artykulacji stanowiła ważne kryterium oceny umiejętności w zakresie śpiewu i ekspresji.

W tradycyjnej chińskiej teorii śpiewu wiele umiejętności z zakresu śpiewu jest określanych właśnie poprzez pryzmat artykulacji, na przykład „prawidłowa artykulacja – piękny śpiew”, „słowa przewodzą, dźwięk wtóruje” (字领腔行), „melodia podąża za słowami” (腔随字走), „słowa przewodnikiem melodii” czy „czysta artykulacja-czysty dźwięk” (字清腔纯).²² Wszystkie te powiedzenia stawiają słowa jako warunek zasadniczy, wyłącznie „prawidłowa artykulacja” umożliwi „piękny śpiew”, wyłącznie „prawidłowa artykulacja” zapewni „czysty dźwięk” itd. Zasady te stanowią esencję teorii chińskiego tradycyjnego śpiewu. Śpiew ludowy nie tylko przejął jej wnikliwe obserwacje na temat istoty artykulacji, ale także wykształcił własną, dostosowaną do swojej charakterystyki teorię artykulacji i dykcji, na przykład „pięć artykulatorów i cztery sposoby artykulacji” (五音四呼), „cztery hu” (开齐撮合), „fonacja” (出声), „wciąganie brzucha” (收腹), „wymowa wygłosu *guiyun*” (归韵) czy „trzyńście

¹⁸ Yannan Zhi'an 燕南芝庵 (Dynastia Yuan), *Traktat o śpiewie* (唱论), w: *Antologia starożytnych chińskich tekstów o muzyce* (中国古代音乐文献集成), t. 3, Guojia Tushuguan Chubanshe, str. 511

¹⁹ Wang Jide 王骥德 (Dynastia Ming), *Prawa pieśni* (曲律), t. 1, Shanghai Guji Chubanshe, str. 214

²⁰ Li Yu 李渔 (Dynastia Qing), *Swobodne refleksje na temat wypoczynku* (闲情偶记), w: *Teoria chińskiej opery tradycyjnej* (中国戏曲理论专著), Wanjuan Chuban Gongsi, str. 319

²¹ Chen Junfan 陈君凡, *Ludowa sztuka wokalna w starożytnych Chinach* (中国古代民族声乐艺术研究) [J], Huangzhong, Wuhan 2002 (02), str. 96

²² Song Liansheng 宋连生, *Wstępne studium śpiewu ludowego* (对民族唱法的初步探索), Shoudu Shifan Daxue Xuebao (Shehui Kexueban) 1995 (4), str. 23

kategorii rymów” (十三辙). „Całość teorii opiera się na charakterystyce języka. W umiejętności śpiewu artykulacja znajduje się na pierwszym miejscu, to właśnie artykulacja jest środkiem jej realizacji i stanowi o różnicy między śpiewem ludowym i bel canto oraz jego wyjątkowości.”²³

1.1.4.2 Waga emocji w śpiewie

Wszystkie formy sztuki bez wyjątku wykorzystują wyrażanie emocji, by wywoływać u odbiorcy skojarzenia i pobudzać jego wyobraźnię, wszystkie także dzięki temu poruszają uczucia odbiorcy. Śpiew, jako forma sztuki, „opowiada” muzykę za pomocą szczególnego instrumentu jakim jest głos ludzki. Pełen emocji śpiew porusza słuchacza, dlatego też „w chińskim śpiewie ludowym ważnym wyznacznikiem estetycznym jest „doskonałość zarówno śpiewu, jak i ekspresji”²⁴. Waga emocji w śpiewie ujawniła się już w czasach starożytnych w chińskich traktatach o śpiewie, co widoczne jest, na przykład, w następujących słowach: „Sposobem na śpiew jest opowieść dźwiękami, odzwierciedlenie emocji w śpiewie jest ogromnie ważne... to właśnie emocje stanowią o wyjątkowości utworu... śpiewak niewyrażający emocji powoduje, że niemożliwe jest odróżnienie dobra od zła czy niepowodzenia od szczęścia, nawet jeżeli melodia jest najpiękniejsza.”²⁵ Taki śpiew nie tylko nie porusza słuchacza, ale wręcz nuży. Także Li Yu (李渔) wypowiedział się na ten temat w *Swobodnych refleksjach na temat wypoczynku*: „Obecność emocji w utworze stanowi o obecności w nim historii... przy śpiewie wyłącznie ustami, a nie sercem, śpiew jest tylko na ustach, a nie na zewnątrz i w sercu, podobny jest wtedy do treści odczytywanej z książki przez dziecko, beznamiętny i nienaturalny. Nawet jeżeli melodia i rytm są wtedy idealne, a krtań, język czy zęby uczestniczą w wydobywaniu najczystszych dźwięków, ostatecznie uzyskuje się jedynie utwór drugiej czy trzeciej klasy, nic wybitnego.”²⁶ Z niniejszego fragmentu można wywnioskować, że różnica między utworem, w którym wyrażane są emocje a utworem bez nich jest kolosalna. Emocje

²³ Jiang Jiahui 姜家辉, *Studium śpiewu ludowego* (民族唱法探索) [J]. Renmin Yinyue, Pekin 1979 (7-9), str. 42

²⁴ Quan Hui 权辉, *Tendencje estetyczne w chińskiej ludowej muzyce wokalne XX wieku* (20世纪中国民族声乐审美取向) [D], Dongbei Shifan Daxue, Changchun 2008 (7), str. 29

²⁵ Duan Anjie 段安节 (dynastia Tang), *Zapiski na temat yuefu*, t. I (乐府杂录), Guojia Tushuguan Chubanshe, t. I, str. 17

²⁶ Li Yu 李渔, op. cit., str. 284

mogą „tchnąć życie w martwą pieśń”, natomiast ich brak sprawi, że utwór będzie jak „treść odczytywana z książki przez dziecko”, dlatego też śpiew ludowy traktuje „doskonałość zarówno śpiewu, jak i ekspresji” w śpiewie priorytetowo. W swojej *Sztuce śpiewu ludowego* Li Xiaer (李晓斌) pisze: „Od sztuki śpiewu ludowego wymaga się „doskonałości zarówno śpiewu, jak i ekspresji”.²⁷ Dźwięk stanowi środek wyrazu, jest on wykorzystywany do wyrażania emocji, dopiero wyśpiewanie emocji stanowi cel sam w sobie.” To właśnie wzgląd na taki wyznacznik estetyczny sprawia, że chiński śpiew ludowy jest tak inspirujący i pełen uczuć, a w trwającym pół wieku rozwoju pojawiło się wielu śpiewaków, których śpiew charakteryzuje właśnie „doskonałość zarówno śpiewu, jak i ekspresji”. Wśród nich jest śpiewaczka starszego pokolenia Guo Lanying²⁸, w której śpiewie emocje są wszechobecne. Umiejętnie przelewa ona doświadczenia życiowe i emocje na śpiew, w poruszający sposób maluje przed oczami słuchaczy wspaniałe obrazy jednocześnie tworząc zachwycające dzieła sztuki. Jej śpiew, czasami pełen pasji, czasami misterny i melodyjny, czasami głęboki i znaczący, czasami wręcz gniewny, tworzy mozaiki przeplatających się scen, porusza rzesze ludzi i pozwala im doświadczyć czaru śpiewu ludowego.

1.1.4.3 Koloryt i jego znaczenie w śpiewie ludowym od czasów starożytnych

Ponieważ Chiny są krajem o ogromnej powierzchni geograficznej, w którym wyszczególnia się 56 różnych narodowości, a środowisko geograficzne, zwyczaje i język każdej z nich są inne, dlatego też śpiew każdej z tych narodowości charakteryzują wyraźne cechy etniczne. Ren Qiufeng (任秋风) w swojej pracy *Krótkie podsumowanie dziedzictwa i rozwoju chińskiego śpiewu ludowego* definiuje „koloryt” (韵味) w następujący sposób: „tak zwany „koloryt” to cechy charakterystyczne dla grup pochodzących z różnych miejsc geograficznych oraz różnych narodowości, które przejawiają się w ich śpiewie”.²⁹ Zauważyć można, że koloryt w kontekście śpiewu ludowego stanowi

²⁷ Li Xiaer 李晓斌, *op. cit.*, str. 37

²⁸ Guo Lanying (郭兰英, 31.12.1929-), urodzona w Pingyao, w prowincji Shanxi, chińska sopranistka i aktorka operowa. W 1948 roku wystąpiła w głównej roli w operze *Białowłosa* (白毛女). Dokonała ogromnego wkładu w rozwój chińskiej opery narodowej i uważana jest za czołową postać w jej historii.

²⁹ Ren Qiufeng 任秋风, *Krótkie podsumowanie dziedzictwa i rozwoju chińskiego śpiewu ludowego* (略论我国民族声乐艺术传统的继承和发展), Jiangsu Jiaoyu Xueyuan Xuebao 1995 (2), str. 21

ważny środek wyrazu ukazujący ludowość i regionalność utworów wokalnych, można powiedzieć, że stanowi on o wyjątkowości danego utworu wokalnego. Z tego też powodu w tradycyjnym chińskim śpiewie ludowym obecność takich cech regionalnych lub ich brak w wykonaniu utworu często stanowi ważne kryterium oceny poziomu wykonania utworu przez danego śpiewaka. Fakt, że koloryt jest bardzo istotny dla utworu wokalnego wyraźnie widać w następujących słowach ”Całe piękno utworu tkwi w intonacji. W momentach szczęśliwych, następuje intonacja i pojawia się radość; w momentach rozpacz, następuje intonacja i pojawia się smutek” itd.³⁰ Wyjątkowy koloryt danego utworu nie tylko sprawia, że utwór ten stanowi silną inspirację, ale także nadaje mu żywiołowość. To wszystko sprawia, że koloryt jest kluczowy dla chińskiego tradycyjnego śpiewu ludowego.

Jedną z technik ukształtowanych przez lokalny koloryt i stanowiących ważny środek wyrazu w sztuce śpiewu ludowego jest technika *runqiang* (润腔), jest ona bardzo cenna w chińskiej sztuce wokalnej. „Ramę stanowi utwór, natomiast śpiew jej barwne wypełnienie” — słowa te opisują właśnie zastosowanie niniejszej techniki. „*Runqiang* można uznać za pewien środek twórczego wyrazu, oferuje on różne techniki pozwalające przy umiejętnym doborze pełniej wydobyć i uwydatnić treść i charakter wykonywanego utworu. Celem takich zabiegów jest uzyskanie jak największej wyrazistości utworu, a także zwiększenie atrakcyjności własnego wykonania.”³¹ Umiejętność ta przybiera wiele różnych form. „Upiększanie głosu” (*runqiang*) może polegać na zastosowaniu nacechowanej emocjonalnie artykulacji, na przykład poprzez wyraźniejszą artykulację spółgłosek wargowych (喷口 penkou), płaczące brzmienie (哭腔 kuqiang) czy miękką, twardą, pospieszną lub powolną artykulację; na zastosowaniu ozdobników i różnego sposobu realizacji dźwięków, na przykład legato, staccato, przednutek, glissanda w górę i w dół, vibrato, mordentów, gardłowego brzmienia zbliżonego do kaszlu, tryli itd.; na zastosowaniu zmian w rytmie i tempie, na przykład poprzez zmienny rytm, przyspieszenie czy rytmikę swobodną itd. „Wszystkie te zabiegi powinny być odpowiednio

³⁰ Gao Ge 高歌, *Chińska ludowa muzyka wokalna w zarysie* (浅论中国民族声乐) [D], Shaanxi Shifan Daxue, Xi'an 2005 (09), str. 19

³¹ Xiao Yingqun 肖英群, *Studium wykonawstwa wokalnego i jego rozwoju* (声乐表演及其发展研究), Zhongguo Shuji Chubanshe, Pekin 2013 (06), str. 24

wpasowane w danym utworze, wyłącznie ich odpowiednie zastosowanie umożliwi pełne wydobywanie ogromu ich piękna.”³² W praktyce widać wyraźnie, że technika *runqiang* jest powszechnie stosowana przez śpiewaków, próżno szukać takich, którzy jej nie stosują. Odpowiednie jej zastosowanie sprawia, że wykonywany utwór posiada bardzo wyrazisty koloryt lokalny. Technika *runqiang* nadaje chińskiemu śpiewowi wyjątkowy charakter, to właśnie on stanowi o jego wyjątkowości. To właśnie ta umiejętność, między innymi, nadaje utworom kolorytu, który stanowi swoistą duszę utworu, duszę śpiewu ludowego, którą należy za wszelką cenę zachować.

Rdzeń sztuki śpiewu ludowego rozwijany i doskonalony przez tysiące lat musi pozostać i rozwijać się dalej, dusza sztuki śpiewu musi przetrwać, ponieważ jeżeli sztuce brak duszy, to nie zasługuje już ona na miano sztuki, nie wspominając już o przymocie piękna.

1.2 Europejskie *bel canto*

1.2.1 Pojęcie

Bel canto stanowi ważną cechę zachodniej sztuki operowej. Historycznie ma dwa znaczenia: jako sztuka wokalna powstała w Włoszech w środowisku szkoły neapolitańskiej w okresie baroku, z ukierunkowaniem na eksponowanie piękna ludzkiego głosu i wirtuozerii wokalnej. Technika ta została następnie zaadaptowana w romantyzmie dla potrzeb tzw. romantycznej techniki wokalnej. Przywoływany w niniejszej pracy termin *bel canto* odnosi się do tego właśnie znaczenia i tradycyjnie w analizach chińskich opracowań jest rozciągany na całokształt operowej estetyki wokalnej przybyłej do Chin z Zachodu. Drugie historyczne znaczenie terminu *bel canto* dotyczy znacznie węższego zakresu bo ogranicza się do stylu we włoskiej muzyce okresu baroku (ok. 1630-40 r.)

³² Wang Pinsu 王品素, *Stylistyka – zapożyczenia i inne. Zapiski z zakresu wokalistyki ludowej* (风格.借鉴及其它--民族声乐教学札记), 1982 (11), str. 59

uksztalowanego w opozycji do założeń Cameraty florenckiej z naciskiem na równorzędność znaczenia warstwy muzycznej w stosunku do warstwy tekstowej.

A teraz definicja zaczerpnięta z chińskiej literatury przedmiotu: „W *bel canto* mimika czy mowa ciała nie mają dużego znaczenia, podczas wykonywania utworów śpiewacy zazwyczaj używają samego śpiewu jako narzędzia do tworzenia postaci oraz wyrażania emocji i uczuć związanych z dziełem”³³. Oczywiście jest to spojrzenie spoza europejskiego kręgu estetycznego, zatem trzeba na tę kategoryczność sądu spojrzeć z właściwej perspektywy. W stosunku do kryteriów kształtujących kreację śpiewaka w estetyce muzycznego teatru chińskiego to rozłożenie akcentów w operowej sztuce europejskiej jest zdecydowanie przesunięte na jakość prezentacji wokalne stąd taki osąd. Przecież poznawszy lepiej europejską sztukę operową chiński śpiewak zaczyna rozumieć, iż choć priorytet kreacji jest osadzony w warstwie wokalne to również inne elementy gry aktorskiej winny zostać spełnione. Większą zatem uwagę zwraca się na umiejętności wokalne śpiewaków, przykładowo, podczas oglądania przedstawienia publiczność może koncentrować swoją uwagę i odnajdywać przyjemność w podziwianiu dźwięków w wysokim rejestrze, które natychmiast stają się w ich oczach kryterium oceny poziomu umiejętności. „Definiowanie *bel canto* należy rozpocząć od omawiania jego pochodzenia i charakterystyki.”³⁴

1.2.2 Narodziny

Z historycznego punktu widzenia narodziny opery jako gatunku i *bel canto* są prawie tożsame. Poza krótkim okresem działań Cameraty florenckiej, która koncentrowała się na koncepcji wskrzeszenia estetyki starożytnego teatru greckiego dość szybko zwyciężyła idea (jak wspomniałam powyżej) ukształtowana w środowisku szkoły neapolitańskiej o równorzędności muzyki i warstwy dramaturgicznej co dało impuls rozwojowy do ukształtowania wymagań estetycznych w zakresie sztuki wokalne. Od tego momentu aż do końca epoki romantycznej można traktować terminy *opera* i *bel canto* w zasadzie synonimicznie. Dopiero późniejsze epoki definiują koncepcje estetyczne które odchodzą stopniowo od założeń estetycznych *bel canto* przecież w różny sposób się do *bel canto* odwołują i z niego korzystają, a wpływ ten jest nadal

³³ Yu Dugang 余笃刚, *Estetyka sztuki wokalne* (声乐艺术美学), Renmin Yinyue Chubanshe 2005 (10), str. 279

³⁴ Xiao Lisheng 肖黎声, *O wizji utworzenia „chińskiej szkoły *bel canto*”, t. I (谈建立“美声唱法中国学派”的愿景)*, Gechang Yishu 2016 (10), str. 11

tak silny, iż z perspektywy azjatyckiej zdaje się być nieistotny. Stąd wspomniana powyżej maniera określania terminem *bel canto* całokształtu zachodniej sztuki operowej. Maniera stosowana nagminnie w tekstach teoretycznych z chińskiego kręgu kulturowego. W mojej ocenie przytaczanie po raz kolejny historii rozwoju *bel canto* opisanej w bardzo wielu monografiach jak choćby w „Bel Canto a history of vocal pedagogy” Jamesa Starka³⁵ ale też przywoływana w wielu pracach jako wprowadzenie do właściwego tematu, jak choćby w pracy habilitacyjnej prof. dr hab. Katarzyny Nowak-Stańczyk „Możliwości kreacji wokalne tytułowej bohaterki opery Gaetana Donizettiego Łucja z Lammermoor w świetle doświadczeń własnej drogi twórczej”³⁶ nie jest konieczne, ani właściwe dla przeprowadzenia wywodu będącego treścią niniejszego opracowania. Wystarczy wskazanie przykładowej bibliografii, co też uczyniłam.

W Chinach „Bel canto stopniowo zaczęło zyskiwać akceptację Chińczyków po Ruchu 4 Maja, wprowadzenie go do kraju zawdzięcza się grupie myślących postępowo, otwartych na nowość i mających odwagę łamać tradycję młodych ludzi. Dzięki nieustającym wysiłkom następnych kilku pokoleń *bel canto* zostało następnie ostatecznie przyjęte przez ogół społeczeństwa.”³⁷ Do prekursorów *bel canto* w Chinach należą między innymi Huang Youkuí³⁸ (黄友葵) oraz Vladimir Shushlin (Владимир Григорьевич Шушлин)³⁹, którzy poświęcili się gromadzeniu wiedzy na jego temat, osiągnęli ogromne sukcesy i położyli podwaliny pod jego rozwój.

1.2.3 Cechy charakterystyczne

Bel canto pochodzi z Włoch, a jego naukowy charakter i systemowość przyjęło środowisko muzyczne na całym świecie. Śpiewacy różnych krajów stosują je do wykonywania utworów we własnych językach, gromadzą doświadczenie i przekuwają je w teorię osadzoną w ich własnych realiach, jednocześnie tworząc wyjątkowe

³⁵ James Stark; *Bel Canto a history of vocal pedagogy*, University of Toronto Press Incorporated 1999; Introduction

³⁶ Katarzyna Nowak-Stańczyk *Możliwości kreacji wokalne tytułowej bohaterki opery Gaetana Donizettiego Łucja z Lammermoor w świetle doświadczeń własnej drogi twórczej*; Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego Bydgoszcz 2005, rozdział I *Od Cameraty florenckiej do opery romantycznej* str. 5

³⁷ Gao Peng 高鹏, *Rozważania na temat tego jak wprowadzić bel canto do życia przeciętnego Chińczyka* (对于如何将美声唱法带入中国大众的生活的思考) [J], Da Wutai, Shijiazhuang 2006 (02), str. 18

³⁸ Huang Youkui (03.04.1908 – 01.09.1990) – urodzona w Xiangtan, w prowincji Hunan. Chińska sopranistka i pedagog wokalny. W kręgach muzyki wokalne zyskała przydomek jednej z czterech najwybitniejszych sopranistek chińskich.

³⁹ Vladimir Shushlin (26.07.1896 – 23.10.1978) – rosyjski śpiewak i pedagog muzyczny, pionier współczesnej pedagogiki wokalne w Chinach.

i zróżnicowane techniki wokalne.

1.2.3.1 Szeroka skala i wyrównanie rejestrów

„*Bel canto* różni się od śpiewu tradycyjnego, charakteryzuje je bowiem dopracowany system ćwiczeń głosowych i umiejętność harmonijnego łączenia rejestru głowowego i głosu naturalnego.”⁴⁰ W *bel canto* śpiewak kontroluje i odpowiednio kształtuje przestrzenie rezonansowe w taki sposób, by ich działanie było harmonijne, dzięki czemu uzyskuje się wyrównanie rejestrów. Spójność rejestrów z kolei pozwala śpiewakowi na uzyskanie jednolitej barwy głosu, co sprawia, że granice między rejestrem niskim, środkowym i wysokim zacierają się i słuchacz nie jest w stanie ich zauważyć. Przejścia dźwięku w górę i dół są płynne i harmonijne. To właśnie doskonałe połączenie rejestru głowowego z głosem naturalnym oraz spójność rejestrów niskiego, środkowego i wysokiego sprawiają, że szeroka skala i wyrównanie rejestrów są charakterystyczne dla techniki *bel canto*.

Legenda mówi, że w XVIII-wiecznych Włoszech styl rokoko był bardzo atrakcyjny dla śpiewaków, ślepo dążyli oni do doskonałości. Mówi się, że istniała grupa śpiewaków o wybitnych zdolnościach, którzy mogli na jednym oddechu wyśpiewać skalę dwuoktawową 18 razy. Z kolei inna grupa, sopranistki koloraturowe, szczyliła się umiejętnością dwukrotnego wyśpiewania skali dwóch oktaw od najniższego do najwyższego dźwięku i z powrotem w trzy sekundy.

„Dzięki szczególnym metodom ćwiczeniowym *bel canto* pozwalało na wyćwiczenie konkretnych możliwości głosowych i fizjologiczne dostosowanie aparatu głosowego. Jego doskonale dopracowana metodyka zapewniała harmonijną i uporządkowaną fonację.”⁴¹ To właśnie dzięki takiej strukturze fonacji możliwe było poszerzenie skali i w następstwie umożliwienie śpiewakom uzyskania efektu dynamiki i zwinności głosu, pięknej i przyjemnej barwy dźwięków oraz osiągnięcia swobodnego i płynnego przechodzenia między niskimi i wysokimi dźwiękami.

⁴⁰ Ni Ruilin 倪瑞霖, *Proces rozwoju techniki bel canto i naukowe objaśnienie jej mechanizmów fonacji* (美声唱法, 它的发展轨迹及嗓音科学对其发声的若干重要阐释) [J], *Yinyue Yishu* 2007 (1), str. 341

⁴¹ Vennard W., tłum. Li Weibo, *Singing – The Mechanism and The Technic* (歌唱, 机理与技巧) [M], Shijie Tushu Chuban Xi'an Gongsu, Xi'an 2000, str. 24

1.2.3.2 Piękno barwy dźwięku i rejestr mieszany

W technice *bel canto* prawidłowo używany rezonans głowowy pozwala na zapewnienie wysokiej pozycji dźwięku (wysoka impostacja na tzw. „masce”). Rezonans głowowy odgrywa kluczową rolę, jednakże nie można pominąć także rezonansu piersiowego i rezonansu dobrze otwartej jamy gardła. Rezonans piersiowy przeważa przy wydobywaniu średnich i niskich dźwięków, pełni on wtedy funkcję swoistego „głośnika”, pozwala osiągnąć piękną barwę dźwięku i sprawia, że jest on głębszy i dźwięczny. Rezonans jamy gardła obejmuje przede wszystkim jamę ustno-gardłową, nosowo-gardłową i krtaniowo-gardłową. Podczas śpiewu jamę gardłową należy w pełni otworzyć, by stworzyć obszerną przestrzeń rezonansową i dostosować ją do melodii i tekstu utworu. Nieustanne dostosowywanie przestrzeni rezonansowych tak istotnych podczas śpiewu *bel canto* pozwala na uzyskanie praktycznie idealnej barwy dźwięku. Od mojego promotora dowiedziałam się też, iż prace badawcze polskich akustyków, w tym byłego rektora UMFC prof. Andrzeja Rakowskiego wykazały, iż ustabilizowana, obniżona pozycja krtani w romantycznej technice wokalne tworzy efekt tzw. „otwartej piszczałki” umożliwiając istotne wzmocnienie pasma alikwotów tzw. „formantu śpiewaczego”, odpowiedzialnego za siłę penetracyjną wyszkolonego głosu na tle pasma brzmieniowego orkiestry.

1.2.3.3 Podparcie oddechowe (appoggio)

Sposoby oddychania podczas śpiewu stosowane do dziś można podzielić na 3 kategorie: oddychanie torem piersiowym, torem brzuszny oraz piersiowo-brzuszny. Oddychanie torem piersiowym (inaczej oddech górno-żebrowy) polega na wykorzystaniu górnej części klatki piersiowej do kontrolowania oddechu podczas śpiewu. Taki sposób oddychania ma wiele wad, między innymi, wdech wykonywany stosunkowo wysoko to niska pojemność wdechowa. Brak możliwości uczestniczenia przepony i mięśni brzucha w procesie oddychania lub ich śladowy udział skutkuje niestabilnym i mało efektywnym podparciem. Taki oddech może powodować napięcie mięśni szyi i krtani podczas śpiewu, co prowadzi do braku dźwięczności, słuchacz ma wrażenie czystego, jednakże mało dynamicznego dźwięku. Oddech torem piersiowym

jest najczęściej stosowany przez początkujących śpiewaków i amatorów, którzy nie mają wystarczającej wiedzy na temat prawidłowego oddechu. Oddychanie torem brzuszny polega na kontroli oddechu głównie za pomocą mięśni tłoczni brzusznej. W procesie bierze udział podbrzusze, które powiększa się i wystaje na zewnątrz podczas wdechu. Taki oddech jest nieco lepszy niż oddychanie torem piersiowym, umożliwia stosunkowo głębokie oddychanie podczas śpiewu. Zbyt głęboki oddech podczas śpiewu może jednak doprowadzić do braku podparcia w odpowiednim czasie, co sprawia, że wydobywane przez śpiewaka wysokie dźwięki są głuche, puste i ciężkie. Najpoważniejszym mankamentem oddychania torem brzuszny jest zawężona dynamika dźwięku oraz obniżenie jego wysokości. Oddychanie torem piersiowo-brzuszny polega na kontrolowaniu oddechu za pomocą przepony i mięśni brzucha, jednocześnie punkty podparcia po dwóch stronach przepony (kontrolowane przez mięśnie około-żebrowe) wspomagają oddychanie klatką piersiową. Sposób ten pozwala na zapewnienie płynnego, jednolitego i naukowo wypracowanego dźwięku. Sposób ten jest dziś najszerzej stosowany w chińskiej wokalistyce. „Pozwala on zarówno na zapewnienie odpowiedniej siły przebicia dźwięku, jak i chroni głos śpiewaka. Głos dobrego śpiewaka może przebić się przez najgłośniejszą muzykę orkiestry symfonicznej, nawet bez mikrofonu dźwięk jest w stanie dotrzeć do uszu najdalej oddalonych słuchaczy. Śpiewacy, których głos charakteryzuje duża siła przebicia uzyskują ją dzięki prawidłowemu oddechowi, który umożliwia im przekucie siły oddechu w moc dźwięku. Uzyskany za pomocą takiego oddechu dźwięk jest głośny i porywający.”⁴²

1.3 Chiński śpiew ludowy a *bel canto*

„Od stworzenia *bel canto* do dziś minęło już czterysta lat. Przez ten czas *bel canto* stale się rozwijało, by ostatecznie stać się kompletnym systemem z szeregiem wyraźnych wymagań technicznych”⁴³. Poszerzając swój zakres oddziaływania estetyka *bel canto* stopniowo oddziaływała na inne obszary muzyki wokalne jak muzyka ludowa, obrzędowa czy

⁴² Liu Shirong 刘诗嵘, *Czy Carmen ma szansę zadomowić się w Chinach?* (卡门能在中国落户吗?) [J], *Renmin Yinyue* 1981 (12), str. 418

⁴³ Shu Qiang 舒强, *Wstępna analiza wykonawstwa opery współczesnej* (新歌剧表演的初步探索) [M], *Xinwenyi Chuban*, Szanghaj 1963, str. 123

popularna, wszakże proces ten przebiegał stopniowo i z zachowaniem autonomii poszczególnych obszarów. Inaczej jest w Chinach tu dynamika procesu jest zdecydowania gwałtowniejsza, o czym już wspominałam wcześniej. Przegląd opinii w wyrażanych w dostępnych opracowaniach wskazuje, że wpływ *bel canto* na śpiew ludowy to tendencja nie do uniknięcia.

Patrząc z tej perspektywy *bel canto* i śpiew ludowy wzajemnie się uzupełniają, stają się nierozdzielne. Skoncentrowanie się wyłącznie na jednym z nich i zlekceważenie drugiego jest niemożliwe. Wszakże rodzi to też silne napięcia gdyż proces przebiega bardzo dynamicznie. To co w Europie działo się przez 4 wieki w Chinach dokonuje się na przestrzeni niecałych stu lat. Stąd potrzeba dookreślenia ram tego procesu i wyznaczników które powinny go ukierunkowywać tak by nie zaprzepaścić kulturowego dziedzictwa przy zaakceptowaniu procesu asymilacji. Dlatego uważam (jako śpiewaczka działająca w większości w obszarze tradycyjnej muzyki narodowej, iż nie powinno się podążać wyłącznie za estetyką *bel canto* z powodu jego ogromnej wpływowości na świecie i całkowicie odstąpić od śpiewu ludowego. Z drugiej strony niedopuszczalne jest także usilne trzymanie się śpiewu ludowego jako sztuki narodowej, ślepe przestrzeganie tradycji, wstrzymywanie postępu i odrzucenie *bel canto*. „Zarówno *bel canto*, jak i chiński śpiew ludowy mają swoje zalety oraz cechy charakterystyczne, wśród których część odpowiada wymaganiom dzisiejszych czasów, a część nie. Należy więc doprowadzić do ich integracji w taki sposób, by uwydatnić zalety jednego i drugiego, jednocześnie ograniczając ich niedociągnięcia. Na takich podwalinach możliwe będzie stworzenie jeszcze bardziej doskonałej formy sztuki.”⁴⁴

Jak zauważyła autorka niniejszej pracy, w obecnej wokalistyce istnieją dwie niepokojące tendencje. Część uczących się śpiewu oraz śpiewaków uważa, że zachodnia kultura to kultura niepodważalnie najbardziej rozwinięta i zaawansowana i promują oni całkowitą westernizację, do takiego stopnia, że upatrują powodów braku wpływowości chińskiego śpiewu ludowego w tym, że chińska sztuka i kultura stanowią przeszkodę dla wprowadzania ich zachodnich odpowiedników. Twierdzą oni, że niewystarczająca

⁴⁴ Kui Lihua 魁丽华, *Wzajemne przenikanie się śpiewu ludowego i bel canto oraz ich tendencje rozwojowe* (民族唱法与美声唱法的相互借鉴及其发展趋势) [D], Xibei Minzu Daxue, Lanzhou 2011, str. 93

westernizacja powoduje stagnację we współczesnej chińskiej sztuce śpiewu. Z drugiej strony, niektórzy narzucają z kolei ograniczenia i całkowicie nie dopuszczają do rozprzestrzeniania się zachodniej sztuki śpiewu w Chinach wierząc, że chińska tradycyjna sztuka śpiewu jest najlepszą formą sztuki. Nie ma potrzeby zapożyczania jakichkolwiek aspektów zagranicznych form sztuki, wystarczy czerpać z wyjątkowości sztuki narodowej, by pokazać wielkość śpiewu ludowego. Obydwie tendencje odrębnie wydają się być błędne, należy doprowadzić do ich współistnienia, to jest zarówno przyjąć możliwość przejmowania niektórych aspektów tradycyjnej kultury narodowej, jak i czerpania z wysoce rozwiniętej kultury zachodniej. Wyłącznie takie postępowanie pozwoli na rozwój i pokazanie prawdziwej wielkości chińskiego śpiewu ludowego.

Ponadto należy pamiętać, że „światowy zasięg *bel canto* nie wynika wyłącznie z samych przymiotów *bel canto* jako sztuki, ale także ze wsparcia płynącego od potężnych krajów Europy i Ameryki. Świat zachodni bardzo ceni sobie wpływ „miękkiej siły” sztuki”⁴⁵. Zwracając się w stronę sztuki zachodniej należy ją bacznie obserwować, co pozwoli na zauważenie, że sama także charakteryzuje się aspektami nieprzystającymi do dzisiejszych czasów, a przynajmniej nieprzystającymi do chińskiego charakteru. Naród chiński posiada potężne podwaliny kulturowe, które kładzione były przez tysiące lat. Są one zakorzenione w duchu narodu, dlatego też nie można bezwarunkowo czerpać z *bel canto* i pozwolić, by zajęło miejsce śpiewu ludowego.

Przecież w obecnej od kilkadziesiąt lat praktyce wykonawczej chiński śpiew ludowy i *bel canto* są wzajemnie powiązane, przenikają się i trudno wytyczyć wyraźne granice między nimi. „Po pierwsze, z punktu widzenia kontroli oddechu, zarówno *bel canto*, jak i chiński śpiew ludowy przywiązują dużą wagę do podparcia oddechowego. W obydwu wymaga się drożnego toru głosu oraz naturalnego, niesztynnego śpiewu.”⁴⁶ Różnica w oddychaniu polega natomiast na tym, że w *bel canto* śpiewak oddycha torem piersiowo-żebrowo-brzusznym (tzw. pełnym), natomiast w chińskim śpiewie ludowym operuje się głównie torem brzuszny.

⁴⁵ Li Ling 李凌, *Technika śpiewu w nowej muzyce – dyskusja na temat zagadnienia technik wokalnych* (新音乐的歌唱方法—歌唱方法问题论辩) [J], *Xin Yinyue* 1948 (7) nr 4, str. 6

⁴⁶ Ouyang Meilun 欧阳美伦, *Zarys historii dialogu muzyki chińskiej i zachodniej* (中西音乐交流史稿) [M], Beijing Zhongguo Baike Quanshu Chubanshe 1994, str. 81

Powiązania między *bel canto* a chińskim śpiewem ludowym są obecne także w zakresie rezonansu. Dźwięk to fala akustyczna rozchodząca się w ciele sprężystym, a jego spotęgowanie i uzyskanie odpowiedniej jakości wymagają zastosowania komór rezonansowych. W *bel canto* do rezonowania wykorzystuje się rezonans klatki piersiowej, rezonans głowowy, jamy ustnej, nosowo-gardłowy oraz czołowy. Wymagana jest drożność, spójność, pełna barwa dźwięku, dynamiczne przejście między mocnym i delikatnym oraz lekkim i głębokim dźwiękiem, a także odpowiednia siła przebiccia dźwięku. W chińskim śpiewie ludowym przeważa natomiast wykorzystanie rezonansu głowowego, jamy ustnej, jamy nosowej, krtani oraz gardła. Światło komór jest mniejsze i krótsze w porównaniu z *bel canto*, strefa rezonansu jest bliżej przodu, co ułatwia dostosowanie melodii do artykulacji.

„Kolejnym aspektem porównawczym jest ekspresja emocji, gdyż sztuka wokalna emocjami stoi. Zarówno w *bel canto*, jak i śpiewie ludowym wyrażanie emocji jest bardzo istotne.”⁴⁷ Oba rodzaje śpiewu są nośnikami emocji, jednocześnie każdy ma swoje mocne strony. „Śpiew ludowy charakteryzuje się „śpiewem przesiąkniętym emocjami” (chiński: 以情带声; pinyin: yǐ qíng dài shēng), natomiast *bel canto* szczyli się swoim dramatyзмом i ukazaniem konfliktów.”⁴⁸ Przenikanie się *bel canto* i chińskiego śpiewu ludowego w praktyce wykonawczej ostatecznie decyduje także o tym, że ich techniki śpiewu i ścieżki rozwoju chińskiej sztuki wokalnej także coraz bardziej się łączą i krzyżują.

1.4 Wpływ *bel canto* na śpiew ludowy

Jak pokazują dane, w okresie między latami 50-tymi i 80-tymi wielu uczących się i śpiewaków chińskiego śpiewu ludowego nieodpowiednio użytkowało narządy głosowe doprowadzając do chorób takich jak guzki śpiewacze czy polipy fałd głosowych. W ostatnich latach natomiast, dzięki czerpaniu z praktyki wykonawczej w estetyce *bel canto* i ciągłemu poszukiwaniu technik wokalnych z zastosowaniem dobrodziejstw

⁴⁷ Guo Kejian 郭克俭, *Charakterystyka tradycyjnej kultury wokalnej i jej współczesne znaczenie* (传统声乐文化特质及其当下意义) [J], *Yinyue Yanjiu*, Pekin 2004 (04), str. 14

⁴⁸ Sun Yuemei 孙悦湄, Fan Xiaofeng 范晓峰, *Historia rozwoju nowożytnej i współczesnej chińskiej sztuki wokalnej* (中国近现代声乐艺术发展史) [M], Zhejiang Daxue Chubanshe, Hangzhou 2011, str. 87

nauki taki stan rzeczy stopniowo ulega poprawie. „Śpiew ludowy uosabia techniki tradycyjnej chińskiej opery, opowieści śpiewanych i pieśni ludowych jednocześnie adaptując zalety fonacji, oddechu czy rezonansu *bel canto*, co stopniowo nadaje mu coraz bardziej naukowy charakter.”⁴⁹

Śpiew ludowy szybko przejmuje istotne cechy *bel canto* nie tracąc narodowego charakteru. Poczyniono znaczące próby poprawy technik wydobywania wysokich dźwięków, co pozwoliło rozwiązać związane z tym problemy śpiewu ludowego. Stanowi to przełom dla śpiewu ludowego. Mało tego, dzięki zbliżeniu się do estetyki *bel canto* śpiew ludowy zyskał w Chinach jeszcze większe uznanie wśród ludzi.

Bel canto ma zatem ogromny wpływ na chińską wokalistykę oraz wykonywanie utworów wokalnych. Jego wyjątkowy czar i naukowy charakter fonacji są coraz bardziej pożądane przez Chińczyków. Podczas gdy sztuka śpiewu jest coraz bardziej szanowana przez społeczeństwo, naukowy charakter wydobywania dźwięków, atrakcyjność ekspresji emocji i artystyczny charakter utworów wokalnych w estetyce *bel canto* stopniowo stają się wzorem do naśladowania dla chińskiej sztuki śpiewu.

1.4.1 Wpływ *bel canto* na dydaktykę śpiewu ludowego

Chiński śpiew ludowy charakteryzuje wiele niedostatków, między innymi słabe techniki wokalne, braki w teorii wokalne i teorii fizjologii głosu. Braki w teorii wokalne chińskiego śpiewu ludowego spowodowały potrzebę wykorzystania niektórych aspektów sztuki wokalne *bel canto* w praktycznym nauczaniu, by uzupełnić jego niedostatki i rozwiązać spowodowane nimi problemy. Zagadnienie to obejmuje między innymi następujące aspekty:

1) Sposób oddychania

„W ćwiczeniach wokalnych chińskiego śpiewu ludowego podstawę stanowi oddech, od śpiewaka wymaga się głębokiego brzuszno-oddechowego i wykorzystania przepony („powietrze osadzone w *dantian*”).”⁵⁰ W *bel canto* w porównaniu z chińskim

⁴⁹ Sun Yuemei 孙悦湄, Fan Xiaofeng 范晓峰, ibidem, str. 155

⁵⁰ Wang Pinsu 王品素, *W zgodzie z oddechem, artykulacją i aparatem głosowym* (顺气顺字顺嗓子) [J], Yinyue Yishu 1992 (08), str. 152

śpiewem ludowym, pełny oddech przeponowo – żebrowy umożliwia lepsze wykorzystanie rezonatorów i lepszą kontrolę wysokości i barwy dźwięku, a co za tym idzie pełny i głęboki dźwięk charakteryzujący się wysoką siłą przebiccia (penetracji).

2) Artykulacja

Chiński śpiew ludowy wymaga od śpiewaka wyraźnej artykulacji nagłosu, śródgłosu i wygłosu każdej sylaby podczas wykonywania utworu wokalnego. Podczas wykonywania utworów artykulacja w chińskim śpiewie ludowym jest zazwyczaj wyraźna, jednakże problem stanowi „drożność”. „Chiński śpiew ludowy zaczerpnął więc z ćwiczeń wokalnych *bel canto* i wykorzystał je do poprawy »drożności« dźwięku. Tor śpiewu jest zazwyczaj tworzony z wykorzystaniem pięciu podstawowych samogłosek »a, e, i, o, u«. Po utworzeniu toru rozpoczyna się także ćwiczenia z różnymi zestawami spółgłosek i samogłosek (nagłosy). Podstawowe samogłoski nabierają wtedy charakteru innych samogłosek i powstaje pełny system fonacji samogłosek.”⁵¹

3) Wykorzystanie rezonansu

W chińskim śpiewie ludowym najczęściej wykorzystywanym rezonatorem jest jama ustna. Śpiew z wykorzystaniem takiego rezonansu częściowego sprawia, że siła przebiccia dźwięku jest znacznie ograniczona. „Istnieje także wiele innych problemów typowych dla śpiewu ludowego, jednym z trudniejszych do rozwiązania jest kwestia śpiewu z wykorzystaniem rejestru modalnego. Problem ten znajduje swoje rozwiązanie w wykorzystaniu rejestru mieszanego stosowanego w *bel canto*.”⁵² Przykładowo: rezonans częściowy stosowany w chińskim śpiewie ludowym często sprawia, że dźwięk jest przytłoczony, zablokowany i przyduszony i tym samym prowadzi do nieprawidłowej fonacji, *bel canto* natomiast wymaga od śpiewaka otwarcia gardła i uformowania toru wydostawania się dźwięku. Przepustowość toru sprawia, że śpiewak podczas wykonywania utworu ma możliwość dowolnego dostosowania komór rezonansowych i uzyskania płynnego, niczym nieblokowanego oraz wszędzie docierającego dźwięku.

⁵¹ Zhang Quan 张权, *Wspomnienia z nauki śpiewu* (回忆我的声乐学习) [M], w: Mo Jigang 莫纪纲, Mo Jilan 莫继岚, Mo Yan 莫燕, *Eseje upamiętniające Zhang Quan* (张全纪念文集) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1995, str. 225

⁵² Cheng Xueying 程雪迎, *Studium dydaktyki chińskiego śpiewu ludowego* (中国民族声乐教学之探究), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2004 (02), str. 24

Podsumowując, przejęcie techniki rezonansowej *bel canto* przez chiński śpiew ludowy nie tylko pozwoliło na osiągnięcie piękniejszego dźwięku. Pozwoliło także na zapewnienie stosownej ochrony narządów głosowych śpiewaków.

1.4.2 Wpływ *bel canto* na wykonywanie utworów wokalnych

Estetyka *bel canto* wywarła i wciąż wywiera ogromny wpływ na wykonywanie współczesnych chińskich utworów wokalnych, ponieważ wymagania *bel canto* wobec śpiewaka są bardzo wysokie, to jest wymaga się pięknej barwy dźwięku, doskonałej techniki, wyraźnej artykulacji, ale przede wszystkim wymaga się umiejętności wyrażenia treści i emocji zawartych w utworze. „Uczni zaproponowali rozwiązanie „dostosowania zachodniego do chińskich potrzeb” (洋为中用)⁵³. Stosowanie takiego rozwiązania nie tylko uwydatnia piękno chińskich utworów, ale także wspomaga rozwój chińskiej wokalistyki. Ale czy większość śpiewaków jest w stanie zaakceptować takie rozwiązanie? Przegląd zebranych opinii przekonuje, iż większość ma w tej kwestii pozytywne podejście.

Wokalistyka chińskiego śpiewu ludowego charakteryzuje się brakami w podstawowych ćwiczeniach, na przykład ćwiczeniach z fonacji, techniki, oddechu czy rezonansu. Słynny muzykolog i krytyk Ju Qihong (居其宏) zauważył kiedyś, że nawet najlepszym śpiewakom zdarzają się błędy i nie jest to żaden wyjątek, a norma w wykonywaniu utworów chińskiego śpiewu ludowego.⁵⁴ Z jego opinii wyraźnie wynika, że od śpiewu ludowego oczekuje się pokonania swoich ograniczeń, uniknięcia zacofania, odwagi, by złamać tradycję oraz przyjęcia wypracowanych naukowo technik fonacji *bel canto* lub innych technik śpiewu w celu uzupełnienia swoich braków. Rozwiązanie „dostosowania zachodniego do chińskich potrzeb” dotyczy głównie zaczerpnięcia technik fonacyjnych, by podczas wykonywania chińskich utworów odpowiednio je wykorzystać i prawidłowo oddać charakter utworu, a także uniknąć efektu „ciężkiej fonacji i utraty stylu”. „Wpływ *bel canto* na wykonywanie utworów

⁵³ Gong Hongyu 宫宏宇, *Chrześcijańscy misjonarze a wprowadzenie edukacji muzycznej do chińskich szkół*, cz. I (基督教传教士与中国学校音乐教育之开创) [J], *Yinyue Yanjiu* 2007 (1), str. 6

⁵⁴ Ju Qihong (居其宏), *Historia i stan obecny współczesnej opery chińskiej* (我国当代歌剧的历史与现状), *Zhongguo Yinyuexue* 1991 (2)

wokalnych jest bardzo znaczący, wykorzystanie estetyki *bel canto* w zróżnicowanym repertuarze pozwala wzbogacić i rozwinąć inne techniki śpiewu. Aby uniknąć błędów związanych ze stylem utworu spowodowanych nieodpowiednim zastosowaniem elementów *bel canto*, śpiewak powinien dokładnie zapoznać się z treścią i stylistyką utworu wokalnego, a następnie dołączyć inne techniki, tym samym perfekcyjnie wykonując utwory wokalne każdego rodzaju.”⁵⁵

1.4.3 Wpływ *bel canto* na formy chińskiego śpiewu ludowego

Przed ekspansją zachodniej muzyki wokalnej do Chin główną formą śpiewu był śpiew solo, a chóry i ansamble stanowiły mniejszość. Nawet jeżeli występował śpiew chóralny, to unisono. Tymczasem w muzyce europejskiej już od renesansu następuje intensywny rozwój form wielogłosowych. Zderzenie z wielogłosowością muzyki zachodniej uruchomiło intensywny rozwój form wielogłosowych w chińskiej wokalistyce poważnej i rozrywkowej.

Co więcej, wśród form chińskiego śpiewu ludowego przeważały długie pieśni liryczne urtyn duu⁵⁶, natomiast klasyczna struktura arii belcantowej zawiera też recytatyw (*secco* lub *accompagnato*), zdobienia (koloratury) i wirtuozowskie kadencje. Nagłe zderzenie z taką formą musiało zacząć oddziaływać na pożądaną estetykę śpiewu tradycyjnego. Elementy sztuki wokalnej *bel canto* zaczęły mimowolnie przenikać do wykonawstwa tradycyjnego, wzorowanego na tradycyjnym czy też popularnego. „W Chinach, oprócz chińskiego śpiewu ludowego i *bel canto*, rozwinęło się także ich połączenie, które charakteryzuje zarówno słodycz i blask chińskiego śpiewu ludowego, jak i atmosfera, żywiołowość i głębia *bel canto*. Forma ta jest doceniana przez ogół społeczeństwa.”⁵⁷

⁵⁵ Zhou Xiaoyan 周小燕, *Ścieżka rozwoju chińskiej sztuki wokalnej* (中国声乐艺术的发展轨迹) [J], *Yinyue Yishu*, Shanghai Yinyue Xueyan Xuebao 1992 (2)

⁵⁶ Urtyn duu – dosłownie “długa pieśń”, mongolska odmiana pieśni stepowej, popularna na stepach Mongolii Wewnętrznej. Nazwę swoją zawdzięcza nie tylko długości utworu, ale również przeciąganiu sylab. Czterominutowa pieśń składać się może z zaledwie dziesięciu słów. Urtyn duu jest unikalną formą muzyczną i w 2005 roku uznana została Arcydziełem Ustnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości.

⁵⁷ Ju Qihong 居其宏, *Historia i obecny stan chińskiej twórczości operowej i musicalowej* (中国歌剧音乐剧创作历史与现状研究) [M], Anhui Wenyi Chubanshe, Hefei 2014, str. 64

Rozdział II

Podobieństwa i różnice pomiędzy *bel canto* a śpiewem ludowym

Bel canto narodziło się we Włoszech w XVII wieku. Po blisko trzystuletnim okresie rozwoju uformowało się w międzynarodową formę sztuki wokalne nie ograniczającą się tylko do języka włoskiego oraz w kompletną teorię edukacyjną i system ćwiczeń głosu umożliwiającą osiągnięcie płynności, piękna oraz wspaniałej mocy⁵⁸. W oparciu o naukową metodę emisji dźwięku oraz zestaw wyrafinowanych umiejętności technicznych śpiew *bel canto* zaczął rozprzestrzeniać się w świecie, docierając do Francji, Niemiec, Wielkiej Brytanii, Rosji i innych krajów.⁵⁹ We wszystkich krajach poza stosowaniem zasad konstytuujących śpiew *bel canto* łączono je z własnymi tradycjami muzycznymi, językiem, regułami artystycznymi przeprowadzając długookresowe studia i modyfikacje, stopniowo budując system *bel canto* z narodowym charakterem.⁶⁰ Proces ten znalazł szczególne uzasadnienie w romantyzmie, którego jednym z postulatów było oparcie się na patriotyzmie i ludowości. Takie *bel canto* nie tylko stało się artystycznym wzorem twórczym dla muzyków i kompozytorów w poszczególnych krajach, lecz również z powodzeniem stymulowało zachodzący w nich rozwój muzyki wokalne, zdobywając popularność wśród wielbicieli muzyki na narodowej scenie. Z czasem praktyka śpiewu *bel canto* została rozpropagowana na cały świat⁶¹. Proces ten stymulował też rozwój opery jako formy *per se*. Wolfgang Amadeusz Mozart komponując swe dzieła opierał się na podstawach włoskiej opery i z wielką kreatywnością udoskonalił jej komiczną formę, operę *buffa*, ponadto wzbogacił operę rozwijając znaczenie i formę ansamblu.

⁵⁸ Nazarenko I.K., *Sztuka śpiewania* (歌唱艺术) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1981, str. 177

⁵⁹ Zhang Xinsheng 张新生, *Rozważania o bel canto* (关于美声唱法的思考) [J], *Xiju Zhi Jia* 2010 (2), str. 25

⁶⁰ Shang Jiayang 尚家骧, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐发展史), Huale Chubanshe 2004, str. 361

⁶¹ Rao Wenxin 饶文心, *Kultura muzyczna narodów świata* (世界民族音乐文化) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2007, str. 97

Francuscy kompozytorzy zachowując specyfikę tradycyjnej opery podkreślali postulat liryzmu (Jean-Baptiste Lully – *tragédie lyrique*). Opierając się na tradycji znakomitego francuskiego baletu, uczynili go stałym elementem dzieła operowego. Z czasem z połączenia francuskiej *tragédie lyrique* i włoskiej opery *seria* powstała francuska opera heroiczna (Grand Opera).

Rosyjski kompozytor Michaił Glinka podczas pisania swoich utworów korzystał z wielu tańców, pieśni, melodii, interwałów przesyconych elementami muzyki ludowej, tworząc muzykę cechującą się znacznie ściślejszym połączeniem opery z muzyką ludową i lokalnym językiem.⁶² Mimo, iż sztuka śpiewu *bel canto* wyrosła na gruncie innego języka niż lokalna muzyka wokalna tych krajów, jak również odmiennego, narodowego stylu muzycznego, to kompozytorom udało się z jednej strony w pełni zachować rodzimą stylistykę, cechy języka narodowego i kryteria estetyczne, z drugiej zaś skorzystać z walorów techniki *bel canto*, dokonując jej syntezy z własną tradycją. W ten sposób znaleziono rozwiązanie problemu nieprzystawiania języka narodowego do wymogów emisji głosu ukonstytuowanych na bazie śpiewnego języka włoskiego. Dzięki zastosowaniu techniki *bel canto*, języki charakteryzujące się fonetyką niesprzyjającą śpiewaniu zyskały zarówno pod względem efektu artystycznego, jak i rezonansu. W ten sposób została zbudowana kompletna technika śpiewu - odpowiednia dla charakteru każdego z krajów, w każdym z nich powstała sztuka muzyki wokalnej z narodowym charakterem.⁶³

Z opisaną w powyższym akapicie dynamiką procesów adaptacyjnych estetyki *bel canto* do estetyki zakorzenionej w rodzimych tradycjach krajów europejskich mamy do czynienia w szczególnie intensywnej formie gdy chodzi o rozwój wokalistyki chińskiej na przestrzeni ostatnich stu lat. Wraz z postępem kultury materialnej oraz międzynarodowej wymiany kulturalnej, poziom otwartości na nowe rodzaje sztuki u chińskiej publiczności nieustannie wzrasta, natomiast siła prezentacyjna pierwotnej

⁶² Wang Yaohua 王耀华, *Muzyka zagranicznych narodów* (外国民族音乐) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2008 (9), str. 385

⁶³ Lang Minxiu 郎劭秀, *Zarys szkoły śpiewu bel canto* (美声学派概论) [J]. Yinyue Tansuo 2011 (4), str. 227

chińskiej wokalnejsz sztuki ludowej pod wieloma względami nie jest już zdolna do usatysfakcjonowania estetycznych wymagań publiczności; równocześnie z powodu wielkich różnic wzorców artystycznych pomiędzy pierwotną, chińską muzyką ludową a sztuką zachodnią bardzo trudnym zadaniem jest jej zaprezentowanie zagranicznej widowni i zdobycie jej przychylności, stąd też proces globalizacji chińskiej muzyki wokalnejsz jest ograniczony.⁶⁴ Z tego powodu stojącym przed nami wyzwaniem jest rozwiązanie problemu, jak przy pomocy pełnego wykorzystania wspaniałych tradycji chińskiej muzyki ludowej umożliwić *bel canto*, stanowiącemu naukową metodę emisji głosu, praktyczne i naukowe zintegrowanie się z chińskim stylem ludowym, a przez to dokonanie innowacji, dzięki której chińska sztuka wokalna zyskałaby znacznie większy artystyczny urok i siłę witalną.⁶⁵

Chiny są krajem o bardzo długiej i wspaniałej tradycji muzycznej, już w VIII wieku w czasach dynastii Tang powstały zapisy historyczne na temat słynnych śpiewaków. W XIV i XV wieku podczas panowania dynastii Yuan zaczęły pojawiać się monografie poświęcone teorii muzyki wokalnejsz, wtedy też powstała wypełniona wyrazistymi elementami śpiewu i tańca opera *zaju* (杂剧)⁶⁶, która wraz z późniejszymi legendami z czasów dynastii Ming i Qing, operą pekińską (京剧)⁶⁷ oraz innymi formami ludowych pieśni i dramatów oparły się głównie na śpiewie. Historia muzyczno-wokalna narodu chińskiego jest długa, niezmiernie bogata pod względem stylu, elegancji, wykonania na przestrzeni dziejów aż do współczesnych pieśni ludowych koncentruje w sobie mądrość ludową, jednocześnie tworząc własny, wyjątkowy styl śpiewu⁶⁸.

⁶⁴ Zheng Qiufang 郑秋芳, *Dyskusja o zastosowaniu i rozwoju bel canto w Chinach* (论美声唱法在中国的发展及应用) [J]. Changchun Jiaoyu Xueyuan Xuebao 2011 (6), str. 16

⁶⁵ Zhang Jian 张坚, *O rozwoju bel canto we współczesnych Chinach* (美声唱法在当代中国发展概论) [D]. Shaanxi Shifan Daxue 2008, str. 15

⁶⁶ Opera *zaju* – termin odnosi się do rodzaju opery popularnej w Chinach za panowania dynastii Yuan, łączącej elementy śpiewu, recytacji, gry scenicznej i tańca.

⁶⁷ Opera pekińska – najbardziej rozpoznawalna forma tradycyjnej opery chińskiej, popularna w stolicy od środkowego okresu panowania dynastii Qing. Wyewoluowała z opery Anhui i opery Han. Jej dwie zasadnicze odmiany znane są jako Xipi i Erhuang. Głównym instrumentem akompaniującym jest *jinghu*, instrument smyczkowy z grupy *huqin*.

⁶⁸ Zhu Yu 朱玉, *Rozważania o problemach rozwoju muzyki ludowej* (关于民族声乐发展问题之思考), Shenyang Yinyue Xueyuan Xuebao, Shenyang 1999 (2), str. 17

W czasach nowożytnych w wyniku długiego okresu rządów feudalnych, w szczególności zamknięcia kraju przez skorumpowane władze mandzurskiej dynastii Qing⁶⁹, chińska muzyka ludowa miała bardzo ograniczone szanse do korzystania z owoców wspaniałej zachodniej muzyki. Wywarło to negatywny wpływ na wymianę międzykulturową oraz rozwój muzyki. W tym czasie chińska sztuka muzyczna znajdowała się w stanie autarkii.⁷⁰ Otwarcie się na świat spowodowane przemianami społecznymi i politycznymi umożliwiło dynamiczną ekspansję kultury zachodniej. Szczególnie w okresie po *Ruchu 4 Maja* grupa młodych, niezadowolonych i wyemancypowanych intelektualistów jak Zhou Shu'an (周淑安), Zhao Meibo (赵梅伯), Zhou Xiaoyan (周小燕), Huang Youkui (黄友葵) i inni, stała się awangardą w pełni przyswajającą i propagującą zachodnią kulturę. Ludzi ci udawali się w podróże do Stanów Zjednoczonych, Niemiec, Francji, Włoch i innych krajów, gdzie w pełni akceptowali i przejmowali zasady estetyki *bel canto*.⁷¹ Równocześnie w kraju działała grupa ekspertów muzyki wokalne przybyłych z Rosji, Niemiec czy innych krajów Europy dla przykładu Władimir Szuszlin, Fiodor Szalapin, Fritz Rapp, którzy w Szanghaju, Tianjinie, Chongqing nauczali *bel canto*. Byli oni pionierami *bel canto* w Chinach i pierwszą grupą zagranicznych profesorów muzyki. Ich ciężka praca oraz wielkie osiągnięcia przyczyniły się do rozwoju tej nowej dziedziny w sztuce wokalne Chin.⁷² Pojawienie się *bel canto* w praktyce estradowej i scenicznej szybko zaczęło wywierać pozytywny wpływ na rozwój chińskiej sztuki wokalne. Nawet śpiew dramatyczny i ludowy znacznie na tym skorzystały. Pomimo tego przybyły do Chin obcy styl śpiewu pozostawał w wyraźnym konflikcie z tradycyjną chińską kulturą, nawykami i normami estetycznymi oraz specyfiką rodzimego języka.⁷³ Tak więc od wprowadzenia w Chinach w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku

⁶⁹ Dynastia Qing – mandzurska dynastia, będąca ostatnią cesarską dynastią Chin. Rządziła w latach 1644-1912.

⁷⁰ Wang Lisha 王丽莎, *Rozważania na temat popularyzacji chińskiej techniki śpiewu na świecie* (对中国唱法走向世界的思考), Anhui Jiaoyu Xueyuan Xuebao, Anhui 2004 (3), str. 22

⁷¹ Cheng Lu 程路, *O „chińskiej metodzie śpiewu”* (关于“中国唱法”), Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao, Guangdong 1996 (4), str. 29

⁷² Zhang Jianhua 张建华, *O wpływie bel canto na dydaktykę śpiewu ludowego w Chinach* (论美声唱法对我国民族声乐教学的影响), praca magisterska Uniwersytecie Pedagogicznym w Qufu, 2003 (1), str. 13

⁷³ Zhang Chengjun 张承军, *Aspiracje „chińskiej metody śpiewu”* (中国唱法” 的追求), Hangzhou Shifan Xueyuan Xuebao, Hangzhou 2002 (2), str. 5

zachodniego *bel canto*, przez cały czas funkcjonowało ono jako element zagraniczny w cieniu problemu w jaki sposób lepiej służyć Chinom, jak wprowadzać innowacje oraz jak w procesie dalszego rozwoju przewyciężyć zdecydowaną odmiennność i sprzeczność z lokalną sztuką wokalną.

Począwszy od wieku XX, w wyniku wpływu zachodniej muzyki, chińska sztuka wokalna opierająca się głównie na tradycyjnej operze chińskiej, zaczęła ulegać wielkim przeobrażeniom. W okresie tym pojawiły się liczne wybitne opery narodowe, jak np. *Ogień i wiosenny wiatr trawia starożytnie miasto* (野火春风斗古城), czy *Córka partii* (党的女儿). Dzieła te z jednej strony zachowały elementy charakterystyczne dla tradycyjnej opery chińskiej, z drugiej zaś adaptowały elementy techniki śpiewu *bel canto*. Techniki emisji głosu zaczerpnięte z europejskiego *bel canto* były propagowane i rozpowszechniane. Wynikiem tego zjawiska była zmiana norm i kryteriów estetycznych, która doprowadziła do rewolucji w chińskiej muzyce wokalnej.⁷⁴ Od lat pięćdziesiątych świat muzyki wokalnej w Chinach wszedł w długi okres „wojny miejscowego z zagranicznym”.⁷⁵ „Szkoła miejscowa” za najważniejszy obowiązek uznawała „zachowanie narodowej esencji”, jej zdaniem, liczący ponad 5000 lat wspaniałej historii i kultury chiński naród stworzył uwielbianą, niezwykle różnorodność form muzyki wokalnej, z których każda cechuje się wyjątkowymi metodami śpiewu oraz scenicznej prezentacji⁷⁶.

Chińska tradycyjna sztuka wokalna jest niezwykle bogata, pełna kolorów, głęboko zakorzeniona w kulturze i tradycji. Stąd też ów lokalny, oryginalny smak muzyki ludowej jest nam bardzo potrzebny, jest najbardziej zgodny z naszymi wymaganiami estetycznymi. W przypadku dominacji zagranicznych technik śpiewu istnieje ryzyko utraty przez nas pierwotnego uroku muzyki wokalnej, a więc śmierci chińskiej muzyki ludowej. Dla kontrastu „szkoła zagraniczna” twierdziła, iż zachodnia metoda śpiewu jako jedyna ma charakter naukowy, dlatego też powinna wyprzeć i zastąpić techniki

⁷⁴ Zhen Lifu 甄立夫, *Naukowy trening głosu* (科学练声) [M], Zhongguo Chuanmei Daxue Chubanshe, Pekin 2005, str. 121

⁷⁵ Tian Ming'en 田鸣恩, *Naukowa metoda śpiewu* (科学的唱法) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1987, str. 441

⁷⁶ Cheng Lu, *O „chińskiej metodzie śpiewu”* (关于“中国唱法”), Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao, Guangdong 1996 (4), str. 16

ludowej muzyki wokalne.⁷⁷ Zwolennicy tego poglądu uważali, iż *bel canto* rozwijane przez wieki, oparte na szczegółowych studiach ekspertów muzyki, nie tylko zgodne jest z fizjologicznymi i naukowymi zasadami emisji głosu, z teorią śpiewu oraz metodyką ćwiczeń, lecz stanowi także kompletny system, który poprzez wykorzystanie naukowej metody oddychania podczas fonacji, redukuje obciążenie i ryzyko kontuzji strun głosowych pojawiające się na skutek długiego śpiewu. Dzięki temu, wydłużeniu ulega efektywny czas wykorzystywania strun głosowych. Wielu chińskich i zagranicznych śpiewaków stosujących *bel canto*, jak Zang Yuyan (藏玉琰), Lou Qiangu (楼乾贵), zakończyło karierę dopiero w wieku ponad 70 lat. Stąd też *bel canto* stanowi jedyną metodę naukową, która jest w stanie w rzeczywisty sposób przenieść chińską scenę muzyczną na światową arenę i umożliwić jej zdobycie serca światowej publiczności.⁷⁸

„Wojna miejscowego z zagranicznym” bardzo odbiła się na rozwoju muzyki w Chinach. Adwokaci pełnej westernizacji chińskiej muzyki ignorowali studia nad normami i nawykami artystycznymi Chińczyków czy też specyfiką ich głosu, skracając dystans pomiędzy estetyką *bel canto* a nawykami słuchowymi chińskiej publiczności, ślepo podążali za prymatem „pięknego dźwięku”. Powierzchnie dążyli do wprowadzenia w życie zagranicznej metody śpiewu ze wszystkimi jej cechami. W rezultacie publiczność nie była zdolna do zrozumienia prezentowanych im pieśni, nie miała pojęcia, co w ogóle jest śpiewane.⁷⁹ Równocześnie ludzie podkreślający wyłącznie konieczność wykonywania utworów muzycznych, które podobają się szerokiej publiczności, bezrefleksyjnie kładli nacisk na kontynuację tradycji ludowej muzyki, zdecydowanie odrzucając absorbcję jakichkolwiek zagranicznych nowinek. Doszło do sytuacji powstawania osobnych wydziałów muzycznych w szkołach wyższych. Celem było uniknięcie stosowania zachodnich koncepcji *bel canto* do nauki śpiewu i skupienie się na korzystaniu z obecnych w tradycyjnej operze technik

⁷⁷ Jiang Yi 蒋毅, *Pytania o „metodę ludowego śpiewu” – rozważania o reformie muzyki ludowej* (“民族唱法” 质疑—兼论民族声乐改革的思路), Yangzhou Jiaoyu Xueyuan Xuebao, Jiangsu 2002 (6), str. 14

⁷⁸ Yang Jinguo 杨金国, *Krótkie rozważania o rozwoju i cechach szczególnych bel canto w Chinach* (浅谈中国美声歌曲发展及其特点), Wuhan Yinyue 2010 (05), str. 12

⁷⁹ Cai Wei 蔡伟, *Odczuć prawdziwy sens bel canto* (感受美声真谛), Yishu Baijia, Nankin 2003 (2), str. 26

dydaktycznych, takich jak *hansang*⁸⁰ czy *diaosang*⁸¹. Miało to prowadzić do podążania czysto natywną, narodową drogą, której założeniem było zachowanie „czystości” sztuki ludowej, niedopuszczenie do jej zanieczyszczenia przez zagraniczną kulturę, uniknięcie syntezy z europejską szkołą wokalną. Rezultatem był uszczerbek na zdrowiu, jakiego doznało wielu wybitnych, młodych śpiewaków, podczas gdy osiągnięte korzyści były znikome. Sytuacja ta doprowadziła również do zastoju w rozwoju chińskiej muzyki ludowej. W ciągu trzydziestu lat, od lat pięćdziesiątych do końca lat siedemdziesiątych, chińska muzyka wokalna nie była w stanie wyrwać się z impasu.⁸²

2.1 Podobieństwa między *bel canto* a śpiewem ludowym

„Wspólność służy indywidualności”, naukowa metoda emisji głosu jest dobrem powszechnym.⁸³ Badania nad podobieństwami i różnicami omawianych dwóch metod śpiewu pomogą nam w lepszym poznaniu i rozumieniu przynależnych im systemów sztuki, przyczyniając się do kontynuacji rozwoju badań teoretycznych nad sztuką śpiewu w Chinach. Śpiew ludowy, przy równoczesnym spełnieniu warunków wykorzystania naukowej metody oraz zgodności z aktualnymi trendami, może też wprowadzać w życie doskonałość i artyzm *bel canto*. Obie szkoły śpiewu korzystają z wysokiej pozycji impostacji głosu, niskiego podparcia oddechowego oraz dobrego rozwarcia gardła,⁸⁴ przywiązując do tych kwestii dużą uwagę. W tym miejscu powinniśmy lepiej zrozumieć dynamikę oraz ostatnie osiągnięcia śpiewu ludowego i *bel canto*, ich nieustanne gromadzenie doświadczeń, przeprowadzić rzetelne badania oraz analizy dotyczące tendencji rozwoju *bel canto* w Chinach, dzięki którym możliwe jest wyznaczenie właściwej, idealnej i naukowej drogi rozwoju śpiewu ludowego. Zastosowanie obu powyższych metod śpiewu do edukacji muzyczno-wokalnej oraz praktyki artystycznej doprowadzi z czasem do ich syntezy, z zachowaniem

⁸⁰ *Hansang* 喊嗓 - ćwiczenie polegające na wykrzykiwaniu różnych głosek.

⁸¹ *Diaosang* 调嗓 - głośne ćwiczenie fragmentów opery w ruchu, z akompaniamentem.

⁸² Guo Jianmin 郭建民, Zhao Shilan 赵世兰, *Odmienna estetyka zachodniej i chińskiej sztuki operowej* (中西歌剧演唱艺术迥然相异的美学品格), Liaoning Shifan Daxue Xuebao (Shehui Kexueban), Lianing 2003 (3), str. 11

⁸³ Zou Benchu 邹本初, *Studia nad systemem śpiewu Shen Xiang* (沈湘歌唱学体系研究) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000, str. 259

⁸⁴ *Dydaktyka ludowej muzyki wokalnej Jin Tielina* (金铁霖民族声乐教学), DVD, Guangzhou Xinshidai Yingyin 2007

właściwości języka chińskiego oraz charakterystyki ludowego stylu scenicznego.⁸⁵ (autorka podkreśla, że na dziś jest to wciąż po części postulat, a nie zakończony proces asymilacji i adaptacji). Na bazie pełnego wykorzystania naukowych metod emisji dźwięków *bel canto* możliwe jest jego odważne połączenie z właściwościami języka chińskiego i stylem ludowym w kwestiach takich jak zastosowanie oddechu czy dykcja, a co za tym idzie nieustanne wzbogacanie i wprowadzanie innowacji do chińskiej szkoły śpiewu. Najważniejsze podobieństwa pomiędzy wymienionymi dwoma szkołami śpiewu prezentowane są poniżej.

2.1.1 Estetyczne podobieństwa pomiędzy *bel canto* a śpiewem ludowym

Estetyka, mówiąc ogólnie, powinna „obejmować świadomość estetyczną w wielu aspektach, dla przykładu smak estetyczny, wartości estetyczne, ideały estetyczne, odczucia estetyczne, itd.”⁸⁶ W sztuce śpiewu estetyka koncentruje się głównie w sferze odczuć, czyli wytworzeniu przez wokalistę w trakcie twórczego pokazu artystycznego wyjątkowego stanu psychologicznego – odczucia piękna. Jego punktem wyjścia jest całokształt doświadczeń życiowych (w tym wychowania w określonej kulturze), na które wpływ ma pochodzenie społeczne, poziom wykształcenia, osobiste doświadczenia życiowe, osobowość i wynikające z tego ograniczenia. W ten sposób powstają niezliczone różnice pomiędzy ludźmi w kwestii zainteresowań muzycznych, swoista różnorodność poczucia piękna. Z drugiej strony śpiewak, by być zrozumiałym dla odbiorcy, musi w jakiś sposób odwoływać się do jego wrażeń, jego odczuć, korespondować z nimi.

Czy istnieją powszechne reguły i obiektywne standardy w niezliczonej liczbie estetycznych odczuć wobec śpiewu? Praktyka mówi nam, że odczucia estetyczne pochodzą od subiektywnych upodobań i zainteresowań jednostki, ale są też odzwierciedleniem obiektywnej treści w rzeczywistości społecznej (kultura, obyczaj, środowisko). Tak więc w naturalny sposób pojawiają się wspólne zasady i reguły

⁸⁵ Tang Xiaolin 唐晓琳, *Właściwości bel canto i śpiewu ludowego oraz wspólne zapożyczenia pomiędzy zachodnią a chińską sztuką przedstawień wokalnych* (美声唱法与民族唱法的特点及中西声乐表演艺术的相互借鉴), Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao 1998 nr 4, str. 24

⁸⁶ Wang Chaowen 王朝闻, *Wstęp do estetyki* (美学概论), Renmin Chubanshe 1981, str. 62

odpowiadające obiektywnej treści.

Po pierwsze, *bel canto* i śpiew ludowy należą do jednej dziedziny sztuki. Obie korzystają z głosu jako instrumentu przedstawiającego emocje, tak więc w naturalny sposób wytworzyły wobec jakości głosu, jego parametrów, w jakimś zakresie podobne odczucia estetyczne. Stare chińskie przysłowie mówi: „struny nie są tak dobre jak piszczałki, piszczałki nie są tak dobre jak ciało”, oznacza to, iż ludzki głos jest darem od Stwórcy ludzkości. Jakikolwiek muzyczny instrument strunowy czy dęty nie może równać się z najbogatszym, najpiękniejszym, najbardziej poruszającym nastrój, posiadającym największą siłę sceniczną, połączeniem języka i melodii - żywym instrumentem jakim jest głos ludzki. Budowa ludzkiego ciała jest identyczna pod każdą szerokością geograficzną (w ogólnym sensie, nie wchodząc na poziom płci, ras, czy różnic osobniczych), organy odpowiedzialne za emisję dźwięku są też tożsame co do wzoru i zasady, tak więc dwa sposoby śpiewu na poziomie podstawowych wymagań gardła i głosu nie pozostają w sprzeczności. Pod względem jakości głosu i głośności posiadają takie same dążenia estetyczne. Bez względu na to, czy jest to głos centralny, wysoki czy niski, estetyczne standardy jego pomiaru są identyczne: musi brzmieć harmonijnie, być nasyconym alikwotami, posiadać piękną barwę, musi być stabilny, spójny, płynnie emitujący fale dźwiękowe. Musi być jednolity i zdolny do zaprezentowania zakresu dźwięku przynależnego do określonego rejestru, musi posiadać kontrolę dynamiki, ponadto być zdolnym do utrzymania odpowiedniej jakości i poziomu głośności, w ten sposób osiągnany jest stan równowagi, rozlega się głos przyjemny dla słuchacza.

Po drugie, „emocje” są duszą sztuki muzycznej. To one umożliwiają śpiewakowi oczarowanie, zainspirowanie, wyedukowanie widza. Muzyka wokalna jako forma sztuki scenicznej opiera się na pierwotnej sile rozwoju i przetrwania, czyli na uczuciach lirycznych i dramatycznych, wyrażaniu tychże emocji, na wykonaniu prezentującym, za pomocą związanych nastrojów, ściśle połączenie obiektu estetycznego z estetycznym motywem głównym. Umożliwia to muzyce wytworzenie podświadomego efektu estetycznego. „Obie szkoły śpiewu” w kwestii przedstawiania uczuć w trakcie wykonywania pieśni postulują prawdziwość prezentacji, nasycenie

emocją z zachowaniem precyzji wykonania. Precyzja wykonania i prawdziwość przekazu są podstawową zasadą dla śpiewu jako formy prezentowania emocji, są siłą życiową muzyki wokalne, naturalnie również stanowiąc warunek umożliwiający wzruszenie słuchaczy.

Dalej (po trzecie), obie szkoły są zewnętrzną manifestacją estetycznych wartości danej muzyki wokalne. Sztuka muzyki wokalne polega na prezentacji i tworzeniu piękna. Wartość estetyczna muzyki wokalne znajduje się w pięknie języka, melodii, nasycenia głosu wykonywanego dzieła, kontroli głosu, w pięknie wykonywania pieśni i prezentowania jej nastroju. Są to główne zasady estetyczne - wspólne dla metod śpiewu, a każda metoda musi w perfekcyjny sposób przedstawić estetyczny urok muzyki wokalne.

Po czwarte, obie szkoły śpiewu opierają się na procesie „powtórnej kreacji” (w polskiej literaturze przedmiotu zdefiniowane jako działalność artystyczna polegająca na twórczej interpretacji dzieła). Sztuka muzyki wokalne polega na artystycznej obróbce tekstu i skomponowanej do niego muzyki przez wokalistę, na przeobrażeniu muzyki utworu oraz słów w żywy dźwięk, jest to więc proces ponownego tworzenia sztuki, często określa się go mianem „artystycznej kreacji odtwórczej”. Wokalista, bez względu na rodzaj szkoły śpiewu, z której pochodzi, musi posiadać dobre wykształcenie muzyczne, ponadto nadzwyczajne umiejętności śpiewu i wyczucie estetyczne, a także cechować się wysokim poziomem zdolności do głębokiej interpretacji wykonywanego utworu. Wychodząc z punktu widzenia własnego rozumienia sztuki oraz celów artystycznego przedstawienia, artysta stosuje własne, dojrzałe umiejętności, by w zręczny i swobodny sposób wykonać utwór. W kwestiach takich jak dźwięk pieśni, emocje, ruchy na scenie, rytm, płynna współpraca z innymi wykonawcami, itd., musi osiągnąć piękno koordynacji. Dzięki spełnieniu tych wymagań wokalista powtórnie prezentuje czar treści wykonywanego utworu, przekazując muzyce siłę życiową i barwę.

To utwór wykonywany przez wokalistę prezentuje świat emocji, ofiarowując publiczności niezapomniane wrażenia artystyczne. W tym sensie możemy powiedzieć,

iż zarówno *bel canto* jak i ludowy śpiew są podobne gdy chodzi o założenia estetyczne na poziomie ogólnym.

2.1.2 Podobieństwo wymagań względem oddechu

Oddychanie jest siłą życiową dla głosu, prawidłowe oddychanie buduje drogę dla swobodnej emisji dźwięku. Nieprawidłowe oddychanie powoduje napięcie mięśni gardła i w ten sposób negatywnie wpływa na jakość śpiewu⁸⁷. Profesor Wu Tianqiu 吴天球 twierdzi: „podczas śpiewu należy używać oddychania za pomocą przepony, taka metoda oddychania nie tylko umożliwi pełne i swobodne dostarczenie powietrza z płuc wprost do organów emitujących dźwięk, lecz również wymusza prawidłową postawę ciała, ramiona są lekko odchylone do tyłu co powoduje wyprostowanie klatki piersiowej.”⁸⁸ Zhao Meibo 赵梅伯 wskazuje: „oddychanie podczas śpiewu różni się od naturalnego procesu oddychania, wokalista w trakcie występu musi wykonywać głębokie wdechy, ponadto kontrolować pracę przepony, podczas emisji dźwięku należy atakować głośnię ściśle regulowanym strumieniem powietrza. Oddychanie podczas śpiewu odgrywa nadzwyczaj ważną rolę, w klasycznych dziełach poświęconych muzyce pochodzących z dawnych Chin również podkreślona jest waga oddychania podczas śpiewu.”⁸⁹ Chen Yanheng 陈彦衡 w *Shuo Tan* (说谭) powiada: „oddech stymuluje dźwięk, oddech opiera się na przekazywaniu dźwięku, bez oddechu, bez powietrza nie ma emisji dźwięku, przed emisją dźwięku należy uzyskać kontrolę nad oddechem.”⁹⁰ Słynny włoski nauczyciel muzyki wokalne Francesco Lamperti stwierdził: „Wiedza o śpiewie jest wiedzą o oddychaniu.”⁹¹ W swoim sztandarowym dziele *The Technics of Bel Canto*, w akapicie poświęconym kwestii oddechu w śpiewie wyjaśnia: „Kontrola oddechu jest podstawą wszystkich studiów wokalnych”⁹². Z kolei Marta Przeniosło w swoim podręczniku

⁸⁷ Zhai Yanmin 翟燕敏, *O zastosowaniu oddechu w śpiewie* (论歌唱中呼吸的运用) [M]. Meili Zhongguo 2006 (12), str. 110-111

⁸⁸ Zhao Meibo 赵梅伯, *Sztuka śpiewu* (唱歌的艺术)[M]. Shanghai Yinyue Chubanshe 2006, wyd. drugie, str. 35

⁸⁹ Jin Tielin 金铁霖, *Wybór pieśni do nauki muzyki wokalne Jin Tie Lina (przedmowa)* (金铁霖声乐教学曲选) [M]. Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2006, str. 2

⁹⁰ Du Yu 杜宇, Fan Tun 樊焱, *Zarys roli oddychania podczas śpiewu* (浅谈呼吸在歌唱中的重要性) [J]. Dazhong Wenyi 2014 (1)

⁹¹ Wu Jing 吴静, *Studium ćwiczeń oddechowych w sztuce śpiewu* (对歌唱艺术中呼吸训练的研究) [J]. Chifeng Xueyuan Xuebao (Ziran Kexue Ban) 2011 (7): p. 271-272

⁹² F. Lamperti, *The Technics of Bel Canto*, G. Schirmer New York 1905, str. 9

Bel Canto – esencja dawnej włoskiej szkoły śpiewu w rozdziale II na str. 25 poruszając kwestię prawidłowego oddechu pisze m.in: „Właściwą formą oddechu jest forma przeponowo-żebrowa, gdzie przepona obniża się naturalnie (nie ma siłowego parcia, obniżania przy użyciu mięśni brzucha), a żebra swobodnie rozszerzają się na boki”⁹³ Tak więc zarówno *bel canto* jak i szkoła śpiewu ludowego kładą nacisk na rolę zastosowania prawidłowego mechanizmu oddychania w trakcie śpiewu, uznając go za kluczowy element niezbędny do osiągnięcia artystycznego sukcesu. W świetle powyższego widzimy, iż prawidłowa metoda oddychania jest pierwszym warunkiem koniecznym śpiewania.⁹⁴

Zaletą oddychania torem brzuszny, które cechuje szkołę ludowego śpiewu, jest wytworzenie stosunkowo silnego rezonansu przy pomocy małej ilości powietrza i osiągnięcie pożądanego, z punktu widzenia tradycyjnej chińskiej estetyki rezultatu artystycznego. W kwestii zastosowania oddechu generalne postulaty *bel canto* oraz szkoły śpiewu ludowego są identyczne, zgodnie z zasadami tych metod śpiewu oddychanie odgrywa decydującą rolę. Spójność dźwięku, jego płynność i łagodność są ściśle związane z oddychaniem. Wielu z nauczycieli muzyki wokalne szkoły *bel canto* jest gorącymi zwolennikami naturalnej metody oddychania, czyli „oddychania torem piersiowo-brzusznym”.⁹⁵ Właściwie trudno w literaturze przedmiotu znaleźć inne sugestie jak wskazanie pełnego oddechu przeponowo-żebrowego (jeżeli już pojawiają się opisy innych technik oddechowych to raczej jako wskazanie nieprawidłowych systemów). Termin ten odnosi się do metody oddychania, wykorzystującej współpracę mięśni około-żebrowych, przepony oraz mięśni brzucha w celu kontroli nad przepływającym powietrzem i nad jego ściśle dozowanym ciśnieniem. Według *bel canto* spójność, płynność oraz łagodność głosu podczas występu bezpośrednio zależy od zastosowania prawidłowej techniki oddychania i podparcia w procesie fonacji.-Szkoła śpiewu ludowego również postuluje użycie „całościowego oddychania torem piersiowo-brzusznym”, wszakże z wyraźnie wskazaną dominantą skupienia

⁹³ M. Przeniosło “Bel Canto. Esencja dawnej włoskiej szkoły śpiewu”, Centrum Edukacyjno-Językowe Legnica 2011, str. 25

⁹⁴ *Dydaktyka wokalna Zhou Xiaoyan* (周小燕声乐教学), VCD, Zhongyang Yinyue Xueyuan Beijing Huanqiu Yinxiang Chubanshe 1999

⁹⁵ P.M Marafioti (wł.) *Metoda emisji głosu Caruso* [M]. Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000, str. 193

uwagi na okolicy podbrzusza. Podczas wdechu konieczne jest wykorzystanie odczucia „wąchania kwiatów”, wciągnięcie powietrza i utrzymywanie go w podbrzuszu, czyli w punkcie *dantian*, a następnie użycie go jako punktu podparcia do zakończenia śpiewu. Szkoła ludowego śpiewu pod względem wymagań wobec oddychania podkreśla rolę podbrzusza jako centrum, którego zadaniem jest wsparcie śpiewu za pomocą powietrza.⁹⁶

Widzimy więc, iż obie szkoły postulują ćwiczenia oddechowe mające za zadanie wsparcie dla śpiewu, ponadto kładą nacisk na rolę wsparcia dla oddechu, którą odgrywa brzuch (przestrzeń odczuwanej reakcji przepony), podkreślając wagę faktu, iż oddychanie nie może być czynnikiem ignorowanym przez wokalistę.⁹⁷ Obie szkoły z wielką uwagą podchodzą do kwestii utrzymania i korekty kontroli nad oddechem w trakcie artystycznego występu, podkreślając, iż tylko w taki sposób spełnione zostają wymagania do poprawnej emisji dźwięku, zwiększenie jego mocy, a jest to fundamentalna przesłanka dla odpowiedniego wykonania całej pieśni. Mimo, iż obie szkoły cechują się odmiennymi wymaganiami i standardami, to razem podnoszą wagę funkcji oddychania, jak również rolę głębokości i siły oddechu. Zatem z tej perspektywy patrząc odnajdujemy podobieństwo założeń.

2.1.3 Podobieństwo wymagań względem dykcji

Zarówno szkoła *bel canto* jak i szkoła śpiewu ludowego postulują czystość dykcji w trakcie emisji dźwięku, a sposób fonacji decyduje o poprawności wymowy. Właściwością *bel canto* jest uwypuklanie łagodności i płynności dźwięków tak, by słowa podążały za dźwiękiem (以声带字).⁹⁸ *Bel canto* i szkoła ludowego śpiewu wyznają tradycyjny pogląd, iż w muzyce „dykcja winna być precyzyjna, a śpiew piękny”.⁹⁹ Mamy zatem to samo klarowne przesłanie, iż wokalna prezentacja

⁹⁶ Jiang Yuhe 江毓和, *Historia muzyki nowożytnej Chin* (中国近现代音乐史) [M], Xiandai Chubanshe 1996, str. 128-131

⁹⁷ Shang Jiexiang 尚家骧, *op.cit.*, str. 252

⁹⁸ Chen Yanfang 陈言放, Zhan Shihua 詹士华, *Wskazówki dla śpiewu w językach: włoskim, francuskim, niemieckim, angielskim* (意法德英歌唱语音指南) [M]. Xiamen Daxue Chubanshe, Xiamen 2000, str. 287

⁹⁹ Ying Shangneng 应尚能, *Słowa przewodnikiem melodii* (以字行腔), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1981, str. 331

artystyczna bez zrozumiałej dykcji nie spełnia warunku prezentacji poprawnej, jest czystym popisem sprawności wokalne ale już nie przekazem artystycznym (jest wewnątrz pustą).

2.1.4 Podobieństwo wymagań względem uchwycenia stylu śpiewu

Czysta, piękna, donośna, wspaniała i elegancka sztuka śpiewu *bel canto* wraz z jej uroczystym stylem wokalnym zdobyły uznanie szerokiej publiczności. Szkoła śpiewu ludowego głównie za pomocą szczerego i bliskiego kulturowo stylu wokalnemu, pełnego ludowego czaru działa na chińską publiczność w niezmiernie powabny sposób. *Bel canto* oraz szkoła ludowego śpiewu w trakcie scenicznego przedstawiania różnego rodzaju muzyki, pod względem wykonania wciąż zachowują istniejące między nimi różnice, które odpowiadają charakterowi kompozycji wokalnych o odmiennym stylu. *Bel canto* jest wyspecjalizowane w sztuce eleganckiego, uroczystego śpiewu, podczas gdy szkoła ludowego śpiewu opiera się na rdzeniu, którym jest sztuka śpiewu pełna uroku ludowego charakteru wraz z jej bliskością i autentycznością. Mimo to, zarówno w przypadku *bel canto*, jak i szkoły ludowego śpiewu, w trakcie wykonywania dzieł o różnym stylu muzycznym muszą one wprowadzić drobne modyfikacje do metody wokalne w celu dostosowania się do posiadanego przez określone dzieło muzyczne wyjątkowego stylu.¹⁰⁰

Bel canto oraz szkoła ludowego śpiewu pomimo posiadania własnych, wyjątkowych i odmiennych właściwości, podczas wykonania dzieła muzycznego na scenie w kwestii poznania i uchwycenia jego stylu działają identycznie. Wokalista musi poprzez podstawę własnego odczucia i poznania artystycznego interpretować utwory w przeróżnych stylach muzycznych, także poprzez zastosowanie odpowiadających tym różnicom umiejętności artystycznych, ponadto, przy pomocy osobistych doświadczeń powinien w perfekcyjny sposób przedstawić ich styl i wyjątkowość. Równocześnie ani *bel canto*, ani szkoła śpiewu ludowego nie są uprawnione do pełnego odejścia od stylu utworu muzycznego, muszą go zaprezentować w zgodzie z jego autentycznym,

¹⁰⁰ Liu Kang 刘康, *Globalizacja/Unarodowienie* (全球化/民族化), Tianjin Renmin Chubanshe, Tianjin 2002, str. 517

oryginalnym stylem. Mówiąc inaczej, zarówno w przypadku *bel canto*, jak i szkoły śpiewu ludowego, wokalista nie może wyłącznie w oparciu o swoje odczucia, o powierzchowne i prymitywne rozumienie dzieła muzycznego, za pomocą arbitralnie przyjętej formy czy stylu, dokonywać interpretacji danego utworu muzycznego. Wprowadzona do filozofii około roku 1960 przez Jacquesa Derridę zasada dekonstruktywizmu, zastosowana w muzyce wokalne będzie de facto odejściem od postulatów sztuki śpiewaczej opierającej się na założeniach *bel canto*, które z założenia uznawało koncepcję twórczą kompozytora za nadrzędną przy kreacji artystycznej. Zachowanie autentycznego i oryginalnego charakteru utworu jest dla wokalisty zasadą, której nie wolno łamać. Tylko w ten sposób możliwe jest jak najlepsze umieszczenie swojego stylu i koloru w utworach muzycznych pochodzących z różnych stron świata, cechujących się odmiennym stylem, zatem z wyobraźnią można tworzyć i przedstawiać styl artystyczny dzieł muzyki wokalne odpowiadający swoim czasom.

2.2 Różnice pomiędzy *bel canto* a śpiewem ludowym

Śpiew ludowy i *bel canto* powstały w zupełnie odmiennych czasach oraz warunkach kulturowych i historycznych. W Chinach w dziedzinie występów muzyczno-wokalnych powyższe szkoły wzajemnie na siebie oddziałują, mieszają się ze sobą, promują rozwój chińskiej sztuki wokalne i wzrost jej poziomu artystycznego. Obie szkoły mają bardzo wiele podobieństw w sferze wykonywania muzyki, mimo to pod względem kulturowej treści, dążeń artystycznych, stylu artystycznego oraz sposobu śpiewu cechują się licznymi rozbieżnościami.

2.2.1 Różnice kulturowe

Włoskie *bel canto* uformowało się w wyjątkową szkołę muzyczną i system sztuki wraz z rozwojem opery seria.¹⁰¹ Fala humanizmu Odrodzenia oraz powstanie opery są podstawą tej szkoły śpiewu, która skierowała się w stronę kultury starożytnej Grecji

¹⁰¹ Xu Xiaoyi 徐小懿, *Śpiew i edukacja w muzyce wokalne* (声乐演唱与教学), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1996, str. 114

oraz muzyki chrześcijańskiej.¹⁰² Przytoczona opinia oparta na opracowaniu obecnym w chińskiej literaturze przedmiotu prezentuje uproszczone spojrzenie na historię rozwoju muzyki europejskiej. Zatem – zgodnie z sugestią promotora – pragnę wyjaśnić, iż koncepcja wskrzeszenia starożytnego teatru greckiego (powstała w Baroku) wynikała ze zdefiniowanego w epoce Odrodzenia antropocentryzmu, w opozycji do deocentryzmu. Praktycznie cała Europa była wtedy pod wpływem kultury chrześcijańskiej. Postulaty Odrodzenia nie konkurowały z rodzimymi kulturami, ale z generalną koncepcją filozoficzną spojrzenia na człowieka, z optyką dotychczasowej percepcji. Dziedzictwem przemian tego okresu są m.in. narodziny opery, a wraz z nią estetyki *bel canto*. Etniczne, narodowe formy muzykowania już wcześniej wypracowały modus koegzystencji ze średniowieczną muzyką chrześcijańską. Nowy prąd kulturowy staje w opozycji do chorału gregoriańskiego (często nie tyle w opozycji co w chęci rozwoju, w chęci wyzwolenia się z ograniczeń konstytuujących chorał), z czasem coraz częściej czerpiąc motywy z rodzimej kolorystyki muzykowania. Poza tym narodziny opery to Barok, kolejna po Renesansie epoka, w której w odróżnieniu od antropocentryzmu następuje niejako powrót do teocentrycznego mistycyzmu. Inaczej sytuacja przedstawia się w Chinach w XX wieku, gdzie estetyka *bel canto* zderza się gwałtownie z rodzimą tradycją wokalną uruchamiając procesy asymilacyjne i adaptacyjne. Procesy, definiowane przez część badaczy jako zagrożenie dla tożsamości narodowej. Z drugiej strony historia rozwoju Chin pokazuje, iż nadmierna izolacja może spowodować zastój cywilizacyjny, stąd też nakazem chwili jest panowanie nad procesami asymilacji i adaptacji celem osiągnięcia stanu, który w kulturze europejskiej jest swoistą normą. Chińska metoda ludowego śpiewu narodziła się – tak jak i pod każdą inną szerokością geograficzną – wyrażając naturalną potrzebę muzykowania, aktywizując osoby szczególnie uzdolnione muzycznie. Z czasem stała się sztuką śpiewu, której istotą stało się dążenie do zdobycia popularności w wielkich skupiskach ludzkich. Współcześnie muzyka ludowa posiada

¹⁰² Guo Yongjie 郭咏洁, *O rozwoju i zastosowaniu technik sopranu koloraturowego w chińskich utworach muzyki wokalne* (论花腔女高音歌唱技巧在中国声乐作品中的应用与发展) [D]. Yunnan Yishu Xueyuan, 2011, str. 22-24

bardzo wyraźne cechy regionalne oraz właściwości ludowego stylu śpiewu, jak również estetykę, powstałą w późniejszym okresie na wyższych uczelniach muzycznych poprzez połączenie odziedziczonej tradycji muzyki ludowej z zachodnią sztuką wokalną. Przecież zawsze utwory przedstawiają ducha narodowego Chińczyków, a chińska muzyka ludowa zawiera w sobie wspaniałe elementy artystycznej tradycji, ukazuje typowy chiński styl ducha kraju i narodowej kultury. Za każdym razem podczas wykonywania ludowej pieśni pojawia się uczucie tęsknoty za stronami rodzinnymi lub uczucie miłości. Nasza chińska muzyka ludowa jest przedstawieniem uczuć synów i córek Chin, postawy życiowej, poglądów na życie czy wręcz systemu wartości.¹⁰³ Najważniejszą rolą muzyki ludowej w kwestii dziedziczenia jest kontynuowanie i przekazywanie chińskiej kultury. Dzięki niej możliwy jest wgląd w chińską sztukę, muzyka jest naszym duchowym pokarmem.¹⁰⁴ Tak więc aż do dziś nie tylko nie wolno nam porzucić muzyki ludowej, musimy ją ze wszystkich sił rozwijać, reformować, napędzać ją energią, siłą życiową. Czynić ją wspanialszą, z większym czarem artystycznym i siłą oddziaływania. Utwory chińskiej muzyki ludowej pod względem tematyki oraz form artystycznych są niezwykle różnorodne, stosowane w niej rodzaje śpiewu także są bardzo zróżnicowane. W dawnych monografiach poświęconych muzyce wokalnej dokonano już podsumowania sztuki emisji głosu stosowanej podczas wykonywania pieśni ludowych, niestety, ponieważ tradycyjna chińska sztuka jest przekazywana głównie w formie ustnej z mistrza na ucznia, nigdy nie udało się połączyć doświadczeń przeszłych pokoleń i podnieść ich do poziomu oficjalnego systemu nauki śpiewu.¹⁰⁵ Tymczasem *bel canto* jako ponadnarodowa sztuka wokalna, choć rodzi się i wyrasta na gruncie włoskiej kultury muzycznej, definiuje swoje zasady niejako w oderwaniu od rodzimej kultury, konstytuując uniwersalne zasady sztuki wokalnej w oderwaniu do tej czy innej kultury narodowej. Zresztą ta opozycja

¹⁰³ Zou Wenqin 邹文琴, wykłady: *Znaczenie śpiewu ludowego* (民族唱法的含义), *Dydaktyka treningu wokalnego w śpiewie ludowym* (民族声乐练声教学), Huanqiu Yinxiang Chubanshe 1999

¹⁰⁴ Jin Tielin 金铁霖 (Xu Tianxiang 徐天祥 red.) *Stan obecny i innowacje w edukacji muzyki ludowej – profesor Jin Tie Lin, Raport podczas Seminarium poświęconego muzyce ludowej w Chinach* (民族声乐教学的现状及创新——金铁霖教授在“2005 全国民族声乐论坛”上的学术报告), *Muzyka Chin* 2005 nr 4, str. 6

¹⁰⁵ Shen Jiawen 沈佳文, *Styl ludowy w wykonaniu chińskich pieśni artystycznych do poezji klasycznej* (中国古诗词艺术歌曲演唱中的民族风格体现) [D], Shanghai Yinyue Xueyuan 2010, str. 41

w stosunku do muzyki ludowej czy tradycyjnej występuje także w Europie ale już w spokojnej koegzystencji.

2.2.2 Różnice w dążeniach artystycznych

2.2.2.1 Różne formy ekspresji emocji

Bel canto oraz szkoła ludowego śpiewu różnią się pod względem metody ekspresji emocji. Owa odmienność jest rezultatem czynników historycznych, środowiskowych, narodowościowych oraz językowych. Inna historia i kultura poszczególnych społeczeństw wypełniła sztukę muzyki wokalne odmiennym stylem myślenia i ideami.¹⁰⁶ Pod wpływem określonej kultury oraz religii ukształtowany tradycyjny system wartości oraz psychologiczna świadomość narodu wpłynęły na drogę, którą podążył rozwój sztuki wokalne, co w ostatecznej fazie doprowadziło do odmienności pomiędzy sztukami wokalnymi Chin i Zachodu, co przełożyło się na funkcjonujące w nich odmienne formy ekspresji emocji.¹⁰⁷ Podobne lub tożsame emocje z uwagi na odmienne kody kulturowe, tradycję są wyrażane, co oczywiste, w odmienny sposób. Obca forma sztuki może być z tego powodu niezrozumiała w innym kręgu kulturowym i wywoływać wrażenie obcości, a wyrażane w inny sposób emocje mogą być postrzegane jako ich brak.

2.2.2.2 Różnice w stylu i estetyce dźwięku

Świadomość estetyczna na określonym poziomie składa się z kilku aspektów oraz różnych form ekspresji, takich jak: „zainteresowania estetyczne, zdolność do prezentacji estetycznej, idee i ideały estetyczne, odczucia estetyczne, itd.”¹⁰⁸ W sztuce śpiewu prawdopodobnie jesteśmy ograniczeni poprzez koncepcje estetyki i analizowanie estetyki odczuć, możliwe, iż jest to stan psychologiczny wokalisty w procesie tworzenia, a jest nim poczucie piękna.

¹⁰⁶ Chen Yanfang 陈言放, Zhan Shihua 詹士华, *op. cit.*, str. 95

¹⁰⁷ Wang Huan 王欢, *O zastosowaniu bel canto w śpiewie ludowym* (探究美声唱法在民族声乐中的运用) [D], Jilin Daxue 2014, str. 12

¹⁰⁸ Wang Chaowen 王朝闻, *op. cit.*, str. 296

Po pierwsze, na poziomie świadomości estetycznej Chin i Zachodu metody śpiewu znacznie się od siebie różnią, jakkolwiek potrzeba dążenia do piękna jest wspólna, w ten sposób następuje zaspokojenie psychologicznych potrzeb estetycznych. Patrząc z perspektywy zwyczajnego oglądania i słuchania, *bel canto* bardziej rozpoznaje estetyczne walory samego głosu. Po osiągnięciu zamierzonego rezultatu muzycznego przeprowadza poprawianie i udoskonalanie technik, buduje system, w uporządkowany sposób reguluje kwestie śpiewu oraz edukacji wokalne przy jednoczesnym wykorzystaniu kompletnej teorii jako mechanizmu wsparcia. Od szkoły śpiewu ludowego różni go zastosowanie jednorodnego, obiektywnego standardu estetycznego, na przykład jednorodności głosu, wyrównanie rezonansu, utrzymanie jednorodnej wysokiej pozycji głosu, osiągnięcie należytej biegłości czy zakresu skali głosu. Właściwością chińskiej szkoły ludowego śpiewu, która decyduje o formie wykonania danego utworu wokálnego, nie jest oparcie się na skomplikowanej koloraturze czy też rygorystycznych zasadach emisji głosu, albowiem najważniejsze jest rozpropagowywanie za pomocą śpiewu szczerzej koncepcji artystycznego piękna. Z tego powodu najważniejszym założeniem jest wytworzenie u wokalisty odpowiedniego sentymentu wobec wykonywanego utworu. O ile zatem w przypadku *bel canto* maestria wokalna ma prymat przed ekspresją emocjonalną, o tyle w przypadku tradycyjnej kultury wokalne Chin prymat przynależy umiejętności ekspresji emocjonalnej.

Właściwości tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej zadecydowały, iż podczas wykonywania danego dzieła wokálnego celem jest dążenie do stworzenia koncepcji artystycznej, która nie opiera się na wysokim poziomie trudności w emisji dźwięku, wspaniałych fragmentach koloraturowych czy szybko przebiegających frazach śpiewanych. Podczas śpiewu głębia i subtelność doświadczenia przez artystę utworu, jego odczucia oraz inspiracje, jego transparentność w bezpośredni sposób oddziałują na proces tworzenia.¹⁰⁹ Tak więc w trakcie artystycznego występu nacisk jest położony na urok, odczucie subtelności, dążenie do osiągnięcia miejsca, gdzie „dźwięk pięknego

¹⁰⁹ Shen Xiang 沈湘, *Sztuka wokalistyki Shen Xianga* (沈湘声乐教学艺术) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 1998, str. 231

śpiewu nieustannie unosi się pod sklepieniem dachu”.¹¹⁰ Zadanie ma zostać zrealizowane bez wykonywania skomplikowanych modyfikacji na poziomie głosu, lecz poprzez przedstawienie swoistego wewnętrznego odczucia ukształtowanego przez rytm życia i natchnienie serca. Występ nie ma na celu pobudzenia czy też poruszenia publiczności, lecz powolne zanurzanie się w jej duszy, umożliwienie jej (publiczności) wejścia w stan przeżycia artystycznego, trudny do opisanego przy pomocy słów. Zatem ta forma występu wymaga aktywnego uczestnictwa publiczności i tym bardziej niesie w sobie intrygujący, estetyczny sens, który pozostawia publiczności wiele przestrzeni dla wyobraźni i muzycznego smaku. Śpiew ludowy, patrząc powierzchownie, wydaje się mało skomplikowany, jednak jego celem jest podążanie za głębią, za „siłą penetracyjną” duszy i pozostawienie słuchaczom „odczucia przestrzeni”.¹¹¹ Realizacja tych pragnień jest trudna. Jeżeli założymy, iż w przypadku *bel canto* ćwiczenie śpiewu wymaga poświęcenia czasu oraz opanowania umiejętności technicznych, to w szkole ludowego śpiewu więcej czasu potrzebne jest na zdobycie poznania na poziomie duszy.

Do szkoły chińskiego śpiewu ludowego zaliczamy m.in. tradycyjną operę chińską, sztukę ludową *qiyi* i pieśni ludowe, które charakteryzują się bardzo bogatymi formami ekspresji scenicznej, jak również pozostają w zgodności z normami estetycznymi Chińczyków. Metoda śpiewu ludowego opiera się na posiadającym lokalną charakterystykę nasyceniu głosu, rymach, języku oraz formie prezentacji nastroju, które bardzo odróżniają się od swoich odpowiedników w *bel canto*. Po pierwsze, szkoła śpiewu ludowego na poziomie głosu postuluje naturalność oraz łagodność, estetyka dźwięku jest wtedy zgodna z wielowiekową tradycją i trafia w gusta chińskiej publiczności, barwa dźwięku jest słodka, delikatna, wyraźna i jasna. Po drugie, stosowane w metodzie śpiewu ludowego drogi rezonansowe są krótkie i wąskie, co powoduje, iż głos pod względem emisji dźwięku i jego barwy posiada narodowy charakter, zgodny z kulturowym kanonem estetycznym. Po trzecie, szkoła ludowego śpiewu w kwestii emisji dźwięku postuluje zasadę: „dykcja winna być precyzyjna,

¹¹⁰ Jin Tielin, *Dydaktyka wokalna* (声乐教学法) [M]. Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2013, str. 75

¹¹¹ Zhao Shilan 赵世兰, *Rozwój i zmiany w stylistyce chińskiej sztuki ludowego śpiewu* (中国民族声乐艺术风格的演变和发展) [J]. Renlian: Liaoning Shifan Daxue Xuebao, 2002 (5), str. 13

a śpiew piękny”, która jest manifestacją różnicy w zdefiniowaniu priorytetu (prymat dykcji), w odróżnieniu od estetyki *bel canto* (prymat pięknego dźwięku). Ludowa muzyka wokalna opiera się na estetycznym fundamencie naturalnego piękna języka chińskiego, w sposób artystyczny uwypuklając piękno oryginalnych chińskich rymów, dążąc do tego, aby wszystkie artykułowane głoski delikatnie przedstawiały łagodne piękno wykonywanej pieśni oraz czar rymów.¹¹²

Tak jak wspomniano powyżej, postulat „pięknego głosu” jest najważniejszym standardem w zachodniej muzyce wokalnej, toteż w trakcie stosowania *bel canto* ważne jest opanowanie trudnych umiejętności technicznych, pięknej barwy i nieskazitelnej intonacji, to podstawowe mierniki dla oszacowania muzycznego poziomu artysty.¹¹³ W przypadku wykonywania szybkich fraz śpiewanych w wysokim rejestrze, trudnych fragmentów koloraturowych, jakość śpiewu z punktu widzenia końcowego efektu jest bogata i wspaniała.¹¹⁴ Arcytrudne frazy koloraturowe, śpiew w superwysokim rejestrze, mocny, pełny głos, w realny sposób atakują zmysł słuchu, ofiarowując słuchaczom realne odczucie oparte o wspaniałą, skomplikowaną technikę śpiewu. Publiczność czerpie uniesienia i odczucia bezpośrednio ze wspaniałego śpiewu artysty, jego melodii oraz poruszającego serce głosu. Nie istnieją żadne pośrednie powiązania pomiędzy słowami, znaczeniami i treścią, dlatego też ocena estetyczna publiczności ma charakter bezpośredniego procesu.¹¹⁵ W tej sytuacji publiczność, przy równoczesnym wejściu w gorącą, serdeczną atmosferę muzyki i melodię dźwięku głosu, oddala się niejako o krok od właściwej fabuły pieśni i jej treści. Jej przestrzeń dla docenienia przedstawianej przez wokalistę fabuły staje się uboższa.¹¹⁶ Przynajmniej tak to jest oceniane z perspektywy chińskiej.

Podsumowując, obie szkoły charakteryzują się zasadniczymi różnicami wartości

¹¹² Zhang Xudong 张旭东, op. cit., str. 61

¹¹³ Li Jinwei 李晋玮, Li Jinyuan 李晋媛, *Sztuka edukacji wokalnej Shen Xiang* (沈湘声乐教学艺术), 2008 (10) nr 1, str. 14

¹¹⁴ Ouyang Beibei 欧阳蓓蓓, *Moje refleksje na temat śpiewu ludowego* (民族声乐唱法之我见) [J], *Yishu Jiaoyu*, Pekin 2007 (1), str. 57

¹¹⁵ Chen Yueqin 陈岳琴, *Próba osiągnięcia „precyzyjnej dykcji i pięknego śpiewu” w chińskiej muzyce ludowej* (民族声乐演唱应力争做到“字正腔圆”)[J], *Minzu Yinyue*, Kunming 2008 (2), str. 128

¹¹⁶ Lu Lin 鲁林, *Rozważania o zróżnicowaniu ludowej muzyki wokalnej* (关于民族声乐多元化的思考) [J], *Baoshan Shizhuan Xuebao*, Baoshan 2008 (3), str. 31

estetycznych pod względem emisji dźwięku, wymowy, rezonansu. W procesie implementacji estetyki *bel canto*, podczas wykonywania utworów techniką mieszaną wypracowaną na bazie dwóch szkół śpiewu należy stosować się do reguły: „dostosowania zachodniego do chińskich potrzeb “. Przy równoczesnym zachowaniu stylu i właściwości chińskiego śpiewu ludowego zapożyczać z *bel canto* esencję naukowych technik fonacji w celu naprawienia istniejących w metodzie śpiewu ludowego niedoskonałości i podniesienia jego poziomu, a w konsekwencji przyczynienie się do jego postępu na poziomie naukowym i artystycznym.

2.2.3 Różnice w technice śpiewu

2.2.3.1 Różnice w zastosowaniu oddechu

W systemie muzyki wokalne oddychanie oznacza metodę emisji dźwięku za pomocą oddechu. Profesjonalnie wykształcony śpiewak podczas emisji dźwięku, śpiewając czy mówiąc, łączy ją z oddychaniem. Z ogólnej perspektywy - oddychanie oznacza metodę emisji dźwięku za pomocą oddechu, z wąskiej perspektywy - wykorzystanie przez śpiewaka w trakcie wykonywania pieśni strumienia powietrza. Z punktu widzenia techniki i umiejętności śpiewu wymagania wobec oddychania w *bel canto* są znacznie bardziej rygorystyczne niż w przypadku szkoły śpiewu ludowego.¹¹⁷

Bel canto oraz szkoła śpiewu ludowego podkreślają nadzwyczajną rolę zastosowania oddechu podczas śpiewu, uznając prawidłowe oddychanie za ważny czynnik decydujący o udanym wykonaniu określonej pieśni. Szkoła śpiewu ludowego w kwestii zastosowania oddechu koncentruje się na „powietrzu z punktu *dantian*”, czyniąc z tego kluczowy element decydujący o prawidłowym oddychaniu wokalisty. Podbrzusze (*dantian*) powinno stanowić punkt podparcia dla oddechu, na co składają się takie elementy jak „traktowanie pępka jako centrum, dokonanie otwarcia przestrzeni międzyżebrowej w celu rozciągnięcia żołądka oraz wciągnięcie brzucha”. Głównym zadaniem jest użycie zgromadzonej w podbrzuszu siły w celu wsparcia

¹¹⁷ Wu Jing 吴静, op. cit., str. 15-16

organów emitujących dźwięk.¹¹⁸

Opis metody oddychania szkoły ludowego śpiewu opiera się na trzech elementach: łapanie oddechu (偷气), wymiana oddechu (换气), zatrzymanie oddechu (歇气). W muzyce ludowej oddech jest siłą napędową śpiewu. W Europie funkcjonuje następujące powiedzenie: „chi respira bene canta bene/ kto prawidłowo oddycha ten dobrze śpiewa”. W Chinach także występuje stara maksyma: „dobry wokalista najpierw musi kontrolować oddech”¹¹⁹. Mówiąc inaczej, piękny, poruszający głos musi opierać się na prawidłowym mechanizmie oddychania oraz użyciu, zgodnie ze słowami tradycyjnej chińskiej medycyny zasady, „opadania powietrza do *dantian*”. Tak jak postuluje doświadczenie tradycji ludowej muzyki wokalne, „dobry wokalista najpierw musi kontrolować oddech”, za pomocą powietrza podkreślić linię prowadzącą z podbrzusza (*dantian*) prosto aż do górnej części jamy ustnej, wtedy głos będzie skoncentrowany, a jego dźwięk w naturalny sposób stanie się wyraźny i jasny.¹²⁰ Płynność dźwięku uzyskiwana jest przez kontrolę oddechu za pomocą oddychania torem piersiowo-brzusznym, z naciskiem na oddychanie brzuszne.

Dawne chińskie teorie muzyki wokalne tak mówią o oddychaniu podczas śpiewu: „dobry wokalista najpierw musi kontrolować oddech, następnie opuścić oddech do pępka, skąd należy wypuścić skoncentrowany strumień powietrza prosto aż do samego gardła celem śpiewania słów”¹²¹, „oddech jest siłą napędową słów, zmiana dynamiki głosu, zmiana nastroju mogą być tylko pomyślnie wykonane przy pomocy oddechu”¹²². Powyższe zasady w pełen sposób pokazują, iż już w dawnych Chinach wielką wagę przykładano do oddychania w trakcie śpiewu. Niestety z powodu ograniczeń warunków historycznych w Chinach nigdy nie doszło do stworzenia naukowej teorii traktującej o emisji głosu i oddychaniu.¹²³ Mimo to w tradycyjnej chińskiej operze już od samego

¹¹⁸ Yao Feng 姚峰, *O podobieństwach i różnicach w metodach śpiewu bel canto, śpiewu ludowego i muzyce popularnej* (从美声、民族、流行唱法之异同谈起) [N]. Souhu Yule, 2013-08-14, wyd. 1

¹¹⁹ Fan Liping 范丽萍, *Krótkie rozważania o różnicach pomiędzy muzyką wokalistyką a dydaktyką bel canto* (浅谈声乐与美声教学中的差异) [J], *Sudu* 2014 (4), str. 97-98

¹²⁰ Zhang Qian 张前, *O muzycznej sztuce scenicznej* (音乐表演艺术论稿), *Zhongyang Minzu Daxue Chubanshe* 2014 (11) nr 1

¹²¹ Duan Anjie 段安节, *op.cit.*

¹²² Chen Ruheng 陈汝衡, *Shuo Tan* (说谭), Shanghai Guji Chubanshe 1981 str. 123

¹²³ Jing Jing 荆晶, *Czar śpiewu w zetknięciu z pulsem epoki* (歌唱魅力触摸时代的动脉) [J]. *Shangye Wenhua*, Pekin 2008 (6), str. 65

początku dostrzeżono istotną rolę oddychania w trakcie śpiewu. Na przykład: „Oddech jest istotą formy” lub „wokalista ma jeden oddech”. Zasady te były podkreślane przez wielu słynnych śpiewaków tradycyjnej opery chińskiej, celem było połączenie w jedność oddychania z nastrojem, spowodowanie, aby „powietrze” przeobraziło się w ważny filar śpiewu. Tak jak stwierdził Cheng Yanqiu¹²⁴, powinno powstać odczucie: „powietrze schodzi do punktu *dantian*, czubek głowy jest opróżniony, talia elastyczna, ramiona rozluźnione”. W Chinach funkcjonuje określenie „trzech dziesiątych śpiewu i siedmiu dziesiątych oddechu” wymagające od wokalistów sprowadzenie powietrza do punktu *dantian* (nazywany również „morzem powietrza” *qihai* 气海).¹²⁵ W efekcie oddech powinien wydawać się stosunkowo płytki i elastyczny, a głos słodki. Rzecz jasna techniki oddychania są uzależnione od różnych stylów wykonywanych pieśni. Dla przykładu w pieśni *Będę cię kochać w życiu pozagrobowym* (来生来世把你爱) z chińskiej opery *Ballada o kanale* (运河谣) wielokrotnie czerpiemy i wymieniamy powietrze, poprzez uregulowanie oddychania poszukujemy odczucia płaczu, tak aby zastosować je podczas prezentacji tego utworu.¹²⁶

Poza powyższymi, starożytnymi teoriami muzyki wokalne, opisującymi techniki oddychania, wśród ludzi rozpowszechniło się powiedzenie „trzech dziesiątych śpiewu i siedmiu dziesiątych oddechu”.¹²⁷ Wokalista powinien sprowadzić oddech do *dantian*, wtedy to, zgodnie z tradycyjną sztuką śpiewu ludowego, patrząc z perspektywy całego występu artystycznego, oddech stanie się płytki, natomiast głos jest delikatny, jasny i słodki.¹²⁸ Opanowanie oddechu powinno być elastyczne, podczas śpiewu różne emocje, wykonanie, barwa głosu oraz dynamika muszą wspomagać się regulacją oddechu, w rezultacie występuje zręczna koordynacja oddychania i dykcji oraz

¹²⁴ Cheng Yanqiu 程砚秋 (1904-1958) – słynny aktor opery pekińskiej, specjalizujący się w odtwarzaniu żeńskich ról Dan. Jeden z czterech wielkich odtwórców ról Dan. Założyciel kształcącej aktorów Dan szkoły Cheng.

¹²⁵ Zhang Fang 张芳, *Krótką rozprawka o historii rozwoju chińskiej muzyki ludowej* (浅述中国民族声乐的历史概况) [J]. Yinyue Dadi, Xi'an 2007 (4), str. 29

¹²⁶ Li Xiao'er 李晓贰, *Sztuka śpiewu muzyki wokalne* (声乐演唱艺术) [M]. Hunan Wenyi Chubanshe, Hunan 2003, str. 57

¹²⁷ Zhou Geng 周耕, *Tradycyjna sztuka chińskiej pieśni ludowej* (中国传统民歌艺术) [M], Wuhan Chubanshe, Wuhan 2003, str. 226

¹²⁸ Xue Liang 薛良, *Metody śpiewu* (歌唱的方法) [M]. Zhongguo Wenlian Chubanshe, Pekin 2002, str. 49

oddychania i pracy strun głosowych.

Bel canto stosuje w procesie oddychania metodę połączonego oddychania torem przeponowo – żebrowym, postuluje wymianę powietrza po wyśpiewaniu frazy. Nie wolno przerywać w środku wykonywanej frazy, w tej kwestii obowiązują rygorystyczne zasady. Śpiew legato jest jedną z ważnych charakterystyk *bel canto*. W trakcie wykonywania partii koloraturowych oddech musi być bardzo elastyczny, w oparciu o z prawidłową impostacją i z wyrównaną barwą głosu powstaje efekt dźwiękowy przypominający grę instrumentu muzycznego.¹²⁹ *Bel canto* podkreśla rolę mięśni około-żebrowych w ich oddziaływaniu i kontrolowaniu przepony (która jest sterowana układem autonomicznym bez możliwości bezpośredniego oddziaływania, taki mechanizm zabezpiecza możliwość oddychania podczas snu czy omdlenia), stąd też w kwestii oddychania, porównując ze szkołą śpiewu ludowego, bardzo się od niej różni. W odczuciu jest to jakby przedłużenie fazy wdechowej na fazę wydechową. Powstaje mechanizm kontroli ciśnienia powietrza dozowanego do realizacji określonej frazy. W ten sposób przepona pod wpływem powietrza znajduje się w procesie szybkiego opadania oraz powolnego wznoszenia, jest to po prostu proces oddychania, tak więc ruch przepony jest źródłem napędzającym oddychanie. W trakcie śpiewu następuje wdech, płuca i talia stopniowo wchodzi w stan wypełnienia tworząc tunel powietrzny o dobrej elastyczności, powoduje to zgęstnienie oddechu, staje się on bogatszy, wypełniony przez napięcie i energię, rozluźnienie następuje stopniowo, powietrze przepływa płynnie i naturalnie prowadzi to do utrzymania spójności pomiędzy dźwiękami, głos rozchodzi się od czubka głowy, jest jasny, donośny i piękny. Widzimy, iż *bel canto* zwraca wielką uwagę na płynność oddychania, swobodę płynności ruchu powietrza, jest to również ze strony *bel canto* gwarancja uzyskania płynnego i naturalnego dźwięku.

Zgodnie z włoskim *bel canto* „ten kto nie potrafi oddychać nie potrafi śpiewać”.¹³⁰ Słynny włoski śpiewak Gino Bechi twierdził, iż stosowana w zachodnim śpiewie

¹²⁹ Wang Yonghua 王永桦, *Rozważania o kierunkach rozwoju chińskiej muzyki ludowej* (关于中国民族声乐发展趋势的思考) [J], *Juzuoja*, Harbin 2009 (1), str. 34

¹³⁰ Yu Dugang 余笃刚, *op.cit.*, str. 364

metoda oddychania jest pochodną chińskiego *qigong* 气功 oraz indyjskiej jogi.¹³¹

Bel canto wymaga, aby oddychanie było głębokie i pełne, ilość powietrza musi być wystarczająca, ażeby wspierała emisję dźwięku; wydech musi być jednolity i długi. Dzięki wibracji organów emitujących dźwięk ich jamy są rozwarłe kształtując efekt rezonansu, stąd dochodzi do emisji pełnego i jasnego dźwięku.¹³² Sztuka śpiewu ludowego różni się zaakcentowaniem skoncentrowania powietrza, czyli uformowania prostej linii od podbrzusza aż do górnej części jamy ustnej i w ten sposób uzyskania jasnego, naturalnego głosu,¹³³ podczas gdy *bel canto* podkreśla rolę obniżenia przepony (właściwie jej skurczu), rozszerzenia klatki piersiowej, wsparcia żebrami, kontroli nad powolnym procesem rozluźniania przepony, co powoduje uzyskanie dobrego rezonansu klatki piersiowej, wtedy to dźwięk staje się donośny i nasycony, toteż jest jedną z różnic pomiędzy szkołami śpiewu pod względem stosowania oddychania.¹³⁴

Marta Przeniosło w cytowanym już dziele „*Bel Canto. Esencja dawnej włoskiej szkoły śpiewu*” podkreśla: „ważną informacją dla każdego wokalisty jest, że żebra pełnią nadrzędną funkcję wobec przepony (dotyczy wydechu), całkowicie determinując swoim ruchem ruch przepony.¹³⁵

2.2.3.2 Różnice w dykcji

Głównym celem śpiewu jest wywoływanie emocjonalnej reakcji słuchaczy za pomocą języka muzyki. W muzyce wokalne mamy jednak specyficzne połączenie muzyki ze słowem, które jest nośnikiem treści. Dbając o spójność przekazu muzycznego i słownego trzeba pamiętać, iż brak dokładnej, zrozumiałej dykcji pozbawia prezentację utworu jego warstwy znaczeniowej, która nie zostanie odebrana przez słuchacza. Jak zostało to zauważone w części omawiającej podobieństwa obu metod śpiewu konieczność zachowania zrozumiałej dykcji jest podkreślana w obu

¹³¹ Fu Chunlei 富春雷, Refleksje na temat oddechu w śpiewie *bel canto* () [J], *Yishu Baijia* 2017 (11)

¹³² Zhao Meibo 赵梅伯, *op.cit.*, str. 19

¹³³ Liu Dawei 刘大巍, Xia Meijun, 夏美君, *Teoria sztuki wokalne* (声乐艺术论) [M]. Beijing Xuefan Chubanshe 2000, str. 87

¹³⁴ Han Baoqiang 韩宝强, *Studium porównawcze nad zachodnim i chińskim systemem emisji głosu* (中西歌唱发声体系声音形态的比较研究), *Yinyue Wudao Yanjiu* 1996 nr3, str. 47

¹³⁵ Marta Przeniosło, *op. cit.*, str. 25

przypadkach jednoznacznie. Wszakże, po pierwsze gdy chodzi o tradycyjną muzykę chińską to mamy prymat (jak zresztą w każdej muzyce ludowej, pod każdą szerokością geograficzną) dykcji nad frazą wokalną, gdy tymczasem *bel canto* już w samej nazwie definiuje prymat frazy wokalnej nad dykcją. Po drugie muzyka ludowa korzysta z języka narodowego (w tym wypadku chińskiego) lub licznych jego etnicznych odmian, gdy *bel canto* powstało na bazie specyfiki języka włoskiego (dlatego porównując obie szkoły śpiewu w obszarze wymagań dotyczących dykcji będą odnosić się do specyfiki j. włoskiego, mimo że w historii swojego rozwoju *bel canto* jako sztuka śpiewu zostało zaadaptowane do bardzo wielu języków narodowych). Obie wskazane różnice mają swoje implikacje, gdy chodzi o wyrazistość dykcji w śpiewie.

W języku chińskim występują cztery tony, tak więc podczas tworzenia dzieła muzycznego musi powstać system łączący w sobie czar języka z jego tonami, konieczna jest uważna kontrola kierunku przebiegu melodii. W trakcie wykonywania glissando i ozdobników chińskie wyrazy są dzielone na nagłos, obejmujący ozdobnik śródgłos i zamykający go wygłos.

Język włoski z kolei zalicza się do języków rytmicznych, charakteryzuje się czystą wymową i jasnymi donośnymi sylabami, symetrycznymi sekwencjami głosek, piękną, nasyconą barwą głosu oraz innymi właściwościami ułatwiającymi tworzenie podczas śpiewu rezonansu. Język włoski jest też bardzo rytmiczny, posiada silne odczucie wznoszenia i opadania (melodyka intonacji) odwzorowywane następnie w klasycznych belcantowych frazach, gdzie mamy wznoszące się dojskie do kulminacji by następnie opaść w zakończeniu frazy.¹³⁶ *Bel canto* propaguje zasadę śpiewu legato. W języku włoskim sylaby kończą się, w większości, na samogłoskach, nie występują też głoski nosowe i gardłowe. Natomiast w języku chińskim głoski nosowe i gardłowe w wygłosie tworzą unikalne brzmienie. Po drugie, w *bel canto* wymowa opiera się na samogłosce jako centralnym punkcie. *Bel canto* przykłada nadzwyczajną uwagę do jednolitej pozycji samogłosek oraz spójności głosu, celem jest uzyskanie łagodnych, okrągłych, wyraźnych, miękkich samogłosek, jest to efekt artystyczny pełen poruszającej siły.

¹³⁶ Zhang Xudong 张旭东, op. cit., str. 346

O mniejszej, czy też innej, wadze przykładanej do kwestii dykcji w technice *bel canto* może świadczyć fakt, iż np. w książce Jamesa Starka „Bel Canto. A history of vocal pedagogy” na 7 rozdziałów poświęconych najważniejszym aspektom techniki *bel canto* nie ma ani jednego poświęconego dykcji.¹³⁷

Z kolei w książce Daniela Bloem – Hubatki „The old italian school of singing” dopiero 7 rozdział omawia kwestie dykcji, wszakże rozpoczyna go zdanie, w którym czytamy: „...aspirujący śpiewak musiał przejść intensywny trening, aby osiągnąć całkowite mistrzostwo w głosie, uczynić go giętkim i zwinnym, ćwicząc go na głównych samogłoskach, zanim pozwolono mu zaśpiewać słowa arii lub pieśni...”¹³⁸. Powyższe nie znaczy, iż *bel canto* nie przywiązuje wagi do wyrazistej dykcji, jednakże wskazuje porządek w pracy nad głosem. Wpierw zostaje osiągnięte mistrzostwo wokalne potem dochodzi zrozumiała dykcja. Także przegląd różnego rodzaju zestawów ćwiczeń wokalnych, poczynając choćby od niezwykle popularnej metody Nicolo Vaccai’a unaocznia w jaki sposób prawidłowa, wyraźna dykcja jest osiągnięta w wokalnym szkoleniu techniką *bel canto*.

Język chiński opiera się na wyjątkowym sposobie wymowy, w związku ze sztuką używania dykcji podczas śpiewu tradycyjnego, chińskie zasady estetyczne są bardzo sprecyzowane i rygorystyczne. Dykcja musi być wyraźna oraz naturalna.¹³⁹ Postulowane są zasady: „prowadzić śpiew w oparciu o dykcję”, „prawidłowa artykulacja i piękny śpiew”, doskonałość zarówno śpiewu jak i ekspresji oraz rytmika tonów równych i skośnych.¹⁴⁰ W chińskiej szkole ludowego śpiewu ćwiczenie głosu rozpoczyna się od jednocześnie od deklamacji tekstu i wykrzykiwania poszczególnych głosek, reguły, którym podporządkowana jest dykcja są manifestacją estetycznych zainteresowań tradycyjnej muzyki wokalne. Wymowa każdego słowa w języku chińskim składa się zazwyczaj z „głowy, brzucha i ogona – nagłosu, śródgłosu, wygłosu”. W trakcie wymawiania samogłosek przestrzeń rezonansowa ustnej zmienia

¹³⁷ J. Stark, *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy*, Toronto University 1999

¹³⁸ Daniela Bloem-Hubatka, *The Old Italian School of Singing*, McFarland & Company North Carolina 1946, str. 123

¹³⁹ Duan Hunxiao 段魂效, Li Anqi 李安琪, *Analiza drogi rozwoju chińskiej „Szkoły muzyki ludowej” (试析中国“民族唱法”的发展道路)*, Huanggang Shifan Xueyuan Xuebao, tom 27 nr 4, str. 91

¹⁴⁰ Yao Feng 姚峰, op. cit., str. 38

się zgodnie z zasadą „czterech *hu*” oraz „pięciu artykulatorów”. Wymagane jest, aby wokalista przestrzegał zasad: „lekkie, okrągłe słowo wtapia się w dźwięk”, „słowa prowadzą wykonywanie pieśni”, a więc ścisłego złączenia emisji dźwięku z dykcją. Reguła „przenosić dźwięk słowem” kładzie nacisk na ludowy charakter głosu. Język narodu chińskiego posiada wyjątkowe reguły wymowy, w trakcie wykonywania pieśni ludowych odbijają się w nich cechy regionalnych stylów. Spójrzmy na szczegółową analizę zagadnienia dykcji.

Na większości terytorium Chin lokalne dialekty pozostają w związku z *putonghua*, oficjalnym dialektem mandaryńskim, niektóre lokalne pieśni są wykonywane w *putonghua*. Wymowa chińskich głosek różni się zależnie od sposobu artykulacji, można je generalnie podzielić na dwa rodzaje: *shengmu* 声母 (spółgłoski) i *yunmu* 韵母 (samogłoski).¹⁴¹ Dykcja jest niesłychanie ważna. Podczas śpiewu istnieją zasady: „pięć artykulatorów”, „cztery *hu*” oraz „cztery tony”.¹⁴² „Wygłosy w języku chińskim grupuje się na podstawie rymów, które zebrane są w trzynaście kategorii (*zhe*): *fahua* 发花辙, *gusu* 姑苏辙, *yiqi* 衣七辙, *miexie* 乜斜辙, *junbo* 梭波辙, *jiangyang* 江阳辙, *huidui* 灰堆辙, *yanqian* 言前辙, *renchen* 人辰辙, *zhongdong* 中东辙, *youqiu* 油求辙, *yaotiao* 遥条辙, *huailai* 怀来辙”.¹⁴³ „Pięć artykulatorów” wskazuje na pięć organów ciała: wargi, przednie zęby, język, tylne zęby, gardło, są to organy sprawiające największą trudność w realizacji poprawnej dykcji. Poza poprawną dykcją, konieczne jest również odpowiednie oddanie specyfiki danej pieśni.¹⁴⁴ Style pieśni ludowych różnią się od siebie w zależności od regionu, dla przykładu w północnowschodnich Chinach przeważa wysoki i szorstki głos, za to na Południu głos jest elastyczny i pełen wdzięku. Narodowości zamieszkujące wyżyny i góry lubują się w głosie jasnym i rozległym, za to grupy etniczne zamieszkujące równiny preferują

¹⁴¹ Li Ping 李萍, *Teoria współczesnej chińskiej wokalnejszy muzyki ludowej* (中国现代民族声乐论), Hunan Shifan Daxue Chubanshe 2006

¹⁴² Li Xiaoer 李晓贰, *op.cit.*, str. 44

¹⁴³ Jiang Jiexiang 姜家祥, *Teoria i praktyka dydaktyczna muzyki wokalnejszy Jiang Jia Xianga* (姜家祥声乐理论与教学实践), Wuhan Chubanshe, str. 61

¹⁴⁴ Lu Yirui 卢一瑞, *O chińskiej i zagranicznej operze, tańcu i musicalu* (中外歌剧舞剧, 音乐剧鉴赏), Xinan Shifan Daxue Chubanshe 2008, str. 127

głos swobodny i rozciągnięty. Na terenie Chin funkcjonuje bardzo wiele stylów muzycznych, które trudno sklasyfikować za pomocą jednego terminu.¹⁴⁵

2.2.3.3 Różnice w emisji dźwięku

Generalnie zagadnienie emisji dźwięku wokalnego dotyczy całokształtu procesu produkowania dźwięku ze wszystkimi elementami składającymi się nań: jak pozycja, rezonans, podparcie czy praca krtani. W tym przypadku przez emisję rozumiem węższy zakres znaczeniowy ograniczający się do impostacji.

Jednym z podstawowych wymogów techniki *bel canto* jest uzyskanie jednorodnej barwy na przestrzeni całej skali głosu poprzez ustabilizowanie pozycji krtani (przy czym w technice przedromantycznej, była ona stabilizowana wyżej, gdy w technice romantycznej dla uzyskania wzmocnienia rezonansem piersiowym pozycja krtani się obniża). Uzyskanie pełnego, zharmonizowanego rezonansu wszystkich przestrzeni rezonansowych w kooperacji z podparciem oddechowym wypracowanym poprzez tor przeponowo - żebrowy. Pozycja emisyjna dźwięku odczuwana jest na podniebieniu twardym i ma smukły kształt. Co do zasady falset jest fonacją nieprawidłową, stąd nazwa: głos fałszywy, nieprawdziwy. Również nosowe brzmienie jest przejawem wadliwej emisji, także nadmierna sztywna wibracja, lub też wolna związana ze sforsowaniem głosu, lub jej brak.

W kontraście do tego tradycyjna emisja chińskiego śpiewu ludowego bazuje na emisji naturalnej, korzystającej z niewyrównanych barwowo rejestrów, preferując jasne spłycone brzmienie osadzone na masce, dla zachowania precyzji artykulacyjnej języka gdzie poszczególne samogłoski różnią się barwą. Podparcie oddechowe jest węższe i mniej elastyczne, a skala głosu zdecydowanie krótsza, o mniejszej sile penetracyjnej.

2.2.3.4 Różnice w zastosowaniu rezonansu

Jak zauważyłam w poprzednim akapicie opisując różnice w kwestii impostacji, gdy chodzi o rezonans to *bel canto* definiuje zasadę optymalnego wykorzystania rezonansu

¹⁴⁵ Meng Xinyang 孟新洋, Ke Lin 柯琳, *Podręcznik do teorii ludowej muzyki wokalnej* (民族声乐理论教程), Zhongyang Minzu Daxue Chubanshe 2009, str. 331

klatki piersiowej, gardła i głowy.¹⁴⁶ Przez optymalny rozumie się w tym przypadku korzystanie z pełnego zakresu wszystkich przestrzeni rezonansowych (poza rezonansem nosowym, który jest używany jedynie sporadycznie dla efektów komicznych lub z uwagi na specyfikę niektórych języków, vide j. francuski).

W materiałach dydaktycznych poświęconych tradycyjnej wokalistyce chińskiej, na poziomie postulatów ogólnych znajdziemy niemal identyczne wskazówki. Np. znany, chiński edukator muzyki wokalne Shen Xiang (沈湘) twierdził: „śpiewacy, którzy prawidłowo stosują rezonans są ludźmi prawdziwie rozumiejącymi jak śpiewać”.¹⁴⁷ W praktyce mamy jednak do czynienia z zasadniczą różnicą.

W przypadku szkoły ludowego śpiewu jej podstawowym typem rezonansu jest rezonans jamy nosowej i głowy, zaś rezonans jamy ustnej czy klatki piersiowej jest stosowany rzadko. Tradycyjna chińska szkoła śpiewu dąży do osiągnięcia dźwięku jasnego, czułego, skupienie dźwięku jest mniejsze, pojawia się technika „śpiewu w kierunku nosa” i potrzeba osiągnięcia rezonansu jamy nosowej.¹⁴⁸ Podczas śpiewu w tradycyjnej operze chińskiej należy zwracać uwagę na „zbieranie dźwięku z tyłu głowy”. W ten sposób możliwie jest rozwiązanie problemu wykonywania wysokich dźwięków i uzyskanie dobrego rezonansu głowy. Nacisk na rezonans jamy nosowej i rezonans głowy jako głównej metody rezonansu koncentruje swoje wysiłki w przedniej części jamy ustnej. Z punktu widzenia efektu słuchowego dźwięk zazwyczaj przechodzi do przodu. W trakcie wykonywania ludowych pieśni z gór *shange* 山歌, *xiaodiao* 小调 dozwolone jest poruszanie krtanią w górę i w dół, stopień rozwarcia gardła oraz wysokość pozycji krtani są uzależnione od stylu i charakterystyki wykonywanego utworu. Przede wszystkim, szkoła śpiewu ludowego podkreśla dominującą rolę rezonansu, na pierwszym miejscu wymieniając rezonans jamy nosa i przesunięcie dźwięku do przodu. Gdy zabraknie skoncentrowanego rezonansu, wpłynie to negatywnie na wyrazistość dykcji wykonywanego tekstu, na zasadzie: „w ustach znajduje się kamień”, u słuchaczy powstanie odczucie braku wyrazistości

¹⁴⁶ D. Bloem-Hubatka, *The Old Italian School of Singing*, op. cit., str. 55

¹⁴⁷ Zou Benchu 邹本初, *op.cit.*, str. 367

¹⁴⁸ Xue Liang 薛良, *op.cit.*, str. 76

i płynności. Skoncentrowanie strumienia powietrza umożliwia uzyskanie wyraźnej dykcji głos jest nasycony metaliczną i magnetyczną barwą. Po drugie, szkoła śpiewu ludowego podkreśla rolę dykcji oraz wykorzystania retuszu upiększającego nasycenie głosu *runqiang*, rezonujący słup powietrza jest dość cienki i krótki, natomiast węzeł krtani umieszczony jest na stabilnej pozycji.¹⁴⁹ Fale dźwiękowe powodują wibracje głównie na obszarze podniebienia twardego oraz w przedniej części jamy ustnej, stąd też wydobywający się głos sprawia, iż słuchacze mają odczucie, że jest on „jasny”, „umieszczony z przodu”. Równocześnie gardło rozwiera się w odpowiedni sposób, zuchwa jest rozluźniona, rezonans koncentruje się głównie w głowie. Po trzecie, szkoła ludowego śpiewu nie nadaje rezonansowi klatki piersiowej ważnej roli, w porównaniu z nim rezonans jamy ustnej i gardła jest zdecydowanie bardziej istotny.

Widzimy zatem istnienie zasadniczych rozbieżności, zarówno teoretycznych jak i praktycznych, pomiędzy *bel canto* a szkołą ludowego śpiewu pod względem użycia organów rezonansowych oraz skupienia i koordynacji ich współpracy.¹⁵⁰

2.2.3.5 Różnice w zastosowaniu języka ciała

Jeżeli spojrzymy na zagadnienie z perspektywy chińskiej tradycji wokalne i scenicznej to sztuka śpiewu nierozdzielnie łączy się z tańcem i ruchem scenicznym. W sztuce europejskiej są to oddzielne aspekty, które jeżeli porusza się w aspekcie śpiewu to tylko jako elementy powiązane z prezentacją sceniczną ale nie integralne z samą sztuką śpiewaczą. Zatem gdy idzie o wykazanie różnic pomiędzy obiema estetykami śpiewu brak omówienia tej kwestii z punktu widzenia chińskiego odbiorcy byłby niezrozumiały.

Chińska sztuka wokalna nie ogranicza się wyłącznie do samego śpiewu, taką samą rolę przypisuje występowi śpiewaków, nacisk położony jest na syntezę śpiewu z występem scenicznym. Patrząc z perspektywy historycznej, w chińskich formach przedstawień muzycznych dominuje połączenie śpiewu, tańca i muzyki. Celem jest

¹⁴⁹ Zhang Xinsheng 张新生, *op. cit.*, str. 166

¹⁵⁰ Wu Qin 吴沁, *Bel canto i jego wpływ na międzynarodową popularyzację chińskiej muzyki ludowej (美声唱法影响下的民族声乐如何发扬民族性以走向世界)* [J], *Jiaoyu Jiaoxue Luntan* 2016, str. 41

występ, w którym motorem jest śpiew i taniec.¹⁵¹ Pod wpływem ludowych norm estetycznych muzyka wokalna przyjęła formę połączenia trzech filarów: pieśni, tańca i muzyki, co ma duże znaczenie jako odniesienie dla współczesnych przedstawień operowych. Poza tańcem i śpiewem, tradycyjna opera chińska również wywarła wielki wpływ na rozwój chińskiej opery i form wokalnejszy muzyki ludowej. Do jej zasadniczych środków wyrazu zalicza się m.in. śpiew, recytację oraz język ciała, mimikę i sprawnościowe elementy przedstawienia scenicznego. Tradycyjna opera chińska w procesie budowy związków pomiędzy sztuką a życiem nie tylko dąży do uzyskania odpowiedniej formy zewnętrznej, lecz również z całych sił stara się podkreślić esencję ducha.¹⁵² Wszystkie te właściwości są w pełni stosowane nawet w trakcie wykonywania solowego śpiewu, wtedy to uwaga zazwyczaj jest skierowana na koordynację mimiki, gestów i języka ciała. Czynności muszą być precyzyjne, w odpowiednim miejscu. Głos jest złączony z występem scenicznym w jedność. Niedostateczne lub nadmierne umieszczenie elementów akcji scenicznej w przedstawieniu musi zakończyć się porażką. Obecnie wpływ stylistyki tradycyjnej opery chińskiej na praktykę śpiewu jest duży, czasem w przedstawieniach pojawiają się wręcz aktorzy opery tradycyjnej wytrenowani zgodnie z rygorystycznymi regułami gry aktorskiej. Na bardzo solidnym fundamencie metody ludowego śpiewu konieczna jest skuteczna synteza głosu, gry oraz języka ciała. Podczas wykonywania pieśni zmiana muzyki odbywa się wraz ze zmianą nastroju. Emocje wyrażane przez wokalistów, ruchy ich ciała podążają w tańcu za rozwojem muzyki i nastroju. Chińska szkoła ludowego śpiewu jest ściśle związana z tradycyjną operą chińską, prezentując jej różnorodność stylistyczną, wprowadzając w życie pełną, harmonijną syntezę ruchu i melodii, łącząc naturalne zmiany postawy jako sposób ekspresji muzyki i nastroju, dzięki czemu osiągnięty jest stan rezonującej interakcji pomiędzy artystą a publicznością.

Forma europejskich przedstawień muzyczno-wokalnych jest – patrząc z perspektywy chińskiej kultury – jednowymiarowa, skoncentrowana na sile wyrazu głosu, bez przykładania większej wagi do koordynacji z ruchem. Szczególnie podczas

¹⁵¹ Lang Minxiu 郎劬秀, *op.cit.*, str. 257

¹⁵² Zheng Qiufang 郑秋芳, *op. cit.*, str. 19

koncertu solowego ruchy na scenie były postrzegane jako „zbyteczne” i „przytłaczające”. Nawet w operach dramatycznych, gdzie większą rolę odgrywa realizm, soliści nie przechodzą rygorystycznego treningu fizycznego, wszystkie ruchy na scenie, z wyjątkiem realistycznych gestów, skupiają się na przedstawieniu treści, poruszeniu publiczności za pomocą śpiewanej muzyki. O tej sytuacji zdecydował odmienny rozwój norm estetycznych.¹⁵³ Według *bel canto* w trakcie śpiewu nie istnieje potrzeba wykonywania nadmiernych, zewnętrznych ruchów, prezentacja powinna być naturalna, tak aby czystym głosem wejść w interakcje z publicznością.

2.2.4 Różnice w gatunkach muzyki wokalne

Muzyka wokalna składa się z wielu zróżnicowanych gatunków i typów dzieł muzycznych, które są klasyfikowane w zgodzie z treścią utworu, nastrojem, określonym środowiskiem, misją, wydarzeniem, melodią, rytmem i innymi czynnikami.¹⁵⁴ Porównując podstawowe gatunki wokalne chińskie i europejskie dostrzegamy dużą różnicę gdy chodzi o formy wielogłosowe, poczynając już od duetów, poprzez ensemble, kończąc na scenach zbiorowych z udziałem chórów. Drugim widocznym brakiem w muzyce chińskiej są formy wyrosłe w Europie z potrzeby uprawiania muzyki religijnej (Konfucjanizm jest bardziej systemem filozoficznym niż religią): motety, kantaty, oratoria, pasje. Można by zaryzykować uproszczone stwierdzenie, iż co do formy chińska muzyka wokalna zatrzymała się bardzo długo na monodii akompaniowanej. Korzenie tej różnicy tkwią w historii rozwoju kultury chińskiej i europejskiej. Dla potrzeb analizy różnicowej niniejszego opracowania przypomnę podstawowe kwestie, które zdeterminowały taki a nie inny rozwój kultury wokalne Chin w przeszłości, nie omawiając historii rozwoju muzycznej kultury europejskiej, która jest powszechnie znana europejskim znawcom tematu.

Styl chińskiego śpiewu ludowego znacząco różni się od zachodniej szkoły *bel canto*. Historia Chin jest długa, a dziedzictwo kulturowe głębokie. Rozwój muzyki

¹⁵³ Chen Xin 陈昕, *Studium nad unarodowieniem bel canto* (美声唱法民族化研究) [J]. Huanghe Zhi Sheng Chubanshe 2017 (07), str. 83

¹⁵⁴ Zhao Zhenmin 赵震民, *Teoria i dydaktyka muzyki wokalne* (声乐理论与教学) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2002, str. 243

wokalnej jest ściśle powiązany z tłem historycznym oraz realiami środowiskowymi. Filozofia konfucjańska wywarła bardzo głęboki wpływ na dawne Chiny, subtelnie przenikając praktycznie całe tradycyjne myślenie oraz system norm estetycznych. Tradycyjna filozofia chińskiej muzyki wokalnej ukształtowała się w ramach określonych warunków historycznych i kulturowych, stąd też przeobraziła się w formę sztuki wokalnej z wyjątkową, chińską charakterystyką. Rozwój chińskiej muzyki wokalnej od zawsze był ściśle powiązany z rozwojem dawnej, chińskiej literatury. We wczesnej fazie miał charakter śpiewania popularnych wierszy i piosenek. W porównaniu z Chinami, Zachód z powodu znacznie gwałtowniejszego rozwoju technologii, w dziedzinach fizyki, fizjologii, psychologii osiągnął szybszy postęp. Zachodnie *bel canto* opiera się na podstawach wiedzy i logiki naukowej. Z tego powodu, współcześnie w dziedzinie dydaktyki postulowane jest, aby na bazie odziedziczonej tradycji esencji śpiewu zapożyczać z Zachodu naukowe zasady emisji dźwięku.¹⁵⁵

Głównymi formami muzycznymi muzyki ludowej są: pieśni ludowe, tradycyjna opera chińska oraz przedstawienia mówione i śpiewane. Pod względem formy śpiewu występują: śpiew solowy, śpiew solowy z przedstawieniem scenicznym, występuje bardzo mało chórów. W kwestii tonacji dominuje ludowa pentatonika. Chińska muzyka ludowa posiada, jak wspomniałam, silne związki z rozwojem literatury, szczególnie z rozwojem starożytnej poezji, która, tak jak pieśni artystyczne czy też recytowana proza, odegrała wielką rolę w jej rozwoju. Jej głównymi formami były pieśni ludowe, tradycyjna opera chińska oraz formy sztuki opowieści śpiewanych.¹⁵⁶ Z punktu widzenia formy przedstawienia scenicznego dominowały takie formy jak śpiew solowy, zawołanie i odpowiedź, przedstawienia muzyczne. Tematykę stanowiły historie z życia codziennego pracujących ludzi, znacznie bliższe realiów życia szarego człowieka, posiadające kolektywny charakter. W ludowej muzyce wokalnej nie istnieje rygorystyczny podział na głosy, tonacje melodii opierają się głównie na skali pięciodźwiękowej lub siedmiodźwiękowej, posiadając bardzo wyraźne cechy

¹⁵⁵ Wu Xiao 吴晓, *Stydium porównawcze dydaktyki muzyki ludowej i bel canto* (声乐教学中民族唱法和美声唱法的比较研究) [J], Huanghe Zhi Sheng Chubanshe 2011 (01), str. 134

¹⁵⁶ Zheng Baohua 郑宝华, *Stydium porównawcze chińskiej muzyki ludowej i bel canto* (中国民族声乐与美声唱法之比较研究), Zhongguo Yinyue Chubanshe, Pekin 2005, str. 403

dalekowschodniej kultury muzycznej. Od głosu wymagane jest, aby był jasny, czysty, wysoki i słodki. Mimo iż muzyka ludowa w bardzo barwny sposób ukazuje nadzwyczajne motywy z życia, to z powodu indywidualnego charakteru barwy głosu, jak również słabości pod względem nasycenia harmonicznego nie jest ona odpowiednia do harmonicznego, jednolitego śpiewu chóralnego, z tego powodu ludowe utwory wokalne bardzo rzadko stosują formę duetów, ansambli czy chórów.¹⁵⁷

2.2.5 Różnice w stylu śpiewu

Style śpiewu *bel canto* i szkoły śpiewu ludowego znacznie się od siebie różnią. Styl muzyczny kompozycji wokalnych *bel canto* jest piękny, delikatny, linie melodyczne są płynne i poruszające, muzyka pieśni jest wypełniona romantycznym nastrojem. Z tego powodu wymagania wobec barwy głosu wokalisty są bardzo wysokie. Tylko poprzez opanowanie techniki emisji dźwięku możliwe jest uzyskanie dobrej barwy głosu. Jest to bardzo trudny do nauki element szkoły *bel canto*. W celu zmiany głosu konieczne jest przejście przez długi okres ćwiczeń. Dopiero po osiągnięciu dobrej jakości wydawanego dźwięku, zgodnej ze standardem, możliwe staje się zaprezentowanie stylu i sensu dzieła wokalnego.¹⁵⁸ W dziełach muzycznych *bel canto* podkreśla rolę spójności dźwięku i spójności śpiewanych fraz, stawiając bardzo wysokie wymagania wobec *legata*, które nie może być zerwane na łączeniu wyrazów.

Szkoła ludowego śpiewu kładzie nacisk na precyzyjne wyrażanie ludowego stylu za pomocą głosu, dykcja musi być wyraźna, należy uwypuklić lokalne cechy. W melodii pieśni umieszczane są liczne ozdobniki. Uwypuklając lokalną wyjątkowość, szkoła ludowego śpiewu kładzie nacisk na odpowiednią dykcję, poetyckie wykonanie pieśni, stosując określenia takie jak: głowa lamparta, brzuch wieprza, ogon feniksa. Głowa lamparta jest metaforą odnoszącą się do początku pieśni, który winien być krótki i dynamiczny, brzuch świni jest metaforą środkowej części pieśni, w której narracja jest szczegółowa, natomiast ogon feniksa jest metaforą zakończenia, które powinno być

¹⁵⁷ Wang Xiaolin 王小林, *O wartości bel canto dla rozwoju muzyki ludowej* (谈美声唱法在民族音乐发展中的价值) [J], *Beifang Yinyue Chubanshe* 2017 (01), str. 97

¹⁵⁸ Li Xi 李曦, *Wpływ bel canto na sztukę śpiewu w chińskiej operze* (试述美声唱法对中国歌剧演唱艺术的影响), *Dazhong Wenyi Chubanshe* 2017(23), str. 49

piękne, pozostawiające wrażenie. W związku z rozległością terytorium Chin, podczas wykonywania pieśni różnych grup etnicznych nie jest możliwe zaprezentowanie utworów z praktycznie takim samym kolorytem, konieczne jest bowiem zrozumienie różnic kulturowych i właściwe uchwycenie odmienności stylów, tylko w ten sposób dobre umiejętności wokalne naprawdę służą muzyce.

2.2.6 Różnice w formach ekspresji scenicznej

Sztuka muzyki wokalne w Chinach nie tylko zwraca uwagę na głos śpiewaka, lecz dokładnie tak samo postrzega jego grę sceniczną. Zasadą jest jedność śpiewu z występem. Do form występów scenicznych zaliczają się splecione za sobą pieśni, tańce i muzyka oraz połączenie śpiewu z tańcem. W metodzie ludowego śpiewu należy w efektywny sposób połączyć w jedność głos, wyrażany nastrój i język ciała. W trakcie śpiewu zmiana muzyczna dokonuje się wraz ze zmianą nastroju, emocje artysty, jego ciało poruszają się w tańcu zgodnie z muzyką i nastrojem. Chińska szkoła ludowego śpiewu jest bardzo ściśle powiązana z tradycyjną operą, ukazuje jej stylistyczną różnorodność, wprowadza w życie harmonijną syntezę melodii z ruchem, łączącą naturalne zmiany postawy jako sposób ekspresji muzyki i nastroju, dzięki czemu osiągnięty jest stan rezonującej interakcji pomiędzy artystą a publicznością.

Z perspektywy chińskiej tradycji występów wokalnych, forma estradowych i scenicznych prezentacji muzyki europejskiej w estetyce *bel canto*, wydaje się być stosunkowo jednowymiarowa, koncentruje się na sile ekspresji głosu, bez przykładania większej wagi do koordynacji z ruchem. Szczególnie podczas koncertów solowych, kiedy ruchy na scenie są postrzegane jako „zbyteczne” i „przytłaczające”. *Bel canto* opiera się głównie na muzyce jako środku do wyrażenia treści utworu, poruszenia publiczności. Z tego powodu pod względem występu scenicznego szkoła ludowego śpiewu posiada przewagę (gdy chodzi o chińskiego melomana), jest to punkt warty podkreślenia i przekazywania, jednak należy unikać jego wyolbrzymiania.¹⁵⁹ *Bel canto* nigdy nie podkreślało roli nadmiernych ruchów i gry scenicznej podczas śpiewu, jego środki wyrazu są dość naturalne, w sposób systemowy korzysta z głosu do wytworzenia

¹⁵⁹ Guan Jianhua 管建华, *Spojrzenie na estetykę chińskiej muzyki (中国音乐审美的文化视野)* [M], Zhongguo Wenlian Chuban Gongsī 1995 (31), str. 37

interakcji z publicznością.¹⁶⁰ Powołując się na kolejne opinie ekspertów w chińskiej literaturze przedmiotu pragnę wskazać odmienną perspektywę spojrzenia, która dla europejskiego melomana, zanurzonego w europejskiej tradycji kulturowej, może być trudna do uchwycenia. Podsumowując, mimo iż pod względem charakteru występu scenicznego prezentacje europejskiej muzyki wokalne są stosunkowo jednowymiarowe, to jednak z wielką siłą uwypuklają rolę siły wyrazu głosu. Można powiedzieć, iż *bel canto* w maksymalny sposób ukazuje siłę ekspresji muzyki, co wywiera na publiczności głębokie wrażenie. W aspekcie przedstawień scenicznych szkoła ludowego śpiewu powinna zwracać większą uwagę na siłę wyrazu głosu i stosować ją w ramach chińskich cech ludowych.

¹⁶⁰ Lu Yuhui 卢昱卉, *O wpływie bel canto na chińską sztukę śpiewu operowego* (论美声唱法对中国歌剧演唱艺术的影响) [M], Huanghe Zhi Sheng Chubanshe 2018 (05), str. 58

Rozdział III

***Bel canto* i chińska sztuka śpiewu ludowego – synteza i rozwój**

Bel canto oraz szkoła śpiewu ludowego (jak już o tym wspominałam wcześniej) powstały i rozwinęły się w całkowicie odmiennych warunkach kulturowych i historycznych, co przełożyło się na występujące pomiędzy nimi duże różnice. *Bel canto* pojawiło się w Chinach po „Ruchu 4 Maja” w 1919 roku.¹⁶¹ Jego rozpowszechnienie na terytorium Chin wywarło wielki wpływ na rozwój chińskiej muzyki wokalne. Procesy adaptacyjne i asymilacyjne, co też już sygnalizowałam w poprzednich rozdziałach, nie zostały ukończone lecz trwają, ale też wywołują liczne dyskusje i spory. Są też powodem opracowywania koncepcji rozwojowych, do których niniejsza praca stara się wnieść swój istotny przyczynek.

Współcześnie szkoła ludowego śpiewu, kierując się przesłanką o obowiązku zachowania swoich oryginalnych właściwości, aktywnie integruje elementy *bel canto*, zapożycza i przyswaja esencję *bel canto*, w rezultacie czego dokonał się przełom oraz określenie kierunku dalszego rozwoju współczesnej muzyki ludowej.¹⁶²

Autorka, opracowując ten rozdział, dokonuje swoistego przeglądu opracowań tematu, wskazując na obowiązujące tendencje i deklaratoryjne postulaty. Przejawiają się one w różnych aspektach analizy, prowadząc nieodmiennie do podobnych wniosków, stąd pewna monotonia w kolejnych rozdziałach, poprzez powtarzanie tych samych konkluzji. Zdaniem autorki była ona nie do uniknięcia z uwagi na konieczność rzetelnego zrecenzowania opisu stanu badań.

3.1 Integracja i rozwój *bel canto* w praktyce wokalistów chińskiej muzyki ludowej

Historia chińskiej muzyki wokalne pokazuje skomplikowaną i różnorodną naturę

¹⁶¹ Hu Yuqing 胡郁青, *Historia rozwoju chińskiej i zagranicznej muzyki wokalne* (中外声乐发展史) [M], Xinan Shifan Daxue Chubanshe, Chongqing 2009, str. 337

¹⁶² Shi Weizheng 石惟正, *Podstawy wokalistyki* (声乐学基础) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2002:1, str. 355

syntezy lokalnej muzyki ludowej z zagraniczną kulturą wokalną. Każdy występ czy innowacja w ludowym stylu są swoistą miniaturą postępu i rozwoju społecznego. Począwszy od powstania, rozwoju i rozpowszechniania *bel canto* na świecie po postęp i rozwój chińskiej szkoły ludowego śpiewu widzimy, iż każdy rozwój kulturowy nie może mieć miejsca w oderwaniu od ziemi, na której powstał i funkcjonuje.¹⁶³ Zmiany społeczne u odmiennych kulturowo społeczeństwach powodują powstanie odpowiadających im zjawisk w kulturze i sztuce.

W XX wieku muzyka ludowa (tradycyjna) zdobywa sobie w Chinach wielką popularność wśród szerokiej publiczności, ponadto w ramach rozwoju epoki oraz postępu społecznego i kulturowego podlega nieustannemu analizowaniu, badaniu – zgodnemu z celami i kierunkiem rozwoju chińskiej muzyki ludowej, z jej właściwościami i stylem. W ten sposób osiągniany jest rozwój (nowy szczyt) w sztuce chińskiej muzyki wokalnej, wyrażający ciężką pracę na rzecz promocji i ustanowienia systemu chińskiej szkoły ludowego śpiewu.¹⁶⁴

Po drugie, rozwój i przekazywanie sztuki nie mogą być rozpatrywane w izolacji od konkretnego tła kulturowo – historycznego, chińska muzyka wokalna przez cały czas swego istnienia posiada wyraźne cechy epoki i koloryt lokalnych społeczności. Wokaliści wyspecjalizowani w wykonywaniu dzieł chińskiej muzyki ludowej wyrosli na glebie swojej ojczyzny, śpiewają o swoim narodzie i epoce, śpiewają o dążeniach i nadziejach, dumnie prezentując cechy narodowe.¹⁶⁵ Równocześnie śpiewacy znakomicie rozumieją, że w kwestiach takich jak tradycja i kultura, system społeczny, sposób życia i wartości estetyczne istnieją odmienności pomiędzy Chinami a Zachodem. Artyści muszą przy pomocy prawidłowej metody śpiewu przedstawić swoje przemyślenia i odczucia, żeby w ten sposób ukształtować swój osobisty, wyjątkowy styl śpiewu.¹⁶⁶

Po trzecie, w procesie rozwoju chińskiej muzyki ludowej konieczne jest nieustanne

¹⁶³ Xia Ye 夏野, *Krótką historia chińskiej muzyki* (中国音乐简史) [M]. Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin 2007, str. 261

¹⁶⁴ Li Xiaor 李晓贰, *ibidem*, str. 415

¹⁶⁵ Jiang Chen 蒋晨, *O sinizacji bel canto* (浅论美声唱法中国化) [J], *Dazhong Yishu* 2017 (13), str. 65

¹⁶⁶ Gao Feng 高峰, *Krótką analiza wpływu bel canto na sztukę śpiewu operowego* (简析美声唱法对歌剧演唱艺术的影响) [J], *Yishu Pingjian* 2017(17), str. 240

studiowanie i zapożyczanie esencji zachodniego *bel canto*, analizowanie wybranych zagadnień, badanie i dokonywanie innowacji należących do chińskiej sztuki muzyki wokalne. Proces ten musi odbywać się przy założeniu przestrzegania lokalnych tradycji i stylu, w ten sposób chińska muzyka wokalna ulegać będzie ciągłemu wzbogacaniu i udoskonalaniu, dzięki czemu będzie zdolna osiągnąć najbardziej zaawansowany światowy poziom.

Sztuka chińskiej szkoły ludowego śpiewu za pomocą głosu przekazuje przemyślenia, odczucia i artystyczny styl wykonawcy, ukazuje jego miłość do życia. Po wejściu w nowe stulecie muzyka ludowa musi ściśle podążać za postępem epoki. W czasie wielkich przeobrażeń społecznych nieustannie wzbogacać swoją treść artystyczną, w sytuacji wymieszania się z elementami *bel canto* stymulować rozwój i postęp sztuki chińskiej muzyki ludowej.¹⁶⁷

Po wprowadzeniu do Chin *bel canto* wywarło wielki wpływ na chińskie kompozycje muzyki wokalne. Postawiło też przed śpiewakami wysokie wymagania dotyczące między innymi barwy głosu, impostacji, wyrównania i nasycenia rejestrów, oraz frazowania. Pedagodzy postulowali zasadę „użycia zagranicznych elementów kultury dla dobra Chin”.¹⁶⁸ Podążanie taką drogą umożliwiało zachowanie uroku chińskich pieśni i promocję rozwoju chińskiej sztuki wokalne.¹⁶⁹ Czy zatem pogląd „użycia zagranicznych elementów kultury dla dobra Chin” może być zaakceptowany przez muzyków? Wydaje się, iż większość ekspertów na tak postawione pytanie odpowiada twierdząco. Również praktyka sceniczna wydaje się to potwierdzać. Jest coraz więcej artystów, uprawiających prezentujących narodowe pieśni chińskie w technice wokalne uwzględniającej elementy stylu *bel canto*. Tę tendencję potwierdza też praktycznie powszechnie aktualny wymiar dydaktyki, gdy chodzi o szkolenie śpiewaków w estetyce narodowej.

U podstaw edukacji chińskiej szkoły śpiewu ludowego znajdują się

¹⁶⁷ Zhao Yingnan 赵鹰男, *Krótko o wpływie bel canto na sztukę chińskiego śpiewu operowego* (略谈美声唱法对中国歌剧演唱艺术的影响) [J], *Yishu Pingjian* 2017(2), str. 56

¹⁶⁸ Duan Youfang 段友芳, *Komentarz do metody dydaktycznej Jin Tielina* (金铁霖的声乐教学评述), *Huangzhong* (Wuhan Yinyue Xueyuan Xuebao) 2006(S1), str. 26

¹⁶⁹ Zhang Yongquan 张永全, Zhao Jingyu 赵晶玉, *O dydaktyce bel canto i chińskiej szkoły ludowego śpiewu* (浅论美声歌唱教学与民族歌唱教学) [J], *Juzuo* 2006 (06), str. 122

niedoskonałości, dla przykładu: poziom wyćwiczenia emisji dźwięku, oddychania czy uzyskiwania rezonansu.¹⁷⁰ Znany badacz muzyki, komentator Ju Qihong (居其宏) wskazywał: „Śpiewak o wysokim poziomie też popełnia błędy, to nie jest przypadek, lecz obecny stan w chińskim śpiewie ludowym.” Komentarz Ju Qihonga pozwala nam na wyraźne zrozumienie sytuacji: jeżeli śpiew ludowy pragnie przełamać ograniczenia, uniknąć przeistoczenia się w zacofaną formę sztuki, musi odważnie wyzwolić się z tradycyjnego myślenia, zaakceptować pochodzące z *bel canto* czy też innej sztuki śpiewu, naukowe zasady emisji dźwięku w celu naprawienia własnych niedoskonałości. Reprezentantami udanego zastosowania zasady „dostosowania zachodniego do chińskich potrzeb” są Zhang Quan¹⁷¹ czy Shen Xiang¹⁷², będący przykładem dla kolejnych pokoleń studentów. „Dostosowanie zachodniego do chińskich potrzeb” wskazuje głównie na zapożyczanie metody emisji dźwięku, tak aby w trakcie wykonywania dzieła wokalnego, korzystając z podstaw emisji dźwięku *bel canto*, precyzyjnie zaprezentować jego styl, skutecznie unikając „utracenia stylu przez głęboką emisję głosu”¹⁷³ (z punktu widzenia tradycyjnego śpiewu chińskiego emisja głosu w technice *bel canto* jest odczuwana jako umiejscowiona głębiej, stąd określenia „głęboka emisja” w opracowaniach naukowych. Od autorki). Profesor Zhang Quan przez całe życie ze wszystkich sił starała się rozwijać chińską szkołę śpiewu, postulując zastosowanie *bel canto* do wykonania chińskich dzieł wokalnych. Śpiewane przez nią utwory różniły się pod względem stylu, jednak potrafiła ona precyzyjnie przedstawić każdy z nich. Jest to dowód na to, iż zastosowanie *bel canto* do śpiewu zróżnicowanych pod względem stylu utworów nie musi ich zmieniać czy wypaczać. Odpowiednie użycie elementów techniki *bel canto* jest w stanie wręcz poprawić styl danego dzieła. Shen Xiang był kiedyś określany mianem „chińskiego

¹⁷⁰ Tian Jie 田洁, *op.cit.*, str. 21

¹⁷¹ Zhang Quan 张权 (1919-1992) – chińska sopranistka, specjalizująca się w wykonaniu oper i pieśni artystycznych. Grała główne role m.in. w operach *Traviata*, *Qiuzi*, *Lan Huahua*. Znana z doskonałego wykonania chińskich pieśni artystycznych *Mieszkam u źródła Jangcy*, *Trzy życzenia róży*. Autorka książki *Moja nauka śpiewu*.

¹⁷² Shen Xiang 沈湘 (1921-1993) – chiński tenor i dydaktyk wokalny. Wykształcił licznych wybitnych śpiewaków, aktywnych zawodowo po dziś dzień. Określany mianem „chińskiego Caruso”. Słynny włoski tenor Pavarotti nazwał go „wielkim człowiekiem”.

¹⁷³ Jiang Yiting 姜亦亭, *Waga rejestru głowowego w nauce ludowej muzyki wokalnej* (头声唱法在民声教学中的重要性) [J], Yuefu Xincheng (Shenyang Yinyue Xueyuan Xuebao) 2005 (03), str. 41

Caruso”. W swojej karierze wykonał wiele utworów w stylu ludowym zawsze korzystając z elementów sztuki *bel canto*, przy czym nigdy nie odczuwał naruszenia „świętego” porządku.¹⁷⁴ Zastosowanie *bel canto* ma pozytywny wpływ na wykonywanie dzieł muzycznych, jego użycie do śpiewania utworów reprezentujących przeróżne style wzbogaca i rozwija inne metody śpiewu. W celu uniknięcia nieprawidłowego zastosowania *bel canto* i wynikającej z tego utraty stylu utworu, wokalista wciąż może ściśle trzymać się treści i stylu wykonywanego dzieła, łącząc je z innymi metodami śpiewu w sposób, który nie narusza pierwotnej struktury i koncepcji estetycznej, w szacunku do dotychczasowej tradycji wykonawczej. W ten sposób możliwe jest perfekcyjne zinterpretowanie wszelkiego rodzaju kompozycji wokalnych.¹⁷⁵

Muzyka ludowa rozwija się symultanicznie z epoką. To zasadnicza różnica w percepcji tradycyjnej kultury, gdy chodzi o Europę. W Europie muzyka ludowa, tradycyjna jest traktowana jako swego rodzaju skansen tradycji i kultury, a uprawiający ją artyści ludowi są strażnikami zachowania tejże tradycji. Jest też nurt popularnej muzyki ludowej czego wyrazem w Polsce jest działalność takich zespołów jak „Mazowsze” czy „Śląsk”, które prezentują utwory ludowe w oprawie muzycznej i wokalne z uwzględnieniem elementów estetyki *bel canto* oraz klasycznej instrumentacji i aranżacji, ale mimo bardzo dużej popularności działalność tych zespołów ich działalność nie jest do końca traktowana jako autentyczna, raczej jako znakomita promocja rodzimej kultury. Jak wspominałam o tym w poprzednich rozdziałach gwałtowność procesów zderzenia z kulturą zachodnią, procesów asymilacji i adaptacji kultury zachodniej zainicjowanych w XX wieku sprawiła, iż spora grupa, jeżeli nie większość muzyków uznała, iż należy wypracować pewien konsensus, gdy chodzi o tradycyjne wykonawstwo muzyki wokalne. Być może z czasem wykształci się europejski model funkcjonowania kultury tradycyjnej w dwóch postaciach: stricte etnicznej i popularyzatorskiej, ale na dziś obie koncepcje są w dużej opozycji wobec

¹⁷⁴ Tu Yilan 涂怡岚, *Holistyczne spojrzenie Zhou Xiaoyan na edukację wokalną* (论周小燕声乐教学思想中的整体观) [D], Shanghai Yinyue Xueyuan Xuebao, Szanghaj 2007, str. 26

¹⁷⁵ Chen Xi 陈希, Chen Ling 陈岭, *Postulat dydaktyczny Huang Youkui w sprawie “unarodowienia *bel canto*”* (黄友葵“西洋唱法民族化”的教学主张) [J], *Xiju Zhi Jia* 2015 (8), str. 89

siebie i zdaje się przeważać pogląd o potrzebie rozsądnej adaptacji elementów estetyki zachodniej przy zachowaniu pierwiastka autentyczności kultury rodzimej, czego wyrazem jest m.in. niniejsze opracowanie. W celu przełamania tradycyjnych ograniczeń należy z odwagą dokonywać ciągłych innowacji pod względem metod śpiewu czy stosowanych technik. Z jednej strony pozwala to wokaliście na stopniowe poprawianie własnego poziomu umiejętności oraz indywidualności, poznawanie większej liczby wybitnych dzieł muzycznych oraz zaawansowanego doświadczenia innych artystów i podnoszenia artystycznej wartości swojej pracy, dzięki czemu możliwe jest ukształtowanie i nieustanne analizowanie własnego stylu i jego mocnych punktów. Z drugiej strony, wokalista musi odpowiednio dostosować swoją artystyczną sztukę, poziom umiejętności technicznych śpiewu oraz indywidualny styl do stanu rozwoju chińskiej muzyki wokalne, tak aby pozytywnie oddziaływać na rozwój szkoły ludowego śpiewu. Po trzecie, adaptacyjna pragmatyka wykonawcza umożliwia chińskiej szkole ludowego śpiewu postęp w procesie syntezy z *bel canto*, dzięki któremu chińska sztuka wokalna podnosi swój poziom, co w konsekwencji przekłada się na podniesienie poziomu tworzonych kompozycji wokalnych i poszerzenie przestrzeni dla dalszego rozwoju chińskiej sztuki wokalne.¹⁷⁶

3.1.1 Synteza dwóch metod śpiewu na poziomie technik wokalnych

3.1.1.1 Synteza *bel canto* i szkoły ludowego śpiewu w kwestii oddychania

Tradycyjna szkoła ludowego śpiewu pomimo przykładania wagi do roli oddychania, pod względem używania głosu jako środka scenicznego zdecydowanie koncentrowała się na artykulacji (zauważony już wcześniej prymat dykcji nad emisją). W trakcie śpiewu z uporem podkreślano wibracje krtani i strun głosowych, co czyniło słyszany dźwięk bardzo płytkim, niewyraźnym i pozbawionym energii. *Bel canto* w kwestii emisji głosu wymaga pełnego użycia wszystkich przestrzeni rezonansowych

¹⁷⁶ Zheng Baohua 郑宝华, *op.cit.*

ciała, zwracając nadzwyczajną uwagę na zastosowanie prawidłowego toru oddechowego, kładąc nacisk na fakt, iż to dźwięk unosi się w powietrzu, mimo iż dykcja wykonywanego w ten sposób utworu może być lekko niewyraźna.¹⁷⁷ (prymat emisji nad dykcją). Współczesna szkoła ludowego śpiewu polega na usuwaniu z niego zbędnych elementów, pozyskiwaniu zagranicznej esencji, tak aby przy założeniu zachowania wyjątkowych właściwości chińskiej muzyki wokalne, jej języka i stylu, zapożyczać z *bel canto*, w tym wypadku, metodę prawidłowego podparcia (*appoggio*), ażeby poznać i uchwycić właściwą relację pomiędzy oddychaniem a dykcją i przezwyciężyć tradycyjny nawyk chińskiej muzyki ludowej, zgodnie z którym rola dykcji jest większa od roli emisji. W rezultacie tych zmian głos zawsze będzie niesiony przez oddech, zyskując siłę penetracyjną oraz bogatą i łagodną barwę.¹⁷⁸ W rozdziale drugim przedstawiałam analizę porównawczą obu technik wskazując zarówno na podobieństwa jak i różnice. Tu podkreślam konieczność pełnej adaptacji *belcantowego appoggio* z uwagi na jego ewidentne korzyści przekładające się na poszerzenie skali możliwości głosowych czy to w zakresie barwy czy możliwościach dynamicznych, agogicznych wreszcie ruchliwości głosu.

3.1.1.2 Zastosowanie dykcji

Bel canto jest sztuką wokalną, której fundamentem jest język włoski. Kiedy *bel canto* jako zagraniczna technika jest używane w Chinach, sprawia trudności równoczesnego utrzymania wyraźnej dykcji z płynnością głosu. Powodem jest istniejący w języku włoskim dość duży dystans pomiędzy spółgłoskami i samogłoskami. (Określenie nie jest zbyt precyzyjne i naukowe, ale dość dobrze oddaje postrzeganą różnicę z perspektywy kogoś posługującego się językiem chińskim od urodzenia. Od autorki) Jest to sytuacja inna niż w języku chińskim.¹⁷⁹ W dziedzinie dydaktyki, po zaadoptowaniu *bel canto* zazwyczaj podkreśla się niskie umiejscowienie

¹⁷⁷ Hu Yuqing 胡郁青, *op.cit.*, str. 401

¹⁷⁸ Li Yimei 李毅梅, *Wykorzystywanie zalet zachodniego i tradycyjnego, chińskiego śpiewu* (论西洋唱法与中国传统唱法的优势互补) [D], Shanxi Daxue Xuebao, Taiyuan 2007, str. 39

¹⁷⁹ Zou Benchu 邹本初, *op.cit.*, str. 119

krtani, stąd punkt energii dla wymawianych wyrazów znajduje się nieco bardziej z tyłu, wymaga to podniesienia miękkiego podniebienia, następnie pionowego ustawienia ściany gardła, zbudowania stabilnej wnęki jamy rezonansowej gardła. Pięć podstawowych samogłosek języka włoskiego - a, e, i, o, u jest używanych do ćwiczenia głosu, stosuje się metodę mieszania tych samogłosek, tak aby wyróżnić jedną z nich na tle innych. Niektórzy powiadają, iż: „Usta śpiewaka znajdują się w gardle”.¹⁸⁰ Należy opanować wyraźną wymowę najbliższych sobie samogłosek, co ułatwi płynność głosu oraz łatwiejsze odnalezienie rezonansu. Podkreśla się rolę praktyki nucenia, poszukiwania wysokiej pozycji dźwięku, stąd lepszego ujednolicenia głosu i uzyskania efektu płynnego, łagodnego śpiewu. Po opanowaniu właściwych technik emisji dźwięków artysta uzyskuje techniczną przestrzeń i wolność, może swobodnie wymawiać dźwięki chińskich słów. Poruszona powyżej kwestia niskiej pozycji krtani, gdy chodzi o emisję w technice *bel canto* wymaga dodatkowego uszczegółowienia bowiem odnosi się do tzw. „romantycznego” *bel canto*, a ściślej mówiąc do zaadaptowanej techniki *bel canto*, dla potrzeb akustycznych większych sal koncertowych (przemiany społeczne skutkujące poszerzeniem bazy społecznej odbiorców muzyki), rozwojem instrumentów (vide działalność lutników cremońskich, wprowadzenie tzw. smyczka Tourte’go czyli regulowanego napięcia włosia, wprowadzenie wentyli w instrumentach dętych itd.) wreszcie rozbudowa składu orkiestrowego i faktury orkiestry zgodnie z postulatami szkoły mannheimskiej. Pierwszym śpiewakiem, który zastosował technikę romantyczną był Gilbert Duprez, francuski tenor, który napotkawszy problemy wokalne z dramatycznymi partiami kontraltowymi eksperymentalnie wykonując partię Wilhelma Tell’a w operze o tym samym tytule G. Rossiniego pokusił się o rozbudowanie wolumenu głosu i nasycenie go niższymi alikwotami (stąd późniejsza nazwa „krycie”) poprzez obniżenie pozycji krtani i zwiększenie siły podparcia oddechowego. Opracowana przez generację wybitnych kastratów epoki baroku technika *bel canto* wypracowywała jednolitość skali, barwy i biegłość koloraturową bez obniżania pozycji krtani. Po upowszechnieniu się

¹⁸⁰ Zhou Xiaoyan 周小燕, *op.cit.*, str. 71

estetyki Duprez'a Manuel Garcia wielki pedagog hiszpański działający we Włoszech adaptował zasady techniki *bel canto* dla potrzeb nowej, bardziej dramatycznej estetyki wokalne, a nazwa *bel canto* jako sztuki operowania głosem zgodnie z wymaganą biegłością techniczną i muzyczną przeszła w sposób naturalny na nową estetykę. Kiedy zatem w XX wieku chińska muzyka wokalna zderzyła się z techniką *bel canto* to była to już estetyka romantyczna, czyli ta późniejsza historycznie od tej pierwszej oryginalnej. Zatem wszystkie opracowania chińskie odnoszące się do tego aspektu omawiają problem w odniesieniu do romantycznej techniki wokalne, związanej z obniżoną pozycją krtani, rozbudowanym wolumenem i z efektem tzw. „krycia” w górnej części skali.

Odnosząc się do kwestii nauki ludowych pieśni profesor Jin Tielin (金铁霖) powiedział: „wyrazy podzielić można na szerokie i wąskie, ostre i zbite, wszystkie muszą być wykonane poprzez jeden kanał, nie oznacza to, iż przy emisji wąskiej samogłoski należy go zwęzać, ani iż przy emisji szerokiej samogłoski powinien być rozszerzany, kanał musi być cały czas otwarty, należy śpiewać całym ciałem, tak długo, jak utrzymujemy tylny kanał (rezonansowy), głos bez trudu staje się jednolity.” W celu utrzymania kanału Jin Tielin sugerował bardziej zręczne i ograniczone modyfikowanie dykcji. Wobec tego używał bardzo żywej metafory: „poruszanie się po szerokiej drodze małym samochodem”.¹⁸¹ Jest to zapożyczenie z *bel canto* idei „kanału”. Śpiew w tradycyjnej chińskiej muzyce wokalne swoją bliskością, naturalnością, precyzją przypomina mowę, co więcej, stosuje wiele technik dykcji, na przykład wolna dykcja, szybka dykcja, opóźniona dykcja, swobodna dykcja, podzielona dykcja (chodzi o rozszerzenie w czasie „głowy, brzucha i ogona” wyrazu). Zgodnie z odmiennymi stylami używane są inne metody dykcji. Stanowi to wciąż zachowywaną esencję w nauce chińskiej muzyki ludowej, jest to także kluczowy element do przedstawiania uroku chińskich kompozycji wokalne.¹⁸² Zbudowanie dobrego kanału głosowego,

¹⁸¹ Yang Zhonghua 杨仲华, Long Zhiyong 龙志勇, *Jedność dzielona na dwie części, jedność przeciwieństw, priorytet praktyki. O podstawach filozoficznych szkoły muzyki wokalne Jin Tielina* (一分为二 对立统一 实践第一——论金铁霖民族声乐学派的哲学基础), *Zhongguo Yinyue Xuebao* 2005 (1), str. 73

¹⁸² Zheng Qiufang 郑秋芳, *op.cit.*, str. 34

zachowanie bogatej w ludowe cechy metody dykcji jest manifestacją poruszającego uroku chińskiej sztuki wokalne. Podsumowując kwestię syntezy obu technik gdy chodzi o dykcję to z pewnością zachodzi tu proces tożsamy z procesami gdy *bel canto* docierało do innych krajów europejskich gdzie miejscowi śpiewacy musieli się zmierzyć z problemem zachowania wyrazistości artykulacji słowa w rodzimym języku pod rygiem wymogów *bel canto* jak legato frazy, wysoka impostacja czy pełny rezonans o czym będzie mowa poniżej.

3.1.1.3 Użycie rezonansu

W tradycyjnej, chińskiej sztuce śpiewu główną formą stosowanego rezonansu jest rezonans jamy ustnej, ale też jamy nosowej. Podkreślane jest używanie częściowego rezonansu. Rezonans „maski” jest zatem priorytetem, ale też jego specyficzne użycie. Tymczasem prawidłowy rezonans w technice *bel canto* wymaga pełnego użycia wszystkich rezonatorów w obrębie całej skali (rezonans zbilansowany). Adaptując te wymogi do estetyki śpiewu ludowego wymagane jest rozwarcie gardła i uformowanie stabilnego kanału, tak aby wszystkie rezonatory mogły podlegać regulacji, dzięki czemu przewyciężone zostaje występujące w ludowej muzyce wokalne „ściśnięcie, zatrzaśnięcie, zgniecenie” głosu. W ten sposób głos staje się bogatszy i piękniejszy, uzyskuje metaliczny blask i dużą siłę penetracji. W celu dostosowania się do różnych stylów Jin Tielin postulował użycie w nauce muzyki wokalnej pojęć: „górnego punktu podparcia, dolnego punktu podparcia, środkowo - górnego punktu podparcia, środkowo - dolnego punktu podparcia, przedniego punktu podparcia, tylnego punktu podparcia, dużego punktu podparcia, średniego punktu podparcia, małego punktu podparcia”.¹⁸³ Zgodnie ze stylem wykonywanego dzieła należy regulować użycie rezonansu jam ciała, w ten sposób możliwe jest prezentowanie jego stylu i charakterystyki, dzięki temu dokonuje się organiczne połączenie naukowej cechy *bel canto* z wyjątkowością chińskiej szkoły ludowego śpiewu.

¹⁸³ Duan Youfang 段友芳, *Komentarz do metody dydaktycznej Jin Tielina* (金铁霖的声乐教学评述), Huangzhong (Wuhan Yinyue Xueyuan Xuebao) 2006(S1), str. 14

3.1.2 Wpływ *bel canto* na wokalistów chińskiej muzyki ludowej

Opracowania analityczne pokazują, iż od lat pięćdziesiątych do lat osiemdziesiątych bardzo wielu chińskich studentów oraz śpiewaków wykonujących muzykę ludową z powodu nieodpowiedniego użycia głosu cierpiało na choroby zawodowe takie jak guzy czy polipy strun głosowych. Obecnie, dzięki zapożyczeniom elementów techniki *bel canto* i wytrwałym poszukiwaniom naukowej metody śpiewu takie przypadki zdarzają się coraz rzadziej. Dziedzicząc ludowe metody emisji dźwięku zaczerpnięte z tradycyjnej opery, melorecytacji i pieśni ludowych, należy z odwagą korzystać z zasad emisji dźwięków *bel canto*, przyjmować jego metodę oddychania, wydawania głosu, rezonansu, co sprzyja systematyzacji ludowej metody śpiewu.¹⁸⁴

W ostatnich latach szkoła ludowego śpiewu odważnie absorbuje esencję *bel canto*, kierując się zasadą zachowania oryginalnego ludowego stylu. W śmiały sposób testuje techniki *bel canto* dotyczące emisji dźwięku w wysokim rejestrze, w ten sposób z sukcesem rozwiązano trapiący chińską muzykę wokalną problem śpiewu wysokich dźwięków. Dla szkoły ludowego śpiewu jest to wielki przełom¹⁸⁵. Co więcej, z powodzeniem upiększono dźwięk ludowej szkoły śpiewu, co spotkało się z bardzo pozytywnym odzewem publiczności. Upiększoną i zmodyfikowaną metodę ludowego śpiewu określamy mianem współczesnej metody ludowego śpiewu.

Metoda pełnego podparcia oddechowego oraz śpiewu *coperto* (z tzw. efektem „krycia”) w wysokim rejestrze umożliwiła odnalezienie lepszej pozycji wysokich dźwięków. Także niektóre z postulatów *bel canto* jak zastosowanie koloratury w celu wzbogacenia wykonywanej melodii pozwalają uwypuklić ludowy styl, nadając mu mocniejszy regionalny urok, w znaczący sposób upiększając dźwięk w szkole ludowego śpiewu.

Korzystamy z zachodniego *bel canto*, jednak – wydaje się – na samym Zachodzie jest dużo różnych metod śpiewu: śpiew rosyjski, niemiecki, włoski różnią się, sam styl językowy jest zupełnie odmienny. Spoglądając z perspektywy emisji dźwięku

¹⁸⁴ Zheng Qiufang 郑秋芳, *op.cit.*, str. 35

¹⁸⁵ Wang Lina 王丽娜, Hao Baozhu 郝宝珠, *Studium badawcze na temat syntezy oraz zapożyczenia elementów bel canto i chińskiej szkoły ludowego śpiewu w wyższej edukacji wokalnej* (高师声乐教学中关于美声唱法和民族唱法相互借鉴与融合之探究) [J], *Renmin Yinyue* 2010 (09), str. 502

powinniśmy korzystać z zapożyczeń, jednak czynimy tak nie w celu zmiany swojej natury, lecz w celu własnego rozwoju poprzez nieustanne innowacje, ażeby nasza metoda przekształciła się w najbardziej naukową metodę ćwiczeń na świecie.¹⁸⁶

Warto w tym momencie pokrótce przedstawić sylwetki kluczowych chińskich śpiewaków stosujących elementy techniki *bel canto*. Pierwszą śpiewaczką, która dokonała syntezy chińskiego śpiewu ludowego z *bel cantem*, zyskując jednocześnie międzynarodową sławę, była Wu Bixia 吴碧霞 (1975-), sopran liryczno-koloraturowy, profesor Chińskiego Konserwatorium Muzycznego. W oparciu o wieloletnie, systemowe ćwiczenia wokalne, a także naukę wielkiej liczby utworów wokalnych, opanowała jednocześnie metody śpiewu odmiennych pod względem stylistycznym chińskich i zagranicznych utworów wokalnych.

Shi Yijie 石倚洁 (1982-) – słynny tenor chiński, o dużych osiągnięciach na międzynarodowej scenie operowej. Jeden z czołowych chińskich wykonawców repertuaru włoskiego *bel canta*. Specjalizuje się przede wszystkim w operach Rossiniego, Donizettiego, Belliniego, a także Mozarta. Jego głos odznacza się czystością barwy, a doskonała umiejętność wprowadzania subtelnych zmian barwy i płynność frazowania widoczne są również w wykonywanych przez niego utworach chińskich o dużym zróżnicowaniu stylistycznym.

Liao Changyong 廖昌永 (1968-) - baryton, rektor Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego. Jeden z niewielu azjatyckich śpiewaków popularnych na światowych scenach operowych. Zdobył pierwsze miejsce m.in. w takich konkursach jak Concours International de Chant de Toulouse, Operalia i Queen Sonja Singing Competition. Ponadto znany jest również z wykonania chińskich pieśni artystycznych do poezji klasycznej, a także wystąpił w licznych chińskich operach narodowych, doskonale łącząc elementy śpiewu tradycyjnego i zachodniego.

Dai Yuqiang 戴玉强 (1963-) – znany chiński tenor. Występował w głównych rolach m.in. w operach *Tosca*, *Aida* i *Turandot*. Zachwycony jego śpiewem Pavarotti, wziął go pod swoje skrzydła, czyniąc go swoim pierwszym azjatyckim uczniem.

¹⁸⁶ Hu Xiaojie 胡晓杰, *op.cit.*, str. 263

W repertuarze Dai Yuqianga znaleźć można również chińskie pieśni ludowe i opery narodowe. Uznawany jest za jednego z trzech wielkich tenorów chińskich.

Yin Xiumei 殷秀梅(1956-) – wybitna sopranistka. Znana przede wszystkim ze stosowania techniki *bel canto* w chińskich pieśniach ludowych i artystycznych. Tego rodzaju integracja elementów zachodniej techniki śpiewu spotkała się z bardzo entuzjastycznym przyjęciem. Wśród najbardziej znanych utworów z jej repertuaru wymienić można pieśni *Kocham Cię, Chiny* (我爱你, 中国) i *Kocham cię, śniegu Saibei*¹⁸⁷ (我爱你塞北的雪).

3.2 Integracja i rozwój *bel canto* w chińskiej uniwersyteckiej edukacji wokalne

Od początku lat dwudziestych XX wieku, czyli momentu pojawienia się *bel canto* w Chinach, zaczęło ono wywierać wielki wpływ na proces edukacji muzycznej, był on szczególnie duży w dziedzinie edukacji uniwersyteckiej.¹⁸⁸ Za pierwszą z zaistniałych zmian uznaje się zmianę koncepcji dydaktycznej. W tradycyjnej chińskiej szkole ludowego śpiewu edukacja głównie odbywała się na zasadzie ustnych przekazów własnych doświadczeń i nauk. Po pojawieniu się w Chinach, *bel canto* spowodowało, iż w procesie dydaktycznym chińskiej muzyki wokalne zaczęto zwracać większą uwagę na zagadnienia teoretyczne w edukacji, dzięki czemu proces edukacji szkoły ludowego śpiewu stał się bardziej racjonalny i uregulowany.¹⁸⁹ Za sprawą zastosowania metodyki *bel canto* w chińskiej edukacji wokalne, jej podstawy teoretyczne uległy wielkim przeobrażeniom, które doprowadziły do dużego postępu w sztuce śpiewu muzyki ludowej. Widzimy, iż *bel canto* odegrało wielką rolę sprawczą w udoskonaleniu systemu edukacyjnego chińskiej muzyki ludowej, umożliwiło to pojawienie się w muzyce ludowej mocniejszego stylu artystycznego, który skuteczniej przebija się na światowe sceny.

¹⁸⁷ Termin Saibei odnosi się do terenów na północ od Muru Chińskiego

¹⁸⁸ Li Ping 李萍, *Ucz się ze mną śpiewu – Śpiew ludowy* (跟我学唱歌—民族唱法卷), Hunan Wenyi Chubanshe 2007. 4, str. 227

¹⁸⁹ Zhao Dahai 赵大海, *Znaczenie organicznego połączenia bel canto z chińską muzyką wokalną* (中国民族声乐与美声唱法有机结合的意义), Zhongguo Yinyue Xueyuan Xuebao 2010. 05, str. 47

3.2.1 Rola *bel canto* w dydaktyce ludowej muzyki wokalne

3.2.1.1 Promocja nowego rozwoju ludowej muzyki wokalne

Wraz z ciągłym oddziaływaniem globalizacji ekonomicznej, *bel canto* wywiera duży wpływ na chińską ludową edukację muzyczną i wokalną. Dodajmy, iż ludowa muzyka wokalna już przyjęła naukowe metody ćwiczeń głosu *bel canto*, szczególnie w kwestiach emisji dźwięku oraz oddychania. W ten sposób możliwie jest rozwiązanie istniejących w dydaktyce ludowej muzyki wokalne problemów związanych z wysokimi dźwiękami. Realizacja udanego połączenia *bel canto* z ludową muzyką wokalną pozwala na zachowanie chińskich właściwości muzyki wokalne oraz cech jej scenicznych występów, co równocześnie w kompletny sposób podkreśla jej wyjątkowy urok.¹⁹⁰ Możemy więc wysunąć tezę, iż pomyślnie połączenie *bel canto* z dydaktyką szkoły ludowego śpiewu w bardzo pozytywny sposób wpływa na rozwój chińskiej muzyki wokalne, będąc tym samym najlepszą formą promocji dla uprawiania narodowego stylu.

3.2.1.2 Podkreślenie wyjątkowości stylu chińskiej muzyki wokalne

W ramach nieustannej globalizacji powstają nieograniczone możliwości dla integracji i wzajemnej promocji kulturowej pomiędzy krajami świata. Szczególnie w dziedzinie światowej muzyki pojawił się fenomen łączenia elementów z wielu różnych kultur. *Bel canto* jest częścią kultury muzycznej Zachodu, jeżeli jednak spojrzymy nań z określonego punktu widzenia, to jest pod wieloma względami bardzo podobne do chińskiej muzyki wokalne. Tak więc integracja *bel canto* z chińską muzyką ludową może doprowadzić do wzajemnego udoskonalenia i wzbogacenia, w ten sposób możliwe stanie się zaspokojenie ludzkich pragnień duchowych i estetycznych. Jednocześnie zostaną uwypuklone właściwości stylu chińskiej muzyki ludowej promujące jej dalszy rozwój.¹⁹¹ Przywołana opinia źródłowa wymaga

¹⁹⁰ Zhang Ji 张骥, Yang Yan 杨艳, *op.cit.*, str. 198

¹⁹¹ Zhang Jianhua 张建华, Fang Linxin 芳林新, Ye Cui 叶催, Chen Ye 陈叶, *O wpływie bel canto na chińską muzykę ludową* (论美声唱法对我国民族声乐教学的影响) [J], *Beifang Wenxue* 2013 (05), str. 201

komentarza. Wydaje się, iż autorowi bardziej chodziło o ubogacenie międzynarodowego dziedzictwa kultury wokalne o elementy kultury chińskiej, o poszerzenie optyki rozumienia piękna w śpiewie o estetykę charakterystyczną dla narodowego stylu chińskiego.

3.2.1.3 Wsparcie rozwoju różnorodności w wykonawstwie ludowej muzyce wokalne

Wraz z szybkim rozwojem chińskiego systemu politycznego, gospodarki i kultury, w muzyce dochodzi do wielu innowacji. W ten sposób dokonuje się proces integracji i rozwoju muzyki zagranicznej i krajowej. Współcześnie kultura chińskiej muzyki wokalne służy zaspokojeniu potrzeb charakterystycznych dla naszych czasów, innowacje w metodach i trybie dydaktyki tradycyjnej muzyki wokalne, dokonywane w odpowiednim czasie, pozwalają wyjść naprzeciw rozwijającym się coraz bardziej zróżnicowanym oczekiwaniom. Osoby z kręgów muzycznych poszukujący nowej kultury muzycznej nie mogą spóźnić się z formułowaniem nowych wymagań wobec wokalistów i nauczycieli ludowej muzyki wokalne. Muszą odnajdywać różnorodne wpływy i zmienne tendencje kulturowe, żeby sprostać wymaganiom odbiorców rozwijającej się ludowej muzyki wokalne.¹⁹² Poprzez zapożyczanie elementów z *bel canto* oraz rozważania nad jego treścią można również spełnić współczesne oczekiwania dotyczące ludowej muzyki wokalne i zrealizować postulat stymulowania jej zróżnicowanego rozwoju.

3.2.2 Zastosowanie integracji *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu w dziedzinie edukacji uniwersyteckiej

W obszarze chińskiej edukacji uniwersyteckiej ważnym punktem stycznym estetyki *bel canto* oraz szkoły ludowego śpiewu jest to, iż pomiędzy tymi obiema szkołami istnieje naturalny obszar interakcji, stymulujący procesy integracji.¹⁹³ Deklarowanym celem obu szkół śpiewu jest podniesienie poziomu jakości edukacji

¹⁹² Jin Tielin 金铁霖, *Sztuka dydaktyki wokalne Jin Tielina* (金铁霖声乐教学艺术) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2012 (05), trzecie wydanie

¹⁹³ Han Xunguo 韩勋国, Han Xiaotong 韩晓彤, *Technika i styl śpiewu* (歌唱的技法与风格) [M], Wuhan Daxue Chubanshe 2013 (01), pierwsze wydanie

muzycznej przez umożliwienie pełnego zaprezentowania zalet *bel canto* i szkoły ludowego śpiewu.¹⁹⁴ Omawiane wcześniej korzyści z zaadaptowania elementów techniki *bel canto* jak prawidłowe pełne podparcie oddechowe, wysoka impostacja dźwięku, użycie pełnego rezonansu, obniżona pozycja krtani czy legato frazy wokalne weszły powszechnie do praktyk dydaktycznych w nauczaniu tradycyjnego śpiewu. Z każdym rokiem przybywa pedagogów wykształconych w estetyce *bel canto*, którzy są w stanie z powodzeniem stosować elementy zachodniej estetyki w tradycyjnym wykonawstwie wokalnym przy zachowaniu istotnych elementów estetyki tradycyjnej oraz klarowności artykulacyjnej tekstu uwzględniającego wszystkie niuanse języka narodowego. Pragmatyka dydaktyczna wyprzedza niejako naukowe opracowania procesu stwarzając przesłanki do analizy i konstytuowania pożądanych kierunków rozwoju. W opracowaniach autorów wskazanych przypisami nr 192 i 193 znaleźć można szereg opisów procesu adaptacji elementów techniki *bel canto* dla potrzeb tradycyjnej edukacji wokalne.

3.2.3 Metody integracji *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu

Praktyka dydaktyczna ostatnich lat dowodzi, iż stosowane są zarówno praktyki implementowania elementów techniki *bel canto* do śpiewu ludowego jak i implementacja estetyki piosenkarskiej czy musicalowej. Stosują ją pedagodzy, którzy opanowali inne stylistyki i wykorzystują ich elementy do wzbogacenia wykonawstwa tradycyjnego. Konotacje tego stanu rzeczy znajdujemy w opracowaniach źródłowych o czym świadczą cytowane poniżej konkluzje.

Obecnie pojawia się coraz więcej metod służących integracji *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu.¹⁹⁵ Możliwe jest też połączenie metody śpiewu z muzyki popularnej z podstawami szkoły ludowego śpiewu i stworzenie metody śpiewu popularno-ludowego.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Pang Jie 庞洁, *Wpływ bel canto na chińską muzykę ludową* (浅谈美声唱法的传播对我国民族声乐的影响) [J], *Xiju Zhi Jia* 2015 (9), str. 77-78

¹⁹⁵ Shen Xiang 沈湘, *op.cit.*, str. 409

¹⁹⁶ Jin Tielin 金铁霖, *Zbiór esejów na temat dydaktyki wokalne* (金铁霖声乐教学文集) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2008, str. 116

Musimy nieustannie studiować metody integracji *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu, dokonywać innowacji i aktywnie wprowadzać je w życie, wypróbować wiele połączonych w zintegrowaną całość metod.¹⁹⁷ Tendencją przeważającą jest wszakże adaptowanie estetyki *bel canto* i proces ten nie budzi zastrzeżeń co do zasady, wszakże nieustannie trwają dyskusje nad rozmiarami tej adaptacji w trosce o zachowanie integralności estetyki tradycyjnej mające swoje zakorzenienie w kulturze narodowej. Zasadniczo można zaobserwować dwa odmienne podejścia: jedno bazujące na tradycyjnym wykonawstwie i korzystające z wybranych elementów techniki *bel canto*, drugie przyjmujące za punkt wyjścia opanowanie całościowe techniki *bel canto* i próba jej zastosowania w wykonawstwie pieśni narodowych poprzez poszukiwanie takiego wyrazu artystycznego gdzie zarówno przekaz słowny jak i estetyka narodowej frazy wokalnejsz zostanie przedstawiona w formie umożliwiającej jej identyfikację.

3.2.4 Promocja budowy systemu chińskiej narodowej szkoły śpiewu

Szkoła chińskiej narodowej muzyki wokalnejsz jest zakorzeniona w rozwoju sztuki dawnej ale też otwarta na współczesność, otwarta na innowacje i redefinicję dotychczasowego systemu teorii muzyki wokalnejsz. W tradycyjnym systemie muzyki wokalnejsz zwracano większą uwagę na styl śpiewu oraz samą prezentację sceniczną. *Bel canto* jest międzynarodową sztuką śpiewu, równocześnie jest artystycznym nośnikiem mogącym promować narodową muzykę wokalną na świecie. Od momentu wprowadzenia procesu *reform otwarcia*, w Chinach stopniowo pogłębiano zrozumienie spuścizny wokalnejsz świata zachodniego oraz naukowych metod emisji dźwięku. Sinizacja *bel canto* ułatwia, tak ten proces jest postrzegany przez wielu ekspertów, stworzenie chińskiej szkole muzyki wokalnejsz szansy na zróżnicowany rozwój.¹⁹⁸ Chiński wykładowca muzyki wokalnejsz, profesor Jin Tielin przez cały czas postulował studiowanie i korzystanie z dorobku zachodniej nauki emisji dźwięków, jak również kontynuację rozwoju ludowej metody śpiewu i wytrwale łączenie edukacji

¹⁹⁷ Yin Hong 尹红, *Teoria edukacji muzycznej* (音乐教学论) [M], Xinan Shifan Renxue Chubanshe 2002, str. 223

¹⁹⁸ Yang Zhonghua 杨仲华, You Zhiguo 尤志国, *Chiński styl, ludowy koloryt. O założeniu szkoły wokalnejsz Jin Tielina* (中国气派 民族神韵 论金铁霖民族声乐学派的确立) [J], Zhongguo Yinyue Xuebao 2005, str. 31

z naukowym systemem zapewniającym sztuce śpiewu duże wsparcie, ponadto umożliwiające zintegrowanie naukowej metody emisji głosu z chińskim systemem sztuki wokalne, w rezultacie zbudowanie naukowego systemu emisji głosu z chińskimi cechami. Obecnie, wraz z rozwojem gospodarczym i kulturowym do Chin napływa coraz więcej zróżnicowanych pierwiastków obcych kultur, w takich warunkach ścisłego związku z modą epoki dochodzi do przełamania starych poglądów, wyzwolenia się z jednowymiarowości, pojawia się niezliczona liczba nowych wzorców, powodując nieustanny rozwój kulturowy szkoły chińskiego śpiewu poprzez wzbogacenie jej artystycznej treści, jak również przyspieszenie procesu poszukiwania nowej formy chińskiej sztuki.¹⁹⁹

Jeżeli istnieje możliwość integracji przeróżnych metod śpiewu oraz ich wzajemnego uzupełniania się, to ułatwi to narodziny i rozwój wielu zróżnicowanych stylów śpiewu, które w procesie postępu chińskiej oraz światowej sztuki wokalne odegrają ważną rolę oraz będą pomocne w podążaniu za duchem epoki. Tylko poprzez uchwycenie kierunku rozwoju współczesnej sztuki wokalne możliwe jest stworzenie wyjątkowej chińskiej sztuki muzycznej, kontynuowanie zróżnicowania, innowacji i wspólnego wzbogacania się w procesie przyszłej wymiany międzykulturowej, jak też stworzenie warunków rozwoju chińskiej sztuki wokalne według idei: „niech zakwita sto kwiatów, niech rywalizuje sto szkół myślenia”.

3.2.5 Udoskonalenie studiów teoretycznych nad chińską sztuką muzyki ludowej

Teoria wywodzi się z praktyki, jednocześnie praktyka jest wsparta przez teorię. W początkowym okresie zaraz po ustanowieniu ChRL muzykolodzy rozpoczęli klasyfikowanie i porządkowanie utworów muzyki wokalne oraz wstępne prace na rzecz budowy podstaw teoretycznych. Po zakończeniu Rewolucji Kulturalnej w Chinach rozpoczęły się prace nad powstaniem „Zintegrowanego zbioru utworów chińskiej muzyki ludowej”. Podczas tych prac zebrano blisko 400 tysięcy pieśni ludowych, ponad 10 tysięcy ludowych utworów wokalne-tanecznych. Prace te

¹⁹⁹ Li Shuangxia 李爽霞, *op. cit.*, str. 143

dostarczyły materiału do budowy podstaw teoretycznych w zakresie spuścizny tradycyjnej chińskiej sztuki muzyki wokalne.

Każda tradycja kulturowa podlega dziedziczeniu i rozwojowi, w celu realizacji tych procesów potrzebuje długiego okresu akumulacji, absorpcji z bogatego źródła kultury przodków, dodania swoich form i kolorów, przeobrażenia wizerunku muzycznego i przekazywania z pokolenia na pokolenie. Nauczyciel muzyki wokalne Jin Tielin przez długi czas zaangażowany był w studia nad sztuką i edukacją wokalną, postulował wzór organicznie zjednoczonej, nowoczesnej muzyki wokalne opierający się na: „nauce, ludowości, artyzmie, charakterze epoki”.²⁰⁰ W książce zatytułowanej *O edukacji w ludowej muzyce wokalne* Jin Tielin podsumował zebrane przez wiele lat badań doświadczenia, ponadto przekazał wskazówki dotyczące współczesnej edukacji wokalne i wynikających z niej właściwości oraz stylu śpiewu, formujące perspektywę dla obecnego, nowego zadania stojącego przed rozwojem sztuki wokalne. W ciągu ostatnich lat ukazało się wiele monografii, publikacji i artykułów na temat sztuki wokalne. W napisanej przez muzykologa Zhao Meibo (赵梅伯) książce *Sztuka Śpiewu (歌唱的艺术)*, autor przedstawił prawie kompletny obraz chińskiej muzyki wokalne. Dziś w czasach wielkiej różnorodności udoskonalenie teoretycznego systemu chińskiej sztuki wokalne już osiągnęło zamierzony cel, opierając się na naukowej teorii, uwypukliło bogactwo cech muzyki ludowej, wskazując kierunek dalszego rozwoju sztuki wokalne.

Od czasów *reform otwarcia* kraju na świat chiński system gospodarczy uległ transformacji z gospodarki planowej w gospodarkę rynkową, toteż relacje pomiędzy popytem a podażą zaczęły regulować proces dystrybucji zasobów.²⁰¹ Jeżeli proces unarodowienia *bel canto* ma trwać przez długi czas, to musi uzyskać ekonomiczne i teoretyczne wsparcie.

Chiny są krajem o dominującej kulturze chińskiej, gdzie współistnieją różne

²⁰⁰ Zhuang Hongzi 庄虹子, *Rozważania nad metodami rozwoju chińskiego bel canta* (中国美声艺术发展途径的思考) [J], Chuzhou Xueyuan Xuebao, Chuzhou 2011 (08), str. 56

²⁰¹ Zhou Han 周涵, *Reforma w dydaktyce śpiewu ludowego z perspektywy sinizacji zachodniej techniki śpiewu* (从西洋唱法的民族化看民族声乐的教学改革) [D], Hunan Shifan Daxue Xuebao, Hunan 2012 (05), str. 22

kultury i grupy etniczne, gdzie formy sztuki muzycznej znajdują odzwierciedlenie w różnorodnych lokalnych tradycjach muzycznych, a doskonałe dzieła nie muszą być ślepo ksenofobiczne, ani tym bardziej zaciemniać swoich charakterystycznych cech narodowych z powodu jakiegoś obcego systemu. Wręcz przeciwnie, „im bardziej coś jest ludowe, tym bardziej staje się światowe”. Podczas tworzenia dzieł muzycznych przez kompozytorów, zgodnie z równoczesnym odzwierciedleniem kultury ludowej oraz ludowych cech, udoskonalanie zastosowania *bel canto* z chińskimi elementami przy równoczesnym porzuceniu tradycyjnego, stereotypowego sposobu myślenia utrwalonego w chińskim folklorze, oznacza połączenie pierwiastka narodowego ze sztuką zachodnią, ale też umożliwia tworzenie dzieł akceptowanych przez rodzimą społeczność melomanów, co w efekcie prowadzi do udoskonalenia systemu teoretycznego chińskiej sztuki wokalne i stworzenia naukowego stylu śpiewu posiadającego wybitne, ludowe cechy.²⁰²

3.2.6 Pogłębienie innowacji i rozwoju w sferze praktyki chińskiej muzyki wokalne

Przybycie *bel canto* przyspieszyło rozwój profesjonalnej chińskiej edukacji muzycznej, jak również pogłębiło proces dokonywania innowacji i postępu w dziedzinie chińskiej muzyki wokalne. Podczas poszukiwań kierunku rozwoju ludowej muzyki wokalne, dzięki zastosowaniu *bel canto* skorygowano naukowe niedoskonałości chińskiej metody śpiewu, w tym samym czasie odnaleziono prawdziwy sens odrodzonego chińskiego stylu.²⁰³ Obecnie Chińczycy, w oparciu o przesłankę o istotnej, żeby nie powiedzieć dominującej, roli własnej kultury, prowadzą ciągle poszukiwania i dokonują podsumowań, nie pozostając w tyle, zaś w dziedzinach muzyki, sztuki i edukacji następuje szybki rozwój. Pełniący funkcję ministra edukacji w rządzie narodowym (1912) oraz rektora Uniwersytetu w Pekinie Cai Yuanpei (蔡元培) założył Pekіńskie Narodowe Kolegium Sztuk Pięknych. Ustanowienie tej dyscypliny zawodowej położyło podstawy kulturowe pod rozwój

²⁰² Zhu Hongwei 祝红卫, *O ćwiczeniach za pomocą chińskiej metody śpiewu w edukacji wokalne* (谈声乐教学中中国唱法的训练) [J], Zhejiang Chuanmei Xueyuan Xuebao 2001, str. 22

²⁰³ Cui Siqu 崔思冀, *Dyskusje o tendencjach w rozwoju chińskiej muzyki wokalne* (中国声乐发展趋势刍议) [J], Sichuan Xiju Chubanshe 2006, str. 199

i rozpowszechnianie chińskiej muzyki wokalne, jak również umożliwiło wykształcenie dużej liczby młodych śpiewaków. W ten sposób w dziedzinie zawodowej edukacji muzycznej w Chinach, w aspektach nauczania oraz rozpowszechniania rozpoczął się proces łączenia zalet chińskiej i zachodniej muzyki wokalne, jednocześnie powstała możliwość przekazywania studentom zdolności do ekspresji znaczeń charakterystycznych dla każdego z tych stylów muzyki wokalne, a ponadto pogłębienia stopnia ich zrozumienia.²⁰⁴ Zastosowanie unarodowienia *bel canto* było kontynuowane, zaowocowało założeniem Konserwatorium w Shenyangu, Centralnego Konserwatorium Muzycznego, Konserwatorium w Szanghaju, Chińskiego Konserwatorium Muzycznego i wielu innych artystycznych uczelni wyższych oraz instytutów pedagogicznych.

Łatwo dostrzec, iż integracja *bel canto* z chińską muzyką wokalną miały epokowe znaczenie dla rozwoju i wprowadzania innowacji w tradycyjnej chińskiej sztuce wokalne. Nie tylko wzmocniła ona (integracja) poziom artystyczny i system teoretyczny szkoły ludowego śpiewu, ale równocześnie zapewniła bardzo dobrą platformę startową dla rozwoju praktyki muzycznej w kraju, otwierając drogę do powiększenia artystycznej przestrzeni rozwoju sztuki wokalne. Z tego powodu chińska sztuka wokalna winna dostrzegać wartość połączenia ludowej szkoły śpiewu z *bel canto*, rozważać zróżnicowane kwestie z perspektywy odmiennych idei, dokonywać praktycznych innowacji z punktu widzenia odmiennych warstw kulturowych, zainteresowań estetycznych czy duchowych, wzbogacać artystyczną treść chińskiej sztuki wokalne, umożliwiając tym samym Chinom dołączenie do reszty świata i poszerzenie ścieżki rozwoju.²⁰⁵

3.2.7 Sens syntezy elementów *bel canto* i szkoły ludowego śpiewu w edukacji muzyczno-wokalne

Po wprowadzeniu i rozpowszechnieniu w Chinach *bel canto* zdobyło wielką

²⁰⁴ Shi Weizheng 石惟正, *Historia chińskiej sztuki wokalne w pierwszej połowie XX wieku* (二十世纪前半叶中国声乐史述) [J], *Zhongguo Yinyue Xueyuan Xuebao* 1997, str. 42

²⁰⁵ Yin Hong 尹红, *op.cit.*, str. 290

przychylność szerokich rzesz publiczności, stąd też obecnie jest jedną ze specjalizacji muzyki wokalne na wielu chińskich wyższych uczelniach muzycznych.²⁰⁶ Szkoła śpiewu ludowego jest jedną z wielu, pochodzących z różnych regionów, z różnych grup etnicznych metod artystycznego śpiewu. Ten styl śpiewu charakteryzuje się bardzo głęboką, tradycyjną treścią kulturową, bogactwem sztuki ludowych języków oraz rygorystycznymi zasadami artykulacji. To styl akceptowany przez publiczność, w pełni odpowiadając chińskim tradycyjnym normom i nawykom estetycznym. Obie metody nauki śpiewu są w powszechnym użyciu na wyższych uczelniach muzycznych w Chinach. Ich organiczne połączenie prowadzi do pojawiania się w chińskiej sztuce wokalnej przeróżnych tendencji, znacznie poszerzając drogę rozwoju dla chińskiej sztuki muzycznej.²⁰⁷ Dziś, w dobie komercjalizacji muzyki, nie może ona korzystać z jednej, od dawna tej samej metody śpiewu, modelu śpiewu czy też typu głosu, albowiem w takim przypadku utraci urok i przychylność znudzonej publiczności.²⁰⁸ Śpiew dostarcza ludziom odczucia artystycznego piękna. Jedyne poprzez nieustanne poszukiwanie przeróżnych metod śpiewu oraz proces ich syntezy możliwe jest dokonywanie innowacji. Jedyne w oparciu o naukową metodę emisji dźwięków wykonywanie dzieł muzycznych jest z stanie dostarczyć słuchaczom pięknych wrażeń.²⁰⁹ Stąd też ciągły proces syntezy *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu, wzajemne zapożyczenia (kiedy myślimy o chińskich śpiewakach śpiewających partie klasycznych oper skomponowanych w stylu zachodnim z użyciem techniki *bel canto*, ale oper napisanych w języku chińskim, zakorzenionych w chińskiej kulturze), stały się nieodłączną częścią rozwoju kultury społecznej, pozostając w zgodności z potrzebami rozwoju społeczeństwa i epoki.²¹⁰

Z punktu widzenia dydaktyki na wyższych uczelniach muzycznych integracja *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu jest również nieuniknionym trendem rozwoju

²⁰⁶ Liu Dawei 刘大巍, Xia Meijun 夏美君, *Teoria edukacji wokalne* (声乐教学论), Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 442

²⁰⁷ Pan Naixian 潘乃宪, *Podręcznik do muzyki wokalne* (声乐实用指导) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 1994, str. 194

²⁰⁸ Guan Lin 管林, *O ćwiczeniach w muzyce wokalne* (论声乐训练) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1980, str. 330

²⁰⁹ Shi Weizheng 石惟正, *Podstawy wokalistyki* (声乐学基础) [J], Renmin Yinyue Chubanshe 2002, str. 610

²¹⁰ Li Ping 李萍, *Teoria współczesnej chińskiej wokalne* (中国现代民族声乐论), Hunan Shifan Daxue Chubanshe 2006, str. 72

współczesnej edukacji muzyczno-wokalnej. O ile na poziomie najwyższym można sobie pozwolić na ścisłą specjalizację, gdzie dany śpiewak może się poruszać w jednorodnym stylistycznie repertuarze, o tyle na poziomach niższych czy to dydaktycznych czy wykonawczych bardzo często istnieje potrzeba lub wręcz konieczność poradzenia sobie z pozycjami różnorodnymi stylistycznie w zakresie techniki wokalnej. Rozeznanie i uporządkowanie procesu adaptacji *bel canto* umożliwia zatem podniesienie poziomu zarówno w obszarze wykonawczym jak i edukacyjnym. Absolwenci po zakończeniu studiów, stając naprzeciw wymagań wobec zmiennych warunków pracy i obowiązku muzycznych występów, nie tylko są zdolni do wykonywania pieśni ludowych, mogą też śpiewać niektóre chińskie bądź zagraniczne kompozycje *bel canto*. Tak więc możemy powiedzieć, iż integracja *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu posiada ogromne znaczenie dla zawodowej edukacji muzycznej na wyższych uczelniach.²¹¹

Jako pracownicy muzyczni z wytrwałością przyspieszamy dynamikę *reform otwarcia*. Równocześnie z tym procesem należy dokonać wzmocnienia tempa syntezy pomiędzy różnymi rodzajami muzyki narodowej w edukacji wokalnej, aktywnego zapożyczania i przekazywania zachodniego *bel canto*, wzbogacania posiadającej ludową charakterystykę i styl artystyczny chińskiej edukacji muzyczno-wokalnej, propagowania ludowej kultury wokalnej, aktywnego łączenia elementów śpiewu chińskiej muzyki ludowej z *bel canto* i muzyką popularną, tworząc nowy system nauki muzyki wokalnej.²¹² Jedyne proces ciągłego i aktywnego zapożyczania zaawansowanych elementów zachodniego *bel canto* i doprowadzanie do jego integracji z chińską szkołą ludowego śpiewu pozwoli na udoskonalenie chińskiego systemu edukacji muzyki wokalnej oraz przyczyni się do skutecznej promocji rozwoju muzyki narodowej. Zakończę ten akapit postulatem, który jest bliski bardzo dużej rzeszy współczesnych chińskich śpiewaków uprawiających różne style muzyczne: niech *bel canto* i szkoła ludowego śpiewu rozkwitają i rywalizują ze sobą w chińskim ogrodzie sztuki.

²¹¹ Yang Ligang 杨立岗, *Dydaktyka wokalna* (声乐教学法), Shanghai Yinyue Chubanshe 2007, str. 146

²¹² Xue Liang 薛良, *op.cit.*, str. 90

3.3 Znaczenie integracji narodowej muzyki z *bel canto*

3.3.1 Ulepszenie metody śpiewu w ludowej muzyce wokalne

3.3.1.1 Naukowe ustandaryzowanie dydaktyki

Szkoła ludowego śpiewu w oparciu o spuściznę tradycji dokonuje nieustannych odkryć, jej pierwotne stadium rozwoju jest rodzajem określanego przez nas obecnie „pierwotnego środowiska”. W okresie poprzedzającym lata sześćdziesiąte szkoła ludowego śpiewu nie była ustandaryzowana, różnice w śpiewie pomiędzy regionami były znaczne, zdecydowana większość wokalistów potrafiła zaśpiewać wyłącznie dzieła w lokalnym stylu, a ich technika śpiewu nie była wszechstronna.²¹³ Ze względu na ograniczenia techniki śpiewu, śpiew ludowy w tym okresie koncentrował się na środkach wykonawczych i zmianach formy wykonania, można powiedzieć, że śpiew ludowy w tym okresie wykorzystywał wszelkie środki, aby dążyć do innowacji, ale innowacje te nie miały zasadniczo głębokiego wpływu na śpiew ludowy. W połowie lat siedemdziesiątych pojawienie się na scenie muzycznej absolwenta Centralnego Konserwatorium Muzycznego Wu Yanze (吴雁泽) przełamało istniejący dotąd w szkole ludowego śpiewu pierwotny styl i koncepcje głosu. Wu Yanze śpiewał w sposób zrelaksowany, jasny, naturalny i łagodny, w pełni przedstawiający ludowy styl muzyki przy równoczesnym włączeniu elementów techniki *bel canto*, rezultat jego metody był zadziwiający.²¹⁴ Podczas nauki Wu Yanze specjalnie koncentrował się na zadaniu opanowania techniki *bel canto*, po wielu latach artystycznych prób udało mu się zintegrować technikę *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu, osiągając nadzwyczajne rezultaty artystyczne.²¹⁵ Jego śpiew wyniósł szkołę ludowego śpiewu na nowe szczyty.²¹⁶ Od tego momentu publiczność w głębszy sposób poznała i zrozumiała szkołę ludowego śpiewu, relacje pomiędzy nią a *bel canto* zacieśniły się. Szkoła

²¹³ Li Jinwei 李晋玮, Li Jinyuan 李晋媛, *op.cit.*, str. 227

²¹⁴ Zhao Meibo 赵梅伯, *op. cit.*, str. 163

²¹⁵ Pan Naixian 潘乃宪, *Droga poszukiwań w muzyce wokalne* (声乐探索之路) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2001, str. 213

²¹⁶ Xu Xiaoyi 徐小懿, *Śpiew i edukacja w muzyce wokalne* (声乐演唱与教学), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1996, str. 553

ludowego śpiewu w coraz większym wymiarze wykorzystywała mocne strony *bel canto*, wytrwale i pracowicie porządkując i adaptując koncepcję śpiewu *bel canto*, w racjonalny sposób stosując jej metody i techniki, w naukowy sposób analizując, które z nich powinny zostać przyjęte.²¹⁷ Od tego okresu szkoła ludowego śpiewu znalazła się na drodze szybkiego rozwoju.

Pragmatyczne łączenie elementów *bel canto* i szkoły ludowego śpiewu w bezpośredni sposób przyspieszyło naukowy rozwój szkoły ludowego śpiewu. W tradycyjnej szkole śpiewu poziom zastosowania oddychania był dość niski, regulowanie impostacji również nie było kompletne, rezonans nie był w pełni wykorzystywany. Po wprowadzeniu *bel canto* powyższe wady zostały wyeliminowane. Doszło do wyraźnego postępu w zastosowaniu i kontroli oddychania.²¹⁸ Na podstawie praktyki wykonawczej możemy wyraźnie stwierdzić wzmocnienie stabilności oddechu, jak również przyspieszenie jego prędkości i potężne wzmocnienie jego siły podparcia. Zmiana dawnego odczucia eterycznego głosu, charakterystycznego dla tradycyjnego śpiewu, powiększyła poziom stabilności wykonywanych pieśni.²¹⁹ Pod względem odpowiedniego przygotowania do śpiewu zapożyczono z *bel canto* metodę wytworzenia drożności, owa drożność umożliwia podniesienie otwartości śpiewu, dzięki czemu głos uzyskuje dużo metalicznego blasku. Jest ona także korzystna dla przepływu powietrza. Swobodny przepływ powietrza w bezpośredni sposób wpływa na zmniejszenie obciążenia strun głosowych podczas śpiewu, nadając dźwiękowi siłę. Prawidłowe ustawienie aparatu głosowego sprawia, że oddech służy bezpośrednio emisji dźwięku, stąd też płynnie można przejść w stan śpiewu.²²⁰ Po integracji z *bel canto* szkoła ludowego śpiewu wykonała ogromny skok w zakresie zastosowania rezonansu. W tradycyjnej szkole śpiewu główną metodą zastosowania rezonansu jest rezonans częściowy, podczas gdy *bel canto* naucza wykorzystania kompletnego

²¹⁷ Xue Liang 薛良, *op.cit.*, str. 206

²¹⁸ Wang Fuzeng 王福增, *Refleksje na temat edukacji wokalne* (声乐教学笔记), Renmin Yinyue Chubanshe 1986, str. 412

²¹⁹ Wang Xueyan 王雪燕, *Zapożyczenie i dziedziczenie w chińskiej muzyce wokalne* (中国民族声乐中的“传承”与“借鉴”) [J], Yan'an Daxue Xuebao, Yan'an 2007 (6), str. 29

²²⁰ Jing Jing 荆晶, *op.cit.*, str. 118

rezonansu wszystkich przestrzeni rezonansowych.. Rezultaty użycia częściowego i pełnego rezonansu znacznie się od siebie różnią.²²¹ Zastosowanie częściowego rezonansu podczas śpiewu daje dość jednowymiarowy rezultat, głośność nie jest wystarczająco mocna a odczucie przestrzeni dla głosu nie jest wystarczająco rozległe. W trakcie śpiewania wysokich dźwięków głos nie jest odpowiednio miękki, słuchając odnosi się wrażenie istnienia określonej ostrości. Użycie kompletnego rezonansu potrafi znakomicie naprawić te niedoskonałości. Kiedy stosujemy pełen rezonans barwa głosu jest nasycona i łagodna, głos jest stabilny i rozległy, możliwość operowania dynamiką jest znacznie większa niż w przypadku częściowego rezonansu. W trakcie wykonywania wysokich dźwięków głos wciąż jest stabilny i trwały, pełny i majestatyczny.²²² Szkoła ludowego śpiewu dokonała absorpcji technik śpiewu *bel canto*, używając stabilnego oddychania, prawidłowej impostacji głosu, pełnego rezonansu, skutecznie opanowała dźwięki z wysokim, średnim i niskim rejestrze, co powoduje, iż głos wokalisty jest stabilny i łagodny, spójny, szczególnie w wysokim rejestrze dźwięków. Dawne niedoskonałości jak odczucie ostrości i płaskości głosu zostały całkowicie naprawione, zastąpione przez rozległość i jasność.²²³

Po zastosowaniu naukowej metody emisji dźwięków *bel canto* zakres dźwięków w szkole ludowego śpiewu uległ wyraźnemu poszerzeniu. Zarówno dźwięki wysokie jak i niskie zaczęły być wykonywane z wyraźniejszą stabilnością. Szczególnie w wysokim rejestrze dźwięków, gdzie zastosowanie technik *bel canto* jest słyszalne.²²⁴ Szkoła ludowego śpiewu zaczęła coraz szybciej podążać w kierunku nauki.

Szkoła ludowego śpiewu obecnie jest już dojrzała. Na bazie chińskiego języka cechuje się słodkim, wysokim, jasnym głosem. Wśród wielu chińskich grup etnicznych używane są odmienne metody śpiewu, a jego urok ma indywidualne właściwości. Szkoła ludowego śpiewu stapia w jedność głos, nastrój, śpiew i czar, dziedziczy i prezentuje esencję chińskiej muzyki ludowej, ponadto podnosi na coraz wyższy

²²¹ Jin Tielin 金铁霖, *Naukowy charakter, ludowość, artyzm i duch epoki* (科学性民族性艺术性和时代性) [J], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1991, str. 507

²²² Chen Yueqin 陈岳琴, *op.cit.*, str. 447

²²³ Zhao Shilan 赵世兰, *op.cit.*, str. 36

²²⁴ Zhang Quan 张权, *O wykonywaniu chińskich pieśni* (关于演唱中国歌曲的问题) [J], Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao 1987, str. 70

poziom oryginalne techniki śpiewu. Barwa głosu w pierwotnej szkole ludowego śpiewu była zbyt prosta i niezłożona, w trakcie tworzenia muzyczno-wokalnego wizerunku wykonywanego utworu brakowało przestrzeni dla zmian, kolor głosu był jednowymiarowy i monotony, a zdolność do jego formowania także dość ograniczona. Współcześnie cechami nowej szkoły ludowego śpiewu są swobodne i energiczne zastosowanie oddechu, słodka, wysoka, jasna barwa głosu przy równoczesnym odczuciu miękkości przepływającej wody. Głos zawiera w sobie miękkość i twardość, rejestr głowowy i głos naturalny są perfekcyjnie połączone.²²⁵ Pod względem używanych technik wokalnych stosuje się prawidłowe ułożenie jamy ustnej, klatki piersiowej, jamy głowy oraz ich koordynacji z oddychaniem. Udział klatki piersiowej i jamy głowy jest delikatnie mniejszy niż jamy ustnej.²²⁶ Miejsce artykulacji w jamie ust i gardła jest wysunięte delikatnie do przodu, w trakcie śpiewu siła popychająca nabieranego przez otwarcie ust powietrza jest wyraźna. Konwersja w rejestr głowowy przy wysokich dźwiękach jest energiczna, głównym tego celem jest efektywne włączenie rezonansu jamy ustnej i rezonansu klatki piersiowej. Podczas wymowy kształt ust oraz kącików warg jest wyraźnie podkreślony, jednak w samej wykonywanej pieśni zmiany są niewielkie. Uwaga jest zwrócona na bufor i złączenie pomiędzy wymawianymi słowami, tak aby powstał prawdziwy efekt połączenia, taktu i płynności.²²⁷ Dźwięk jest wydawany pionowo i poziomo w odpowiedniej proporcji, w niskim i środkowym rejestrze stan horyzontalny jest częstszy, w rejestrze dźwięków wysokich stan horyzontalny aktywnie zmienia się w stan wertykalny, szczegóły zastosowania tych dwóch stanów zależą od konkretnego utworu muzycznego. Płynność w szkole ludowego śpiewu jest silna, nastrój niesie głos, a głos promuje nastrój, emocje w trakcie śpiewu uwypuklają ludowe właściwości.²²⁸ Szkoła ludowego śpiewu postuluje perfekcyjne połączenie „słów” z „głosem”, wyrazistość dykcji. Prawidłowa dykcja ma przenosić głos - to wszystko jest powiązane z użyciem oddechu, emisją

²²⁵ Cui Siqu 崔思堯, *op.cit.*, str. 224

²²⁶ Yin Hong 尹红, *op.cit.*, str. 306

²²⁷ Guo Kejian 郭克俭, *Poszukiwanie drogi dla pieśni – teoria i praktyka chińskiej muzyki wokalnej* (声乐求道—中国声乐艺术的理论与实践) [M], Wenhua Yishu Chubanshe 2007, str. 412

²²⁸ Liu Qingzhi 刘靖之, Fei Ming Yi 费明义, *Zbiór debat o krajowej muzyce wokalnej* (中国声乐研讨会论文集) [M], Xianggang Renxue Yazhou Yanjiu Chubanshe 1998, str. 706

dźwięków oraz rezonansem. Racjonalne korzystanie z oddechu umożliwia wokaliście dostosowanie i regulację wielu niezbędnych technik. Szkoła ludowego śpiewu przykłada szczególną wagę do roli połączenia „głosu” i „nastroju”. Często podczas śpiewu pada wskazówka o głębokim nastroju utworu mówiąca, iż „głos” oraz „nastrój” są jednością. Szkoła ludowego śpiewu kładzie wielki nacisk na właściwie zaprezentowanie utworów muzyczno-wokalnych, a więc przekazanie ich emocji oraz portretów bohaterów. Szkoła ludowego śpiewu skupia się nad problemem, jak kształtować nastroje smutku, gniewu, radości bohaterów kompozycji wokalnej, ich wewnętrznych nastrojów, zmian emocjonalnych. Wszystko to wymaga skutecznego połączenia „głosu” z „nastrojem”.²²⁹

3.3.2 Prezentacja właściwości ludowej muzyki wokalnej

3.3.2.1 Ukazanie naukowego postępu społecznego

Szybki rozwój szkoły ludowego śpiewu jest bezpośrednio związany z *bel canto*. W rozwoju szkoły ludowego śpiewu zapożyczono oraz zaabsorbowano wiele organicznych składników *bel canto*. Szkoła ludowego śpiewu jest prezentacją oraz dziedzictwem tradycyjnej ludowej muzyki wokalnej. Od zawsze szkoła ludowego śpiewu opierała swój rozwój przeważnie na procesie werbalnego przekazywania nauk, nigdy nie rozwinęła tak szczegółowego, jak w przypadku *bel canto*, systemu reguł. Tradycyjnej szkole ludowego śpiewu brakuje wsparcia odpowiednich podstaw teoretycznych.²³⁰

Po wielkiej syntezie *bel canto* i szkoły ludowego śpiewu ta ostatnia odnotowała ogromny postęp. Z punktu widzenia sztuki śpiewu uzyskała wsparcie ze strony naukowych teorii i reguł. Większość naukowych teorii zapożyczono z systemu teoretycznego *bel canto*.²³¹ Naukowość i usystematyzowanie *bel canto* bezpośrednio

²²⁹ Pan Naixian 潘乃宪, *Podręcznik do muzyki wokalnej* (声乐实用指导) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 1994, str. 220

²³⁰ Zhang Fang 张芳, *op.cit.*, str. 748

²³¹ Liu Xiang 刘湘 *Analiza dyskusji na temat naukowego podejścia w ludowej muzyce wokalnej* (评析民族声乐的科学性之争) [J], Yuefu Xinsheng Chubanshe, Shenyang 2008 (1), str. 475

wpłynęły na przyspieszenie rozwoju chińskiej szkoły ludowego śpiewu. Nie tylko podniósł się poziom umiejętności śpiewu, również wzbogacona została prezentacja treści wykonywanych utworów. Racjonalne wykorzystanie technik wokalnych *bel canto* wyposażyło szkołę ludowego śpiewu w jeszcze potężniejszą siłę artystyczną. Zastosowanie naukowej metody śpiewu doprowadziło do znacznego wzrostu popularności szkoły ludowego śpiewu wśród publiczności.²³² Postęp szkoły ludowego śpiewu jest wynikiem zastosowania naukowych wskazówek teoretycznych *bel canto*. Szkoła ludowego śpiewu w racjonalny sposób przyswoiła naukowe metody śpiewu *bel canto*, które to wzmocniły jej teoretyczny system. Obecnie szkoła ludowego śpiewu podąża do przodu w uporządkowanym, naukowym szyku, można powiedzieć, iż organiczne połączenie *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu jest manifestacją odpowiedzi na wymagania społeczne.²³³

Szkoła ludowego śpiewu jest dziedzictwem i rozwinięciem tradycyjnej chińskiej sztuki wokalne, powstałym w długim procesie artystycznej praktyki. Tradycyjna metoda śpiewu pochodzi od wielu grup etnicznych Chin. W każdym z regionów rozwinęła się unikatowa forma sztuki śpiewu. Styl śpiewu w Chinach jest bardzo zróżnicowany, od łagodnych melodii z południa do szorstkich i niepoohamowanych pieśni z północnego wschodu, od szerokich swobodnych pieśni z równin do wysokich i głośnych pieśni ludowych z obszarów górskich. Wokaliści pochodzili ze wszystkich grup zawodowych i społecznych, nigdy nie byli zawodowymi śpiewakami, toteż styl ich śpiewu charakteryzował się naturalnością i prostotą. Proces tworzenia piosenek również był prosty, pozbawiony artyzmu. W tradycyjnej muzyce wokalne śpiewacy w naturalny sposób przedstawiali swoje emocje. Tradycyjna szkoła ludowego śpiewu przez całą swoją historię rozwijała się w oparciu o harmonijny, naturalny styl śpiewu, podczas gdy *bel canto* rozślawiło w świecie wykorzystanie naukowej metody śpiewu.²³⁴ Po połączeniu *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu naturalność oraz

²³² Zhao Shilan 赵世兰, *op.cit.*, str. 14

²³³ Meng Yan 孟妍, *O dziedziczeniu i rozwoju w chińskiej ludowej szkole śpiewu* (浅谈民族声乐演唱方法的继承与发展) [J], Yuefu Xinsheng Chubanshe, Shenyang 2008 (1), str. 491

²³⁴ Xu Xiaoyi 徐小懿 *Kilka problemów w kwestii dziedziczenia i zapożyczanie we współczesnej chińskiej edukacji muzyki ludowej* (当前民族声乐教学中继承和借鉴的几个问题) [J], Yinyue Yanjiu 1999 (4), str. 236

naukowy charakter stały się głównymi wskazaniem duchowymi dla ludowej muzyki wokalne - „zorientowanie na naturę w oparciu o naukę.” Szkoła ludowego śpiewu przy równoczesnym przyswajaniu elementów *bel canto* propaguje pogłębienie harmonijnego zrozumienia natury. Po syntezie z *bel canto* śpiew w szkole ludowego śpiewu uzyskał naukową racjonalność, z tego też powodu prezentowane utwory nabrały bardziej naturalnego i płynnego charakteru. Głos stał się szeroki, przyjemny, miękki i piękny, dzięki czemu wyrażane znaczenie treści stało się głębsze.²³⁵ Tak duży postęp i zmiany, które miały miejsce w szkole ludowego śpiewu były wynikiem racjonalnego przyswajania technik sztuki *bel canto* ze wszystkimi ich zaletami, spowodowało to stopniowy wzrost jej poziomu, od naturalnej prostoty do wspaniałego piękna. Jesteśmy w stanie odczuć rozwój i postęp szkoły ludowego śpiewu, który jest nierozłączny z wprowadzeniem elementów *bel canto*. Synteza *bel canto* i szkoły ludowego śpiewu podniosła poziom naukowości chińskiej szkoły ludowego śpiewu, jak również wypełniła ją nową energią zgodną z zasadą: „natura jest podstawą”. Po dokonaniu połączenia nauki z naturą, *bel canto* dostarczyło szkole ludowego śpiewu „świeżej krwi”, która znacznie zwiększyła jej witalność. Szkoła ludowego śpiewu dąży do naturalności, w tej sferze jej zdolności uległy wyraźnej poprawie. Te wszystkie pozytywne zmiany zaszły w ścisłym związku z integracją *bel canto* i chińskiej szkoły ludowego śpiewu. Szkoła śpiewu, w swoim dążeniu do naukowego postępu, nie porzuciła będącego esencją ludowej muzyki wokalne „naturalnego” piękna.²³⁶

3.3.2.2 Manifestacja właściwości ludowej muzyki wokalne

Współczesny rozwój szkoły ludowego śpiewu jest nierozdzielnie powiązany z zapożyczeniem i dziedziczeniem. Podsumowując, nagromadzone doświadczenia umożliwiają szkole ludowego śpiewu prawidłowy rozwój. Spoglądając z punktu widzenia zapisków chińskich utworów ludowych, ludowa muzyka wokalna ma historię liczącą kilka tysięcy lat. Naturalnie w trakcie tak długiego rozwoju w nieunikniony

²³⁵ Zeng Weixing 曾卫星, *Innowacje i rozwój chińskiej muzyki ludowej* (中国民族声乐的发展与创新) [J], Zhaoqing Xueyuan Xuebao 2004 (3), str. 40

²³⁶ Hu Ye 胡晔, *op.cit.*, str. 93

sposób pojawiały się modyfikacje, zapożyczanie elementów techniki *bel canto* również należy do tej kategorii. Za każdym razem celem wielkich reform było wzbogacenie ludowej sztuki śpiewu, powiększenie jej uroku, udoskonalenie dotychczasowego stylu oraz zmniejszenie liczby występujących niedoskonałości. Zapożyczanie z nauki oraz jej racjonalne użycie stały się składnikami filozofii rozwoju ludowej muzyki wokalne. Odpowiadająca wyzwaniom epoki, wyposażona w potężny pierwiastek ludowości, szkoła ludowego śpiewu podlega procesowi ciągłego udoskonalania.

Szkoła ludowego śpiewu poprzez zapożyczanie i przyswajanie składników *bel canto* ukształtowała ideę współczesnej ludowej muzyki wokalne.²³⁷ Po rozpoczęciu okresu reform otwarcia, wraz ze zmieniającymi się wymaganiami publiczności oraz ciągłym podnoszeniem poziomu estetycznego, rozwój szkoły ludowego śpiewu przyspieszył. Zarówno pod względem technik wokalnych jak i tworzenia dzieł muzycznych, nastąpiła szybka poprawa jakości, szczególnie w kwestii pisania pieśni, doszło do całkowitego przeobrażenia starego stylu pisania utworów o ojczyźnie i krajobrazie. Współcześnie pieśni dotyczą epoki, nowych trendów i mód, nowego stylu życia, wypełniający je duch nowoczesności jest bardzo wyraźny.²³⁸ Współczesna szkoła ludowego śpiewu pod względem nowego stylu wykonywanych pieśni jest w ścisłym związku z realiami epoki, poziom umiejętności wokalnych jest bardzo wysoki, a trend dalszego rozwoju niezwykle silny.²³⁹ Na bazie racjonalnych zapożyczeń z *bel canto* szkoła ludowego śpiewu nieustannie się doskonali, przeistaczając się w Chinach w klasyczną sztukę wokalną. Dla szkoły ludowego śpiewu organiczne połączenie z *bel canto* jest manifestacją postępu epoki, jak też jej naukowego rozwoju. Synteza *bel canto* i szkoły ludowego śpiewu odgrywa bardzo pozytywną rolę w propagowaniu chińskiej sztuki wokalne, jest korzystna dla kształtowania wizerunku narodowego. „Dostosowania zachodniego do chińskich potrzeb” - jest to koncepcja myślenia warta kontynuacji. Rozwój szkoły ludowego

²³⁷ Guo Xiaogang 郭小刚, *Rozmowy o „nowej pieśni ludowej”* (也谈“新民歌”) [J], *Yishu Baijia* 2006 (5), str. 62

²³⁸ Zhang Ji 张骥, Yang Yan 杨艳, *op.cit.*, str. 233

²³⁹ Wang Yuan 王远 *Analiza różnic artystycznych pomiędzy bel canto a szkołą ludowego śpiewu z punktu widzenia muzykologii* (从音乐学视角分析民族唱法与美声唱法的艺术差异) [J], *Yishu Baijia* 2010 (2), str. 193

śpiewu jest synchronizowany z rozwojem epoki, a jej integracja z *bel canto* staje się coraz ściślejsza. Przystwojenie zalet *bel canto*, dziedziczenie tradycji i racjonalne zapożyczanie stanowią drogę do dalszego postępu.²⁴⁰

Wraz z postępowaniem epoki następuje ciągły rozwój szkoły ludowego śpiewu, jej organiczne połączenie z *bel canto* jest warunkiem dla kontynuacji rozwoju oraz historyczną koniecznością.

3.3.3 Dynamiczny rozwój szkoły ludowego śpiewu

3.3.3.1 Wielki postęp ekspresji artystycznej w utworach szkoły ludowego śpiewu w porównaniu z przeszłością

Wielki rozwój technik śpiewu w szkole ludowego śpiewu wynika z prawidłowego studiowania i zapożyczenia zasad prawidłowej (uzasadnionej naukowo) emisji dźwięku *bel canto*. Organiczne połączenie tych dwóch szkół umożliwiło szkole ludowego śpiewu zachowanie bogatego, ludowego charakteru wykonywanych pieśni oraz wykonywanie pieśni artystycznych i oper o bardzo wysokim stopniu trudności technicznych.²⁴¹ W pewien sposób oznacza to również wypełnienie pustego miejsca w ludowej muzyce wokalne. Stopniowe udoskonalanie technik śpiewu otworzyło przed muzyką ludową przestrzeń do dalszego rozwoju. Poziom umiejętności w tradycyjnej szkole ludowego śpiewu nie był kompletny, metodzie śpiewu brakowało racjonalnego naukowego charakteru. Stąd też poziom siły ekspresji szkoły ludowego śpiewu był dość niski. W trakcie wykonywania trudnych kompozycji wokalnych stawały się one zbyt rozciągnięte, prezentowane emocje radości, gniewu, smutku oraz zachodzących pomiędzy nimi zmian, barwa głosu były niedostatecznie wyraziste. Tworzone wizerunki bohaterów wraz z ich emocjonalnymi zmianami były niedostatecznie czytelne.²⁴² Po dokonaniu połączenia z *bel canto*, wraz z podniesieniem

²⁴⁰ Geng Junyang 耿君杨, *Rozważania o głębi wpływu bel canto na Chinę* (关于美声在中国深度传播的思考) [D], *Zhongguo Yinyue Xueyuan Xuebao*, Pekin 2011 (05), str. 71

²⁴¹ Cheng Jun 程军, *O integracji bel canto ze szkołą ludowego śpiewu* 论 (美声唱法与民族唱法的融合) [J], *Xibei Daxue Xuebao* 2009, 39 (5), str. 52

²⁴² Yang Weijun 羊为军, *O podobieństwach i różnicach oraz syntezie bel canto ze szkołą ludowego śpiewu* (论民族唱法和美声唱法的异同与融合) [J], *Zuojia Zazhi* 2008 (8), str. 309

poziomu umiejętności, metody prezentacji wokalne zostały wzbogacone, a sztuka sceniczna szkoły ludowego śpiewu zaczęła nieustannie doskonalić się. Problem odpowiedniego traktowania zmian w pieśni, przekazywania oraz przekształcania jej głównych elementów jest ważną częścią składową artystycznego przedstawienia wokalnego. Szkoła ludowego śpiewu z nadzwyczajną uwagą podchodzi do kwestii portretowania emocji bohaterów, korzystając z różnorodnych metod ekspresji, wymuszających zastosowanie naukowej i racjonalnej techniki śpiewu.²⁴³ W sferze sztuki scenicznej *bel canto* skupia się na wizerunku stworzonym przez głos. Metodą sztuki scenicznej w szkole ludowego śpiewu jest skoncentrowanie się na „głosie przenoszącym emocje”. Bez względu na to, z której z powyższych metod skorzystamy w celu artystycznej ekspresji, nie może to pozostawać bez punktu styczności z oficjalną, racjonalną techniką śpiewu. Szkoła ludowego śpiewu dojrzewając dokonywała też wielu artystycznych prób. Po przyswojeniu naukowej metody śpiewu z *bel canto* odnotowano w niej nadzwyczajny postęp pod względem poziomu umiejętności, który w pełni zmanifestował się w trakcie rzeczywistego wykonywania utworów wokalnych. Jak precyzyjnie opanować utwór, jak go prawidłowo przetworzyć, jak stworzyć jego odpowiedni wizerunek - wszystko to są realne aspekty przedstawienia.²⁴⁴ Podsumowując, w szkole ludowego śpiewu doszło do wielu ciepło przyjętych zmian, nastąpiło wyraźne podniesienie poziomu zdolności interpretacyjnych wykonywanych utworów oraz siły ekspresji. Po organicznym połączeniu z *bel canto* szkoła ludowego śpiewu odnotowała postępy na wielu płaszczyznach w różnym stopniu, włączając w to sztukę ekspresji przedstawianych pieśni.²⁴⁵

3.3.3.2 Rozszerzenie tematyki dla tworzonych pieśni szkoły ludowego śpiewu

Po połączeniu z *bel canto* szkoła ludowego śpiewu dokonała wyraźnego postępu pod względem umiejętności śpiewu, rozszerzono zakres dźwięków, poprawiono barwę głosu dzięki czemu znacznie wzbogacono wykonywane dzieła chińskiej muzyki

²⁴³ Zhao Dahai 赵大海, *op.cit.*, str.67

²⁴⁴ Dai Li 代丽, *Wpływ bel canto na muzykę ludową i popularną pod względem stosowanych technik* (美声唱法对民族、通俗唱法在技巧方面的影响) [J], *Dazhong Yishu Chubanshe* 2013 (6) str. 77

²⁴⁵ Li Shuangxia 李爽霞, *op. cit.*, str.68

ludowej. W zakresie komponowania pieśni zaczęto wydawać ich bardzo dużo, co znacznie powiększyło przestrzeń artystyczną.²⁴⁶ Obecnie tematyka pieśni w szkole ludowego śpiewu jest szeroka, z emfazą można by rzec, iż wręcz nieskończona. Pośród tych utworów znajduje się wiele uznanych za klasyczne. Utwory szkoły ludowego śpiewu powstają szybko niczym „grzyby po deszczu”, cechują się zróżnicowaną treścią oraz stylem.²⁴⁷ Opowiadają o pięknym życiu, są hymnami epoki, opisują historie miłosne. Powodem, dla którego istnieje tak szeroki zakres tematyczny pieśni jest fakt, że śpiew ludowy może podołać wymaganiom wykonawczym tych pieśni. Proces stopniowego dojrzewania szkoły ludowego śpiewu stymuluje twórczość muzyki wokalne oraz umożliwia jej korzystanie ze znacznie szerszej tematyki, prowadzi to do wyraźnego podniesienia artystycznego poziomu.²⁴⁸

3.3.4 Rezultaty syntezy chińskiej muzyki wokalne z *bel canto*

3.3.4.1 Bogate owoce teoretycznych studiów nad muzyką wokalną

W okresie od lat dziewięćdziesiątych aż do dziś wraz z przyspieszeniem wymiany kulturowej w dziedzinie muzyki, synteza zachodniego i chińskiego śpiewu weszła w stan pełnego rozkwitu. W tym czasie szkoła ludowego śpiewu w sferze techniki i umiejętności śpiewu dokonała wielkiego postępu pod względem opanowania trudności muzycznych oraz warstwy artystycznej wykonywanych utworów. Postęp ów jest nierozwalny z integracją elementów chińskiej szkoły ludowego śpiewu z *bel canto*. Grupa starszych pedagogów wokalnych podsumowała zachodzące zmiany za pomocą teorii ludowej muzyki wokalne.²⁴⁹ Wśród nich główne miejsce zajmuje wykładowca muzyki wokalne Jin Tielin. Przez długi czas zaangażowany był on w badania teoretyczne oraz praktykę ludowej muzyki wokalne. W toku swojej pracy

²⁴⁶ Fang Liping 方丽萍, *Tendencje dziedziczenia i rozwoju w chińskiej muzyce wokalne* (中国民族声乐的传承与发展趋势) [J], Chengdu Daxue Xuebao (Shekeban) 2010 (4), str.36

²⁴⁷ Jin Tielin 金铁霖, *Nowy etap w rozwoju chińskiej muzyki wokalne* (中国民族声乐发展的新阶段) [J], Yuefu Xincheng 2011 (4), str. 49

²⁴⁸ Zhang Jing 张静, *Analiza tendencji rozwojowych chińskiej muzyki wokalne w dobie reform* (浅析新时期中国民族声乐的发展趋向) [D], Changjiang Daxue Xuebao, Jingzhou 2013 (3), str.41

²⁴⁹ Zheng Qi 郑琦, *op.cit.*, str.87

zawodowej zgromadził wiele rezultatów badawczych oraz bezcennych doświadczeń. Postulował on jedność „naukowego charakteru, ludowości, artyzmu i ducha epoki” jako standard dla nowoczesnej muzyki ludowej. W opublikowanym w 1991 roku na łamach *Muzyki Ludowej* artykule zatytułowanym *Naukowy charakter, ludowość, artyzm, duch epoki 科学性民族性艺术性和时代性* w szczegółowy sposób wyłożył swoje idee. Jin Tielin w 1986 roku na łamach *Chińskiej Muzyki* opublikował artykuł zatytułowany *O edukacji w muzyce wokalne 谈民族声乐教学*, w którym podsumował swoje wieloletnie doświadczenia pedagogiczne jak i koncepcje teoretyczne, które wywarły bezpośredni wpływ na kolejne 20 lat rozwoju chińskiej muzyki wokalne. Rezultaty studiów Jin Tielina bardzo przyczyniły się do rozwoju szkoły ludowego śpiewu.²⁵⁰ W okresie kolejnych 30 lat gwałtownego rozwoju ludowej muzyki wokalne rzesze ludzi z kręgu muzyki poprzez niestrudzone studia przyczyniły się pośrednio lub bezpośrednio do rozwoju szkoły ludowego śpiewu, głównie poprzez porządkowanie posiadających naukową wartość teorii muzycznych.²⁵¹ W kraju od dłuższego czasu prowadzone były prace teoretyczne na temat integracji *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu, na ten temat ukazało się bardzo dużo monografii, a owoce badań są bogate. W wielu profesjonalnych monografiach, artykułach w pismach muzycznych w sposób szczegółowy lub ogólny omawiano wpływ *bel canto* na szkołę ludowego śpiewu. Mimo iż *bel canto* narodziło się we Włoszech, to dzięki swojej naukowej metodzie emisji dźwięków rozpowszechniło się na wszystkie kraje świata, wywierając wielki wpływ na światową muzykę wokalną. Pośród tych krajów znalazły się Chiny.²⁵² Po rozpoczęciu procesu *reform otwarcia na świat* szybko wzrosła liczba kontaktów kulturowych z zagranicą, dostarczyło to nowych doświadczeń i idei wokalnych, tworząc zewnętrzny czynnik przyspieszający rozwój chińskiej muzyki wokalne.²⁵³ W dziedzinie wyższej

²⁵⁰ Jin Tielin 金铁霖, *Nowy etap w rozwoju chińskiej muzyki wokalne* (中国民族声乐发展的新阶段) [J], Yuefu Xincheng 2011 (4), str. 102

²⁵¹ Hu Yuqing 胡郁青, *Rozwój chińskiej sztuki wokalne a zmiana modelu chińskiego społeczeństwa* (论中国民族声乐的发展与中国社会的现代化转型) [J], Zhongguo Yinyue Xuebao 2007 (4), str.53

²⁵² Zhang Jian 张坚, *Spojrzenie na rozwój bel canto w Chinach od czasów ustanowienia ChRL z perspektywy stosunków z zagranicą* (从建国期土洋关系看美声唱法在中国的发展) [D], Wangluo Caifu 2019 (9), str.16

²⁵³ Wu Guo 吴果, *Stan rozwoju chińskiego śpiewu ludowego w XXI wieku* (21 世纪中国民族唱法的发展现状) [D], Hunan Shifan Daxue Xuebao, Changsha 2011 (5), str.33

edukacji muzycznej pojawiło się w Chinach wielu wybitnych pedagogów takich jak: Shen Xiang 沈湘, Zhou Xiaoyan 周小燕, Guo Shuzhen 郭淑珍, Jin Tielin 金铁霖. Wśród napisanych przez nich dzieł książka *Sztuka muzyki wokalne Shen Xianga* 沈湘声乐教学艺术 w bardzo szczegółowy sposób opisała jego idee oraz metody dydaktyczne. *Sztuka muzyki wokalne Shen Xianga* ukazuje artystyczne dokonania mistrza Shen Xianga, jak również przedstawia jego ideał chińskiej muzyki wokalne. Dzięki pracy wielu specjalistów muzyki, takich jak Shen Xiang, oraz żmudnym wysiłkom wokalistów w chińskiej muzyce wokalne doszło do przemian jakościowych, teoria muzyczna także została rozwinięta. W kwestii zapożyczania technik i umiejętności *bel canto* przez chińską szkołę ludowego śpiewu, w piśmie *Dramaturg* 剧作家 z 2009 roku, w numerze 170, ukazał się artykuł autorstwa Wang Yonghua 王永桦 zatytułowany: *Rozważania o kierunkach rozwoju chińskiej muzyki ludowej 关于中国民族声乐发展趋势的思考*. Wiele z zamieszczonych w nim opinii i idei zasługuje na wielką uwagę. Autor pisze: „współczesna chińska muzyka wokalna dziedziczy skarby tradycyjnej sztuki, jednocześnie odważnie przyswaja esencję *bel canto*.”²⁵⁴ Powyższe stanowisko tłumaczy proces przyswajania *bel canto* oraz włączania jego części do tradycyjnej muzyki ludowej, co doprowadziło do ukształtowania idei nowej ludowej muzyki wokalne. W porównaniu z tradycyjną, nowa ludowa muzyka wokalna, dzięki połączeniu z *bel canto*, dokonała wielkiego postępu pod względem sztuki śpiewu, umiejętności artystycznych, opanowania trudności wykonywania wysokich dźwięków.²⁵⁵

Oprócz przyswajania elementów *bel canto* szkoła ludowego śpiewu ma za zadanie dziedziczenie i promocję esencji chińskiej tradycji muzyczno-wokalne oraz cech ludowych. Właściwe i obiektywne rozwiązanie tego zadania w sferze praktycznej jest trudnością, z którą w procesie swojego rozwoju szkoła ludowego śpiewu musi się

²⁵⁴ Wang Yonghua 王永桦, *op.cit.*, str. 105

²⁵⁵ Zhou Han 周涵, *Reforma w dydaktyce śpiewu ludowego z perspektywy sinizacji zachodniej techniki śpiewu (从西洋唱法的民族化看民族声乐的教学改革)* [D], Hunan Shifan Daxue 2012.05, str. 97

zmierzyć.²⁵⁶ Nauczyciele muzyki wokalne i badacze włożyli wiele wysiłku w jego realizację, jest to dla każdego z nich rodzaj egzaminu. Dziś w sytuacji wysokiego poziomu zintegrowania *bel canto* z chińską szkołą ludowego śpiewu jej kluczową misją jest, przy utrzymaniu się na ścieżce naukowego rozwoju, zachowanie starych elementów esencji kulturowej i ludowych właściwości. Wzrost poziomu technik wokalnych umożliwia studiowanie i zapożyczanie naukowych prawideł emisji dźwięku *bel canto*. Stopniowy postęp w umiejętnościach śpiewu zapewnia szkole ludowego śpiewu więcej przestrzeni do dalszego rozwoju.²⁵⁷ W czasopiśmie *Studia Muzyczne* 音乐研究 autor Qiao Xinjian 乔新建 napisał artykuł pod tytułem: *Historyczne zmiany w technikach wokalnych ludowej muzyki wokalne* 民族声乐技法的历史变迁. Autor z ewolucji technik śpiewu uczynił główny punkt odniesienia przy podziale na różne epoki w rozwoju szkoły ludowego śpiewu. Podział na okresy rozwoju ludowej muzyki wokalne może być tłumaczony na wiele sposobów, jednak zazwyczaj w kwestii uznania epoki szybkiego rozwoju, będącego efektem syntezy *bel canto* ze szkołą ludowego śpiewu, opinie są podobne. Obecnie teorie i studia nad śpiewem w chińskiej szkole ludowego śpiewu zawierają taką samą treść na terenie całego kraju we wszystkich uczelniach wyższych.

Kiedy dziś porównujemy szkołę ludowego śpiewu z jej tradycyjnym odpowiednikiem dostrzegamy wielki skok jakościowy w dziedzinach takich jak techniki śpiewu, koncepcja głosu, tematyka utworów, jest to wspaniałe osiągnięcie wytrwałej pracy badawczej i praktyki artystycznej kilku pokoleń chińskich wykładowców muzyki wokalne. O tym kunszcie możemy przeczytać w książce *Sztuka śpiewu* 歌唱的艺术, napisanej przez pedagoga muzycznego pana Zhao Meibo 赵梅伯, która zawiera systematyczne i wszechstronne wyjaśnienie sztuki muzyki wokalne pod każdym względem. Od sztuki śpiewu do gry na scenie, od analizy utworu do

²⁵⁶ Zhou Yan 周燕, Wu Lina 吴丽娜, *Rozważania i analiza rozwoju bel canto we współczesnym społeczeństwie Chin* (关于美声在中国当今社会的发展现状探析与思考) [J], Hubei Guangbo Dianshi Daxue Xuebao 2009 (7), str.29

²⁵⁷ Cao Guangzhuang 曹广壮, *O treści artystycznej w bel canto* (论美声唱法的艺术内涵) [J], Qingchun Suiyue 2012 (9), str.159

percepcji mistrza, jest to bardzo szczegółowy opis aspektów artystycznych muzyki wokalne²⁵⁸. Dzięki podstawie badawczej stworzonej przez poprzedników możliwe stało się odniesienie sukcesu w sztuce ludowego śpiewu. Kiedy szkoła ludowego śpiewu nieustannie zderza się z *bel canto*, przejmuje jego elementy, jej system staje się coraz doskonalszy i dojrzałszy.²⁵⁹ Dzięki kierowniczej roli tego systemu kształcą się rzesze śpiewaków, ich sukcesy przypieczętowują naukowy charakter systemu chińskiej szkoły ludowego śpiewu, są też dowodem jej połączenia z *bel canto*. Jest to historyczny przełom w naukowym rozwoju szkoły ludowego śpiewu, charakteryzującym się naukowym charakterem, ludowością, artyzmem oraz duchem epoki. Po integracji z *bel canto* szkoła ludowego śpiewu nie tylko zdobyła wielkie uznanie wśród ekspertów muzycznych, lecz również wielką sympatię publiczności, co więcej, jej wpływ na społeczeństwo i odbiór za granicą jest coraz większy.

We współczesnym świecie stopionych ze sobą kultur, rozwój szkoły ludowego śpiewu osiągnął już wysoki poziom teoretyczny. Posiada nie tylko podstawy naukowej teorii, cechuje się też wyraźnym ludowym charakterem. Kierunek rozwoju szkoły ludowego śpiewu jest wyraźny, nie jest to ślepe naśladownictwo, lecz precyzyjne kształtowanie kluczowej relacji pomiędzy dziedziczeniem i zapożyczaniem. Wraz z kontynuacją tradycji ludowego śpiewu dochodzi w sposób racjonalny do zapożyczeń naukowych elementów *bel canto*, co powoduje, iż szkoła ludowego śpiewu posiada tak oblicze naukowe, jak i ludowe.²⁶⁰ System akademicki, jako główny system rozwoju oraz organ wykonawczy w szkole ludowej muzyki wokalne powinien kontynuować zgłębianie wszystkich metod i sposobów korzystnych dla jej rozwoju i podnoszenia poziomu umiejętności.

3.3.4.2 Intensyfikacja procesu kształcenia talentów w chińskiej muzyce wokalne

Dziś w dobie szybkiego rozwoju szkoły ludowego śpiewu dla analizy

²⁵⁸ Tang Yaping 唐亚平, *O „dostosowaniu zachodniego do chińskich potrzeb” w odniesieniu do włoskiego bel canto* (论意大利美声唱法的“洋为中用”) [D], Guizhou Daxue Xuebao, Guiyang 2011 (6), str.85

²⁵⁹ Guan Lin 管林, *Historia chińskiej muzyki wokalne* (中国民族声乐史) [M], Zhongguo Wenlian Chuban Gongsii 1998 (7), str. 326

²⁶⁰ Guan Jianhua 管建华, *Porównanie kultur muzycznych Wschodu i Zachodu* (中西音乐文化比较的心路历程) [M], Shaanxi Shifan Daxue Chubanshe, Xi'an 2006 (4), str.417

i zrozumienia jej drogi i kierunku rozwoju, dostosowania jej planu rozwoju do realiów, udoskonalenia stosowanej przez nią metody śpiewu konieczne jest potwierdzenie jej wartości teoretycznej przez praktykę.²⁶¹ Połączenie szkoły ludowego śpiewu z *bel canto* jest nieuniknionym warunkiem jej rozwoju i naukowego postępu, synteza ta w wielkim stopniu udoskonalała jej śpiew i budowę teorii, mocno stymuluje jej naukowy rozwój dążąc do perfekcyjnego połączenia nauki z naturą.²⁶² Szkoła ludowego śpiewu zawsze kształciła i kształci kolejne grupy wybitnych śpiewaków, którzy znajdują poklask i uznanie wśród melomanów muzyki narodowej, jednakże adaptacja elementów techniki *bel canto* umożliwiła jej uporządkowanie metodyki i podniesienie poziomu kształcenia.

3.3.4.3 Przyśpieszenie tempa rozwoju chińskiej szkoły muzyki wokalne

Od kilku tysięcy lat pokolenia artystów nieustannie tworzyły i gromadziły esencję chińskiej sztuki wokalne. Poprzez dziedzictwo i rozwój tradycyjnej sztuki wokalne, przy równoczesnym zapożyczaniu zalet *bel canto* nastąpiła szczególna intensyfikacja procesu ciągłego udoskonalania systemu szkoły ludowego śpiewu. Zasada "używania starożytnego dla teraźniejszości i zagranicznego dla chińskiego" została naprawdę osiągnięta."²⁶³ Zhang Luqiao 张鹿樵, w swojej książce *Wprowadzenie do muzyki wokalne* 声乐入门, tak pisze o śpiewie ludowym w nowej erze: "Po utworzeniu Nowych Chin, przy energicznym poparciu i pomocy państwa oraz sumiennych wysiłkach ekspertów muzycznych, śpiew ludowy, na bazie tradycyjnych metod śpiewu, studiował i zapożyczał z zachodnich metod śpiewu, aby głos był czysty i słodki, zwracał uwagę na wyrazistość artykulacji i lokalny koloryt oraz skupiał się na unikalnym charakterze narodowej muzyki wokalne". Metoda śpiewu ludowego osiągnęła nowy szczyt.²⁶⁴ Od lat osiemdziesiątych rzesze specjalistów muzyki wokalne przystąpiły do badań nad

²⁶¹ Zhou Juanjuan 周娟娟, *Rozważania o ludowej muzyce wokalne nowej epoki* (新时期民族声乐的回顾与反思) [J], Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao 2004 (02), str.9

²⁶² Weng Sijie 翁思杰, *Nowe próby i nowe poglądy w edukacji muzyki ludowej* (民族声乐教学中的新观点与新尝试) [J], Yishu Tansuo 2000 (S1), str.293

²⁶³ Song Zuying 宋祖英, *Moje poszukiwania i praktyka systemu edukacji wokalne Jin Tielina* (我对金铁霖民族声乐教学理论体系的探索与实践) [D], Zhongguo Yinyue Xueyuan, Pekin 2012, str.15

²⁶⁴ Feng Changchun 冯长春, *op.cit.*, str. 43

dydaktyką w szkole ludowego śpiewu. Wytrwale pracowali na rzecz zachowania chińskiej esencji muzyki wokalne przy jednoczesnym zastosowaniu metod emisji dźwięku *bel canto*. W tym czasie pojawiało się wiele młodych śpiewaczek na czele z Peng Liyuan 彭丽媛, jako najbardziej znaną przedstawicielką. Zakres ich głosu był szeroki, jego barwa łagodna. Podczas wykonywania ludowych pieśni potrafiły zachować urok dykcji, połączyć technikę oddychania z ludowym stylem w jedno. Wokalistki te potrafiły dobrze wykonywać zarówno dzieła w *bel canto* jak i utwory chińskiej muzyki ludowej, zaśpiewać pieśni tradycyjnej opery chińskiej jak również bardzo trudne pod względem technicznym utwory operowe. Sprawiało to, iż ogólny poziom chińskiej muzyki wokalne nabrał kształtów naukowego, doskonałego systemu sztuki.²⁶⁵ Z powyższych słów możemy wyciągnąć następujący wniosek: sztuka ludowego śpiewu po ustanowieniu Nowych Chin, dzięki procesowi ciągłej wymiany kulturowej i nauki, pod względem poziomu śpiewu już nabrała dojrzałości. Jej system wokalny jest nieustannie udoskonalany, wszystko to nie tylko kładzie mocne fundamenty pod budowę narodowej szkoły muzyki wokalne, stanowi też wspierające, bezcenne wsparcie teoretyczne dla jej dalszego rozwoju.²⁶⁶

²⁶⁵ Guo Xiaofang 郭晓芳, *Chińska muzyka wokalne, wczoraj, dziś, jutro* (中国民族声乐的昨天、今天、明天) [D], Shenyang Shifan Daxue Xuebao, Shenyang 2011, str.81

²⁶⁶ Chen Yuan 陈媛, *Studium nad „Chińską metodą śpiewu”* (“中国唱法”之研究) [D], Hunan Shifan Daxue Xuebao, Changsha 2006, str.65

Rozdział IV

Analiza pieśni nagranych na załączonej płycie CD, w ich kształcie artystycznym stanowiącym egzemplifikację omawianych zagadnień – artystyczna koncepcja rozwiązania założonych tez

4.1 *Arariyo* (阿拉里呦)

4.1.1 Tekst pieśni²⁶⁷

我的心在歌唱 歌唱美丽的家乡	Moje serce śpiewa, śpiewa o pięknym domu rodzinnym
无论我走到哪里	Nieważne dokąd się udam
总是忘不了你亲切的脸庞	Nigdy nie zapomnę twojej serdecznej twarzy
阿里郎阿里郎阿拉里哟	Arirang, arirang, arariyo ²⁶⁸
我的爱在歌唱	Moja miłość śpiewa,
歌唱远方的姑娘	śpiewa o dziewczynie w odległych stronach
无论你等待多久	Nieważne jak długo będziesz czekać
我也要回来让你做新娘	Powróć by pojąć cię za żonę
阿里郎阿里郎阿拉里哟	Arirang, arirang, arariyo
阿里郎阿里郎阿拉里哟	Arirang, arirang, arariyo

4.1.2 Okoliczności powstania

Pieśń *Arariyo* została skomponowana w 1995 roku przez Zhang Qianyi (张千一) do serialu *Pole bitwy Arirang* (战地阿里郎). Utwór mówi o czystej, szczerzej miłości, opisując tęsknotę kochanków rozdzielonych wojenną zawieruchą. Cieszy się on niesłabnącą popularnością wśród kolejnych pokoleń mieszkańców Korei Północnej, co zawdzięcza cechom charakterystycznym dla północnokoreańskich pieśni ludowych, jak np. piękna, śpiewna melodia, prosty i szczerzy tekst oraz radosne, a zarazem głębokie emocje. Połączenie tych elementów czyni pieśń *Arariyo* poruszającą i pełną lokalnego

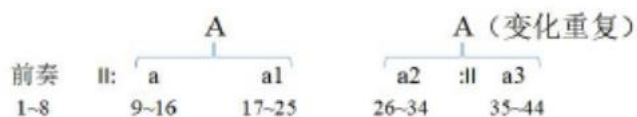
²⁶⁷ Tłumaczenie wszystkich pieśni: Karolina Wang

²⁶⁸ Refren popularnej koreańskiej pieśni ludowej. Arirang jest nazwą geograficzną, ale w starożytnym języku koreańskim oznaczało najprawdopodobniej „mój ukochany” [przyp. tłum.]

kolorytu, co decyduje o jej wartości artystycznej. Koreańczycy są jedną z 56 mniejszości narodowych zamieszkujących Chiny. Włączenie pieśni dokumentuje fakt kultywowania w Chinach dziedzictwa kulturowego wszystkich mniejszości narodowych.

4.1.3 Budowa utworu

Pieśń *Arariyo* utrzymana jest w metrum 3/4, nadającym utworowi charakterystyczny dla północnokoreańskich pieśni rytm. Posiada budowę jednoczęściową, z powtórzeniem wprowadzającym pewne modyfikacje, co przedstawia poniższy schemat:



Wstęp składa się z ośmiu taktów. Pierwsze dwa takty oparte są na tonice, z akordami rozłożonymi w lewej ręce i akordami harmonicznymi w prawej. W takcie trzecim następuje przejście do subdominanty, a w takcie czwartym do dominanty. W akordzie pojawia się dźwięk alterowany dis, co wprowadza pewne urozmaicenie. Takt piąty oparty jest na subdominancie. Dźwięk h w pierwszym akordzie w prawej ręce powtórzony jest z akordu w poprzednim takcie. W takcie szóstym pojawia się dominanta, a w ostatnich dwóch taktach następuje powrót do toniki, zapowiadający rozpoczęcie melodii głównej.

1. 我 的 心 在 歌 唱,
2. 我 的 爱 在 歌 唱,

B
歌 唱 美 丽 的 家 乡, 无 论
歌 唱 远 方 的 姑 娘, 无 论

Przykład nutowy 1

Część A, obejmująca 17 taktów, dzieli się na dwa zdania, każde zbudowane z dwóch fraz. Odznacza się budową regularną 8 (4+4) + 9 (4+5). Takty 9-11 zbudowane są w oparciu o tonikę, która w takcie 12 przechodzi w dominantę. Druga fraza powtarza ten schemat: od toniki w taktach 13-14 do dominanty w taktach 15-16. Zdanie „a” odznacza się więc bardzo regularną, stabilną strukturą. Takty 17-18 oparte są na tonice, a w taktach 19-25 ogólny kierunek przebiegu to przejście z dominanty do toniki. Zastosowanie subdominandy w drugiej frazie pozwala uniknąć powtórzenia schematu z frazy pierwszej, tworząc tym samym kontrast.

Przykład nutowy 2

Część A' (zmodyfikowane powtórzenie) składa się z dwóch zdań i podobnie jak część A, charakteryzuje się regularną budową: 9 (4+5) + 10 (4+6). Takty 26 i 27 oparte są na tonice, a takty 28-29 na dominancie. W lewej ręce partii fortepianu, akordy rozłożone w dwóch kolejnych taktach stanowią progresję o kwintę w górę w stosunku do akordów z pierwszych dwóch taktów. Tak więc pierwsza fraza odznacza się uporządkowanym przebiegiem T-D. Takty 30-31 oparte są na subdominancie, a w kolejnych trzech taktach następuje przejście z subdominanty na dominantę.

Ogólnie rzecz ujmując, w drugiej frazie zaobserwować można również przejście z toniki na dominantę, wzbogacone przejściem przez akord subdominanty, co wprowadza element urozmaicenia.

W ostatnim zdaniu części A', dwa pierwsze takty pierwszej frazy oparte są na tonice, a dwa kolejne na dominancie. Druga fraza, będąca kodą, zbudowana jest zgodnie ze schematem tonika (takty 39-40) – dominanta (takty 41-43) – tonika (takt 44).

Całość utworu pod względem organizacji harmoniczej charakteryzuje się dużą regularnością i symetrycznym układem. Oprócz powtarzającego się schematu T-D, dla uniknięcia monotonii, przebieg wzbogacany jest przez wprowadzenie akordu subdominanty.

4.1.4 Analiza wykonawcza

4.1.4.1 Rytmika

Trójdzielne metrum jest jedną z cech charakterystycznych północnokoreańskich pieśni ludowych, a także jedną z zasadniczych cech kompozycyjnych pieśni *Arariyo*. Prawidłowe opanowanie specyfiki tego rytmu jest kluczowe dla poprawnej realizacji artystycznej. Konkretnie rzecz ujmując, zagadnienie to sprowadza się do kilku aspektów. Po pierwsze, należy kontrolować długość wartości rytmicznych. *Arariyo* jest pieśnią ludową utrzymaną w metrum 3/4, o stosunkowo krótkim, zwięzłym tekście. Aby oddać charakter trójdzielnego metrum północnokoreańskich pieśni ludowych, wartości rytmiczne należy realizować z „wycuciem”, przestrzegając zasady elastyczności i żwawego rytmu. Wykonując partykuły „a” (啊) i „yo” (哟), można nieznacznie przedłużyć wartość rytmiczną nut z kropką, podkreślając specyfikę stylistyki północnokoreańskich pieśni ludowych i dostarczając odbiorcy głębokich doznań estetycznych.

4.1.4.2 Vibrato

Vibrato należy do najbardziej rozpoznawalnych cech północnokoreańskiej muzyki ludowej, szeroko stosowane jest również w omawianej pieśni. Udana interpretacja wymaga umiejętnego operowania vibratem. Na przykład, należy zwrócić uwagę na częstotliwość drgań dźwięku. Śpiewając „moje serce śpiewa, śpiewa o pięknym domu rodzinnym, (...) arirang, arirang, arariyo”, należy zastosować delikatne vibrato na słowie „serce” (心 *xin*), podkreślając uczucie nostalgii. W ten sposób można jednocześnie podkreślić śpiewność melodii, jak i nadać jej emocjonalnej głębi. Na sylabie „rang” (郎 *lang*) natomiast, vibrato powinno wybrzmieć pełniej, dla uwypuklenia narastającego ładunku emocjonalnego. Za sprawą stopniowania częstotliwości drgań dźwięku przy wykonaniu vibrata, lepiej oddać można piękno utworu. Ponadto, ważne jest by po zastosowaniu vibrata wyciszyć drgania. Na przykład śpiewając „nieważne dokąd się udam, nigdy nie zapomnę twojej serdecznej twarzy”, należy zrealizować vibrato na słowach sylabach „li” (里) i „pang” (庞), jednak po wykonaniu vibrata, wibracje głosu powinny zostać wyciszone, tak aby jak najsugestywniej oddać uczucie tęsknoty za rodzinnym domem. Nadmierne przedłużenie vibrata lub zastosowanie odwrotnej kolejności (vibrata następującego po głosie pozbawionym drgań) doprowadzić może do efektu odwrotnego do zamierzonego, osłabiając siłę ekspresji.

4.1.4.3 Ekspresja emocjonalna

Arariyo jest pieśnią ludową o charakterze zarazem lirycznym, jak i narracyjnym, odznaczającą się bogatym ładunkiem emocjonalnym. Śpiewak musi zgodnie z treścią utworu tchnąć w niego własne emocje, dbając o integralne połączenie techniki z ekspresją emocjonalną, tak aby umiejętnie przekazać przesłanie pieśni. Na przykład, pierwsza część utworu ma charakter pełnej przygnębienia narracji, oddającej uczucie tęsknoty za domem i ukochaną. Wykonując ten fragment, należy zabarwić głos nutą smutku. Jednak uczucie to nie może zdominować ekspresji emocjonalnej, ponieważ należy też zawrzeć w niej element nadziei. Pierwsza część powinna przywołać na myśl monolog wewnętrzny, należy kontrolować wolumen oraz stabilność oddechu.

W drugiej części utworu emocje zaczynają narastać, prowadząc do punktu kulminacyjnego. W finałowym „arirang, arirang, arariyo”, każda sylaba powinna wybrzmieć jak perła, poruszając najgłębsze struny serca głębią miłości łączącej bohaterów pieśni. Wykonując ten fragment, odznaczający się melodią o charakterze wstępującym, należy przy zachowaniu wyraźnej dykcji, stopniowo zwiększać dynamikę, doprowadzając do końcowej kulminacji emocji i oddania siły uczuć podmiotu lirycznego.

4.2 Każdy wychwala nasz dom (谁不说俺家乡好)

4.2.1 Tekst pieśni

一座座青山紧相连
一朵朵白云绕山间
一片片梯田一层层绿
一阵阵歌声随风传
哎 谁不说俺家乡好
得儿哟咿儿哟
一阵阵歌声随风传

弯弯的河水流不尽
高高的松柏万年青
男女老少一条心
鱼水难分一家人
哎 谁不说俺家乡好
得儿哟咿儿哟
鱼水难分一家人

绿油油的果树满山岗
望不尽的麦浪闪金光
丰收的歌声响四方
幸福的生活千年万年长
哎 谁不说俺家乡好
得儿哟咿儿哟
幸福的生活千年万年长

Szmaragdowe szczyty łączą się we wstęgę
Białe obłoki przepływają między górami
Tarasowe pole układają się w zielone stopnie
Dźwięk pieśni niesie wiatr
Ach, każdy wychwala nasz dom
[wyrazy dźwiękonaśladowcze]
Dźwięk pieśni niesie wiatr
Rzeka wije się bez końca
Strzeliste sosny zielenią się od wieków
Mężczyźni i kobiety, starcy i dzieci, tworzą jedność
Rodzinę nierozłączną niczym ryba i woda
Ach, każdy wychwala nasz dom
[wyrazy dźwiękonaśladowcze]
Rodzinę nierozłączną niczym ryba i woda

Soczystozielone drzewa owocowe pokrywają wzgórze
Sięgające po horyzont fale zboża pobłyskują złotem
Pieśń żniwiarzy niesie się dokoła
Szczęśliwe życie trwa tysiące lat
Ach, każdy wychwala nasz dom
[wyrazy dźwiękonaśladowcze]
Szczęśliwe życie trwa tysiące la

4.2.2 Okoliczności powstania

Pieśń *Każdy wychwala nasz dom* skomponowana została przez Lü Qiminga (吕其明), do słów Yang Shuzhenga (杨庶正) i Xiao Peihenga (肖培珩), na potrzeby filmu *Czerwone słońce* (红日). Materiał muzyczny zaczerpnięty jest z muzyki ludowej z prowincji Shandong i odzwierciedla cechy charakterystyczne dla pieśni z tego regionu, takie jak pasja, prostota, szczerść, odwaga i szorstkość. Pieśni ludowe z prowincji Shandong często opisują szczerść i prostolinijności jej mieszkańców oraz ich odwagę i siłę woli w zmaganiach z siłami natury, ukazując jednocześnie ich miłość do rodzinnych stron.

4.2.3 Budowa utworu

Kompozytor zastosował w tym utworze budowę jednoczęściową. Choć cała pieśń składa się tylko z jednej części, to pełna lokalnego kolorytu melodia oraz umiejętne zastosowanie wyrazów dźwiękonaśladowczych oraz polegającej na wydłużeniu dźwięku techniki *tuociang* (拖腔) sprawiają, że utwór odznacza się silnie ludowym charakterem i doskonale oddaje charakter mieszkańców regionu.

Pieśń składa się z sześciu zdań i kody. W ostatnim zdaniu powraca materiał muzyczny z czwartego zdania. Przebieg linii melodycznej jest stosunkowo spokojny, co stanowi jeden z wyróżników pieśni ludowych z prowincji Shandong. Melodia pierwszego zdania rozpoczyna się i kończy na stopniu *gong*²⁶⁹, a skoki o interwał seksty małej w dół i septymy małej w górę odzwierciedlają inną stronę muzyki tego regionu, a mianowicie rozmach wypływający z junackiej mentalności jego mieszkańców. Drugie zdanie rozpoczyna się od stopnia *gong*, a kończy na stopniu *zhi*, a melodia jest spokojniejsza niż w pierwszym zdaniu. Melodia trzeciego zdania rozpoczyna się i kończy na stopniu *yu*, a jej przebieg ma charakter falujący. W czwartym zdaniu, linia melodyczna rozpoczynająca się od stopnia *yu* najpierw wznosi się, a potem opada, kończąc się na stopniu *zhi*. Melodia drugiego i czwartego zdania charakteryzuje się tym,

²⁶⁹ Tradycyjna chińska skala pentatoniczna składa się z następujących pięciu stopni: I *gong* (宫), II *shang* (商), III *jue* (角), IV *zhi* (徵), V *yu* (羽) (vide: Cui Yongri 崔永日, *Charakterystyka harmoniczna ludowych skali pentatonicznych* (浅谈民族五声调式和声构成特点), *Shanyishu Yanjiu* 2007(03), str. 45-47)

iż jej pierwszy dźwięk stanowi powtórzenie ostatniego dźwięku poprzedniego zdania, co sprawia, że są ze sobą ściśle połączone, stanowiąc kolejne ogniwo spójnej narracji. Zdanie piąte rozpoczyna się od dźwięku o oktawę wyższego od dźwięku kończącego melodię zdania czwartego, a kończy się na stopniu *gong*. Kompozytor zastosował w tym miejscu długą nutę oraz charakterystyczny dla pieśni góralskich wykrzyknik „ai” (哎). Skok o interwał seksty małej nadaje melodii lokalnego kolorytu i poczucia swojskości. Ostatnie zdanie nawiązuje do wcześniejszej melodii, w szczególności do materiału muzycznego z czwartego zdania. Rozpoczyna się od stopnia *yu*, a kończy na stopniu *zhi*, a melodia ma przebieg wznosząco-opadający. Koda kończy utwór charakterystycznym dla pieśni ludowych z tego regionu okrzykiem „ai”.

4.2.4 Analiza wykonawcza

Melodia pieśni wyraźnie nawiązuje do stylistyki muzyki ludowej z prowincji Shandong. Choć nie jest oparta na żadnej konkretnej pieśni z obszaru gór Yimeng, to odmalowuje przed słuchaczem obraz krystaliczno-czystej wody w górskich potokach i piękno tamtejszych krajobrazów, a także odzwierciedla szczerość, wielkie serce i poczucie godności mieszkańców tego regionu. Autorzy tekstu i muzyki w niezwykle umiejętny sposób połączyli siłę słowa i muzyki by sugestywnie oddać lokalny koloryt. Melodia pieśni czerpie z materiału muzycznego pieśni z regionu Jiaodong.

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major (one sharp), with lyrics in Chinese: "谁不说俺家乡好 得儿哟 依儿哟, 一阵阵歌". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *m.s.* (moderato sostenuto). The bottom staff is the bass line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer notes in the vocal line.

Przykład nutowy 3

Jak widać na powyższym przykładzie, pieśń odznacza się silnym lokalnym kolorytem. Na przykład zawarty w tytule zaimek „nasz” (俺) pochodzi z dialektu

używanego na obszarze gór Yimeng. Również wyrazy dźwiękonaśladowcze w powtarzającej się frazie „得儿哟咿儿哟” doskonale oddają specyfikę lokalnego dialektu. Zastosowanie spółgłoski drżącej (得儿), dodatkowo dodaje pieśni wyrazistości, sprawiając że obraz gór Yimeng staje przed oczyma odbiorców filmu jak żywy. Melodyka i rytmika pieśni mają uporządkowany charakter, a całość odznacza się dużą prostotą, co sprawia, że pieśń wpada w ucho. Piękna, liryczna melodia doskonale oddaje stylistykę muzyki ludowej z prowincji Shandong.

Tekst pieśni podzielić można na trzy zwrotki, z których pierwsza w niezwykle poetycki sposób odmalowuje górską panoramę (vide: Przykład nutowy 4).

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Chinese.

System 1:
 Vocal: 1. 一座青山 紧相连, 一朵朵白云绕山
 Piano: *m.s.*, *mf*

System 2:
 Vocal: 间。 一片片梯田 一层层绿,
 Piano: *mf*

System 3:
 Vocal: 一阵阵歌声 随风传。 哎
 Piano: *m.s.*, *f*

Przykład nutowy 4

W czterech anaforycznych wersach skondensowane zostały takie elementy krajobrazu jak szmaragdowe szczyty, białe obłoki i pola tarasowe, a zastosowanie powtórzeń (座座, 朵朵) pełni funkcję emfaticzną, podkreślając piękno natury i uczucia względem rodzinnych stron. Przekazywanie emocji za pomocą opisu krajobrazu jest techniką charakterystyczną dla chińskiej poezji oraz twórczości ludowej.

4.3 Pieśń wyemancypowanych chłopów (翻身农奴把歌唱)

4.3.1 Tekst pieśni

太阳啊霞光万丈
雄鹰啊展翅飞翔
高原春光无限好
叫我怎能不歌唱
高原春光无限好
叫我怎能不歌唱

Słońce roztacza swój blask
Orzeł rozpościera skrzydła w locie
Piękno wiosny na wyżynie
Sprawia, że muszę śpiewać
Piękno wiosny na wyżynie
Sprawia, że muszę śpiewać

雪山啊闪金光
雅鲁藏布江翻波浪
驱散乌云见太阳
幸福的歌声传四方
驱散乌云见太阳
幸福的歌声传四方

Śnieg skrzy się złotem
Rzeka Yarlung Tsangpo kłębi się
Ciemne chmury ustępują miejsca słońcu
Radosny śpiew niesie się aż po horyzont
Ciemne chmury ustępują miejsca słońcu
Radosny śpiew niesie się aż po horyzont

4.3.2 Okoliczności powstania

Pieśń ta pochodzi z filmu *Dzisiejszy Tybet* (今日西藏) i po raz pierwszy wykonana została przez Tybetańską śpiewaczkę Tseten Dolma. Utwór opublikowany został w czasopiśmie *Pieśń* (1966 nr 2). Film *Dzisiejszy Tybet* opowiada o budowie społeczeństwa socjalistycznego w Tybecie pod przywództwem Chińskiej Partii Komunistycznej i emancypacji tamtejszych chłopów. Tekst pieśni odznacza się zwięzłością i entuzjazmem. Poprzez pochwałę tybetańskiego krajobrazu daje wyraz radości Tybetańczyków z perspektywy poprawy warunków życiowych. Zdaniem mojego promotora, stylistyka pieśni - dla generacji profesorskiej pamiętającej czasy

sprzed roku 1989 – powinna w znany sposób korespondować z podobną twórczością programowo socjalistyczną. Osobną kwestią jest oczywiście jej walor artystyczny.

4.3.3 Budowa utworu

Jest to pieśń zwrotkowa o budowie ABB', utrzymana w tonacji E-yu (skala *yu* rozpoczynająca się od dźwięku e). Melodia oparta jest na skali heksatonicznej, utwór charakteryzuje się metrum 2/4 i tempem *moderato*.

Pierwsze zdanie, „słońce roztacza swój blask”, kończy się na tonice. Drugie zdanie, „orzeł rozpościera skrzydła w locie”, zakończone jest subdominantą, a dwa kolejne („piękno wiosny na wyżynie sprawia, że muszę śpiewać”) odznaczają się takim samym początkiem, lecz innym zakończeniem. Melodia ostatniej części (na słowach „piękno wiosny na wyżynie”) utrzymana jest w wysokim rejestrze, a daleko niosący się głos odzwierciedla charakterystyczne dla Wyżyny Tybetańskiej uczucie przestrzeni.

展 翅 飞 翔。 高 原 春 光
翻 浪。 驱 散 乌 云
共 产 党。 翻 身 农 奴

高 原 春 光 无 限 好，
驱 散 乌 云 见 大 阳，
翻 身 农 奴 把 歌 唱，

Przykład nutowy 5

Jak widać na powyższym przykładzie, w ostatnim zdaniu tekst powtórzony jest na tej samej melodii, kompozytor zaznaczył jednak zmianę w dynamice (f-ff), która prowadzi do punktu kulminacyjnego pieśni i różnicuje powtarzającą się melodię, podkreślając znaczenie śpiewanych słów. Utwór opiera się na prostocie tekstu i opracowania muzycznego, a piękna, pełna wyrazu melodia nadaje pieśni głębi. Dzięki swojej wartości artystycznej oraz promocji medialnej filmu, pieśń ta zyskała dużą popularność, stając się jedną z najwybitniejszych pieśni ludowych lat 60, a także jedną z najbardziej rozpoznawalnych pieśni tybetańskich.

4.3.4 Analiza wykonawcza

Śpiewając „Słońce roztacza swój blask, orzeł rozpościera skrzydła w locie, piękno wiosny na wyżynie sprawia, że muszę śpiewać” należy zwrócić uwagę na kontrolę barwy, jakości dźwięku, oddechu i zmian dynamicznych. Kontrola ta wypływa ze zrozumienia tradycji sztuki wokalne w Tybecie oraz znajomości symboliki słońca i orła w kulturze jego mieszkańców. Aby zaśpiewać tybetańską pieśń swobodnie, z przekonaniem i z uczuciem, należy opanować elementy charakterystyczne dla tej muzyki, takie jak jasny, donośny głos przywodzący na myśl bezkres Wyżyny Tybetańskiej, czy technika ornamentacyjna *souyin* (嗽音).²⁷⁰

4.4 Oda do kwiatu śliwy. Na melodię Bu Suan Zi (卜算子.咏梅)

4.4.1 Tekst pieśni

风雨送春归	Wiatr i deszcz zapowiadają powrót wiosny
飞雪迎春到	Płatki śniegu witają jej nadejście
已是悬崖百丈冰	Nad skutą grubym lodem przepaścią
犹有花枝俏	Gałąź okryła się pięknym kwieciem
犹有花枝俏	Gałąź okryła się pięknym kwieciem
俏也不争春	Choć piękna, to nie chce zagarnąć wiosny dla siebie
只把春来报	Jest tylko jej zwiastunem

²⁷⁰ Efekt akustyczny zbliżony do kaszlu (嗽), technika używana w celach ekspresyjnych, popularna w chińskiej muzyce ludowej.

待到山花烂漫时
她在丛中笑

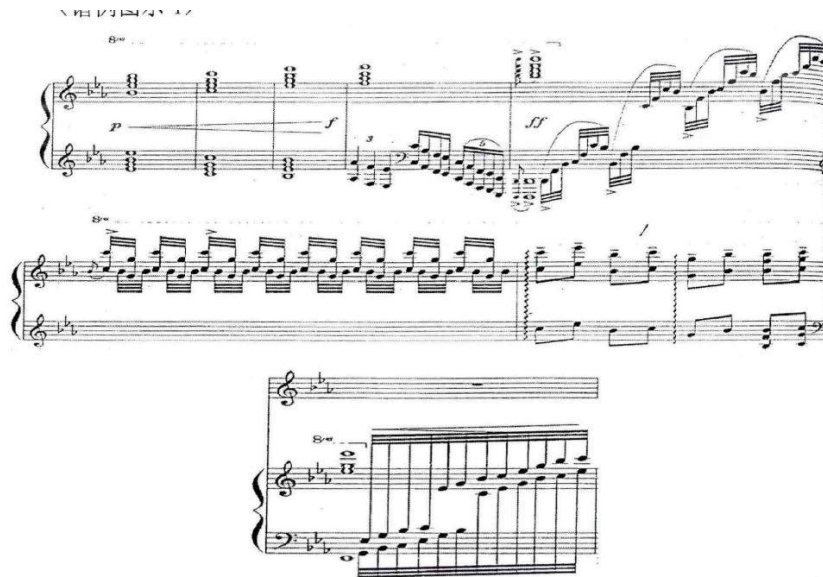
Kiedy cała góra rozkwitnie
Ona uśmiechnie się wśród zieleni

4.4.2 Okoliczności powstania

Oda do kwiatu śliwy. Na melodię *Pieśni wróźebnej* została skomponowana w 1966 roku przez słynnego kompozytora Sun Xuanlinga (孙玄龄). Tekst wyszedł spod pióra Mao Zedonga, a zainspirowany został lekturą wiersza pod tym samym tytułem autorstwa poety z epoki Song, Lu You. Chiny stały wówczas w obliczu ogromnego wyzwania, w związku z cofnięciem pomocy ze strony Związku Radzieckiego i klęską głodu, a wiersz miał za zadanie dodać narodowi otuchy do walki z przeciwnościami. Wiersz Lu You skupia się na zagadnieniu „troski”, przepełniony jest uczuciem przygnębienia i samotności. Natomiast motywem przewodnim wiersza Mao Zedonga jest „piękno”, ukazuje on obraz kwiatu przeciwstawiającego się mroźnej zimie. Sun Xuanling pewnego razu usłyszał aranżację tego wiersza na chór i postanowił skomponować do tego tekstu pieśń utrzymaną w stylistyce opery pekińskiej.

4.4.3 Budowa utworu

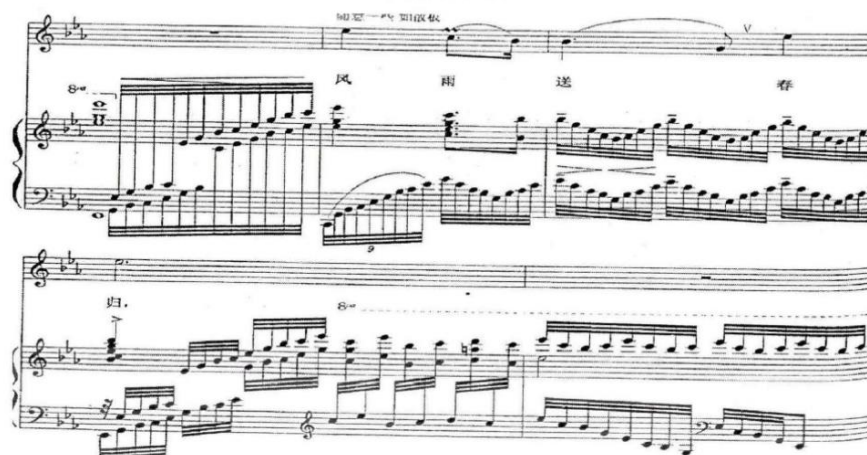
Analizowana pieśń posiada budowę dwuczęściową AB. Wstęp, obejmujący 9 taktów utrzymany jest w metrum 4/4 (vide: Przykład nutowy 6). Pod względem faktury, początkowe akordy harmoniczne, przypadające na każdą miarę taktu, które w partii prawej i lewej ręki tworzą melodię rozwijającą się w przeciwnych kierunkach, przechodzą następnie w akordy rozłożone w rytmie szesnastek i trzydziestodwójek, by na koniec spotkać się w wysokim rejestrze, gdzie głosy przeplatają się wzajemnie. W kolejnym takcie następuje uspokojenie, natomiast ostatni takt rozpoczyna się od akordu harmonicznego, wprowadzającego tercjowy pochód wstępujący, rozwijający się równolegle w partii prawej i lewej ręki w interwale seksty. Złożoność budowy wstępu zapowiada wyrażane w pieśni emocje.



Przykład nutowy 6

W części A (38 taktów) kompozytor zastosował metrum mieszane (vide: Przykład nutowy 7). Pierwszych 8 taktów charakteryzuje się regularną budową 4+4, a jednocześnie zostawia wykonawcy dużą swobodę rytmiczną. Sun Xuanling zastosował liczne techniki zaczerpnięte z opery pekińskiej, dla podkreślenia szlachetności opiewanego w wierszu Mao Zedonga kwiatu śliwy. Charakterystyczna dla opery pekińskiej swobodna rytmika wprowadza element ożywienia.

Pierwsza fraza, „wiatr i deszcz zapowiadają powrót wiosny” kończąca się na stopniu *gong*, brzmi jasno, a jednocześnie jest pełna napięcia. Ostatni dźwięk frazy „płatki śniegu witają jej nadejście” przypada natomiast na stopniu *yu*, charakteryzującym się łagodnym brzmieniem, co tworzy kontrast barwy w stosunku do frazy pierwszej.



Przykład nutowy 7

Po drugiej frazie, w partii wokalne następują cztery takty wypełnione pauzami, podczas których partia akompaniamentu wprowadza zmianę nastroju. W tradycyjnej operze chińskiej jest to tzw. *guomen* (krótkie intermedium instrumentalne). Metrum zmienia się na 1/4, w terminologii opery chińskiej znane jako *duoban* (垛板). Takty te oparte są na oktawach w rytmie ósemkowym. Wraz z wejściem partii wokalne utrzymane jest metrum *duoban*, a w partii akompaniamentu stopniowo pojawiają się akordy harmoniczne, arpeggio oraz zagęszczenie faktury poprzez zastosowanie grup szesnastkowych.

Interludium stanowi 8-taktowy łącznik między częściami A i B, w którym zmiany w fakturze partii akompaniamentu kreują zmianę nastroju, niezwykle istotną z punktu widzenia ekspresji emocjonalnej.

Po wprowadzeniu w postaci interludium, rozpoczyna się część B, również odznaczająca się metrum mieszanym. Następują zmiany w zakresie dynamiki i tempa. Część ta rozpoczyna się w metrum 4/4, odznacza się zastosowaniem rytmu kropkowanego i ozdobników, które wzbogacają paletę ekspresyjną. Linia melodyczna o charakterze falującym oscyluje między rejestrem średnim i wysokim, a w partii akompaniamentu znaleźć można zarówno oktawy, jak i akordy, pochody i skoki interwałowe, odzwierciedlające zmiany w nastroju. W drugiej połowie części B następuje przyspieszenie tempa, kończące się jednak powrotem do tempa wyjściowego, tworzącym klamrę kompozycyjną i podkreślającym eleganckie piękno roztaczających

urzekającą woń kwiatów śliwy.

4.4.4 Analiza wykonawcza

Śpiewając „wiatr i deszcz” w pierwszym zdaniu, należy na słowie „wiatr” (风) wykonać glissando o interwał sekundy wielkiej w dół. Natomiast na słowach „powrót wiosny”, słowo „wiosna” (春) powinno wybrzmieć w pełni, ponadto należy wykonać na nim mordent, podczas gdy na słowie „powrót” (归) należy podkreślić vibrato. We frazie „płatki śniegu witają jej nadejście”, podczas wykonania słowa „śnieg” (雪), kiedy milknie dźwięk, oddech nie powinien zostać urwany.

W drugim zdaniu, „nad skutą grubym lodem przepaścią gałąź okryła się pięknym kwieciami”, kończący frazę wydłużony dźwięk powinien być wykonany płynnie, w oparciu o stabilny przepływ powietrza. Pod koniec czwartego zdania, „kiedy cała góra rozkwitnie, ona uśmiechnie się wśród zieleni”, stopniowo narasta ładunek emocjonalny, a ostatnie dwa zdania powinny być zaśpiewane zdecydowanie i z przekonaniem.

Na przestrzeni całej pieśni należy zwrócić uwagę na dobre otwarcie jam rezonansowych, przy jednoczesnym zachowaniu stylistyki opery pekińskiej.

4.5 Haftowana sakiewka (绣荷包)

4.5.1 Tekst pieśni

姐儿房中啊，绣呀就荷得儿包啦哈
伊，手拿着那钢针 轻上描几描，
显显你手段高呢，哎哎哟，
显显你手段高呢。

上绣星辰啊，共阿九日月啦伊，
下绣上来凉船水把上儿漂。
黄莺你站树梢呢，哎哎哟，
黄莺你站树梢呢。

Dziewczyna haftuje w pokoju sakiewkę
W ręce trzyma stalową igłę i delikatnie wyszywa
Pokaż nam swój kunszt, hej,
Pokaż nam swój kunszt.

Na górze haftuje gwiazdy, słońce i księżyc,
Na dole łódkę unoszącą się na wodzie
I lasówkę²⁷¹ na wierzchołku drzewa, hej,
I lasówkę na wierzchołku drzewa.

²⁷¹ Gatunek małego ptaka z rodziny lasówek.

小小荷包啊，
 绣呀就完得了啦伊，
 扬州的那穗子绿把丝儿条儿，
 再用那红纸儿包呃， 哎哎哟，
 送给那朗瞧瞧

Mała sakiewka
 jest już wyhaftowana
 Dziewczyna ozdabia ją zielonym frędzlem
 I pakuje w czerwony papier, hej,
 By podarować ją ukochanemu.

4.5.2 Okoliczności powstania

Pieśń ludowa z prowincji Shandong *Haftowana sakiewka*, podobnie jak mieszkańcy tego regionu odznacza się energicznością, prostotą, szczerością i poczuciem humoru. Na obszarze prowincji Shandong krążą co najmniej trzy wersje tej pieśni. W niniejszej pracy omawiana jest wersja z regionu Cangshan, uznawana za najbardziej reprezentatywną.

4.5.3 Budowa utworu

Pieśń *Haftowana sakiewka* oparta jest na najpopularniejszej w muzyce ludowej z prowincji Shandong skali heksatonicznej, w linii melodycznej dominuje interwał tercji, który nadaje melodii płynności. Zastosowanie przednutek i glissanda czyni pieśń żywszą i bardziej urozmaiconą, podkreślając jednocześnie jej unikalny styl.

The image shows a musical score for the folk song 'Haftowana sakiewka'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese characters. The first system contains the first line of the song, the second system the second line, and the third system the third line. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with glissando effects.

Przykład nutowy 8

4.5.4 Analiza wykonawcza

Chcąc dobrze zaśpiewać Haftowaną sakiewkę, należy nie tylko skupić się na budowie utworu i ekspresji emocjonalnej, ale również opanować specyfikę dialektu regionu Shandong. Dialekt ten charakteryzuje się szybkim tempem, zastosowaniem figlarnie brzmiących spółgłosek retrofleksyjnych i licznymi zmianami tonów. Doskonale odzwierciedla on prostolinijność i poczucie humoru mieszkańców prowincji Shandong. Bardzo popularne w pieśniach ludowych z tego regionu jest zastosowanie onomatopei i wykrzykników, jak np. 得儿 i 啦咦, które ożywiają utwór i nadają mu silnego kolorytu lokalnego.

4.6 Brama rodowej posiadłości (大宅门)

4.6.1 Tekst pieśni

由来一声笑 情开两扇门	Otwiera skrzydła bramy ze śmiechem
乱世风云乱世魂 平生多磨砺	Zawierucha dziejów zahartowała ducha
男儿自横行 站住了是个人	Ukształtowała stojącego w drzwiach mężczyznę
有情义有担当 无依无傍我自强	Lojalny, odpowiedzialny i niezależny
这一身傲骨敲起来铮铮的响	O nieugiętym charakterze ze stali
有情义有担当 无依无傍我自强	Lojalny, odpowiedzialny i niezależny
集百草要让这世界都香 哎	Zbiera zioła, które czynią świat lepszym, hej
集百草要让这世界都香 哎	Zbiera zioła, które czynią świat lepszym, hej
集百草要让这世界都香	Zbiera zioła, które czynią świat lepszym
无悔一腔血 有意济苍生	Gotowy poświęcić wszystko by nieść pomoc
百年风雨大宅门	Brama rodowej posiadłości, która przetrwała próbę czasu

4.6.2 Okoliczności powstania

Pieśń *Brama rodowej posiadłości* pochodzi z popularnego serialu pod tym samym tytułem. Autorem tekstu jest Yi Ming (易茗), autorem muzyki Zhao Jiping (赵季平). Utwór ten wykorzystuje elementy zaczerpnięte z opery pekińskiej, ukazując piękno chińskiej tradycji operowej, a jednocześnie sugestywnie ukazując temat serialu. Warstwę muzyczną podzielić można na dwie części: zasadniczą pieśń i towarzyszący

jej akompaniament perkusyjny w stylu opery pekińskiej.

4.6.3 Budowa utworu

Cześć A składa się z dwóch zdań o takiej samej melodii („otwiera skrzydła bramy ze śmiechem, zawierucha dziejów” i „zahartowała ducha, ukształtowała stojącego w drzwiach mężczyznę”). Pierwsze zdanie utrzymane jest w tempie *sanban* (散板 rytm swobodny), drugie *yuanban* (原板 tempo umiarkowane, zazwyczaj o charakterze lirycznym, narracyjnym lub opisowym). Pierwszy dźwięk pierwszego zdania znajduje się w rejestrze środkowym (d dwukreślne), dlatego przed rozpoczęciem śpiewu należy się odpowiednio przygotować. Ważna jest kontrola oddechu i użycie rezonansu głowowego, które pozwolą na osiągnięcie pożądanego efektu już od pierwszego dźwięku. Wykonując frazę „ze śmiechem” (由来一声笑), nie można zaśpiewać „由来” zbyt szybko. W tym miejscu, podobnie jak na słowie „mężczyzna” (男儿) kompozytor zastosował synkopę, dla podkreślenia tych wyrazów za pomocą akcentu. Łuki na słowach „一声笑” należy zrealizować płynnie. Jednocześnie, zgodnie z przebiegiem linii melodycznej, można wprowadzić subtelne zmiany dynamiczne. Śpiewając słowa „śmiech” (笑 *xiao*) i „brama” (门 *men*) należy podkreślić i wyraźnie wyartykułować śródgłos. W zdaniu „zawierucha dziejów” (乱世风云乱世魂), linia melodyczna ma charakter wznoszący, co wykorzystać można w kreacji ładunku emocjonalnego. Słowo „zawierucha” (风云) powinno nieść ze sobą odpowiednie napięcie. Sylaby „笑”, „门”, „魂”, „砺”, „行” i „人” ozdobione są przednutkami. W niektórych przypadkach przednutkę od dźwięku głównego oddala interwał seksty, w innych interwał sekundy, dlatego należy zwrócić szczególną uwagę na czystość intonacji. Z jednej strony należy zachować stylistykę opery pekińskiej, z drugiej natomiast trzeba zadbać o to, żeby dźwięk był skupiony. Wykonując sylaby „魂” i „人” należy nie tylko pamiętać o przednutkach, ale również o zastosowaniu techniki *tuoqiang*. W tym przypadku poza wydłużeniem dźwięku przez rytm kropkowany, obejmuje ona również niezwykle krótki mordent. Każdemu z tych szczegółów należy poświęcić uwagę. Konieczna jest precyzyjna kontrola rytmu i intonacji, mordent nie może być zbyt długi, zgodnie z tradycją opery chińskiej

częstotliwość drgań nie powinna być też zbyt duża, należy zwrócić uwagę na odpowiednie rozłożenie umiejscowienie cezury. Jednocześnie słowo „人” jest dodatkowo podkreślone przez zastosowanie tremolo w partii akompaniamentu.

由来一声笑, 情开两扇门, 乱世风云乱世魂。
平生多磨砺, 男儿自横行站住了是个人。

Przykład nutowy 9

Część B tworzy kontrast w stosunku do części A pod względem rytmu, tempa i ekspresji emocjonalnej. Jeśli część A potraktować jako wstęp, wprowadzenie do opowieści, to część B stanowi jej rozwinięcie i punkt kulminacyjny. Słowa „Lojalny, odpowiedzialny i niezależny, o nieugiętym charakterze ze stali” rozpoczynają się w dynamice *mf*, faktura akompaniamentu ulega zagęszczeniu, przypominając szybkie tempo *kuaiban* (快板) z opery pekińskiej. Faktura oparta na figurach szesnastkowych podkreśla żwawy, dziarski charakter muzyki. Należy wzmocnić ekspresję emocjonalną i podkreślić determinację, oddając poczucie odpowiedzialności reprezentowane przez serialowego bohatera. Przy wykonaniu tego fragmentu konieczne jest odpowiednie podparcie oddechowe, pozwalające na nadążenie za tempem. Ponadto należy zwrócić uwagę na precyzję rytmiczną, biorąc pod uwagę iż większość fraz rozpoczyna się na słabej części taktu. Nie należy w tym miejscu stawiać na wirtuozerię czy nadmierną ornamentację.

Na wykrzykownikach „hej” (哎) pojawia się najwyższy dźwięk w utworze – a dwukreślne, który stanowi punkt kulminacyjny pieśni (vide: Przykład nutowy 10). Poprzedzają go dwie miary akompaniamentu, pozwalające na nabranie potrzebnego oddechu. Zdanie to wykonać można z pewną dozą przesady. Ze względu na inspirację zaczerpniętą z opery pekińskiej techniką *kuqiang* (哭腔 płaczliwa melodia), dźwięk powinien brzmieć jakby był wyrzucony. Szesnastkowy akompaniament w partii

fortepianu dodatkowo podkreśla punkt kulminacyjny.



The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Chinese: 咳 咳 咳 咳 咳 咳 集百草 要让 这世界都香. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The piano part includes tremolos and other techniques mentioned in the text.

Przykład nutowy 10

W części A1 powraca jedno zdanie z części A, na koniec zaś, na słowie „brama” (门), kończącym zdanie „brama rodowej posiadłości, która przetrwała próbę czasu”, zastosowana została obejmująca trzy takty technika *tuoqiang* (vide: Przykład nutowy 11). Należy zwrócić uwagę na takie elementy jak rytm kropkowany, pauza, mordent, przednutka, pozwalające na artykulację staccato. Ponadto, w partii akompaniamentu kompozytor zastosował doskonale podkreślające nastrój tremolo. Wszystkie te szczegóły odgrywają kluczową rolę w kreacji stylistyki nawiązującej do opery pekińskiej. Pod względem ekspresji emocjonalnej, należy zaśpiewać ten fragment dobitnie i z mocą.



The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Chinese: 百年风 雨大宅门. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The piano part includes tremolos and other techniques mentioned in the text. The score includes a 'rit.' marking at the end of the piano part.

Przykład nutowy 11

4.6.4 Analiza wykonawcza

W pieśni *Brama rodowej posiadłości* należy zastosować technikę łączącą głos naturalny z falsetem, charakterystyczną dla roli *laodan* (老旦, starsza kobieta) w operze pekińskiej. Utwór łączy techniki z opery pekińskiej, śpiewu ludowego i recytatywu.

Przy jego wykonaniu należy zwrócić uwagę na odpowiednią realizację licznych ozdobników zaczerpniętych z opery pekińskiej (润腔 *runqiang*). W zakończeniu fraz należy zastosować charakterystyczne dla tej opery vibrato, które różni się od naturalnych drgań strun głosowych w muzyce popularnej czy ludowej. Vibrato w operze pekińskiej wyraźnie różni się od vibrata w *bel canto*, śpiewie ludowym czy muzyce popularnej. Różnice te przejawiają się w zakresie wolumenu, amplitudy i częstotliwości drgań oraz czasu trwania. W rolach kobiecych w operze pekińskiej, vibrato na końcu frazy ma charakter falujący. Ponadto, zakończone jest delikatnym zatrzymaniem, wymagającym doskonałego podparcia oddechowego.

4.7 Ozdobna cytra²⁷² (锦瑟)

4.7.1 Tekst pieśni

锦瑟无端五十弦
一弦一柱思华年
庄生晓梦迷蝴蝶
望帝春心托杜鹃
沧海月明珠有泪
蓝田日暖玉生烟
此情可待成追忆
只是当时已惘然

Dlaczego ozdobna cytra ma pięćdziesiąt strun
Każda z nich ożywia wspomnienia z młodości
Zhuangzi w śnie zamienił się w motyla
Serce cesarza Wanga zamieszkało w kukułce
Odbicie księżycy w morzu jest jak łza przeobrażona w perłę
W Lantian ogrzany słońcem nefryt rodzi kłęby dymu
Po uczuciach zostały jedynie wspomnienia
Niedocenione chwile przeminęły bezpowrotnie

4.7.2 Okoliczności powstania

Tekst jest autorstwa Li Shangyina (李商隐, ok. 813-858), słynnego poety tworzącego u schyłku panowania dynastii Tang. Jego poezja charakteryzuje się bardzo wysokim poziomem artystycznym. Muzykę do wiersza skomponował młody chiński kompozytor Wang Long (王龙), akompaniator Katedry Wokalistyki Chińskiego Konserwatorium Muzycznego, uczeń słynnego pianisty i akompaniatora Deng Yao (邓焱), pod okiem którego ukończył studia na kierunku akompaniament i kompozycja

²⁷² Se (瑟) – starożytna chińska cytra, posiadająca zazwyczaj 25-50 strun, obejmujących zakres do 5 oktaw.

ludowej muzyki wokalne.

4.7.3 Budowa utworu

Budowa dwuczęściowa

Wstęp	A	B	Interludium	A	B	Koda
-------	---	---	-------------	---	---	------

Utwór odznacza się budową dwuczęściową, z powtórzeniem całych sześciu zdań przy odmiennym akompaniamencie fortepianowym, zakończonym kodą. Ambitus pieśni obejmuje interwał decymy (e^1-g^2). Dwa pierwsze wersy wiersza zostały powtórzone, z niewielkimi zmianami w warstwie melodycznej, polegającymi na wprowadzeniu dodatkowych dźwięki i zmianie kierunku melodii na słowach „zamieszkało w kukułce” (托杜鹃). Za pierwszym razem melodia ma kierunek opadający, za drugim wznoszący. Tego rodzaju stopniowe rozwijanie koncepcji artystycznej z jednej strony stanowi dobre przygotowanie do późniejszego punktu kulminacyjnego, z drugiej zaś pozwala uniknąć nadmiernej monotonii.

4.7.4 Analiza wykonawcza

Pieśń ta jest przykładem pięknego połączenia poezji z muzyką i zgodnie z założeniami pieśni artystycznej dobrze oddaje przesłanie i ładunek emocjonalny wiersza. Jak wiadomo, wykonanie pieśni artystycznej jest nierozdzielnie związane z przesłaniem i strukturą formalną samego wiersza. Dlatego też aby estetyka i przesłanie wiersza nie straciły na wartości, a wręcz je ubogaciły, konieczne jest zrozumienie wzajemnych relacji łączących w tym utworze poezję i muzykę. Sposobem na odnalezienie tych relacji jest recytacja wiersza, połączona z analizą linii melodycznej. Na przykład recytując „Dlaczego ozdobna cytra ma pięćdziesiąt strun, każda z nich ożywia wspomnienia z młodości” zauważyć można, że słowa „锦瑟和无端” tworzą jedną grupę wyrazową, a „五十弦” kolejną. Podobnie zgrupować można „一弦和一柱” i „思华年”. Odzwierciedlenie tego pogrupowania znaleźć można

w opracowaniu muzycznym. Poprzez połączenie muzyki z prozodią wiersza, kompozytorowi udało się oddać piękno chińskiej poezji. Dlatego ważne jest by wykonując utwór uwzględnić te dwa elementy, co pozwoli na uzyskanie przekonującej ekspresji emocjonalnej. Po drugie, chińska poezja klasyczna odznacza się niezwykle zwięzłością, przy jednoczesnym bogactwie konotacji i możliwości interpretacyjnych. Jednym z powodów niesłabnącej popularności tego wiersza jest fakt, iż potrafi on poruszyć do głębi również współczesnego odbiorcę. Autor wiersza powraca wspomnieniami do czasów młodości, dając wyraz smutkowi i bezsilnej złości. Wykonując ten utwór należy zrozumieć sytuację liryczną i przesłanie wiersza, spróbować wczuć się w emocje podmiotu lirycznego. W umyśle powinien powstać obraz, a w sercu powinny zrodzić się uczucia. Ponadto, niezwykle istotna dla interpretacji tej pieśni jest umiejętność kreowania obrazu dźwiękiem. W przypadku tego utworu, zastosowanie charakterystycznej dla włoskich arii jasnej, pełnej mocy barwy byłoby zupełnie nieadekwatne. Pieśń ta wymaga użycia spokojnego, powściągliwego głosu i oddania specyfiki prozodii chińskiej poezji. Na przykład w pierwszym zdaniu, barwa powinna być nieco przygnębiona, stonowana, co pozwoli lepiej oddać uczucie smutku i przygnębienia. Zbliżając się do punktu kulminacyjnego na słowach „po uczuciach pozostały jedynie wspomnienia” (此情可待成追忆), należy zwrócić uwagę na stopniowe narastanie emocji, przy jednoczesnym zachowaniu stabilnej pozycji dźwięku.

Ozdobna cytra jest wybitnym przykładem chińskiej pieśni artystycznej do poezji klasycznej. W celu jak najlepszego wykonania tego rodzaju pieśni, konieczne jest opanowanie zasad rządzących kontrolą oddechu, doborem rezonatorów, odpowiedniej barwy dźwięku, dykcją, techniką wykonania ozdobników, zmianami dynamiki, itd. Należy szczególnie zwrócić uwagę na dykcję charakterystyczną dla śpiewu ludowego, ponieważ jest ona kluczowa dla oddania stylu tej pieśni. Przy wykonaniu całości należy stosować techniki kontroli oddechu zaczerpnięte z *bel canto*, oddech powinien być głęboki i elastyczny. Zastosowanie charakterystycznej dla techniki *bel canto* wysokiej pozycji głosu zapewnia zachowanie jednorodności barwy.

Zwłaszcza w refrenie, utrzymanym w wysokim rejestrze, poza wspomnianym wyżej oddechem i pozycją głosu, konieczne jest otwarcie toru głosowego, które pozwala na uzyskanie pełnego, przestrzennego, donośnego dźwięku. Zastosowanie technik śpiewu *bel canto* umożliwia lepsze oddanie ładunku emocjonalnego i zapewnia większą siłę ekspresji.

4.8 To właśnie ja (那就是我)

4.8.1 Tekst pieśni

我思恋故乡的小河，
还有河边吱吱唱歌的水磨。
噢！妈妈，如果有一朵浪花
向你微笑，那就是我。
我思恋故乡的炊烟，
还有小路上赶集的牛车。
噢！妈妈，如果有一支竹笛
向你吹响，那就是我。

我思恋故乡的渔火，
还有沙滩上美丽的海螺。
噢！妈妈，如果有一叶风帆
向你驶来，那就是我。

我思恋故乡的明月，
还有青山映在水中的倒影。
噢！妈妈，如果你听到远方飘来的山
歌，那就是我。

Tęsknię za strumieniem w rodzinnej wiosce
I śpiewającym skrzypiącą piosenkę młynie
Ach, Mamo! Jeśli uśmiecha się do Ciebie
Spieniona fala, to właśnie ja.
Tęsknię za dymem z wiejskich kominów
I furmankami podążającymi na targ
Ach, Mamo! Jeśli brzmi w Twoich uszach
Dźwięk fletu, to właśnie ja.
Tęsknię za światłem lamp na łódkach rybackich
I pięknymi muszlami na plaży
Ach, Mamo! Jeśli zwróci się w Twoim kierunku
Jakiś żagiel, to właśnie ja.
Tęsknię za blaskiem księżycy w rodzinnej
wiosce
I odbiciem zielonych szczytów w tafli wody
Ach, Mamo! Jeśli usłyszysz niosącą się z oddali
Góralską pieśń, to właśnie ja.

4.8.2 Okoliczności powstania

Tekst pieśni *To właśnie ja* powstał u progu okresu reform i otwarcia. Jego autorem jest znany chiński poeta, Chen Xiaoguang (陈晓光). Wiersz opisuje cztery sceny: wiejski strumień, dym unoszący się nad domostwem, światła lamp na łódkach rybackich i księżycową noc, z których każda wyraża dotkliwe uczucie tęsknoty emigranta za rodzinnym domem. Powtarzające się zawołanie „Ach, Mamo!”

rozumiane może być na dwa sposoby. W dosłownym rozumieniu jest wyrazem tęsknoty za rodzoną matką, w metaforycznym zaś, odzwierciedla uczucie patriotycznej nostalgii. Opisując swojską scenerię, autor tekstu odzwierciedlił przywiązanie i tęsknotę chińskiej diaspory za Ojczyzną.

4.8.3 Budowa utworu

Pieśń *To właśnie ja* posiada regularną budowę trzyczęściową reprzyzową. Utrzymana jest w skali molowej naturalnej i charakteryzuje się zmiennym metrum (4/4, 3/4, 2/4). Poniższy schemat prezentuje budowę utworu:

Część	Wstęp (1-6)	A (7-24)					B (25-40)			Łącznik (41-43)	A1 (44-55)		Koda (56-58)
		a	b	łączn.	a1	b1	c	c1	d		a2	b2	
Zdania		a	b	łączn.	a1	b1	c	c1	d		a2	b2	
Takty	6	6	6	5	6	6	4	4	8	3	6	6	3
Tonacja	g-moll naturalny												

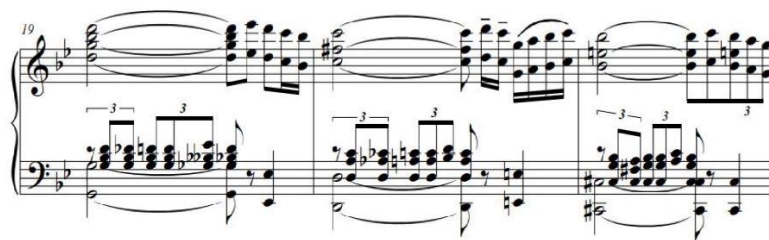
Wstęp składa się z sześciu taktów, utrzymanych w metrum 4/4. Wykonywany jest przez fortepian. Melodia główna prowadzona jest w górnym rejestrze, podczas gdy dolny głos oparty jest na szesnastkowych akordach rozłożonych (vide: Przykład nutowy 12). Barwa odznacza się łagodnością. Jeśli chodzi o przebieg harmoniczny, to wstęp rozpoczyna się od toniki, następnie przechodzi przez drugi przewrót subdominandy i trzeci przewrót subdominandy II stopnia, by w takcie 5 powrócić na tonikę. Dolny głos oparty jest na tonice. Następnie pojawiają się dwa przejściowe akordy septymowe zmniejszone, podczas gdy w dolnym głosie kompozytor zastosował chromatyczny pochod zstępujący, prowadzący do dominandy. Na koniec następuje powrót na tonikę, a tym samym zwieńczenie wstępu kadencją doskonałą.



Przykład nutowy 12

Część A obejmuje 29 taktów i podzielić ją można zgodnie z podziałem tekstu na cztery zdania, spójne łącznikiem. Każde ze zdań składa się z 6 taktów, a łącznik obejmuje 5 taktów. Melodia główna partii wokalne rozpoczyna się w zdaniu a. Metrum oscyluje między 4/4 a 3/4, a melodia, zawierająca się w większości w ambitusie oktawy, oparta jest głównie o interwały sekundy i tercji, pozbawiona jest więc dużych skoków interwałowych. Linia melodyczna odznacza się łagodnością i śpiewnością. W warstwie rytmicznej dominują ósemki i długie nuty. Po długiej nucie w takcie ósmym, kompozytor zastosował ornamentalny przebieg trzydziestsodwójkowy, który nadaje melodii płynności. W partii akompaniamentu dalej przeważają szesnastkowe akordy rozłożone. W takcie 13, rozpoczynającym zdanie b, przebieg linii melodycznej jest podobny jak w zdaniu a, najpierw wznoszący, potem opadający, jednak rozpiętość interwałowa partii akompaniamentu ulega rozszerzeniu, co sprawia, że ładunek emocjonalny zaczyna stopniowo narastać. Począwszy od taktu 13, rytm synkopowany w partii wokalne kreuje wrażenie zapytania. Faktura partii akompaniamentu ulega urozmaiceniu, m.in. przez zastosowanie pauz i akordów arpeggio, co nadaje muzyce wrażenia wielowymiarowości. W takcie 16 ponownie pojawia się znana z tematu figura rytmiczna złożona z szesnastek i ósemek. Dla podkreślenia, trzykrotnie powtórzone jest sformułowanie „to właśnie ja”. Na koniec przejście z dominanty na tonikę tworzy kadencję doskonałą. W łączniku fortepianowym wyróżnić można trzy głosy. Głos dolny opiera się na długich dźwiękach zdwojonych w oktawie, w głosie środkowym triolowe akordy harmoniczne tworzą schromatyzowaną melodię, natomiast na śpiewną melodię w górnym głosie składają się pochody oktawaowe i długie akordy. W ostatnim takcie łącznika kompozytor zastosował wznoszący pochod z ósemkowych arpeggio oraz narastającą dynamikę. Zdania a1 i b1 zapisane zostały w nutach za pomocą znaku

repetycji, zmienia się jednak tekst.



Przykład nutowy 13

Część B składa się z trzech zdań, utrzymanych w tej samej tonacji co część A. Zdania c i c1 obejmują po cztery takty, a zdanie d 8 taktów. Część ta jest częścią kulminacyjną utworu. Do kulminacji prowadzi zdanie c, które rozpoczyna się od dźwięku g^1 na słabej mierze taktu, po którym następuje skok oktawowy. Następująca potem melodia utrzymana jest w wysokim rejestrze, a najwyższym dźwiękiem jest a dwukreślne. We fragmencie tym występują liczne długie dźwięki. Pod względem harmonicznym, zdanie c rozpoczyna się od toniki, następnie przechodzi na pierwszy przewrót dominanty septymowej i akord przejściowy uzyskany przez obniżenie tercji i podwyższenie septymy w tym akordzie. Podwyższenie dźwięku c i skasowanie podwyższenia dźwięku f tworzą przejściową, schromatyzowaną melodię, która wprowadza element napięcia i ukazuje innowacyjność kompozytora w kształtowaniu warstwy harmoniczej. Materiał muzyczny zdania c1 jest zbliżony do zdania c. Rozpoczyna się od figury o charakterze falującym, której ostatnia nuta połączona jest łukiem z nutą o długiej wartości rytmicznej. Zastosowanie techniki *tuoqiang* daje znakomity efekt akustyczny. Melodia główna utrzymana jest w wysokim rejestrze, a w partii akompaniamentu wyróżnić można dwie warstwy. Dolny głos oparty jest o akordy harmoniczne w rytmie trioli, a w górnym głosie dominują szesnastkowe przebiegi wstępujące, co tworzy rytm „4 na 3”. Melodia zdania d również prowadzona jest w wysokim rejestrze. W takcie 33 pojawiają się figury szesnastkowe, melodia stopniowo opada, a całość nabiera bardziej deklamacyjnego charakteru. Począwszy od taktu 35 linia melodyczna zaczyna się ponownie wznosić, czterokrotnie powtórzone są

słowa „to właśnie ja”, a na zakończenie pojawia się długa nuta (*tuoqiang*). Partia akompaniamentu oparta jest o figury triolowe, a pod względem przebiegu harmonicznego, rozpoczyna się od toniki septymowej, po której następuje alterowany akord septymowy na VII stopniu w pierwszym przewrocie, z obniżoną tercją. Jego barwa tworzy kontrast w stosunku do akordu majorowego septymowego. Po powrocie na tonikę następuje pochod wstępujący złożony z szesnastkowych septoli opartych o akord dominanty. W ostatnim takcie zatrzymuje się on na tonice, na której kompozytor zastosował tremolo. Po nim rozpoczyna się 3-taktowy łącznik o charakterze kadencji.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line in G minor, starting at measure 29. It contains the lyrics '沙滩上美丽的海' (Shā tān shàng měi lì de hǎi). The second staff is the right hand of the piano accompaniment, featuring triplet eighth notes. The third staff is the left hand, featuring a steady bass line with triplet eighth notes. The score ends with a fermata on a long note in the vocal line.

Przykład nutowy 14

Część A1 składa się z 12 taktów, pod względem harmonii i linii melodycznej, zbliżona jest do części A, różni się od niej tylko szczegółami. Na przykład w dwóch ostatnich taktach zdań b i b1 w części A, materiał muzyczny oparty jest o motywy zstępujące, podczas gdy ostatnie dwa takty zdania b2 utrzymane są w wysokim rejestrze i oparte na motywach wstępujących. Ponadto kończą się na dźwięku długim na 10 miar. Koda składa się z trzech taktów. Po dwóch miarach na tonice septymowej VI stopnia i następującej po niej sekstoli, melodia zaczyna piąć się z niskiego rejestru w górę za pomocą serii figur szesnastkowych. Całość kończy się na przedłużonym fermata dźwięku g^3 , wprowadzającym nastrój zadumy.

4.8.4 Analiza wykonawcza

Wykonując ten utwór należy wykazać się umiejętnym zastosowaniem technik

wokalnych, pozwalającym na integralne połączenie tekstu z melodią oraz jak najlepsze wyrażenie przesłania i ładunku emocjonalnego wiersza. Pieśń wydaje się prosta do opanowania, są to jednak tylko pozory. Utwór ten charakteryzuje się bowiem szczerością uczuć, głębią przesłania, zróżnicowaną melodią i wielowymiarowością wyrazu. Trudność sprawić może dostosowywanie barwy do potrzeb ekspresyjnych. Chwilami wymagane jest spokojne, poruszające piano, innym razem wyrazić trzeba silniejszy ładunek emocjonalny. Już od pierwszej frazy należy zwrócić szczególną uwagę na kontrolę oddechu. Początek utworu wymaga spokoju w głosie, należytego podparcia i oddania subtelnej nuty smutku. Ze względu na długość frazy, konieczne jest nabranie odpowiedniej ilości powietrza, co pozwoli na zapewnienie stabilnego wydechu i jednolitej barwy. W pierwszej części należy wyrazić uczucie tęsknoty za matką, bliskimi, rodzinnym domem, nie zapominając jednocześnie o wyraźnej dykcji. W drugiej części melodia przeniesiona jest do wysokiego rejestru, co stawia inne wymagania w zakresie kontroli oddechu. Konieczny jest głębszy wdech, pozwalający na nagromadzenie odpowiedniej ilości powietrza. W części tej należy w pełni wykorzystać rezonans głowowy, co zapewni osiągnięcie pożądanej barwy i przenikliwości dźwięku. W tym miejscu głos powinien wyrażać wewnętrzne wołanie, palącą tęsknotę. Część druga stanowi punkt kulminacyjny utworu, natomiast w części trzeciej następuje powrót do nastroju z części pierwszej. Wykonując powtarzający się zwrot „to właśnie ja”, należy stopniowo uspokoić głos, wprowadzając nastrój części reprzyzowej. Choć melodia i tekst części trzeciej są podobne do części pierwszej, to nie można zaśpiewać jej tak samo. Powinna wybrzmieć w niej nuta bezradności i smutku.

Zastosowanie techniki *bel canto* w pieśni *To właśnie ja* daje lepsze efekty w wysokim rejestrze, poszerza skalę i czyni barwę głosu łagodniejszą, cieplejszą. Niezależnie od poziomu trudności, śpiew w wysokim rejestrze brzmi lekko i rześko, jakby przychodził z ogromną łatwością, co pomaga w uzyskaniu efektu serdeczności.

Technika *bel canto* użyta na trzecim „to właśnie ja, właśnie ja” (那就是我, 就是我) po słowach „jakiś żagiel” (一叶风帆), dzięki utrzymaniu wysokiej pozycji głosu, pozwala na swobodne prowadzenie dźwięku na sylabie 我 *wo*, dzięki czemu lepiej wykreować można nastrój smutku i samotności. Jednocześnie należy zwrócić uwagę,

by pozostać wiernym zamysłowi twórczemu kompozytora i stylistyce ludowej, tak aby przekonująco wyrazić dojmujące uczucie tęsknoty.

4.9 Wariacje Mairy (玛依拉变奏曲)

4.9.1 Tekst pieśni

人们都叫我玛依拉, 诗人玛依拉,
牙齿白声音好, 歌手玛依拉.
高兴时唱上一首歌,
弹起那冬不拉冬不拉,
来往人们拥挤在我的屋檐底下,
玛依拉 拉依拉 哈拉拉库
我是瓦利姑娘名叫玛依拉, 哈哈

白手绢丝面上 绣满了玫瑰花.
年青的哈萨克, 人人羡慕我羡慕我,
谁的歌声来和我比一下. 哈哈
哈哈
白手绢丝面上上绣满了玫瑰花.
等待我的情人弹响冬不拉
年青的哈萨克, 来到我的家,
谁的歌声来和我比一下.

Ludzie nazywają mnie Maira, poetka Maira,
Białe zęby, dobry głos, pieśniarka Maira
Gdy jestem radosna śpiewam pieśń,
Przy akompaniamencie dombry²⁷³
Goście tłoczą się pod moim dachem
Maira [wyrazy dźwiękonaśladowcze]
Jestem dziewczyną z Wali o imieniu Maira, hahaha
Na białej chusteczce wyhaftowane mam róże
Młodzi Kazachowie zazdroszczą mi, zazdroszczą
mi
Czyj głos stanie z moim w szranki, hahaha
Na białej chusteczce wyhaftowane mam róże
Czekam aż mój wybranek zagra na dombrze
Młodzi Kazachowie, chodźcie do mojego domu
Czyj głos stanie z moim w szranki

4.9.2 Okoliczności powstania

Wśród Kazachów popularne są powiedzenia: „rumak i pieśń to jego skrzydła” oraz „gdzie kazachska jurta, tam rozbrzmiewa śpiew”, które odzwierciedlają ich zamiłowanie do muzyki. Dźwięczna, pełna wigoru kazachska muzyka ludowa stała się inspiracją dla powstania *Wariacji Mairy*. Utwór ten powstał w oparciu o pieśń *Maira*, starą kazachską pieśń ludową, zapisaną przez Wang Luobina (王洛宾) w ramach badań terenowych. Pieśń ta doskonale odzwierciedla prostolinijność i pasję narodu kazachskiego. Młody kompozytor Hu Tingjiang (胡廷江), w oparciu o własne obserwacje z życia Kazachów, wzbogacił budowę, tonalność i ekspresję emocjonalną

²⁷³ Dombra – narodowy instrument kazachski, zazwyczaj 2-strunowy instrument szarpany.

oryginalnej pieśni o elementy zaczerpnięte ze współczesnego życia tej mniejszości narodowej, a także wykorzystał zachodnią technikę wariacyjną i koloraturę w stylu *bel canto*. Powstały w ten sposób nowy utwór odznacza się zarówno silnym kolorytem lokalnym, jak i powiewem współczesności. Innowacyjne podejście kompozytora stało się inspiracją dla nowej drogi rozwoju chińskiej muzyki ludowej, łączącej tradycję ze współczesnością. Ułatwia ona współczesnej publiczności odbiór twórczości o charakterze ludowym. Warto podkreślić, iż utwory wokalne Hu Tingjianga nie skupiają się na eksponowaniu wirtuozerii wokalne, lecz dają przede wszystkim wyraz głosowi serca.

4.9.3 Budowa utworu

Pieśń *Wariacje Mairy* odznacza się budową trzyczęściową, reprzyzową. W porównaniu z oryginalną pieśnią ludową charakteryzuje się zastosowaniem licznych koloratur. Część A stanowi ekspozycję, ukazuje obraz bardzo popularnej dziewczyny, znanej ze swoich umiejętności wokально-tanecznych. Podzielić ją można na dwie części, pierwsza z nich, obejmująca 29 taktów, wprowadza temat. Druga stanowi wariację, opartą na wzbogaceniu linii melodycznej za pomocą techniki koloraturowej. Część A utrzymana jest w tonacji E-dur. Część B stanowi przetworzenie. Następuje w niej przejście do tonacji A-dur i wyraźne zwolnienie tempa. Mówi ona przede wszystkim o poszukiwaniu przez bohaterkę prawdziwej miłości. Również w tej części kompozytor zastosował liczne koloratury, jednak ze względu na dużo wolniejsze tempo, stawia ona wysokie wymagania pod względem kontroli oddechu. W części A1, pełniącej funkcję reprzyzy, następuje powrót do tonacji E-dur, ale w porównaniu do części A jest ona krótsza, pozbawiona części wariacyjnej. Melodia jest taka sama jak w części A, z tym że późniejszy przebieg koloraturowy ulega zmianie. W finale pieśni pojawia się najwyższy dźwięk (wysokie cis), który dodaje całości siły ekspresji.

4.9.4 Analiza wykonawcza

Wykorzystanie elementów techniki *bel canto* sprawiło, iż *Wariacje Mairy* znacznie różnią się od oryginalnej pieśni ludowej pod względem poziomu trudności,

długości, ekspresji emocjonalnej i rytmu. Pieśń zyskała też znacznie na sile wyrazu. Skala głosu w tradycyjnym śpiewie chińskim jest ograniczona. Choć technika ta pozwala na uzyskanie pięknej, słodkiej barwy, to zakres skoków i elastyczność głosu pozostawiają wiele do życzenia. Połączenie tradycyjnego śpiewu z techniką *bel canto* pozwoliło na uzyskanie nowej jakości dźwięku i otworzyło drzwi do rozwoju ludowej sztuki wokalne integrującej osiągnięcia naukowe z narodową tradycją. Przy zachowaniu stylistyki ludowej, dokonano odważnych poszukiwań w zakresie techniki śpiewu w rejestrze wysokim. Na przykład wprowadzenie technik koloraturowych ze śpiewu *bel canto* rozwiązało szereg problemów technicznych śpiewu ludowego w wysokim rejestrze, co stanowiło niewątpliwy przełom. W praktyce wykonawczej, integracja europejskiej techniki śpiewu z chińskim śpiewem ludowym, zarówno w repertuarze rodzimym, jak i zagranicznym, spotyka się z bardzo pozytywnym odbiorem.

Przykłady zastosowania techniki koloraturowej znaleźć można na przestrzeni całej pieśni *Wariacje Mairy*. Utwór ten dzieli się na trzy części. W części pierwszej dominują przebiegi gamowe. Trudnością w ich wykonaniu jest niebezpieczeństwo pominięcia niektórych dźwięków, dlatego ważne jest by ćwiczyć te przebiegi z akompaniamentem fortepianu, na tej samej zasadzie jak ćwiczenie gam. Falująca linia melodyczna odzwierciedla żywy, pogodny charakter Mairy, a słowa „młodzi Kazachowie zazdroszczą mi, czyj głos stanie z moim w szranki” dodatkowo podkreślają jej pewność siebie. Następująca później seria skoków interwałowych daje wyraz uczuciu radości. Kolejna część utrzymana jest w wolniejszym tempie, odzwierciedla bowiem pragnienie odnalezienia miłości. Koloratury w tej części odznaczają się płynnością i liryzmem. Przy ich wykonaniu ważne jest podparcie oddechowe, a barwa głosu powinna brzmieć łagodnie i subtelnie, tak by przekonująco oddać nastrój bohaterki. Część trzecia stanowi reprzykę części pierwszej, różni się jednak od niej nieznacznie pod względem zastosowanych przebiegów koloraturowych. Kompozytor zakończył pieśń efektowną kadencją, podkreślając znaczenie koloratur w całym utworze.

Przykład nutowy 15 pokazuje przebieg koloraturowy z najwyższym dźwiękiem

w utworze (wysokie cis). Przebieg ten stanowi piękne zakończenie pieśni, które powinno zostać wykonane w sposób przemyślany i z odpowiednią siłą ekspresji. *Wariacje Mairy* są pełne przebiegów koloraturowych, dlatego warunkiem koniecznym do udanej interpretacji tego utworu jest odpowiedni warsztat techniczny. Po pierwsze, najważniejszą kwestią jest oddech. Przy wykonaniu tego rodzaju pieśni, gdzie znaleźć można zarówno szybkie, jak i wolne tempo, oddech musi być dobrze osadzony, z odpowiednim wykorzystaniem przepony. Ze względu na żywy charakter pieśni, można śpiewać z delikatnym uśmiechem na twarzy. Pomoże to również w otwarciu stawu żuchwowego i wykorzystaniu rejestru głowowego. Środkowa część odznacza się wolniejszym tempem, co utrudnia kontrolę oddechu i może prowadzić do śpiewu głosem naturalnym, pozbawionym techniki. Dlatego śpiewając ten fragment należy starać się wyrzucać dźwięk do przodu i dać wyraz emocjom w sposób zbliżony do mowy. Pod względem ekspresji emocjonalnej, pieśń w przeważającej części jest żywa i radosna, z wyjątkiem nuty smutku w części środkowej, w której Maira wyraża pragnienie odnalezienia prawdziwej miłości. Dlatego część pierwsza i trzecia powinny być pełne wigoru i pasji, podczas gdy część druga powinna brzmieć delikatniej, bardziej subtelnie.

169.

啊 哈哈哈哈哈 啊

174.

啊

180.

玛依拉

Przykład nutowy 15

4.10 Będę cię kochać poza grób (来生来世把你爱)

4.10.1 Tekst arii

啊 烈焰为我沸腾 激流为我澎湃
我要跟着烈焰激流走了
又是欢喜又是悲哀
喜的是 秦生不会投罗网
此一去 龙游归大海

我为你千死千生
九泉下也痴心不改

人说有两世姻缘
我愿为你重新再来

悲的是此生长离别
孤零零你岁月难捱
一个不经事的读书人
此一去 何人将你关怀
你带着关砚砚母子
艰辛事如何拆解

但愿得天可怜见
你无病无厄无祸无灾
我要走了 心意永不改
秦生啊我今生今世
来生来世都把你爱

Ach, ogień buzuje, fale się burzą
Odejdę razem z płomieniami i wartkim nurtem
Radość przeplata się ze smutkiem
Radość z tego, że Qinsheng wymknie się z zasadzki
Kiedy odejdę, będzie wolny jak smok powracający do morza
Umarłabym dla ciebie i narodziła się tysiąc razy
Nawet w zaświatach moje uczucie pozostanie niezmiennie
Ludzie mówią, że istnieje miłość łącząca dwa światy
Jestem gotowa by dla ciebie powrócić

Smutek ogarnia na myśl o długim rozstaniu
Będzie ci trudno znieść życie w pojedynkę
Niedoświadczony życiem erudyta
Kiedy odejdę, kto się tobą zaopiekuje
Razem z Guan Yanyan i jej synem,
jak stawisz czoła trudnościom
Oby niebiosa się nad tobą zlitowały
Chroniły cię przed chorobą i nieszczęściem
Odchodzę, a moje uczucia nigdy się nie zmieniają
Ach, Qinsheng, w tym życiu i z następnym,
Zawsze będę cię kochać

4.10.2 Okoliczności powstania

Będę cię kochać poza grób jest arią z opery narodowej *Ballada o kanale* (运河谣). Prace nad budową Wielkiego Kanału, łączącego Hangzhou z Pekinem, rozpoczęły się w okresie Wiosen i Jesieni (722–481 p.n.e.). Jest to najdłuższy w historii starożytny kanał, imponujący projekt inżynieryjny okupiony ciężką pracą ludu i jeden z symboli prestiżu chińskiej cywilizacji. Odegrał on ogromną rolę w rozwoju wymiany handlowej między północą i południem, przyczyniając się do wzrostu gospodarczego i wymiany kulturowej między obszarami położonymi wzdłuż kanału. To wielkie przedsięwzięcie stało się tłem dla wydarzeń przedstawionych we współczesnej operze narodowej *Ballada o kanale*. Libretto napisali profesor Centralnej Akademii Teatralnej, Huang Weiruo wraz z Dong Ni. Po zapoznaniu się z licznymi materiałami historycznymi, wielokrotnych badaniach terenowych, po pięciokrotnej rewizji tekstu, stworzyli oni

wspólnie libretto głęboko osadzone w kontekście historycznym, odznaczające się romantycznym, lirycznym stylem. Prace nad powstaniem opery trwały dwa lata i była to pierwsza opera narodowa wyprodukowana przez Teatr Narodowy w Pekinie. Aria *Będę cię kochać poza grób* ma dla opery kluczowe znaczenie, a jednocześnie stawia przed wykonawcą wysokie wymagania. Jest nie tylko trudna pod względem technicznym i wysoce dramatyczna, ale również łączy elementy opery chińskiej i zachodniej. Aria ta stanowi punkt kulminacyjny opery i cieszy się ogromną popularnością wśród odbiorców.

4.10.3 Budowa utworu

Aria *Będę cię kochać poza grób* jest jedną z ważniejszych partii w operze *Ballada o kanale*. Charakteryzuje się ona zastosowaniem elementów chińskiej muzyki ludowej, w tym ludowej skali pentatonicznej. Aria posiada budowę trzyczęściową, z powtórzeniem ostatniej części. Każda z części odznacza się odmiennym materiałem muzycznym, co ma na celu osiągnięcie zróżnicowanych efektów akustycznych. Zauważyć można, iż utwór ten charakteryzuje się związanymi z rozwojem akcji silnymi konfliktami dramatycznymi i zmianami nastroju, które oddać trzeba w śpiewie, tak aby poruszyć publiczność i wciągnąć ją w wir wydarzeń przedstawianych w operze.

Część pierwsza (takty 1-22) utrzymana jest w tonacji *F-shang*²⁷⁴ i rozpoczyna się od długiego westchnienia „ach!”. Melodia utrzymuje się następnie w wysokim rejestrze przez siedem taktów. Fraza „ogień buzuje” (烈焰为我沸腾) powinna być zaśpiewana z mocą, zarówno w partii wokalne, jak i w partii fortepianu zaznaczone są akcenty, podkreślające rozpacz Shui Honglian oraz jej determinację by dla ukochanego zginąć w morzu płomieni. Następnie bohaterka śpiewa o swojej radości i smutku. Słowa „Qinsheng wymknie się z zasadzki, kiedy odejdę, będzie wolny jak smok powracający do morza” odzwierciedlają radość Honglian z odzyskania przez ukochanego wolności, ale symbolizują też rozstanie kochanków, co sprawia że posiadają zabarwienie tragiczne.

²⁷⁴ Vide: Cui Yongri 崔永日, *ibidem*

W części drugiej (takty 23-42) nastrój ulega uspokojeniu, tempo zwalnia, bohaterka łagodnym, lirycznym głosem wyśpiewuje swój monolog, pozostający w wyraźnym kontraście z dramatyзмом części pierwszej. Słowa „ludzie mówią, że istnieje miłość łącząca dwa światy, jestem gotowa by dla ciebie powrócić” wyrażają niechęć do rozstania z ukochanym i obietnicę miłości poza grób, powtórzoną na końcu pieśni. Następnie Honglian śpiewa „niedoświadczony życiem erudyta, kiedy odejdę, kto się tobą zaopiekuje”, dając wyraz trosce o losy ukochanego gdy bohaterki już zabraknie. Wyrażane w tym fragmencie emocje są niezwykle subtelne i poruszające. Akordy rozłożone w partii akompaniamentu podkreślają pełen spokoju, ale i smutku nastrój.

W części trzeciej (takty 43-59) następuje modulacja do tonacji B-gong²⁷⁵, zachowany zostaje jednak liryczny, łagodny charakter. Słowa „oby niebiosy się nad tobą zlitowały, chroniły cię przed chorobą i nieszczęściem” ponownie wyrażają troskę Honglian o losy Qinshenga i jej współczucie dla Guan Yanyan, co doskonale odzwierciedla bezinteresowność jej uczucia.

The image displays a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Chinese. The first system includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Lyrics for the first system: 带着他们 母子 艰辛 事如何拆

Lyrics for the second system: 解, 但愿 得天 可怜 见, 你 无病无厄 无祸无

Przykład nutowy 16

²⁷⁵ Vide: Cui Yongri 崔永日, *ibidem*

Część tę podzielić można dalej na dwie części, z których każda posiada regularną budowę 8-taktową i ten sam tekst. Pierwsza z nich rozpoczyna się w dynamice *mp*.

The image shows two systems of a musical score. The first system consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has the lyrics: 灾。 你 带 着 他 们 母 子。 The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the vocal line with the lyrics: 艰 辛 事 如 何 拆 解, 但 愿 得 天 可 怜。 The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Przykład nutowy 17

Jak widać na powyższym przykładzie nutowym, w drugiej części dynamika wzrasta do *mf*, co odzwierciedla wzrastające napięcie emocjonalne. Niechęć do rozstania z Qinshengiem i troska o ukochanego przybierają na sile. Wysoki dźwięk na sylabie 灾 *zai* zapowiada nadejście punktu kulminacyjnego w czwartej części.

Część czwarta (takty 60-102) stanowi punkt kulminacyjny arii. Następuje powrót do tonacji wyjściowej i przyspieszenie tempa. Partia akompaniamentu charakteryzuje się zastosowaniem artykulacji staccato i akcentów, wyraźnie wyczuwalne jest wzburzenie nastroju. Dynamika stopniowo narasta, aż do końcowego *ff*, zapowiadającego rychłą śmierć bohaterki w płomieniach. W części tej Honglian kilkakrotnie nawołuje ukochanego, a słowa „Ach, Qinsheng, w tym życiu i z następnym, zawsze będę cię kochać” poruszają do łez. Bezinteresowna miłość bohaterki, jej odwaga i poświęcenie są naprawdę godne uznania.

4.10.4 Analiza wykonawcza

Elementy zachodniej techniki śpiewu w śpiewie ludowym

Ballada o kanale jest pierwszą oryginalną operą narodową wyprodukowaną przez Teatr Narodowy w Pekinie. Kompozytor Yin Qing (印青) określił ją mianem „chińskiej opery”, mając nadzieję iż w porównaniu z „operą narodową” będzie bardziej oryginalna i współczesna, „skierowana na odbiorcę, bliska sercu i poruszająca”. Jak widać, narodowy charakter jest jednym z wyróżników tej opery, a główne role, takie jak Shui Honglian i Qin Xiaosheng, przyznane zostały aktorom specjalizującym się w śpiewie ludowym. Aria *Będę cię kochać poza grób* wykorzystuje techniki kompozytorskie zaczerpnięte z opery zachodniej, jednak pod względem formy, stylistyki i cech charakterystycznych, diametralnie różni się od opery europejskiej. Jej chiński charakter jest niezaprzeczalny. Czy oznacza to jednak, że arię tę wykonać należy czystą techniką ludową? Autorka uważa, iż partii Shui Honglian nie można wykonać z użyciem jednego rodzaju barwy, ale należy dostosowywać ją zgodnie z rozwojem akcji i zmianami zachodzącymi w bohaterce. Techniki oddechowe stosowane w tradycyjnym śpiewie chińskim prowadzą do uzyskania jasnej, subtelnej barwy, słabą stroną śpiewu ludowego są jednak niedostatki w zakresie wolumenu i płynności głosu. Na drodze ciągłego rozwoju muzyki ludowej i zapożyczenia zachodnich technik oddechowych, w tym oddechu przeponowego, głos zyskał na przestrzenności i sile wyrazu. Ponadto, współczesna opera narodowa wymaga od wykonawcy zastosowania różnych efektów akustycznych dla wykreowania wizerunku postaci, oddania zawłości fabuły i przekazania bogactwa wyrażanych w operze emocji, co możliwe jest do osiągnięcia wyłącznie przy doskonałej kontroli oddechu. Zachodnia wokalistyka poszczycić się może usystematyzowaną metodologią treningu oddechowego, która może być cennym źródłem inspiracji w śpiewie ludowym.

Shui Honglian już w wieku 10 lat rozpoczęła zarabiać na życie śpiewem pod okiem mistrza. Wyróżnia się zarówno prostolinijnością charakterystyczną dla ludzi z północy, jak i subtelnością typową dla południowców. Przy kanale zetknęła się

z różnymi typami ludzi, nie brakowało więc jej obycia i sprytu. Na przykład, widząc jak właściciel statku Zhang Shuiyao gnębi Qin Xiaoshenga, Shui Honglian śpiewa niezwykle inteligentną i zabarwioną sarkazmem melodię, którą wykonać należy jasnym, słodkim głosem, podkreślającym zadziorny charakter bohaterki. Natomiast śpiewając *Będę cię kochać poza grób* najlepiej jest połączyć technikę śpiewu ludowego z techniką *bel canto*, by oddać wielowymiarowy charakter postaci. Na tym etapie rozwoju akcji, targana sprzecznymi uczuciami Shui Honglian stoi w obliczu trudnego wyboru. Ostatecznie decyduje się poświęcić życie by chronić ukochanego. W omawianej arii głos musi wyrazić całą gamę emocji, od radości, przez zatroskanie i smutek, po nadzieję i miłość. Wymaga to wykreowania odpowiedniego napięcia dramatycznego, co nie sposób osiągnąć za pomocą jasnej, słodkiej barwy. Używając charakterystycznego dla techniki *bel canto* szerokiego i długiego toru głosowego, uzyskać można głos wzbogacony o całą gamę alikwotów, odznaczający się pełną barwą i siłą wyrazu, co bez wątpienia pozytywnie wpływa na efekt sceniczny. Podsumowując, wykonanie arii *Będę cię kochać poza grób* nie powinno ograniczać się do zastosowania czystej techniki śpiewu ludowego, ale głosu wzbogaconego o elementy *bel canto*. Tylko w ten sposób oddać można całe bogactwo przeżyć wewnętrznych Shui Honglian.

Ekspresja emocjonalna: życie i śmierć, uczucia i rozsądek, strata i zysk

Interpretując utwór wokalny, należy przy poszanowaniu intencji twórczej kompozytora, tchnąć w jego dzieło nowe życie. Aria powinna być osadzona w kontekście, a głos kształtowany w oparciu o emocje. Tak więc pytanie brzmi: jakie emocje wyraża aria *Będę cię kochać poza grób*? Zdaniem autorki, utwór opiera się na napięciu między życiem a śmiercią, uczuciami a rozsądkiem, stratą a korzyścią. Umierająca osoba ma nadzieję, że jej ofiara zapewni ukochanej osobie życie, natomiast osoba pozostająca przy życiu ma za zadanie spełnić życzenie osoby poświęcającej życie i kontynuować walkę. Taka postawa jest pochwałą natury ludzkiej i dobroci serca, co stanowi temat przewodni zarówno arii, jak i całej opery. Z kolei skomplikowane relacje łączące czwórkę głównych bohaterów: Shui Honglian, Qin Xiaoshenga, Guan Yanyan i Zhang Shuiyao, ukazują zderzenie uczuć z rozumem, straty z zyskiem. Opowiadając

o pracy nad librettem *Ballady o kanale*, Huang Weiruo zauważył iż „choć fabuła jest fikcyjna, to charakter i uczucia bohaterów stanowią wierne odzwierciedlenie chińskich obywateli, a zwłaszcza ich człowieczeństwa i dobroci.” Shui Honglian jest przedstawicielką nizin społecznych, ciężko doświadczoną przez życie. Pragnie ona szczęścia w miłości, ostatecznie jednak decyduje się oddać życie by ratować ukochanego, co ukazuje potęgę miłości, do której zdolni są zwykli ludzie. Zaśpiewanie analizowanej arii wymaga wczucia się w rolę, wyobrażenia sobie sytuacji, w której trzeba rozstać się z ukochanym na zawsze, zrozumienia bólu bohaterki, jej poczucia straty, tęsknoty i nadziei. Cała ta gama emocji powinna znaleźć odzwierciedlenie w głosie. Na przykład, śpiewając „Umarłabym dla ciebie i narodziła się tysiąc razy, nawet w zaświatach moje uczucie pozostanie niezmiennie. Ludzie mówią, że istnieje miłość łącząca dwa światy, jestem gotowa by dla ciebie powrócić”, należy podkreślić oddanie i bezwarunkową lojalność bohaterki. Z kolei słowa „Smutek ogarnia na myśl o długim rozstaniu, będzie ci trudno znieść życie w pojedynkę. Niedoświadczony życiem erudyta, kiedy odejdę, kto się tobą zaopiekuje”, wyrażają przywiązanie i troskę o ukochanego. Końcowe „Odchodzę, a moje uczucia nigdy się nie zmienią. Ach, Qinsheng, w tym życiu i z następnym, zawsze będę cię kochać” powinno być zaśpiewane zdecydowanie, ale jednocześnie niezwykle spokojnie. Podsumowując, aby prawdziwie tchnąć w postać Shui Honglian życie, należy oddać jej prawość, dobroć, odwagę i oddanie w obliczu śmierci. Shui Honglian jest wykreowanym przez operę *Ballada o kanale* wizerunkiem artystycznym. Wizerunek ten nie przedstawia wielkiej bohaterki czy rewolucyjnej męczennicy, ale zwykłą dziewczynę. Jej zawód wędrowniej artystki, pływającej po kanale sprawił, że w jej pieśniach słychać zarówno południową subtelność, jak i charakterystyczną dla północy arogancję. Będąca zwierciadłem osobowości Shui Honglian aria *Będę cię kochać poza grób* stanowi punkt kulminacyjny opery i emanuje człowieczeństwem i dobrocią, które stanowią kwintesencję przesłania *Ballady o kanale*. Kreując wizerunek Shui Honglian należy dać wyraz jej odwadze, dobroci, prawości i lojalności w miłości, jakie okazuje w obliczu wyborów między życiem a śmiercią, uczuciami a rozsądkiem oraz stratą a zyskiem.

4.11 Święto Latarni. Na melodię Qing Yu An (青玉案·元夕)

4.11.1 Tekst pieśni

东风夜放花千树	Niczym kwiaty z tysiąca drzew niesione wschodnim wiatrem
更吹落星如雨	Noc rozświetla deszcz spadających gwiazd ²⁷⁶
宝马雕车香满路	Ulice pełne są eleganckich powozów, roztaczających słodką woń,
凤箫声动玉壶光转	Wśród dźwięku <i>xiao</i> ²⁷⁷ jadeitowy imbryk ²⁷⁸ rozlewa swój blask
一夜鱼龙舞	Noc ożywia taniec ryb i smoków ²⁷⁹ ,
蛾儿雪柳黄金缕	wokół tłoczą się ćmy, wierzby i złote ornamenty ²⁸⁰
笑语盈盈暗香去	Śmiech wypełnia pełen odurzającej woni mrok
众里寻他千百度	Po tysiackroć szukałem jej wśród tłumu
蓦然回首	Nagle odwracam głowę
那人却在灯火阑珊处	I stoi tam, w gasnącym blasku latarni.

4.11.2 Okoliczności powstania

Wiersz *Święto Latarni. Na melodię Qing Yu An* napisany został przez poetę z czasów południowej dynastii Song, Xin Qiji (辛弃疾). Był on w drodze do Lin'anu (ówczesnej stolicy Chin), by objąć tam stanowisko urzędnicze. Rozczarowany niepowodzeniami w swej karierze politycznej i niemożnością przysłużenia się ukochanemu krajowi, Xi Qiji przelał uczucie zawodu i wyobcowania na papier. Wiersz opisuje pełną zgiełku scenę obchodów Święta Latarni, tłumy ludzi, obrazy zbytku i przepychu. Stanowiące punkt zwrotny słowa „Nagle odwracam głowę i stoi tam, w gasnącym blasku latarni” odzwierciedlają frustrację poety, który pomimo oddania narodowi i zatroskania o jego losy, z każdej strony natrafia na ścianę, więc jedyne co może zrobić, to trzymać się z dala od hedonistycznego zgiełku. Właśnie to ostatnie zdanie wiersza prawdziwie poruszyło kompozytora Li Yana i zainspirowało go do ubrania wiersza w urzekającą melodię.

²⁷⁶ Odniesienie do lampionów

²⁷⁷ Rodzaj fletu podłużnego, wykonanego najczęściej z bambusa

²⁷⁸ Określenie na księżyc

²⁷⁹ Lampiony często miały kształt ryb i smoków

²⁸⁰ Odniesienie do ozdób, jakie zamożne damy nosiły na głowach podczas Święta Latarni

4.11.3 Budowa utworu

Pieśń Li Yana *Święto Latarni. Na melodię Qing Yu An* odznacza się budową dwuczęściową repryzową, przedstawioną na poniższym schemacie:

wstęp	A		interludium	A'			koda
	a	b		a	c	b'	
1-5	6-14	15-24	25-26	27-35	36-44	45-54	55-59

Wstęp składa się z pięciu taktów. Partia lewej ręki oparta jest na akordach rozłożonych z przetrzymanym basem, a w prawej ręce linia melodyczna, zawierająca elementy imitacji, zbudowana jest z dwutaktowych fraz. Pierwszy takt rozpoczyna się od toniki, a trzeci od dźwięku prowadzącego. Pod względem przebiegu harmonicznego, przejście z dominanty septymowej na tonikę w klarowny sposób określa tonację. W takcie drugim natomiast zaobserwować można rodzaj kadencji zwodniczej, z dominantą wtrąconą rozwiązującą się na tonikę szóstego stopnia (vide: Przykład nutowy 18).



Przykład nutowy 18

W zdaniu c (takty 36-44) pojawia się nowy materiał muzyczny, wykorzystujący dużą ilość dźwięków obcych. Melodia o kierunku wznoszącym i śpiew oparty na wokalizie pozwala na pełne wyrażenie emocji. Zdanie to podzielić można na pięć fraz, z czego trzy ostatnie frazy wykorzystują progresję o interwał tercji, prowadzącą do dźwięku g^2 . Fragment ten doskonale kreuje nastrój i nadaje interpretacji duszy.

Wstęp oraz zdania a i b utrzymane są w tempie *Adagio*. W łączniku i zdaniu a w części A' następuje przejście do tempa *Andante*, a w zdaniu b' i kodzie powrót do

Adagio. Zmiany tempa odzwierciedlają zmiany nastroju, których odbicie znaleźć można również w fakturze akompaniamentu. Akompaniament i melodia partii wokalne tworzą spójną, logiczną całość. Zauważyć można dużą zgodność pod względem budowy utworu oraz organizacji tempa i zmian nastroju, które napędzają rozwój utworu. Całość odznacza się dużym uporządkowaniem i koherentnością.

4.11.4 Analiza wykonawcza

Wykonując analizowany utwór należy wziąć pod uwagę specyfikę formy muzycznej, okoliczności powstania wiersza, cechy charakterystyczne melodii, znaczenie i prozodię tekstu, a następnie dokonać interpretacji pieśni z wykorzystaniem odpowiednich technik wokalnych oraz mimiki i języka ciała. Pod względem technicznym, utwór stawia wysokie wymagania w zakresie oddechu, kontroli dynamiki, wyraźnej dykcji i ekspresji emocjonalnej.

Kontrola oddechu jest kluczowa dla uzyskania głosu o dużej sile ekspresji. Wykonując *Święto Latarni* należy przeanalizować najpierw długość wersów, gramatykę i akcenty logiczne, wymagają one bowiem przemyślanego rozplanowania oddechu. Następnie należy zaśpiewać pieśń w odpowiednim tempie. Oddech powinien być równomierny i stabilny (vide: Przykład nutowy 19).



The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 5 and includes a vocal line with the lyrics '东风夜放花千树, 更吹落星如' and a piano accompaniment. The second system starts at measure 9 and includes a vocal line with the lyrics '雨。宝马' and a piano accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Przykład nutowy 19

Dobre panowanie nad oddechem jest warunkiem koniecznym do efektywnego śpiewu. Na przykład we frazie „niczym kwiaty z tysiąca drzew niesione wschodnim wiatrem”, wykonując pierwszą sylabę (东 *dong*), należy zwrócić uwagę na dykcję, przy jednoczesnym zachowaniu płynności przepływu powietrza przez tor głosowy.

Śpiewając zamykającą frazę sylabę 树 *shu*, należy zapewnić stabilność oddechu przez trzy miary trwania wartości rytmicznej. Na sylabie 夜 *ye* realizowany jest skok kwintowy. Przy tego rodzaju dużych skokach interwałowych, nietrudno o zjawisko ściśnięcia gardła, dlatego należy przygotować się do skoku dobrze osadzając wcześniej oddech, a nie czekać do ostatniej chwili i pospiesznie szukać rozwiązań. Przy skoku interwałowym w górę bardzo istotne jest podparcie oddechowe z wykorzystaniem mięśni brzucha i mięśni międzyżebrowych, zapewnia ono bowiem stabilność oddechu. Równomierny oddech, w połączeniu z dobrym otwarciem jam rezonansowych, sprawią iż wygłos naturalnie podąży za nagłosem.

Wykonanie pieśni artystycznych do poezji klasycznej wymaga elastyczności oddechu. Śpiewając sylaby 落 *luo* i 雨 *yu* we frazie „noc rozświetla deszcz spadających gwiazd”, należy zwrócić uwagę by w oparciu o stabilny oddech uzyskać efekt płynnego, nieprzerwanego dźwięku. Sylaba 落 *luo* powinna być połączona z poprzedzającą ją sylabą, należy pamiętać o odpowiednim ułożeniu ust (do samogłoski „o”) i ciągłości oddechu. Śpiewając 雨 *yu*, przy zachowaniu ułożenia ust podobnego do wygłosu poprzedzającej sylaby, należy zespolić dźwięk, oddech i ciało, zapewniając tym samym swobodny przepływ powietrza.

Dynamika w pieśni *Święto Latarni* opiera się na kontroli nad ciałem i zmianach nastroju. Pierwszy z tych czynników jest nierozzerwalnie związany z wykorzystaniem oddechu. Zwłaszcza w przypadku melodii o kierunku wstępującym, niektórzy śpiewacy w sposób podświadomy usztywniają ciało, spinają ramiona i gardło, co prowadzi do problemów technicznych. Koordynacja ciała podczas śpiewu jest niezwykle istotna dla uzyskania dobrej jakości dźwięku, zapewnia bowiem stabilność oddechu. We frazie „niczym kwiaty z tysiąca drzew niesione wschodnim wiatrem”, sylaby 花千树 *hua qian shu* należy zaśpiewać jednym ciągiem, co wymaga odpowiedniego podparcia oddechowego. Mięśnie podbrzusza powinny ze stałym naciskiem utrzymywać uniesienie przepony, podczas gdy pozostałe części ciała nie muszą wykonywać nadmiernej pracy. Wykonując następujący zaraz potem pochód wstępujący na słowach 更吹落 *geng chui luo*, należy rozluźnić ciało i zwiększyć ilość

zużywanego powietrza. Zwłaszcza na sylabie 星 *xing*, nie należy zamykać jamy ustnej i usztywniać gardła, dźwięk nie powinien być uzyskiwany siłowo (vide: Przykład nutowy 20).



Przykład nutowy 20

Zawarta w analizowanej pieśni wokaliza również pokazuje znaczenie kontroli nad ciałem. Przy wykonaniu melodii opartej na pochodach wstępujących niezwykle istotna jest świadomość i koordynacja ciała. Im wyższy jest dźwięk, tym bardziej należy pamiętać o wykorzystaniu mięśni brzucha i mięśni międzyżebrowych oraz o równomiernym rozprowadzeniu oddechu. Należy odczuć wpływ ciała na jakość dźwięku.

Dźwięk zmienia się pod wpływem zmian nastroju, co widoczne jest szczególnie w taktach 54-58. Słowa „Nagle odwracam głowę i stoi tam, w gasnącym blasku latarni” odmalowują zupełnie inny obraz, odzwierciedlając zmianę na płaszczyźnie emocjonalnej. Wykonując ten fragment, należy używać oddechu zgodnie z wyrażanymi emocjami. Wznosząco-opadająca linia melodyczna, w połączeniu z subtelnymi zmianami dynamicznymi, pozwalają na przekonujące ukazanie przeżyć wewnętrznych podmiotu lirycznego (vide: Przykład nutowy 21).

54
处。 暮然回首， 那人却在， 灯火

57
雨 珊 处。

Przykład nutowy 21

Święto Latarni. Na melodię *Qing Yu An* jest pięknym przykładem współczesnej pieśni artystycznej do klasycznego wiersza z epoki Song. Pod względem techniki wykonania łączy tradycję z innowacją. Śpiewając tę pieśń należy zarówno zastosować stylistykę i dykcję charakterystyczną dla śpiewu ludowego, jak i oddech, rezonans i wysoką pozycję głosu zaczerpnięte z techniki *bel canto*. Połączenie wszystkich tych elementów gwarantuje płynność melodii i siłę wyrazu, co przejawia się w następujących kilku aspektach:

1. Śpiewając analizowaną pieśń należy zastosować zapożyczoną z *bel canto* kontrolę oddechu i płynność dźwięku. Stabilność oddechu i swobodne kształtowanie dynamiki pozwalają na odmalowanie za pomocą melodii sugestywnego obrazu poetyckiego.
2. Klasyczna poezja chińska wyróżnia się charakterystyczną prozodią, dlatego zastosowanie dykcji wypracowanej w tradycyjnym śpiewie ludowym jest kluczowe dla oddania stylistyki utworu.
3. Pieśń *Święto Latarni* wymaga zastosowania wyróżniających technik *bel canto* wysokiej pozycji głosu i rejestru mieszanego, które czynią barwę pełniejszą, nadając jednocześnie melodii płynności, która podkreśla charakter utworu.

Wszystkie wspomniane wyżej elementy, takie jak język, pozycja głosu, oddech, czy rezonans powinny być podporządkowane wspólnemu celowi, jakim jest jak najpełniejsze oddanie przesłania utworu i zawartych w nim emocji.

Słowo końcowe

Podsumowując, pomimo iż *bel canto* oraz szkoła ludowego śpiewu powstały w odmiennych warunkach historycznych pod wpływem różnych kultur, norm estetycznych czy technik emisji dźwięku, to dzięki wzajemnej syntezie i zapożyczeniu stały się w dominującą formą w chińskim świecie muzyki wokalne. Jest to pozytywny przełom, jak również owoc długotrwałych wysiłków chińskich praktyków i badaczy muzyki wokalne. Od momentu narodzin *bel canto* upłynęło kilka stuleci. *Bel canto* przybyło do Chin jako element zagranicznej kultury, który następnie wywarł wielki wpływ na chińską sztukę wokalną. Od początku rozpowszechniania europejskiego *bel canto* na terytorium Chin rozpoczął się ciągły proces historyczny jego asymilacji z rodzimą wokalistyką, niezależnie od nurtu praktykującego operę zachodnią w jej czystej postaci. *Bel canto*, zachowując podstawę ludowej muzyki, wprowadzało do niej wyjątkowe znaczenia oraz rozpoczęło z nią w proces nieprzerwanej syntezy, nie tylko przekształcając się w ważny składnik chińskiej sztuki wokalne, lecz również we wspaniały element ścierający się z chińską, tradycyjną kulturą, stopniowo przenikający do serca chińskiej sztuki wokalne, stymulujący dalszy rozwój chińskiej edukacji muzyczno-wokalne.

Z perspektywy funkcji muzyki, naszym obowiązkiem jako narodu lub państwa jest prawidłowe podejście do dynamicznej relacji pomiędzy dziedziczeniem i zapożyczeniem. Sztuka wymaga nieustannego postępu i innowacji, kultura muzyczna wymaga mieszania się różnorodnych elementów oraz przyływu „świeżej krwi”. Dziś chińska sztuka muzyki ludowej pod względem scenicznej formy oraz umiejętności śpiewu znajduje się na nowym poziomie. Rosnąca wymiana kulturalna pomiędzy poszczególnymi krajami, wielobiegunowość i dywersyfikacja elementów muzycznych wymagają istnienia wielu całkowicie od siebie odmiennych kultur. Proces syntezy *bel canto* z chińską muzyką wokalną zachodzi niejako w cieniu wyzwania rzuconego przez narodowe przekonania i ducha narodowego. „Chińska sztuka muzyki wokalne posiada wartość i znaczenie, albowiem jest członkiem wielokulturowego świata, ponieważ

posiada wyjątkowe właściwości chińskiej tradycyjnej kultury ²⁸¹ ”. Zderzanie się wielokulturowych elementów w tradycyjnym, chińskim świecie jest, gdy spojrzymy na długą historię Chin z szerszej perspektywy, powszechne. Fakty zdają się potwierdzać, iż nieuniknioną tendencją dla rozwoju tradycyjnej (ludowej) sztuki muzyki wokalne w Chinach jest jej synteza z europejskim *bel canto*.

Na gruncie teoretycznym promocja komunikacji oraz wymiany wiedzy pomiędzy twórcami muzyki wokalne tworzy niezbędny warunek dla praktyki i teorii badań nad muzyką wokalną w Chinach, przedstawiając światu chińskie definicje ze świata sztuki wokalne, wchodząc w proces wzajemnej syntezy i współpracy światowych kultur. W przyswajaniu i zapożyczaniu teorii europejskiego *bel canto* wydaje się być możliwym utrzymanie istnienia głównego nurtu chińskiej kultury i sztuki na gruncie procesów asymilacji, innowacji ale też rywalizacji tych odmiennych form sztuki. W XXI wieku powszechnej globalizacji, chińska muzyka wokalna, na bazie dziedziczenia tradycyjnej metody śpiewu, wzbogaca swym wymiarem estetycznym europejską i światową sztuką wokalną poprzez odkrywanie nowych horyzontów i aktywne wprowadzanie innowacji w metodzie śpiewu, poprzez urozmaicanie kultury muzyki wokalne. „Wzajemna synteza, wzajemny postęp, racjonalne zapożyczanie, połączenie lokalnego z zagranicznym, wspólne czerpanie korzyści i uzupełnianie się”, są podstawowymi hasłami rozwoju sztuki wokalne.²⁸² Z tego powodu różnice pomiędzy zachodnią a chińską sztuką, zapożyczanie i synteza elementów sztuki *bel canto* muszą pozostawać w zgodności z obiektywnymi warunkami oraz z ogólnym prawem rozwoju rzeczy, albowiem tylko w ten sposób możliwie jest inicjowanie i promowanie stabilnego, długookresowego rozwoju chińskiej sztuki wokalne. „Niebo jest dość wysokie by pomieścić wszystkie ptaki, morze jest dość głębokie, by nie zabrakło w nim miejsca dla ryb”²⁸³, w nieorganiczej podróży rozumienia sztuki, swobodnego prezentowania swoich talentów, podstawowe znaczenie ma przekazywanie dalej esencji naszej narodowej kultury.

²⁸¹ Guo Kejian 郭克俭, *op.cit.*, str. 304

²⁸² Kui Lihua 魁丽华, *op.cit.*, str. 28

²⁸³ Ruan Yue 阮阅, *Shihua Zonggui Qianji* (诗话总龟前集), t. 30

Rozwój *bel canto* i szkoły śpiewu ludowego to nieprzerwany proces wymiany, zderzania się, wzajemnej nauki, promocji, zapożyczania elementów w celu naprawy własnych niedoskonałości. Powyższa praca skupiła się na syntezie *bel canto* z chińską narodową sztuką wokalną, którą w piśmiennictwie chińskim utożsamia się ze sztuką ludową, poddając analizie proces naukowego rozwoju metody śpiewu *bel canto* w muzyce, aby poprzez porównanie obu szkół śpiewu, wychodzące z punktu widzenia oddziaływania *bel canto* na chińską sztukę wokalną, dokonać opisu zjawisk zderzania się i docierania, współczesnej syntezy i ostatecznej sublimacji. Chińska sztuka muzyki wokalnej w długim procesie rozwoju stopniowo przyswaja naukowe techniki emisji dźwięków, określane w chińskiej literaturze przedmiotu terminem *bel canto*, łącząc je z cechami ludowego śpiewu, formując wyjątkowy chiński system ludowej muzyki wokalnej. W dzisiejszym świecie zróżnicowanej sztuki wokalnej, *bel canto* nie stanowi już jedynie własności ludzi Zachodu, „dostosowanie zachodniego do chińskich potrzeb i starożytnego do potrzeb współczesnych” przekształciło się w bezcenny kompas wskazujący kierunek rozwoju dla chińskiego narodu żyjącego w nowej epoce. Poprzez pokolenia, poprzez pomnażanie i modyfikacje, dwie szkoły śpiewu zderzają się ze sobą, zapożyczają i integrują swoje elementy, powodując, iż sztuka ludowej muzyki wokalnej staje się akceptowaną i lubianą przez szeroką publiczność formą artystyczną, podczas gdy dalszy rozwój chińskiej sztuki muzyki ludowej ulega intensyfikacji, a ona sama wkracza na drogę podróży we wszystkie strony świata.

Podziękowania

Po pierwsze, chciałabym serdecznie podziękować mojemu Promotorowi, profesorowi Ryszardowi Cieśli, za całą okazaną mi pomoc i cierpliwość. Dziękuję za wszystkie cenne wskazówki i nieustanną troskę. Profesor Cieśla jest moim pierwszym przewodnikiem na drodze zgłębiania tajników śpiewu *bel canto* i zaszczytem jest dla mnie możliwość uczenia się pod okiem tak wybitnego pedagoga. Zawsze z wdzięcznością wspominać będę każdą cenną chwilę czerpania z wiedzy Profesora.

Po drugie, chciałabym wyrazić podziękowania dla moich przyjaciół. Wasze wsparcie i lojalność sprawiły, że mogłam poczuć się w obcym miejscu jak w domu, nigdy tego nie zapomnę. W końcu, dziękuję moim Rodzicom, to dzięki Waszemu bezinteresownemu poświęceniu jestem tym, kim jestem. Jeszcze raz dziękuję serdecznie wszystkim, którzy okazali mi pomoc.

Choć proces pisania niniejszej pracy był długi i trudny, to pod czujnym okiem mojego Promotora udało się doprowadzić go do końca. W tym miejscu chciałabym specjalnie podziękować mojej przyjaciółce, Karolinie Wang, która podjęła się przetłumaczenia niniejszej dysertacji. Zastosowanie w pracy terminologii związanej z poezją klasyczną i tradycyjną muzyką chińską, a także odwołania do antycznych źródeł niewątpliwie utrudniły proces tłumaczenia i uczyniły go bardziej czasochłonnym. Sumienność i profesjonalizm pani Wang rodzą we mnie ogromny szacunek i wdzięczność. Bez jej pomocy, niniejsza praca nie mogłaby powstać.

Na zakończenie, chciałabym serdecznie podziękować Szanownym Recenzentom, którzy w natłoku obowiązków znaleźli czas na zapoznanie się z niniejszą dysertacją. Zapewniam, iż praca ta stała się dla mnie motywacją, by nieustannie kształcić się i dążyć do dalszego poszerzania i pogłębiania mojej wiedzy.

Bibliografia

1. Ren Chuyao 任楚瑶, *O różnorodności stylistycznej chińskiego śpiewu ludowego* (浅谈我国民族唱法风格的多样性) [J], Dazhong Wenyi Chubanshe, Jiangxi 2014
2. Li Xiaoe 李晓贰, *Sztuka śpiewu ludowego* (民族声乐演唱艺术)[M], Hunan Wenyi Chubanshe, Changsha 2001
3. Feng Changchun 冯长春, *Pojedynek między „głosem tubylczym” a „głosem obcym” – spór o chińskie i zachodnie techniki śpiewu w połowie XX wieku* (“土嗓子”与“洋嗓子”的对唱—20 世纪中的中西唱法论争) [J], Huangzhong, Wuhan 2010 (03)
4. Li Huanzhi 李焕之, *Dyskusja na temat dróg rozwoju ludowej sztuki wokalne* (论如何发展民族的声乐艺术) [J], Wenyibao 1953 (2)
5. Zhang Xudong 张旭东, *Zagadnienie artykulacji i różnice estetyczne między chińskim bel canto a śpiewem ludowym* (中国美声唱法与民族唱法的字声问题及审美差异) [J], Renmin Yinyue, Pekin 2010 (10), str. 40
6. Li Shuangxia 李爽霞, *Wpływ techniki bel canto na chińską ludową muzykę wokalną* (美声唱法对我国民族声乐的影响) [J], Yishu Jiaoyu, Pekin 2013 (09)
7. Zhou Han 周涵, *Reforma w dydaktyce śpiewu ludowego z perspektywy sinizacji zachodniej techniki śpiewu* (从西洋唱法的民族化看民族声乐的教学改革) [D], Hunan Shifan Daxue 2012.05
8. Yannan Zhi'an 燕南芝庵 (Dynastia Yuan), *Traktat o śpiewie* (唱论), w: *Antologia starożytnych chińskich tekstów o muzyce* (中国古代音乐文献集成), t. 3, Guojia Tushuguan Chubanshe, str. 511
9. Wang Jide 王骥德 (Dynastia Ming), *Prawa pieśni* (曲律), t. 1, Shanghai Guji Chubanshe, str. 214
10. Li Yu 李渔 (Dynastia Qing), *Swobodne refleksje na temat wypoczynku* (闲情偶记), w: *Teoria chińskiej opery tradycyjnej* (中国戏曲理论专著), Wanjuan Chuban Gongsi, str. 319

11. Chen Junfan 陈君凡, *Ludowa sztuka wokalna w starożytnych Chinach* (中国古代民族声乐艺术研究) [J], Huangzhong, Wuhan 2002 (02)
12. Song Liansheng 宋连生, *Wstępne studium śpiewu ludowego* (对民族唱法的初步探索), Shoudu Shifan Daxue Xuebao (Shehui Kexueban) 1995 (4)
13. Jiang Jiahui 姜家辉, *Studium śpiewu ludowego* (民族唱法探索) [J]. Renmin Yinyue, Pekin 1979 (7-9)
14. Quan Hui 权辉, *Tendencje estetyczne w chińskiej ludowej muzyce wokalnej XX wieku* (20 世纪中国民族声乐审美取向) [D], Dongbei Shifan Daxue, Changchun 2008 (7)
15. Duan Anjie 段安节 (dynastia Tang), *Zapiski na temat yuefu*, t. I (乐府杂录), Guojia Tushuguan Chubanshe, t. I
16. Ren Qiufeng 任秋风, *Krótkie podsumowanie dziedzictwa i rozwoju chińskiego śpiewu ludowego* (略论我国民族声乐艺术传统的继承和发展), Jiangsu Jiaoyu Xueyuan Xuebao 1995 (2)
17. Gao Ge 高歌, *Chińska ludowa muzyka wokalna w zarysie* (浅论中国民族声乐) [D], Shaanxi Shifan Daxue, Xi'an 2005 (09)
18. Xiao Yingqun 肖英群, *Studium wykonawstwa wokalnego i jego rozwoju* (声乐表演及其发展研究), Zhongguo Shuji Chubanshe, Pekin 2013 (06)
19. Wang Pinsu 王品素, *Stylistyka – zapożyczenia i inne. Zapiski z zakresu wokalistyki ludowej* (风格.借鉴及其它--民族声乐教学札记), 1982 (11)
20. Yu Dugang 余笃刚, *Estetyka sztuki wokalnej* (声乐艺术美学), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2005 (10)
21. Xiao Lisheng 肖黎声, *O wizji utworzenia „chińskiej szkoły bel canto”*, t. I (谈建立"美声唱法中国学派"的愿景), Gechang Yishu 2016 (10)
22. James Stark; *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press Incorporated 1999
23. Katarzyna Nowak-Stańczyk, *Możliwości kreacji wokalnej tytułowej bohaterki opery Gaetana Donizettiego *Lucja z Lammermoor* w świetle doświadczeń własnej drogi twórczej*; Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego Bydgoszcz 2005

24. Guan Jinyi 管谨义, *Historia zachodniej sztuki wokalne* (西方声乐艺术史), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2005 (8)
25. Zheng Qi 郑琦, *Studium rozwoju i analiza porównawcza „trzech technik śpiewu”* (三种唱法”的发展脉络及艺术形式比较研究) [D], Fuzhou Shifan Daxue, Fuzhou 2007 (03)
26. Gao Peng 高鹏, *Rozważania na temat tego jak wprowadzić bel canto do życia przeciętnego Chińczyka* (对于如何将美声唱法带入中国大众的生活的思考) [J], Da Wutai, Shijiazhuang 2006 (02)
27. Ni Ruilin 倪瑞霖, *Proces rozwoju techniki bel canto i naukowe objaśnienie jej mechanizmów fonacji* (美声唱法,它的发展轨迹及嗓音科学对其发声的若干重要阐释) [J], Yinyue Yishu 2007 (1)
28. Vennard W., tłum. Li Weibo, *Singing – The Mechanism and The Technic* (歌唱, 机理与技巧) [M], Shijie Tushu Chuban Xi'an Gongs, Xi'an 2000
29. Liu Shirong 刘诗嵘, *Czy Carmen ma szansę zadomowić się w Chinach?* (卡门能在中国落户吗?) [J], Renmin Yinyue 1981 (12)
30. Shu Qiang 舒强, *Wstępna analiza wykonawstwa opery współczesnej* (新歌剧表演的初步探索) [M], Xinwenyi Chuban, Szanghaj 1963
31. Kui Lihua 魁丽华, *Wzajemne przenikanie się śpiewu ludowego i bel canta oraz ich tendencje rozwojowe* (民族唱法与美声唱法的相互借鉴及其发展趋势) [D], Xibei Minzu Daxue, Lanzhou 2011
32. Li Ling 李凌, *Technika śpiewu w nowej muzyce – dyskusja na temat zagadnienia technik wokalnych* (新音乐的歌唱方法—歌唱方法问题论辩) [J], Xin Yinyue 1948 (7) nr 4
33. Ouyang Meilun 欧阳美伦, *Zarys historii dialogu muzyki chińskiej i zachodniej* (中西音乐交流史稿) [M], Beijing Zhongguo Baike Quanshu Chubanshe 1994
34. Guo Kejian 郭克俭, *Charakterystyka tradycyjnej kultury wokalne i jej współczesne znaczenie* (传统声乐文化特质及其当下意义) [J], Yinyue Yanjiu, Pekin 2004 (04)
35. Sun Yuemei 孙悦湄, Fan Xiaofeng 范晓峰, *Historia rozwoju nowożytnej i*

- współczesnej chińskiej sztuki wokalne (中国近现代声乐艺术发展史) [M], Zhejiang Daxue Chubanshe, Hangzhou 2011
36. Wang Pinsu 王品素, *W zgodzie z oddechem, artykulacją i aparatem głosowym* (顺气顺字顺嗓子) [J], Yinyue Yishu 1992 (08)
37. Zhang Quan 张权, *Wspomnienia z nauki śpiewu* (回忆我的声乐学习) [M], w: Mo Jigang 莫纪纲, Mo Jilan 莫继岚, Mo Yan 莫燕, *Eseje upamiętniające Zhang Quan* (张全纪念文集) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1995
38. Cheng Xueying 程雪迎, *Studium dydaktyki chińskiego śpiewu ludowego* (中国民族声乐教学之探究), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2004 (02)
39. Gong Hongyu 宫宏宇, *Chrześcijańscy misjonarze a wprowadzenie edukacji muzycznej do chińskich szkół, cz. I* (基督教传教士与中国学校音乐教育之开创) [J], Yinyue Yanjiu 2007 (1)
40. Zhou Xiaoyan 周小燕, *Ścieżka rozwoju chińskiej sztuki wokalne* (中国声乐艺术的发展轨迹) [J], Yinyue Yishu, Shanghai Yinyue Xueyan Xuebao 1992 (2)
41. Ju Qihong 居其宏, *Historia i obecny stan chińskiej twórczości operowej i musicalowej* (中国歌剧音乐剧创作历史与现状研究) [M], Anhui Wenyi Chubanshe, Hefei 2014
42. Nazarenko I.K., *Sztuka śpiewania* (歌唱艺术) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1981
43. Zhang Xinsheng 张新生, *Rozważania o bel canto* (关于美声唱法的思考) [J], Xiju Zhi Jia 2010 (2)
44. Shang Jiaxiang 尚家骧, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐发展史), Huale Chubanshe 2004
45. Rao Wenxin 饶文心, *Kultura muzyczna narodów świata* (世界民族音乐文化) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2007
46. Wang Yaohua 王耀华, *Muzyka zagranicznych narodów* (外国民族音乐) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2008 (9)
47. Lang Minxiu 郎劭秀, *Zarys szkoły śpiewu bel canto* (美声学派概论) [J], Yinyue Tansuo 2011 (4)

48. Zheng Qiufang 郑秋芳, *Dyskusja o zastosowaniu i rozwoju bel canto w Chinach* (论美声唱法在中国的发展及应用) [J]. Changchun Jiaoyu Xueyuan Xuebao 2011 (6)
49. Zhang Jian 张坚, *O rozwoju bel canto we współczesnych Chinach* (美声唱法在当代中国发展概论) [D]. Shaanxi Shifan Daxue 2008
50. Zhu Yu 朱玉, *Rozważania o problemach rozwoju muzyki ludowej* (关于民族声乐发展问题之思考), Shenyang Yinyue Xueyuan Xuebao, Shenyang 1999 (2)
51. Wang Lisha 王丽莎, *Rozważania na temat popularyzacji chińskiej techniki śpiewu na świecie* (对中国唱法走向世界的思考), Anhui Jiaoyu Xueyuan Xuebao, Anhui 2004 (3)
52. Cheng Lu 程路, *O „chińskiej metodzie śpiewu”* (关于“中国唱法”), Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao, Guangdong 1996 (4)
53. Zhang Jianhua 张建华, *O wpływie bel canto na dydaktykę śpiewu ludowego w Chinach* (论美声唱法对我国民族声乐教学的影响), praca magisterska Uniwersytecie Pedagogicznym w Qufu, 2003 (1)
54. Zhang Chengjun 张承军, *Aspiracje „chińskiej metody śpiewu”* (中国唱法”的追求), Hangzhou Shifan Xueyuan Xuebao, Hangzhou 2002 (2)
55. Zhen Lifu 甄立夫, *Naukowy trening głosu* (科学练声) [M], Zhongguo Chuanmei Daxue Chubanshe, Pekin 2005
56. Tian Ming'en 田鸣恩, *Naukowa metoda śpiewu* (科学的唱法) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1987
57. Jiang Yi 蒋毅, *Pytania o „metodę ludowego śpiewu” – rozważania o reformie muzyki ludowej* (“民族唱法”质疑—兼论民族声乐改革的思路), Yangzhou Jiaoyu Xueyuan Xuebao, Jiangsu 2002 (6)
58. Yang Jinguo 杨金国, *Krótkie rozważania o rozwoju i cechach szczególnych bel canto w Chinach* (浅谈中国美声歌曲发展及其特点), Wuhan Yinyue 2010 (05)
59. Cai Wei 蔡伟, *Odczuć prawdziwy sens bel canto* (感受美声真谛), Yishu Baijia, Nankin 2003 (2)
60. Guo Jianmin 郭建民, Zhao Shilan 赵世兰, *Odmienne estetyka zachodniej i*

- chińskiej sztuki operowej* (中西歌剧演唱艺术迥然相异的美学品格), Liaoning Shifan Daxue Xuebao (Shehui Kexueban), Lianing 2003 (3)
61. Zou Benchu 邹本初, *Studia nad systemem śpiewu Shen Xianga* (沈湘歌唱学体系研究) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000
 62. *Dydaktyka ludowej muzyki wokalneJ Jin Tielina* (金铁霖民族声乐教学), DVD, Guangzhou Xinshidai Yingyin 2007
 63. Tang Xiaolin 唐晓琳, *Właściwości bel canto i śpiewu ludowego oraz wspólne zapożyczenia pomiędzy zachodnią a chińską sztuką przedstawień wokalnych* (美声唱法与民族唱法的特点及中西声乐表演艺术的相互借鉴), Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao 1998 nr 4
 64. Wang Chaowen 王朝闻, *Wstęp do estetyki* (美学概论), Renmin Chubanshe 1981
 65. Erdemtuu 额尔德木图, *Studium porównawcze bel canto i śpiewu ludowego* (美声唱法与民族唱法的比较研究) [J]. Neimenggu Minzu Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban) 2011 (3)
 66. Zhai Yanmin 翟燕敏, *O zastosowaniu oddechu w śpiewie* (论歌唱中呼吸的运用) [M]. Meili Zhongguo 2006 (12)
 67. Zhao Meibo 赵梅伯, *Sztuka śpiewu* (唱歌的艺术)[M]. Shanghai Yinyue Chubanshe 2006, wyd. drugie
 68. Jin Tielin 金铁霖, *Wybór pieśni do nauki muzyki wokalneJ Jin Tie Lina (przedmowa)* (金铁霖声乐教学曲选) [M]. Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2006
 69. Du Yu 杜宇, Fan Tun 樊曦, *Zarys roli oddychania podczas śpiewu* (浅谈呼吸在歌唱中的重要性) [J]. Dazhong Wenyi 2014 (1)
 70. Wu Jing 吴静, *Studium ćwiczeń oddechowych w sztuce śpiewu* (对歌唱艺术中呼吸训练的研究) [J]. Chifeng Xueyuan Xuebao (Ziran Kexue Ban) 2011 (7)
 71. Francesco Lamperti, *The Technics of Bel Canto*, New York G. Schirmer 1905
 72. Marta Przemianowska, *Bel Canto. Esencja dawnej włoskiej szkoły śpiewu*, Legnica Centrum Edukacyjno-Językowe 2011/ ISBN 978-83-933775-0-3
 73. Daniela Bloem-Hubatka, *The Old Italian School of Singing*, McFarland &

- Company North Carolina 1946
74. *Dydaktyka wokalna Zhou Xiaoyan* (周小燕声乐教学), VCD, Zhongyang Yinyue Xueyuan Beijing Huanqiu Yinxiang Chubanshe 1999
75. P.M Marafioti (wł.) *Metoda emisji głosu Caruso* [M]. Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000
76. Jiang Yuhe 江毓和, *Historia muzyki nowożytnej Chin* (中国近现代音乐史) [M], Xiandai Chubanshe 1996
77. Chen Yanfang 陈言放, Zhan Shihua 詹士华, *Wskazówki dla śpiewu w językach: włoskim, francuskim, niemieckim, angielskim* (意法德英歌唱语音指南) [M]. Xiamen Daxue Chubanshe, Xiamen 2000
78. Ying Shangneng 应尚能, *Słowa przewodnikiem melodii* (以字行腔), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1981
79. Fu Xueman 付雪满, *Sztuka wokalna tradycyjnej opery chińskiej* (戏曲传统声乐艺术) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1985
80. Liu Kang 刘康, *Globalizacja/Unarodowienie* (全球化/民族化), Tianjin Renmin Chubanshe, Tianjin 2002
81. Xu Xiaoyi 徐小懿, *Śpiew i edukacja w muzyce wokalnej* (声乐演唱与教学), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1996
82. Guo Yongjie 郭咏洁, *O rozwoju i zastosowaniu technik sopranu koloraturowego w chińskich utworach muzyki wokalnej* (论花腔女高音歌唱技巧在中国声乐作品中的应用与发展) [D]. Yunnan Yishu Xueyuan, 2011
83. Zou Wenqin 邹文琴, wykłady: *Znaczenie śpiewu ludowego* (民族唱法的含义), *Dydaktyka treningu wokalnego w śpiewie ludowym* (民族声乐练声教学), Huanqiu Yinxiang Chubanshe 1999
84. Jin Tielin 金铁霖 (Xu Tianxiang 徐天祥 red.) *Stan obecny i innowacje w edukacji muzyki ludowej – profesor Jin Tie Lin, Raport podczas Seminarium poświęconego muzyce ludowej w Chinach* (民族声乐教学的现状及创新——金铁霖教授在“2005 全国民族声乐论坛”上的学术报告), Muzyka Chin 2005 nr 4

85. Shen Jiawen 沈佳文, *Styl ludowy w wykonaniu chińskich pieśni artystycznych do poezji klasycznej* (中国古诗词艺术歌曲演唱中的民族风格体现) [D], Shanghai Yinyue Xueyuan 2010, str. 41
86. Wang Huan 王欢, *O zastosowaniu bel canto w śpiewie ludowym* (探究美声唱法在民族声乐中的运用) [D], Jilin Daxue 2014
87. Zhou Han 周涵, *Synteza bel canto z dydaktyką chińskiej muzyki ludowej* (美声唱法与民族声乐教学的融合) [J], Yishu Pinjian 2016 (9)
88. Tian Jie 田洁, *Studium porównawcze bel canto i chińskiej szkoły ludowego śpiewu* (美声唱法与民族唱法之比较研究), [D], Dongbei Shifan Daxue 2005
89. Zhang Xin 张新, *Właściwości stylów bel canto i śpiewu ludowego* (民族声乐与美声唱法的风格特点), Muzyka w Wuhan 2008 04
90. Cheng Lu 程路, *Shynny włoski tenor Gino Bechi i jego metody rozwiązywania problemów technik śpiewu operowego* (意大利著名男中音吉诺·贝基对于歌剧演唱技术中若干问题的解决方法), Yishu Jiaoyu 2007 (05)
91. Han Delin 韩德森, *Wprowadzenie do dydaktyki wokalne* (声乐教学法导论) [M], Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin 2014
92. Shen Xiang 沈湘, *Sztuka wokalistyki Shen Xianga* (沈湘声乐教学艺术) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 1998
93. Jin Tielin, *Dydaktyka wokalna* (声乐教学法) [M]. Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2013
94. Zhao Shilan 赵世兰, *Rozwój i zmiany w stylistyce chińskiej sztuki ludowego śpiewu* (中国民族声乐艺术风格的演变和发展) [J]. Renlian: Liaoning Shifan Daxue Xuebao, 2002 (5)
95. Li Jinwei 李晋玮, Li Jinyuan 李晋媛, *Sztuka edukacji wokalne* (沈湘声乐教学艺术), Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe, Pekin 2008
96. Ouyang Beibei 欧阳蓓蓓, *Moje refleksje na temat śpiewu ludowego* (民族声乐唱法之我见) [J], Yishu Jiaoyu, Pekin 2007 (1)
97. Chen Yueqin 陈岳琴, *Próba osiągnięcia „precyzyjnej dykcji i pięknego śpiewu” w chińskiej muzyce ludowej* (民族声乐演唱应力争做到“字正腔圆”)[J], Minzu Yinyue, Kunming 2008 (2)

98. Lu Lin 鲁林, *Rozważania o zróżnicowaniu ludowej muzyki wokalne* (关于民族声乐多元化的思考) [J], Baoshan Shizhuan Xuebao, Baoshan 2008 (3)
99. Yao Feng 姚峰, *O podobieństwach i różnicach w metodach śpiewu bel canto, śpiewu ludowego i muzyce popularnej* (从美声、民族、流行唱法之异同谈起) [N]. Souhu Yule, 2013-08-14, wyd. 1
100. Fan Liping 范丽萍, *Krótkie rozważania o różnicach pomiędzy muzyką wokalistyką a dydaktyką bel canto* (浅谈声乐与美声教学中的差异) [J], Sudu 2014 (4)
101. Zhang Qian 张前, *O muzycznej sztuce scenicznej* (音乐表演艺术论稿), Zhongyang Minzu Daxue Chubanshe 2014 (11) nr 1
102. Chen Ruheng 陈汝衡, *Shuo Tan* (说谭), Shanghai Guji Chubanshe 1981
103. Jing Jing 荆晶, *Czar śpiewu w zetknięciu z pulsem epoki* (歌唱魅力触摸时代的动脉) [J]. Shangye Wenhua, Pekin 2008 (6)
104. Zhang Fang 张芳, *Krótką rozprawką o historii rozwoju chińskiej muzyki ludowej* (浅述中国民族声乐的历史概况) [J]. Yinyue Dadi, Xi'an 2007 (4)
105. Zhou Geng 周耕, *Tradycyjna sztuka chińskiej pieśni ludowej* (中国传统民歌艺术) [M], Wuhan Chubanshe, Wuhan 2003
106. Xue Liang 薛良, *Metody śpiewu* (歌唱的方法) [M]. Zhongguo Wenlian Chubanshe, Pekin 2002
107. Wang Yonghua 王永桦, *Rozważania o kierunkach rozwoju chińskiej muzyki ludowej* (关于中国民族声乐发展趋势的思考) [J], Juzuoja, Harbin 2009 (1)
108. Fu Chunlei 富春雷, *Refleksje na temat oddechu w śpiewie bel canto* () [J], Yishu Baijia 2017 (11)
109. Chen Xiurong 陈秀荣, *Interpretacja pieśni w dydaktyce wokalne*(声乐教学中歌曲演唱的艺术处理) [J], Yishu Jiaoyu, Pekin 2005 (1)
110. Liu Dawei 刘大巍, Xia Meijun, 夏美君, *Teoria sztuki wokalne* (声乐艺术论) [M]. Beijing Xuefan Chubanshe 2000
111. Han Baoqiang 韩宝强, *Studium porównawcze nad zachodnim i chińskim systemem emisji głosu* (中西歌唱发声体系声音形态的比较研究), Yinyue Wudao Yanjiu 1996 nr3

112. Zhao Jun 赵珺, *Rozważania o różnicach i podobieństwach języka i emisji głosu pomiędzy bel canto a chińską szkołą ludowego śpiewu* (试论民族和美声唱法在语言和发声上的异同) [J], *Wenshi Yishu* 2013 (12)
113. Duan Hunxiao 段魂效, Li Anqi 李安琪, *Analiza drogi rozwoju chińskiej „Szkoły muzyki ludowej”* (试析中国“民族唱法”的发展道路), *Huanggang Shifan Xueyuan Xuebao*, tom 27 nr 4
114. Li Ping 李萍, *Teoria współczesnej chińskiej wokalnejskiej muzyki ludowej* (中国现代民族声乐论), *Hunan Shifan Daxue Chubanshe* 2006
115. Jiang Jiayang 姜家祥, *Teoria i praktyka dydaktyczna muzyki wokalnejskiej Jiang Jia Xiang* (姜家祥声乐理论与教学实践), *Wuhan Chubanshe*
116. Lu Yirui 卢一瑞, *O chińskiej i zagranicznej operze, tańcu i musicalu* (中外歌剧舞剧, 音乐剧鉴赏), *Xinan Shifan Daxue Chubanshe* 2008
117. Meng Xinyang 孟新洋, Ke Lin 柯琳, *Podręcznik do teorii ludowej muzyki wokalnejskiej* (民族声乐理论教程), *Zhongyang Minzu Daxue Chubanshe* 2009
118. Su Xiangling 苏祥玲, *Studium nad podobieństwami bel canto, śpiewu ludowego i muzyki popularnej* (美声、民族与通俗唱法相融之研究) [J], *Keji Chuangxin Daobao* 2011 (10)
119. Xu Shuming 徐曙明, *O rezonansie podczas ćwiczeń śpiewu* (浅谈歌唱共鸣的训练) [J], *Dazhong Yishu: Xueshuban* 2010 (1)
120. Fang Luna 方露娜, *Wiedza o głosie* (智慧人声) [M], *Jiangsu Jiaoyu Chubanshe* 2004 (11)
121. Qi Shuo 齐硕, *O ćwiczeniach rezonansu mezzosopranu* (浅谈女中音共鸣的训练) [M], *Kueile Yuedu Chubanshe* 2012-07-25
122. Xu Ming 徐明, *Opinie o „wojnie krajowego z zamorskim” w kontekście metod śpiewu* (关于声乐唱法“土洋之争”的一点看法) [J], *Zhongguo Xiaowai Jiaoyu* 2013 (12)
123. Li Qingxian 李婧娴, *O dwóch ważnych zmiennych w śpiewie – oddechu i rezonansie* (浅析歌唱中的两大要素——呼吸与共鸣) [J], *Caizhi* 2010 (7)
124. Wu Qin 吴沁, *Bel canto i jego wpływ na międzynarodową popularyzację*

- chińskiej muzyki ludowej* (美声唱法影响下的民族声乐如何发扬民族性以走向世界) [J], Jiaoyu Jiaoxue Luntan 2016
125. Chen Xin 陈昕, *Studium nad unarodowieniem bel canto* (美声唱法民族化研究) [J]. Huanghe Zhi Sheng Chubanshe 2017 (07)
126. Zhao Zhenmin 赵震民, *Teoria i dydaktyka muzyki wokalne* (声乐理论与教学) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2002
127. Ji Yumei 吉钰梅, *Krótką dyskusją o porównaniu chińskiej szkoły ludowego śpiewu z bel canto* (中国民族唱法与美声唱法比较略论) [J], Yishu Baijia Chubanshe 2012 (02)
128. Wu Xiao 吴晓, *Studium porównawcze dydaktyki muzyki ludowej i bel canto* (声乐教学中民族唱法和美声唱法的比较研究) [J], Huanghe Zhi Sheng Chubanshe 2011 (01)
129. Zheng Baohua 郑宝华, *Studium porównawcze chińskiej muzyki ludowej i bel canto* (中国民族声乐与美声唱法之比较研究), Zhongguo Yinyue Chubanshe, Pekin 2005
130. Wang Xiaolin 王小林, *O wartości bel canto dla rozwoju muzyki ludowej* (谈美声唱法在民族音乐发展中的价值) [J], Beifang Yinyue Chubanshe 2017 (01)
131. Li Xi 李曦, *Wpływ bel canto na sztukę śpiewu w chińskiej operze* (试述美声唱法对中国歌剧演唱艺术的影响), Dazhong Wenyi Chubanshe 2017(23)
132. Guan Jianhua 管建华, *Spojrzenie na estetykę chińskiej muzyki* (中国音乐审美的文化视野) [M], Zhongguo Wenlian Chuban Gongsi 1995 (31)
133. Lu Yuhui 卢昱卉, *O wpływie bel canto na chińską sztukę śpiewu operowego* (论美声唱法对中国歌剧演唱艺术的影响) [M], Huanghe Zhi Sheng Chubanshe 2018 (05)
134. Hu Yuqing 胡郁青, *Historia rozwoju chińskiej i zagranicznej muzyki wokalne* (中外声乐发展史) [M], Xinan Shifan Daxue Chubanshe, Chongqing 2009
135. Shi Weizheng 石惟正, *Podstawy wokalistyki* (声乐学基础) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2002
136. Xia Ye 夏野, *Krótką historią chińskiej muzyki* (中国音乐简史) [M]. Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin 2007

137. Jiang Chen 蒋晨, *O sinizacji bel canto* (浅论美声唱法中国化) [J], *Dazhong Yishu* 2017 (13)
138. Gao Feng 高峰, *Krótko analiza wpływu bel canto na sztukę śpiewu operowego* (简析美声唱法对歌剧演唱艺术的影响) [J], *Yishu Pingjian* 2017(17)
139. Zhao Yingnan 赵鹰男, *Krótko o wpływie bel canto na sztukę chińskiego śpiewu operowego* (略谈美声唱法对中国歌剧演唱艺术的影响) [J], *Yishu Pingjian* 2017(2)
140. Duan Youfang 段友芳, *Komentarz do metody dydaktycznej Jin Tielina* (金铁霖的声乐教学评述), *Huangzhong* (Wuhan Yinyue Xueyuan Xuebao) 2006(S1)
141. Zhang Yongquan 张永全, Zhao Jingyu 赵晶玉, *O dydaktyce bel canto i chińskiej szkoły ludowego śpiewu* (浅论美声歌唱教学与民族歌唱教学) [J], *Juzuo* 2006 (06)
142. Jiang Yiting 姜亦亭, *Waga rejestru głowowego w nauce ludowej muzyki wokalne* (头声唱法在民声教学中的重要性) [J], *Yuefu Xinsheng* (Shenyang Yinyue Xueyuan Xuebao) 2005 (03)
143. Tu Yilan 涂怡岚, *Holistyczne spojrzenie Zhou Xiaoyan na edukację wokalną* (论周小燕声乐教学思想中的整体观) [D], *Shanghai Yinyue Xueyuan Xuebao*, Szanghaj 2007
144. Chen Xi 陈希, Chen Ling 陈岭, *Postulat dydaktyczny Huang Youkui w sprawie "unarodowienia bel canto"* (黄友葵“西洋唱法民族化”的教学主张) [J], *Xiju Zhi Jia* 2015 (8)
145. Li Yimei 李毅梅, *Wykorzystywanie zalet zachodniego i tradycyjnego, chińskiego śpiewu* (论西洋唱法与中国传统唱法的优势互补) [D], *Shanxi Daxue Xuebao*, Taiyuan 2007
146. Yang Zhonghua 杨仲华, Long Zhiyong 龙志勇, *Jedność dzielona na dwie części, jedność przeciwieństw, priorytet praktyki. O podstawach filozoficznych szkoły muzyki wokalne Jin Tielina* (一分为二 对立统一 实践第一——论金铁霖民族声乐学派的哲学基础), *Zhongguo Yinyue Xuebao* 2005 (1)
147. Wang Lina 王丽娜, Hao Baozhu 郝宝珠, *Studium badawcze na temat syntezy oraz zapożyczenia elementów bel canto i chińskiej szkoły ludowego śpiewu w*

- wyższej edukacji wokalne] (高师声乐教学中关于美声唱法和民族唱法相互借鉴与融合之探究) [J], *Renmin Yinyue* 2010 (09)
148. Hu Xiaojie 胡晓杰, *O właściwościach bel canto i śpiewu ludowego, wspólne zapożyczenie i synteza* (浅谈民族唱法与美声唱法的特点及相互借鉴与融合) [J], *Beifang Wenxue* 2012 (11)
149. Hao Jinghua 郝晶华, Xu Yinchen 徐寅晨, *Wspólne użycie bel canto i szkoły śpiewu ludowego w nauce muzyki wokalne] (声乐教学中美声唱法与民族唱法的相互借鉴与融合)* [J], *Yinyue Chuangzuo* 2013 (06)
150. Zhang Ji 张骥, Yang Yan 杨艳, *Od „wojny lokalnego z zagranicznym” do „syntezy lokalnego z zagranicznym”- o syntezie i zapożyczeniach pomiędzy bel canto a chińską szkołą śpiewu* (从“土洋之争”看“土洋融合”—再论中国唱法与西洋美声唱法的借鉴与融合) [J], *Yinyue Chubanshe* 2006 (07)
151. Li Ping 李萍, *Ucz się ze mną śpiewu – Śpiew ludowy* (跟我学唱歌—民族唱法卷), *Hunan Wenyi Chubanshe* 2007. 4
152. Zhao Dahai 赵大海, *Znaczenie organicznego połączenia bel canto z chińską muzyką wokalną* (中国民族声乐与美声唱法有机结合的意义), *Zhongguo Yinyue Xueyuan Xuebao* 2010. 05
153. Zhang Jianhua 张建华, Fang Linxin 芳林新, Ye Cui 叶催, Chen Ye 陈叶, *O wpływie bel canto na chińską muzykę ludową* (论美声唱法对我国民族声乐教学的影响) [J], *Beifang Wenxue* 2013 (05)
154. Jin Tielin 金铁霖, *Sztuka dydaktyki wokalne] Jin Tielina* (金铁霖声乐教学艺术) [M], *Renmin Yinyue Chubanshe* 2012 (05), trzecie wydanie
155. Han Xunguo 韩勋国, Han Xiaotong 韩晓彤, *Technika i styl śpiewu* (歌唱的技法与风格) [M], *Wuhan Daxue Chubanshe* 2013 (01), pierwsze wydanie
156. Pang Jie 庞洁, *Wpływ bel canto na chińską muzykę ludową* (浅谈美声唱法的传播对我国民族声乐的影响) [J], *Xiju Zhi Jia* 2015 (9)
157. Dan Yingge 单莺歌, *Rozważania o wpływie bel canto na edukację w chińskiej ludowej muzyce wokalne] (浅谈美声唱法对我国民族声乐教学影响的思考)* [J], *Yinyue Daguan* 2014 (12)

158. Jin Tielin 金铁霖, *Zbiór esejów na temat dydaktyki wokalne* (金铁霖声乐教学文集) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2008
159. Shi Weizheng 石惟正, *Historia chińskiej sztuki wokalne* w pierwszej połowie XX wieku (二十世纪前半叶中国声乐史述) [J], Zhongguo Yinyue Xueyuan Xuebao 1997
160. Yin Hong 尹红, *Teoria edukacji muzycznej* (音乐教学论) [M], Xinan Shifan Renxue Chubanshe 2002
161. Yang Zhonghua 杨仲华, You Zhiguo 尤志国, *Chiński styl, ludowy koloryt. O założeniu szkoły wokalne* Jin Tielina (中国气派 民族神韵 论金铁霖民族声乐学派的确立) [J], Zhongguo Yinyue Xuebao 2005
162. Zhuang Hongzi 庄虹子, *Rozważania nad metodami rozwoju chińskiego bel canta* (中国美声艺术发展途径的思考) [J], Chuzhou Xueyuan Xuebao, Chuzhou 2011 (08)
163. Zhu Hongwei 祝红卫, *O ćwiczeniach za pomocą chińskiej metody śpiewu w edukacji wokalne* (谈声乐教学中中国唱法的训练) [J], Zhejiang Chuanmei Xueyuan Xuebao 2001
164. Cui Siqu 崔思蘖, *Dyskusje o tendencjach w rozwoju chińskiej muzyki wokalne* (中国声乐发展趋势刍议) [J], Sichuan Xiju Chubanshe 2006
165. Liu Dawei 刘大巍, Xia Meijun 夏美君, *Teoria edukacji wokalne* (声乐教学论), Shanghai Yinyue Chubanshe 2005
166. Pan Naixian 潘乃宪, *Podręcznik do muzyki wokalne* (声乐实用指导) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 1994
167. Guan Lin 管林, *O ćwiczeniach w muzyce wokalne* (论声乐训练) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1980
168. Yang Ligang 杨立岗, *Dydaktyka wokalna* (声乐教学法), Shanghai Yinyue Chubanshe 2007
169. Pan Naixian 潘乃宪, *Droga poszukiwań w muzyce wokalne* (声乐探索之路) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2001
170. Wang Fuzeng 王福增, *Refleksje na temat edukacji wokalne* (声乐教学笔记), Renmin Yinyue Chubanshe 1986

171. Wang Xueyan 王雪燕, *Zapożyczenie i dziedziczenie w chińskiej muzyce wokalne* (中国民族声乐中的“传承”与“借鉴”) [J], Yan'an Daxue Xuebao, Yan'an 2007 (6)
172. Jin Tielin 金铁霖, *Naukowy charakter, ludowość, artyzm i duch epoki* (科学性民族性艺术性和时代性) [J], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1991
173. Zhang Quan 张权, *O wykonywaniu chińskich pieśni* (关于演唱中国歌曲的问题) [J], Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao 1987
174. Guo Kejian 郭克俭, *Poszukiwanie drogi dla pieśni – teoria i praktyka chińskiej muzyki wokalne* (声歌求道—中国声乐艺术的理论与实践) [M], Wenhua Yishu Chubanshe 2007
175. Liu Qingzhi 刘靖之, Fei Ming Yi 费明义, *Zbiór debat o krajowej muzyce wokalne* (中国声乐研讨会论文集)[M], Xianggang Renxue Yazhou Yanjiu Chubanshe 1998
176. Wang Baozhang 王宝璋, *Technika śpiewu gardłowego oraz śpiew artystyczny* (咽音技法与艺术歌唱) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1988
177. Hu Ye 胡晔, *Szkoła ludowego śpiewu powinna podążać w kierunku różnorodności* (民族唱法应走向多元化), Yinyue Tansuo 2003 (02)
178. Huang Junlan 黄俊兰, *Sztuka śpiewu Guo Lanying* (郭兰英的歌唱艺术) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000
179. Liu Xiang 刘湘, *Analiza dyskusji na temat naukowego podejścia w ludowej muzyce wokalne* (评析民族声乐的科学性之争) [J], Yuefu Xinheng Chubanshe, Shenyang 2008 (1)
180. Meng Yan 孟妍, *O dziedziczeniu i rozwoju w chińskiej ludowej szkole śpiewu* (浅谈民族声乐演唱方法的继承与发展) [J], Yuefu Xinheng Chubanshe, Shenyang 2008 (1)
181. Xu Xiaoyi 徐小懿, *Kilka problemów w kwestii dziedziczenia i zapożyczenie we współczesnej chińskiej edukacji muzyki ludowej* (当前民族声乐教学中继承和借鉴的几个问题) [J], Yinyue Yanjiu 1999 (4)
182. Zeng Weixing 曾卫星, *Innowacje i rozwój chińskiej muzyki ludowej* (中国民

- 族声乐的发展与创新) [J], *Zhaoqing Xueyuan Xuebao* 2004 (3)
183. Guo Xiaogang 郭小刚, *Rozmowy o „nowej pieśni ludowej”* (也谈“新民歌”) [J], *Yishu Baijia* 2006 (5)
184. Wang Yuan 王远, *Analiza różnic artystycznych pomiędzy bel canto a szkołą ludowego śpiewu z punktu widzenia muzykologii* (从音乐学视角分析民族唱法与美声唱法的艺术差异) [J], *Yishu Baijia* 2010 (2)
185. Geng Junyang 耿君杨, *Rozważania o głębi wpływu bel canto na Chiny* (关于美声在中国深度传播的思考) [D], *Zhongguo Yinyue Xueyuan Xuebao*, Pekin 2011 (05)
186. Cheng Jun 程军, *O integracji bel canto ze szkołą ludowego śpiewu* 论(美声唱法与民族唱法的融合) [J], *Xibei Daxue Xuebao* 2009, 39 (5)
187. Yang Weijun 羊为军, *O podobieństwach i różnicach oraz syntezie bel canto ze szkołą ludowego śpiewu* (论民族唱法和美声唱法的异同与融合) [J], *Zuojia Zazhi* 2008 (8)
188. Dai Li 代丽, *Wpływ bel canto na muzykę ludową i popularną pod względem stosowanych technik* (美声唱法对民族、通俗唱法在技巧方面的影响) [J], *Dazhong Yishu Chubanshe* 2013 (6)
189. Fang Liping 方丽萍, *Tendencje dziedziczenia i rozwoju w chińskiej muzyce wokalne* (中国民族声乐的传承与发展趋势) [J], *Chengdu Daxue Xuebao (Shekeban)* 2010 (4)
190. Jin Tielin 金铁霖, *Nowy etap w rozwoju chińskiej muzyki wokalne* (中国民族声乐发展的新阶段) [J], *Yuefu Xinheng* 2011 (4)
191. Zhang Jing 张静, *Analiza tendencji rozwojowych chińskiej muzyki wokalne w dobie reform* (浅析新时期中国民族声乐的发展趋向) [D], *Changjiang Daxue Xuebao*, Jingzhou 2013 (3)
192. Hu Yuqing 胡郁青, *Rozwój chińskiej sztuki wokalne a zmiana modelu chińskiego społeczeństwa* (论中国民族声乐的发展与中国社会的现代化转型) [J], *Zhongguo Yinyue Xuebao* 2007 (4)
193. Zhang Jian 张坚, *Spojrzenie na rozwój bel canto w Chinach od czasów*

- ustanowienia ChRL z perspektywy stosunków z zagranicą* (从建国期土洋关系看美声唱法在中国的发展) [D], Wangluo Caifu 2019 (9)
194. Wu Guo 吴果, *Stan rozwoju chińskiego śpiewu ludowego w XXI wieku* (21 世纪中国民族唱法的发展现状) [D], Hunan Shifan Daxue Xuebao, Changsha 2011 (5)
195. Zhou Yan 周燕, Wu Lina 吴丽娜, *Rozważania i analiza rozwoju bel canto we współczesnym społeczeństwie Chin* (关于美声在中国当今社会的发展现状探析与思考) [J], Hubei Guangbo Dianshi Daxue Xuebao 2009 (7)
196. Cao Guangzhuang 曹广壮, *O treści artystycznej w bel canto* (论美声唱法的艺术内涵) [J], Qingchun Suiyue 2012 (9)
197. Tang Yaping 唐亚平, *O „dostosowaniu zachodniego do chińskich potrzeb” w odniesieniu do włoskiego bel canto* (论意大利美声唱法的“洋为中用”) [D], Guizhou Daxue Xuebao, Guiyang 2011 (6)
198. Guan Lin 管林, *Historia chińskiej muzyki wokalne* (中国民族声乐史) [M], Zhongguo Wenlian Chuban Gongsi 1998 (7)
199. Guan Jianhua 管建华, *Porównanie kultur muzycznych Wschodu i Zachodu* (中西音乐文化比较的心路历程) [M], Shaanxi Shifan Daxue Chubanshe, Xi'an 2006 (4)
200. Zhou Juanjuan 周娟娟, *Rozważania o ludowej muzyce wokalne* (新时期民族声乐的回顾与反思) [J], Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao 2004 (02)
201. Weng Sijie 翁思杰, *Nowe próby i nowe poglądy w edukacji muzyki ludowej* (民族声乐教学中的新观点与新尝试) [J], Yishu Tansuo 2000 (S1)
202. Song Zuying 宋祖英, *Moje poszukiwania i praktyka systemu edukacji wokalne Jin Tielina* (我对金铁霖民族声乐教学理论体系的探索与实践) [D], Zhongguo Yinyue Xueyuan, Pekin 2012
203. Guo Xiaofang 郭晓芳, *Chińska muzyka wokalna, wczoraj, dziś, jutro* (中国民族声乐的昨天、今天、明天) [D], Shenyang Shifan Daxue Xuebao, Shenyang 2011

204. Chen Yuan 陈媛, *Studium nad „Chińską metodą śpiewu”* (“中国唱法”之研究) [D], Hunan Shifan Daxue Xuebao, Changsha 2006
205. Tian Chuan 田川, Jing Lan 荆蓝, *Antologia chińskiej sztuki operowej* (中国歌剧艺术文集) [M], Guoji Wenhua Chubanshe 1990
206. Ju Qihong 居其宏, *Muzyka chińska w XX wieku* (20 世纪中国音乐) [M], Qingdao Chubanshe 1992
207. Wang Yuhe 汪毓和, *Historia współczesnej muzyki Chin* (中国近现代音乐史) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1994
208. Liang Maochun 梁茂春, *Współczesna chińska muzyka* (中国当代音乐) [M], Beijing Guangbo Xueyuan Chubanshe 1994
209. Lu Ang 卢昂, *Synteza i porównanie zachodnich i wschodnich dzieł dramatycznych* (东西方戏剧的比较与融合) [M], Shanghai Shehuike Xueyuan Chubanshe 2000
210. Shi Weizheng 石惟正 *Charakterystyka chińskiej muzyki wokalnejs u schyłku XX wieku* (二十世纪末中国声乐的特征) [M], Tianjin Yinyue Xueyuan Xuebao 2002 (03)
211. Liu Qingsu, 刘庆苏, *Muzyczna sztuka dramatyczna – opera* (音乐戏剧艺术——歌剧), Dunhuang Wenyi Chubanshe 2000
212. Zou Changhai 邹长海, *Psychologia sztuki wokalnejs* (声乐艺术心理学) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2000
213. Yan Feng 严凤, *Rozważania o 50 letniej historii ludowej muzyki wokalnejs* (民族声乐五十年回顾与思考) [J], Fujian Yishu Chubanshe 1996/6
214. Instytut Sztuki w Nankinie, grupa badawcza “Współczesna chińska muzykologia”, *Współczesna chińska muzykologia* (中国当代音乐学) [M]. Renmin Yinyue Chubanshe 2006
215. Wu Bixia 吴碧霞, *Czy „ryba” i „łapa niedźwiedzia” mogą współgrać?* (“鱼”与“熊掌”能否“得兼”) [A], *Jak podnieść poziom wokalny* (2) [M], Huale Chubanshe, Pekin 2003
216. Yu Zizheng 俞子正, Tian Xiaobao 田晓宝, Zhang Xiaozhong 张晓钟, *Teoria*

- dydaktyki wokalne* (声乐教学论) [M], Xinan Shifan Daxue Chubanshe, Chongqing 2004
217. Huang Bochun 黄伯春 (tłum.), *Wielcy śpiewacy operowi o technikach śpiewu* (大歌唱家谈精湛的演唱技巧) [M]. Zhongguo Qingnian Chubanshe 1996
218. Rong Rong 荣蓉, *Spojrzenie z perspektywy wielokulturowości na „Łączący Zachód i Wschód” śpiew Wu Bixia* (从多元音乐文化视角透视吴碧霞演唱的“中西合璧”) [J], Kejiao Wenhui Chubanshe 2007 (11)
219. Hao Meixin 郝玫馨, *“Połączenie trzech elementów” – Nowa droga myślenia w edukacji wokalne* (“三结合”一声乐教学的新思路) [J], Huangzhong Chubanshe 2003
220. Zhang Shufang 张淑芳 (red.), *Język włoski i zrozumienie pieśni* (意大利语音与歌曲鉴赏), Sichuan Daxue Chubanshe, Chengdu 2003.10
221. Xiang Liang 项亮, *Osiemnaście wykładów na temat sztuki śpiewu* (歌唱艺术十八讲), Zhongguo Wenlian Chubanshe, Pekin 2006
222. Wu Yanyu 吴艳彘 (red.), *Analiza dwunastu wybranych, najważniejszych arii sopranowych z włoskiej opery* (意大利歌剧咏叹调赏析精选女高音十二首), Xiandai Chubanshe, Pekin 2009 (07)
223. Yan Wuxiang 颜五湘 (red.), *Pedagogika muzyki wokalne i praktyka śpiewu* (声乐教学艺术与演唱实践), Huacheng Chubanshe, Kanton 2009 (07)
224. Miao Xiangrui 苗香蕊, *Aria Quando m'en vo – charakterystyka i analiza wykonawcza* (咏叹调<漫步街上>的创作特点及演唱分析) [J], Dawutai Chubanshe 2009
225. Fan Qiguang 樊其光, *Charakterystyka artystyczna i aspekty wykonania arii sopranowych w operach Pucciniego* (普契尼歌剧女高音咏叹调的艺术特色及演唱处理) [J], Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao 1995 (4)
226. Sun Chen 孙晨, *Środki ekspresji i interpretacja recytatywów w ariach sopranowych w operach Pucciniego* (普契尼女高音咏叹调中宣叙调的表现手法及艺术处理)[J], Shaanxi Shifan Daxue Jixu Jiaoyu Xuebao 2004 (2)
227. Zhang Xiandeng 张弦等 (red. i tłum.), *O głównych dziełach zachodniej opery*

- (西洋歌剧名作解说) [J], *Renmin Yinyue Chubanshe* 1992 (3)
228. Man Xinying 满新颖, *Charakterystyka historyczna chińskich oper z pierwszej połowy XX wieku* (20 世纪上半叶中国歌剧的历史特征) [J], *Renmin Yinyue* 2011 (09)
229. Han Rongrong 韩荣荣, *Charakterystyka opery "Ballada o kanale"* (歌剧《运河谣》的演唱特点) [J], *Changchun Jiaoyu Xueyuan Xuebao* 2013 (18)
230. Bo Xianzhou 傅显舟, *Recenzja opery ludowej "Ballada o kanale"* (民族歌剧<运河谣>评析) [J], *Gechang Yishu Chubanshe* 2012 (10)
231. Shi Weizheng 石惟正 *Wrażenia z premiery opery "Ballada o kanale"* (歌剧<运河谣>首演印象) [J], *Gechang Yishu Chubanshe* 2012 (08)
232. Huang Weiruo 黄维若, Dong Ni 董妮, *O powstaniu opery "Ballada o kanale"* (运河谣剧本创作的若干探讨) [J], *Juzuoja Chubanshe* 2013 (06)
233. Sun Hongjuan 孙宏娟, *Studium nad stylem śpiewu w operze "Ballada o kanale"* (运河谣的演唱风格研究) [J], *Yuefu Xinsheng* 2014 (2)
234. Long Xianghan 龙湘菡, *Kreacja wizerunku i wykonanie partii Shui Honglian w „Balladzie o kanale” – na przykładzie najważniejszych partii solowych* (歌剧《运河谣》中水红莲的角色塑造和演唱处理——以其主要独唱选段为例) [D], *Wuhan Yinyue Xueyuan* 2015
235. Bian Jiang 边疆, *Analiza ewolucji śpiewu ról kobiecych w chińskich operach ludowych* (中国民族歌剧女性形象塑造之唱腔演进探析) [D], *Neimenggu Daxue Xuebao* 2015 (05)
236. Bie Songmei 别松梅, *Urok ludowego głosu – krótka analiza opery ludowej "Ballada o kanale"* (民族声韵运河情——简析民族歌剧运河谣) [D], *Henan Shifan Daxue Xuebao* 2015 (04)
237. Guo Ying 郭莹, *Charakterystyka artystyczna i analiza wykonawcza arii "Będę cię kochać w życiu pozagrobowym" z opery "Ballada o kanale"* (歌剧运河谣中来生来世把你爱的创作特征与演唱分析) [D], *Shaanxi Shifan Daxue Xuebao* 2015 (06)
238. Hu Dongyan 胡冬妍, *Analiza śpiewu głównej bohaterki opery ludowej*

- “*Ballada o kanale*” (中国民族歌剧运河谣女主人公唱段之演唱探究) [D], Wuhan Yinyue Xueyuan Xuebao 2014 (06)
239. Sun Wei 孙伟, *Analiza postaci Shui Honglian z opery ludowej “Ballada o kanale” na przykładzie arii “Będę cię kochać w życiu pozagrobowym”* (民族歌剧《运河谣》中“水红莲”形象剖析——以咏叹调《来生来世把你爱》为例) [D], Liaoning Shifan Daxue Xuebao 2015 (01)
240. Wang Enxue 王恩雪, *O arii “Będę cię kochać w życiu pozagrobowym” z opery “Ballada o kanale”* (浅谈歌剧运河谣中的咏叹调来生来世把你爱) [D], Sichuan Shifan Daxue Xuebao 2015 (06)
241. Wang Nan 王楠, *Analiza cech artystycznych opery “Ballada o kanale”* (民族歌剧运河谣艺术特征探析) [D], Liaoning Shifan Daxue Xuebao 2015 (06)
242. Wang Xiaolong 王肖龙, *Analiza klasycznych partii z opery “Ballada o kanale”* (民族歌剧运河谣经典唱段演唱分析) [D], Shandong Shifan Daxue Xuebao 2015 (05)
243. Wang Ying 王颖, *O zachodnich zapożyczeniach i innowacjach w zakresie technik kompozytorskich w oryginalnych chińskich operach; Na podstawie kilku oryginalnych oper wystawionych w Teatrze Narodowym w Pekinie* (论中国原创歌剧对西方歌剧创作手法的借鉴与创新：以国家大剧院推出的几部原创歌剧为例) [D], Xi’an Yinyue Xueyuan Xuebao 2014 (06)
244. Xu Dan 徐丹, *Wstępna analiza tematu opery “Ballada o kanale”* (运河谣之“运河主题”初探) [D], Jiangxi Shifan Daxue Xuebao 2015 (12)
245. Ye Shenling 叶申玲, *Kreacja wizerunku i analiza ważniejszych partii Shui Honglian z opery ludowej “Ballada o kanale”* (民族歌剧运河谣中水红莲的形象塑造及主要唱段分析与研究) [D], Jiangxi Shifan Daxue Xuebao 2014 (06)
246. Zhang Yuanxia 张媛霞, *O zmianach i nowościach w pisaniu oper ludowych w XXI wieku* (论二十一世纪以来民族歌剧创作的新变) [D], Hebei Shifan Daxue Xuebao 2014 (11)
247. Chen Chao 陈超, Gao Peng 高鹏, *Technika koordynacji zróżnicowanych elementów w operze ludowej “Ballada o kanale”* (民族歌剧运河谣中多元主题

- 的协配技巧) [J], *Xiju Wenxue Chubanshe* 2017 (5)
248. Huang Weiruo 黄维若, *Przemyślenia na temat libretta opery Ballada o kanale* (关于歌剧运河谣剧本的若干思考) [J], *Yishu Pinglun Chubanshe* 2012 (7)
249. Yu Runyang 于润洋, *Historia muzyki Zachodu* (西方音乐通史) [M], *Shanghai Yinyue Chubanshe* 2003
250. Zhao Liping 赵丽萍, *O znaczeniu terminu „główna osobowość” w muzycznej interpretacji – krytyczne studium trzech wersji arii “Vissi d’arte, vissi d’amore”* (“主体人格”之于音乐诠释与接受的方法论意义——对为艺术，为爱情三个演唱版本的批评性研究) [J], *Yinyue Yanjiu* 2012 (03)
251. Yao Yanling 姚燕玲, *Wykonanie arii “Vissi d’arte, vissi d’amore” z opery Pucciniego “Tosca”* (普契尼歌剧托斯卡选段为艺术，为爱情的演唱处理) [J], *Yinyue Tansuo* 2009 (06)
252. Li Zhenni 李珍妮, *Analiza wykonawcza arii “Vissi d’arte, vissi d’amore”* (歌剧咏叹调《为艺术为爱情》演唱分析) [J], *Dangdai Yinyue Chubanshe* 2016 (12)
253. He Shan 何珊, *Analiza wykonawcza arii “Vissi d’arte, vissi d’amore” z opery Pucciniego “Tosca”* (普契尼歌剧《托斯卡》中咏叹调《为艺术，为爱情》的演唱方法探析) [D], *Fujian Shifan Daxue Xuebao* 2012
254. Wang Hongjian 王宏建, *Teoria sztuki* (艺术概论), *Wenhua Yishu Chubanshe*, *Pekin* 2000
255. Liu Haichao 刘海潮, *Droga artystyczna i styl śpiewu Li Shuangjianga* (李双江的艺术道路和演唱风格), *Henan Daxue Xuebao* 2004 (1)
256. Wang Jingyu 王静玉, *Kwestie, o których należy pamiętać podczas śpiewu arii “Vissi d’arte, vissi d’amore”* (演唱咏叹调《为艺术，为爱情》需注意的问题) [D], *Sichuan Shifan Daxue Xuebao* 2014
257. Ma Hua 马骅, *Wizerunek osobowości bohaterki oper Pucciniego* (论普契尼歌剧中女性人物的性格刻画) [D], *Shanghai Yinyue Xueyuan Xuebao* 2004
258. Li Zhi 李智, *Cechy charakterystyczne arii sopranowych w operach Pucciniego – na przykładzie trzech arii* (普契尼歌剧中女高音咏叹调的艺术特色——以

- 三首咏叹调为例) [D], Shenyang Shifan Daxue Xuebao 2014
259. Wang Ying 王莹, *Weryzm Pucciniego na przykładzie oper: "Cyganeria", "Tosca", "Madame Butterfly"* (普契尼现实主义艺术特征——以《艺术家的生涯》、《托斯卡》、《蝴蝶夫人》为例) [D], Nanjing Yishu Xueyuan Xuebao 2012
260. Guo Ying 郭莹, *Studium nad stylem śpiewu i kreacją tragicznych ról sopranowych w operach Pucciniego na przykładzie oper "Cyganeria", "Tosca", "Madame Butterfly"* (普契尼歌剧悲情女高音角色塑造与演唱探究——以《艺术家的生涯》、《蝴蝶夫人》、《托斯卡》为例) [D], Wuhan Yinyue Xueyuan Xuebao 2012
261. Tang Ruofu 唐若甫 (tłum.), *Bogini opery Maria Callas* (歌剧女神卡拉斯), Renmin Yinyue Chubanshe 2007
262. Zhao Yanyan 赵艳艳, *Studium nad sukcesami artystycznymi Zhang Liping* (张立萍的艺术成就研究) [D], Henan Daxue Xuebao 2008
263. Niu Minghui 牛明会, *Wizerunek Toski w operze Pucciniego Tosca* (论普契尼歌剧《托斯卡》中托斯卡人物形象塑造), praca magisterska, Hebei Shifan Daxue Xuebao, Hebei 2009
264. Chen Xi 陈希, *Dziedzicząc tradycję, dokonując odważnych innowacji – Studium nad znaczeniem historycznym oraz muzycznymi cechami opery Pucciniego "Tosca"* (继承传统·勇于创新——普契尼歌剧《托斯卡》音乐特点及历史意义的研究), praca magisterska, Shandong Shifan Daxue Xuebao, Shandong 2009
265. Wang Xiaojuan 王小娟, *O powtórnej kreacji podczas wykonywania pieśni* (浅析歌曲演唱中的二度创作), Hebei Shifan Daxue Xuebao 2010
266. Wang Jingbin 王景彬, *Liryczny sopran dramatyczny* (戏剧抒情女高音), Wenhua Yishu Chubanshe, Pekin 2009
267. Shi Yuan 世元, *Puccini – nieśmiertelny włoski kompozytor operowy* (普契尼--不朽的意大利歌剧作曲家), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1999
268. Li Xiujun 李秀军, *Analiza i interpretacja zachodniej muzyki romantycznej* (西

- 方浪漫主义音乐分析与鉴赏), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2008 (5)
269. Wang Lili 王莉丽, *O wykonaniu arii "Vissi d'arte, vissi d'amore" z opery "Tosca"* (论歌剧《托斯卡》咏叹调《为艺术, 为爱情》演唱处理) [D], Nanjing Hangkong Hangtian Daxue Xuebao, Nankin 2011
270. Rong Rong 荣蓉, *Studium nad sztuką śpiewu Marii Callas* (卡拉斯的歌剧演唱艺术研究) [D], Nanjing Hangkong Hangtian Daxue Xuebao, Nankin 2007
271. Yang Na 杨娜, *Ekspresja artystyczna w arii Pucciniego "Vissi d'arte, vissi d'amore"* (普契尼咏叹调《为艺术, 为爱情》的艺术表现) [J], Neimenggu Jiaoyu (Zhijiaoban) 2013
272. Liu Xianglin 刘湘林, *Styl śpiewu arii sopranowej "Vissi d'arte, vissi d'amore"* (女高音咏叹调“为艺术, 为爱情”的演唱风格[J].沈阳大学学报) [J], Shenyang Daxue Xuebao (Shehui Kexueban) 2012
273. Li Ge 李歌, *Wykonanie arii "Vissi d'arte, vissi d'amore"* (咏叹调《为艺术, 为爱情》的演唱处理) [J], Kejiao Wenhui (xiaxun kan) 2007
274. Gao Xiaohai 高小孩, *Charakterystyka artystyczna i analiza wykonawcza pieśni "Vissi d'arte, vissi d'amore"* (歌曲《为艺术, 为爱情》的艺术特征和演唱分析) [J], Qingchun Suiyue 2012 nr 13
275. Wang Jingbin 王景彬, *Antologia zachodnich arii* (西洋歌剧咏叹调大全), Wenhua Yishu Chubanshe 2010
276. Jiang Shuzhen 姜淑珍, *Dramatyczna aria "Vissi d'arte, vissi d'amore"- analiza technik wykonania słynnej arii z opery "Tosca"* (冲突性咏叹调: 为艺术为爱情——“托斯卡”著名唱段演绎手段分析), Dongbei Shida Xuebao 2008 nr 3
277. Zhang Leilei 张蕾蕾, *O funkcji impostacji i siły ekspresji w arii "Vissi d'arte, vissi d'amore"* (论“为艺术为爱情”中歌唱状态与表现力的作用), Da Wutai 2010 Nr 5
278. Zhou Shiming 周世明, *Styl twórczy i artystyczne cechy oper Pucciniego na przykładzie "Vissi d'arte, vissi d'amore"* (从“为艺术, 为爱情”看普契尼歌剧的创作风格和艺术特征) [J], Huanghe Zhi Sheng 2011 nr 20

279. Jin Hong 金虹, *O stylu twórczym i właściwościach utworów operowych Pucciniego* (浅谈普契尼歌剧作品风格与特点), *Yishu Jiaoyu Chubanshe* 2009 nr 4
280. Wang Yanli 王燕丽, *Analiza klasycznych arii operowych Pucciniego* (浅析普契尼歌剧中的经典咏叹调), *Taiyuan Daxue Jiaoyu Xueyuan* 2010 nr 1
281. Huang Youkui 黄友葵, *Sztuka wokalna Huang Youkui* (黄友葵声乐教学艺术) [M], *Huale Xuebao* 2003 (5)
282. Nan Lihua 南利华, *Teoria opery* (歌剧概论) [M], *Shanghai Yinyue Chubanshe* 2003
283. Yang Mingwang 杨名望, *Analiza słynnych, światowych pieśni* (世界名曲赏析) [M], *Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj* 1999
284. Zhang Yunqing 张筠青, *Analiza muzyki operowej* (歌剧音乐分析) [M], *Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin* 2004 (10)
285. Chu Shenghong 储声虹, Xu Lang 徐朗, Yu Dugang 余笃刚 (red.), *Wybór dzieł zachodniej opery* (外国歌剧曲选) [M], *Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin* 1995(12)
286. Liu Ziyin 刘子殷, Li Mizhong 林弥忠 (red.), *Zrozumienie i docenienie zagranicznej sztuki operowej* (外国歌剧艺术鉴赏) [M], *Xinan Shifan Daxue Chubanshe, Chongqing* 2010(8)
287. Yu Zizheng 俞子正, *Proces rozwoju opery, od „Daphne” do „Turandot”* (歌剧长河, 从达芙妮到图兰朵) [M], *Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj* 2002(7)
288. Zhang Chengmo 张承莫, *Analiza 10 największych oper Zachodu* (西欧十大名歌剧赏析) [M], *Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj* 2003(4)
289. Run Juanying 闰娟英, *Wybitny przedstawiciel opery włoskiej z przełomu XIX/XX wieku Giacomo Puccini* (十九世纪末、二十世纪初意大利歌剧的杰出代表——普契尼) [J], *Wenhua Wanxiang Chubanshe* 2009(12)
290. Xue Ruizhi 薛瑞芝, *O stylu kompozytorskim Pucciniego* (谈普契尼歌剧创作的音乐特征) [J], *Jiangxi Jiaoyu Xueyuan Xuebao* 2009 (3)

291. Yang Meng 杨萌, *O kreacji wizerunku bohatererek w operach Pucciniego* (浅析普契尼歌剧对女性人物的塑造) [J]. *Dazhong Wenyi Chubanshe* 2012 (3)
292. Zhang Xiangling 章向玲, *Elementy tragiczne w tematyce i melodyce oper Pucciniego* (普契尼歌剧中题材与旋律的悲剧因素) [J], *Panzhijia Xueyuan Xuebao* 2006 (6)
293. He Jie 贺洁, *Mistrz barw muzyki operowej – o bohaterkach utworów Pucciniego* (歌剧音乐的色彩大师——浅谈普契尼笔下的女主人公们) [J], *Yinyue Luntan*
294. Liu Hang 刘航, *Wykonanie arii sopranowych Pucciniego* (普契尼女高音咏叹调的演唱) [J], *Yishu Baijia*, *Dazhong Wenyi Chubanshe* 2007
295. Ma Lingling 马玲玲, *Analiza śpiewu i ról sopranowych w operach Pucciniego* (普契尼歌剧女高音演唱处理和女性角色分析) [J], *Jiaoyu Zongheng Chubanshe*
296. Liu Yuanping 刘元平, *Analiza trzech egzotycznych oper Pucciniego* (普契尼三部异国情调歌剧之探析) [J], *Da Wutai Chubanshe*
297. Li Donglan 李冬兰, *Aspekty wykonawcze i styl operowych arii Pucciniego* (契尼歌剧咏叹调的术风格和演唱处理) [J], *Shenyang Yinyue Xueyuan Xuebao* 2002(3)
298. Chen Chunhua 陈春华, *Analiza ról kobiecych w operach Pucciniego* (普契尼歌剧中的女性角色分析) [J], *Xi'an Yinyue Xueyuan Xuebao* 2011(9)
299. J. I. Ginzburg, A. Solovtsov, *O muzycznej sztuce scenicznej* (论音乐表演艺术) [M]. *Renmin Yinyue Chubanshe*, Pekin 1959
300. Andy Bennett, *Kultura muzyki popularnej* (流行音乐文化) [M]. *Beijing Daxue Chubanshe*, Pekin 2003
301. Shang Jiexiang 尚家骧, *O unarodowieniu muzyki wokalnejszej oraz ustanowieniu szkoły ludowego śpiewu* (关于声乐民族化及创立民族声乐学派) [J], *Renmin Yinyue* 1983
302. Li Chongguang 李重光, *Podstawy teorii muzyki* (音乐理论基础) [M], *Renmin Yinyue Chubanshe*, Pekin 1962

303. Lin Junqing 林俊卿, *Naukowe podstawy wymowy podczas śpiewu* (歌唱发音的科学基础) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1962
304. Wu Tianqiu 吴天球, *Aby twój śpiew był piękniejszy* (你的歌声更美妙) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1999
305. Li Xinchang 黎信昌, *CD do nauki muzyki wokalne* [M], Huanqiu Yinxiang Chubanshe, Pekin 2000
306. Yu Yixuan 喻宜萱, *Ja i muzyka* (我与音乐) [M], Huanghe Chubanshe, Jinan 1989
307. Shi Weizheng 石惟正, *Konflikt i równowaga emisji dźwięku w muzyce wokalne* (声乐发声的矛盾和平衡) [J], Renmin Yinyue 1983(11)
308. Jin Tielin 金铁霖, *Poszukiwania w pedagogice chińskiej muzyki ludowej* (中国民族声乐教学的探索) [M], 1994
309. Guo Yude 郭玉德, *Higiena i ochrona głosu* (嗓音卫生与保健) [M], Renmin Junyi Chubanshe, czerwiec 1997
310. Wu Xiuzhi 武秀之, Zhang Yongjie 张永杰, Zhang Pingmin 张平民, *Podręcznik do nauki ludowej muzyki wokalne* (民族声乐教程) [M], Henan Daxue Chubanshe, maj 1991
311. Shi Weizheng 石惟正, *Jedność pięciu stanów podczas emisji dźwięku* (声乐发声时的五态统一) [J], 1997
312. Xu Jiangzhen 许讲真, *Sztuka języka w śpiewie* (歌唱语言艺术) [M], Dalian Yinyue Chubanshe, Dalian, styczeń 1992
313. Shi Weizheng 石惟正, *Problem łączenia słów i dźwięków w nauce emisji dźwięków w muzyce wokalne* (乐发声训练中的声字结合问题) [J], Yinyue Yanjiu 1998 (2)
314. Qiao Jianzhong 乔建中, *Powstanie i właściwości „mieszanego śpiewu” w Chinach* (中国“混声唱法”的创建与特征) [J]. Huangzhong (Wuhan Yinyue Xueyuan Xuebao) 2003(2)
315. Zhao Shuyun 赵淑云, *Sztuka śpiewu i praktyka wokalna* (歌唱艺术与实践) [M], Zhejiang Daxue Chubanshe, Zhejiang, wrzesień 2001

316. He Xin 何新, *Krótką rozprawą o indywidualności w śpiewie* (浅谈歌唱艺术的个性化特点) [J], *Zhoukou Shifan Xueyuan Xuebao* 2005
317. Zheng Maoping 郑茂平, *Lingwistyka muzyki wokalne* (声乐语音学) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj, maj 2006
318. Miao Yu 苗雨, *O problemach językowych w procesie „domestykacji” bel canto w Chinach* (试论美声唱法在中国“本土化”过程中的语言问题) [J]. *Nanjing Yishu Xueyuan Xuebao (Yinyue Ji Biaoyanban)*, Nankin 2003 (8)
319. Tang Xuefeng 唐雪峰, *O jedności postawy podczas śpiewu i emisji dźwięków w nauce muzyki wokalne* (谈谈声乐学习中发声与歌唱状态的统一) [J], *Kexue Dazhong: Kexue Jiaoyu* 2008 (10)
320. Baima Yongxi, *Studium porównawcze nad bel canto i szkołą ludowego śpiewu* (民族唱法与美声唱法的比较研究) [J], *Dazhong Wenyi* 2008 (11)
321. Wang Hongjun 王鸿俊, *Wprowadzenie do wokalistyki* (声乐学概论) [M], Zhongguo Wenlian Chubanshe, Pekin 2008.8
322. Zhao Qing 赵青, *Badania and muzyką wokalną* (声乐探微) [M], Yuwen Chubanshe, Pekin, kwiecień 2009
323. Cao Xuxiang 曹旭祥, *Ekspresja emocji w sztuce śpiewu* (情感在歌唱艺术中的表现) [J], *Fuyang Shifan Xueyuan Xuebao* 2009
324. Hu Jing 胡静, *O sztuce doświadczania śpiewu w bel canto* (论美声声乐表演的体验技巧) [J], *Jiamusi Daxue Shehu Kexue Xuebao* 2009
325. Li Xiuhua 李秀华, *Różnice w wykonaniu arii sopranowych Verdiego i Pucciniego* (威尔第与普契尼女高音咏叹调的演唱差异) [J], *Yinyue Tansuo* 2008
326. Chen Nan 陈楠, *Innowacyjne myślenie w muzyce wokalne* (声乐的创新思维) [J], *Mei Yu Shidai* 2009
327. Li Donglan 李冬兰, *Rozprawka o stylu artystycznym i aspektach wykonawczych dwóch arii sopranowych Pucciniego* (浅析普契尼两首女高音咏叹调艺术风格及演唱处理) [J], *Yishu Jiaoyu Xueshu Luntan* 2007
328. Peng Danxiong 彭丹雄, *Analiza kierunku rozwoju bel canto w Chinach* (美声

- 唱法在中国的发展趋向探析) [J], *Zhejiang Shifan Daxue Xuebao (Shehui Kexueban)*, Hangzhou 2004.1
329. Wu Jingyin 吴静寅, *Porównanie stylu artystycznego arii sopranowych Pucciniego i Verdiego* (威尔第和普契尼歌剧女高音咏叹调艺术风格之比较) [J], *Renmin Yinyue* 2009
330. Han Xunguo 韩勋国, *Podstawy sztuki muzyki wokalne* (声乐艺术基础) [M], Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin, styczeń 2010
331. Liu Hui 刘辉, Yu Zizheng 俞子正, Yan Mintao 颜泯涛, *Antologia utworów dla dydaktyki wokalne* (声乐教学作品选) [M], Xinan Shifan Daxue Chubanshe, marzec 2010
332. Li Caizhen 李采真, *Krótką analizą ludowej muzyki wokalne i szkoły ludowego śpiewu* (浅析民族声乐和民族唱法) [J], *Qunwen Tiandi* 2012(5)
333. Chen Mei 陈姝, *O estetyce i tworzeniu przedstawień muzyki wokalne* (试论声乐表演的审美与创造) [J] *Dazhong Wenyi: Xueshuban* 2012 (22)
334. Zou Zhi 邹志, *Spojrzenie na na bel canto i szkołę ludowego śpiewu z perspektywy kulturoznawczej* (从文化学视角透视美声唱法与民族唱法) [J], *Kexue Yu Caifu* 2013 (3)
335. Feng Zhiyong 冯智勇, *O problemach i ich rozwiązywaniu w edukacji ludowej muzyki wokalne* (浅析民族唱法教学中的问题与解决对策) [J], *Daguan* 2014 (11)
336. Zhang Mili 张密丽, *O występach scenicznych muzyki wokalne* (试论声乐的舞台表演) [M], *Zhongguo Shuji Chubanshe* 2014
337. Wang Shikui 王士魁, *Nowa teoria edukacji w ludowej muzyce wokalne* (民族声乐教学新论) [M], *Shanghai Yinyue Chubanshe*, Szanghaj 2015
338. Chai Xin 柴鑫, *Powstanie i rozwój bel canto* (美声唱法的起源与发展) [J], *Yishu Pingjian* 2017 (05)
339. Jiang Shan 姜姗, *Powstanie i rozwój bel canto* (美声唱法的起源与发展) [J] *Yishu Pingjian* 2017 (03)
340. Hong Jiao 洪娇, He Yu 何玉, *Zapóżycczenia oraz podobieństwa i różnice*

- pomiędzy chińską szkołą ludowego śpiewu a bel canto* (中国民族唱法与美声唱法的异同及借鉴) [J], *Huanghe Zhi Sheng* 2016(12)
341. Gao Miao 高淼, *Studium and synteza bel canto i szkoły ludowego śpiewu w edukacji muzyki wokalne* (声乐教学中民族唱法与美声唱法的融合研究) [J], *Zhishi Jingji* 2018 (05)
342. Li Haibin 李海斌, *O opanowaniu standardów technicznych oraz nieporozumieniach w rozwoju bel canto we współczesnych Chinach* (当前美声唱法在我国发展的误区及技术规格的把握) [J], *Huanghe Zhi Sheng* 2017 (15)
343. Zhao Shuguang 赵曙光, *Jakie nieporozumienia funkcjonują w odniesieniu do głosu w bel canto?* (美声唱法歌唱声音中存在哪些误区?) [J], *Yinyue Zhoubao* 2016-05-18(B05)