

**UNIWERSYTET MUZYCZNY
FRYDERYKA CHOPINA**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

MGR ZIJIN WANG

Tytuł Pracy

**Motyw ptaków
w światowej kameralistyce wokalne
- znaczenie, zależności i charakterystyka**

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

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

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *Motyw ptaków w światowej kameralistyce wokalne – znaczenie, zależności i charakterystyka*

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.....

Abstract

This thesis is devoted to the work of vocal chamber music with a bird theme, which has been analyzed from the point of view of interdependence, characteristics and meaning, and discussed in six chapters. In the introduction, the author discusses the research background, the importance of the selected topic, the state of research to date, the innovations she introduced and the research methods used, thus justifying the legitimacy of her choice.

The main part of the work consists of chapters 1-5. The first chapter characterizes the work of vocal chamber music on bird themes. There are many classical works of this type in world music. In many cases, these are well-known works by outstanding artists, which proves the importance of this type of work. These works are mostly devoted to the praise of love and the expression of longing for freedom, which have been important elements of the human psyche for centuries. From a practical point of view, bird-themed vocal chamber music plays a very important role in the creation, performance and teaching of vocal works.

The second chapter discusses the relationships in vocal chamber music with a bird theme. According to the author, bird motifs in this type of works are presented through the text, the melody line and the accompaniment part. These three elements are interdependent and inseparable. Lyrics are the basis for writing the melodic line and the accompaniment part, so it is the primary element among them. However, it is precisely due to the coexistence and interdependence of the melodic line and the accompaniment parts, which constitute a form of interpretation of the text, that the latter gains artistic depth. From the point of view of the relationship between the melodic line and the accompaniment part, the composition of the latter should be based on the melodic line, and the figurations and texture should deeply interact with the melodic line. At the same time, the accompaniment part itself only enriches and refines the melodic line, which is important in interpreting the melody of the theme. Therefore, in the presentation of bird themes, all three elements are interdependent and necessary.

The third and fourth chapters discuss the practice of performing the themes of love and freedom, respectively, for each of the selected songs, considering it in five aspects: creative background, text, music, singing and coordination of the vocal part with the accompaniment. The fifth chapter contains reflections on the importance of vocal chamber music with a bird theme. The author is of the opinion that such songs have a high artistic value and specificity. Of course, their performance also places high demands on the singing technique. In the course of her own artistic practice and the performance of these songs, the Author also realized that a good interpretation of a piece requires hard work, as well as extensive knowledge and practical

knowledge of various vocal techniques. As a final conclusion, the Author concludes that singing bird songs requires the ability to analyze songs, the ability to control the singing technique, the ability to vocal expression and a high level of general musical competence to become a qualified performer of bird-themed vocal chamber music.

Streszczenie

Praca niniejsza poświęcona jest twórczości z dziedziny kameralistyki wokalne o tematyce ptasiej, która została przeanalizowana z punktu widzenia wzajemnych zależności, charakterystyki i znaczenia oraz omówiona w sześciu rozdziałach. We wstępie Autorka omawia tło badawcze, znaczenie wybranego tematu, stan dotychczasowych badań, wprowadzone przez siebie innowacje i zastosowane metody badawcze, motywując tym samym zasadność swojego wyboru.

Główna część pracy składa się z rozdziałów 1-5. W rozdziale pierwszym scharakteryzowano twórczość kameralistyki wokalne o tematyce ptasiej, ponieważ w muzyce światowej istnieje bardzo wiele klasycznych utworów tego typu. W wielu przypadkach są to bardzo znane dzieła wybitnych twórców, co dowodzi dużego znaczenia tego typu twórczości. Utwory te są w większości poświęcone pochwalom miłości i ekspresji tęsknoty za wolnością, od wieku stanowiących ważne elementy ludzkiej psychiki. Z praktycznego punktu widzenia, kameralistyka wokalna o tematyce ptasiej odgrywa bardzo ważną rolę w twórczości, wykonawstwie i nauczaniu utworów wokalnych.

W rozdziale drugim omówiono zależności w kameralistyce wokalne, która porusza omawianą tematykę. Zdaniem autorki, motywy ptasie w tego typu utworach prezentowane są poprzez tekst, linię melodyczną i partię akompaniamentu. Te trzy elementy są współzależne i nierozłączne. Teksty stanowią podstawę do napisania linii melodycznej i partii akompaniamentu, stąd jest wśród nich elementem pierwotnym. Jednakże, właśnie dzięki współistnieniu i wzajemnym zależnościom pomiędzy linią melodyczną a partią akompaniamentu, stanowiących formę interpretacji tekstu, ten ostatni nabiera głębi artystycznej. Z punktu widzenia relacji między linią melodyczną a partią akompaniamentu, kompozycja tej ostatniej powinno opierać się na linii melodycznej, a figuracje i faktura powinny z nią głęboko współgrać. Jednocześnie sama partia akompaniamentu jedynie wzbogaca i udoskonala linię melodyczną, co jest ważne w interpretacji melodii tematu. Dlatego też w prezentacji tematów ptasich wszystkie te trzy elementy są współzależne i konieczne.

W rozdziałach trzecim i czwartym omówiono odpowiednio praktykę wykonania tematów miłości i wolności, dla każdej z wybranych pieśni rozpatrując ją w pięciu aspektach: tła twórczego, tekstu, muzyki, śpiewu i koordynacji partii wokalne z akompaniamentem.

Rozdział piąty zawiera refleksje na temat znaczenia twórczości kameralistyki wokalne o tematyce ptasiej. Autorka jest zdania, że pieśni takie posiadają wysoką wartość artystyczną i wyrazistą specyfikę. Oczywiście ich wykonanie stawia też wysokie wymagania pod względem techniki śpiewu. W toku własnej praktyki artystycznej i wykonawstwa tych pieśni, autorka zdała sobie również sprawę, że dobra interpretacja utworu wymaga wytężonej pracy, a także posiadania bardzo rozległej wiedzy i praktycznych technik wokalnych z wielu zakresu.

Jako wniosek końcowy, autorka uznaje, że wykonawstwo pieśni o tematyce ptasiej wymaga umiejętności analizy utworów, zdolności kontrolowania techniki śpiewu, umiejętności ekspresji wokalne oraz wysokiego poziomu ogólnej kompetencji muzycznej.

Opis dzieła artystycznego:

Zijin Wang - sopran
Yinjia Mao - akompaniament
Emilian Rymarowicz - reżyser dźwięku

1. **Eva Dell'acqua** (1856-1930 - *Villanelle*
słowa- Frédéric van der Elst
2. **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791 - *Oiseaux si tous les ans* K.307
słowa: Antoine Houdart de la Motte
3. **Julius Benedict** (1804-1885) - *La capinera*
słowa: Francesco Rizzelli
4. **Alexander Alexandrov Alyabyev** (1787-1851) - *Solovey*
słowa: Anton Delvig
5. **Thomas Augustine Arne** (1710-1778) - *When dyesis pied*
słowa: William Shakespeare
6. **Franz Schubert** (1797-1828) - *Standchen (horch horch die lerch)* D889
słowa: William Shakespeare
7. **Liza Lehmann** (1862-1918) - Bird Songs: 1. *The woodpigeon*, 2. *The Starling*, 3. *The Yellowhammer*; 4. *The Wren*, 5. *The Owl*
słowa: autor nieznany
8. **Li Yan** (1989) - 凤求凰 (*Feniks szukający partnerki*)
słowa: Sima Xiangru
9. **Li Yinghai** (1927-2007) - 百灵鸟, 你这美妙的歌手 (*Skowronku, ty uroczy śpiewaku*)
słowa: Zhou Yongxi
10. **Jiang Yiming** (1951) - 军营飞来一只百灵 (*Skowronek lecący z koszar*)
słowa: Zhao Sien
11. **Liu Cong** (1956) - 鸟儿在风中歌唱 (*Śpiew ptaka na wietrze*)
słowa: Fan Xiaobin

Data i miejsce rejestracji:

21,22,28 marca 2023
Polskie Radio Studio S2, Warszawa

SPIS TREŚCI:

WSTĘP	11
ROZDZIAŁ I. MOTYW PTAKÓW W KAMERALISTYCE WOKALNEJ	17
1.1 Zarys ogólny kameralistyki wokalnejs.....	17
1.1.1 Definicja pojęć.....	17
1.1.2 Źródło i geneza	18
1.1.3 Estetyka.....	19
1.2 Geneza powstawania utworów kameralistyki wokalnejs.....	20
1.2.1 Dzieła kameralistyki wokalnejs.....	20
1.2.2 Inklinacje motywu ptaków w kameralistyce wokalnejs.....	23
1.2.3 Praktyczne znaczenie motywu ptaków w kameralistyce wokalnejs.....	24
1.3 Podsumowanie rozdziału	25
ROZDZIAŁ II. RELACJE MIĘDZY MUZYKĄ A SŁOWEM W UJĘCIU MOTYWU PTAKÓW W KAMERALISTYCE WOKALNEJ	26
2.1 Ujęcie motywu ptaków w tekście	26
2.1.1 Treść tekstów opartych na motywie ptaków.....	26
2.1.2 Obrazowanie w tekstach opartych na motywie ptaków.....	27
2.1.3 Struktura tekstów opartych na motywie ptaków.....	28
2.1.4 Emocje w tekstach opartych na motywie ptaków.....	29
2.1.5 Środki retoryczne w tekstach opartych na motywie ptaków	30
2.2 Sposoby kreacji wizerunku ptaków za pomocą linii melodycznej.....	31
2.2.1 Imitacja głosu ptaków.....	31
2.2.2 Ekspresja emocji.....	32
2.2.3 Naśladowanie ruchu.....	34
2.2.4 Przebieg linii melodycznej.....	35
2.2.5 Znaczenie ozdobników	37
2.3 Rola akompaniamentu w kreacji nastroju.....	38
2.3.1 Kreacja nastroju we wstępie	38
2.3.2 Organizacja rytmiczna akompaniamentu i jej znaczenie.....	39
2.3.3 Charakterystyka faktury akompaniamentu.....	41
2.3.4 Zróznicowanie dynamiczne akompaniamentu.....	42

2.3.5 Rola barwy w partii akompaniamentu	43
2.4 Podsumowanie rozdziału	44
ROZDZIAŁ III. UTWORY KAMERALISTYKI WOKALNEJ Z MOTYWEM PTAKÓW O TEMATYCE MIŁOSNEJ	45
3.1 Julius Benedict - <i>La Capinera</i>	45
3.1.1 Okoliczności powstania	45
3.1.2 Analiza tekstu pieśni	46
3.1.3 Analiza muzyczna	48
3.1.4 Analiza wykonawcza	50
3.1.5 Współpraca między partią wokalną i instrumentalną	53
3.2 Li Yan - <i>Feniks poszukujący partnerki</i>	54
3.2.1 Okoliczności powstania	54
3.2.2 Analiza tekstu pieśni	55
3.2.3 Analiza muzyczna	56
3.2.4 Analiza wykonawcza	59
3.2.5 Współpraca między partią wokalną i instrumentalną	62
3.3 Thomas Augustine Arne - <i>When Daisies Pied</i>	63
3.3.1 Okoliczności powstania	63
3.3.2 Analiza tekstu pieśni	64
3.3.3 Analiza muzyczna	65
3.3.4 Analiza wykonawcza	68
3.3.5 Współpraca między partią wokalną i instrumentalną	70
3.4 W. A. Mozart - <i>Oiseaux si tous les ans</i>	71
3.4.1 Okoliczności powstania	71
3.4.2 Analiza tekstu pieśni	72
3.4.3 Analiza muzyczna	73
3.4.4 Analiza wykonawcza	75
3.5 Podsumowanie rozdziału	79
ROZDZIAŁ IV. UTWORY KAMERALISTYKI WOKALNEJ Z MOTYWEM PTAKÓW O TEMATYCE WOLNOŚCI	81
4.1 <i>Śpiew ptaka na wietrze</i> - Liu Conga	82
4.1.1 Tło powstawania	82

4.1.2 Analiza i interpretacja tekstu.....	83
4.1.3 Analiza muzyczna	84
4.1.4 Analiza wykonawcza	87
4.1.5 Koordynacja głosu i instrumentów	91
4.2 Villanelle - Eva Dell'Acqua	93
4.2.1 Tło powstawania	93
4.2.2 Analiza i interpretacja tekstu.....	94
4.2.3 Analiza muzyczna	96
4.2.4 Analiza wykonawcza	100
4.2.5 Koordynacja głosu i instrumentów	105
4.3 Ständchen (Horch horch die lerch) - Franz Schubert.....	106
4.3.1 Tło powstawania	106
4.3.2 Analiza i interpretacja tekstu.....	107
4.3.3 Analiza muzyczna	108
4.3.4 Analiza wykonawcza	111
4.3.5 Koordynacja głosu i instrumentów	115
4.4 Adaptacja kazachskiej pieśni ludowej Skowronku, ty uroczy śpiewaku Li Yinghai'a.....	116
4.4.1 Tło powstawania	116
4.4.2 Analiza i interpretacja tekstu.....	116
4.4.3 Analiza muzyczna	119
4.4.4 Analiza wykonawcza	121
4.4.5 Koordynacja głosu i instrumentów	124
4.5 Podsumowanie rozdziału	125
ROZDZIAŁ V. PRZEMYŚLENIA NA TEMAT ZNACZENIA WYKONAWCZEGO UTWORÓW KAMERALISTYKI WOKALNEJ Z MOTYWEM PTAKÓW	126
5.1 O analizie utworów.....	126
5.2 O zastosowanych technikach	128
5.3 O występach muzycznych	130
5.4 O przygotowaniu śpiewaczek	131
5.5 Podsumowanie rozdziału	132
PODSUMOWANIE	133
BIBLIOGRAFIA:	134
ANEKS NUTOWY:.....	139

Wstęp

Tło badawcze.

Ptaki, będące jednymi z najbardziej uduchowionych i inteligentnych zwierząt występujących w przyrodzie, są również najczęstszymi przedmiotami ekspresji w twórczości literackiej i artystycznej. Niezależnie czy mówimy o turkawce symbolizującej harmonijne współistnienie człowieka i natury w starożytnej greckiej komedii Arystofanesa¹, czy kolorowych i nakrapianych kolibrach i sikorkach wychodzących spod pędzla współczesnego brytyjskiego malarza Jamela Akibu², wszystkie ukazują symbolikę i antropomorfizm ptaków. Ptaki to także motyw, którego używają poeci i muzycy, zwłaszcza w utworach wokalnych. Warto dodać, że ptaki mogą stać się ciekawą inspiracją nie tylko w warstwie tekstu pieśni, ale także w samej muzyce i śpiewie, która może odzwierciedlać lub imitować dźwięki wydawane przez te zwierzęta, co znacznie wzbogaca ekspresję artystyczną.

Kameralistyka wokalna jest ważnym gatunkiem muzyki wokalne, który zawiera w sobie dwa elementy: tekst i muzykę. Pod względem wykonawstwa opiera się na poszczególnych utworach i obejmuje współpracę na wysokim poziomie technicznym śpiewaków i akompaniatorów, w związku z czym wymaga praktyki. Sądząc po dorobku światowej kameralistyki wokalne, charakteryzują ją cechy takie jak: szeroki zakres tematyczny, głębia intelektualna oraz silne nacechowanie emocjonalne, a duży udział w jej sukcesie mają właśnie utwory zawierające motyw ptaków. W dyskursie nad utworami kameralistyki wokalne z motywem ptaków konieczne jest połączenie teorii z praktyką. W zakresie teoretycznym, należy doprecyzować kształtowanie się wizerunku ptaka w tekście, melodii i akompaniamencie oraz podsumować temat główny i emocje utworu. Taki zabieg pomoże śpiewakowi prawidłowo uchwycić ton emocjonalny potrzebny w procesie analizy i wykonywania utworu. Z praktycznego punktu widzenia trzeba przede wszystkim zbadać, w jaki sposób śpiewacy używają odpowiednich technik śpiewu, aby wyrazić wizerunek ptaka i emocje tematu głównego. Dlatego dla śpiewaka konieczne jest nie tylko dogłębna wiedza teoretyczna i kulturowa, ale także praktyczna umiejętność kontrolowania głosu i współpracy z akompaniamentem. Można powiedzieć, że badania nad utworami kameralistyki wokalne z motywem ptaków w sposób wielowymiarowy demonstrują umiejętności i zdolności śpiewaka.

¹Arystofanes (ok. 446-385 p.n.e.) był reprezentatywnym twórcą wczesnej komedii w starożytnej Grecji. Uznaje się, że napisał 44 komedie, z których zachowało się 11, w tym *Rycerze*, *Pokój* i *Ptaki*, [przyp. aut.].

²Jamel Akib, ur. 4 listopada 1965 w Leigh, Essex w Wielkiej Brytanii, twórca obrazów olejnych, [przyp. aut.].

Inspiracją autorki do obrania kameralistyki wokalnejs z motywem ptaków jako przedmiotu swoich badań było znaczenie wizerunku ptaków w literaturze i innej twórczości artystycznej oraz ilość tego typu utworów w ogólnoswiatowej kameralistyce wokalnejs, a także jej własna wiedza teoretyczna i doświadczenie praktyczne z zakresu tego gatunku muzycznego.

Znaczenie badań.

Badanie utworów kameralistyki wokalnejs nie należy do łatwych zadań, zwłaszcza jeśli należy utwory te zawęzić do określonej dziedziny lub tematyki. Esencję utworów wokalnych stanowią dwa, nierozłączne elementy: tekst i muzyka. Przy czym na etapie analizy tekstów wymaga się, aby śpiewak interpretował wszystkie jego aspekty z perspektywy genezy powstania i zrozumienia literackiego. W analizie muzycznej należy przede wszystkim zinterpretować cechy melodii partii wokalnejs oraz funkcje akompaniamentu. Ponadto, wnosząc po stylistyce, wśród utworów kameralistyki wokalnejs z motywem ptaków istnieje wiele znakomitych dzieł pochodzących z różnych krajów i okresów. Jeśli chodzi o ich tematykę, przede wszystkim wyrażają uczucia takie jak miłość oraz dążenie do wolności i ideałów, jednak ze względu na odmienne idee twórcze kompozytorów, każdy z nich ma swoją własną osobowość stylistyczną. Wspomniana niezależność twórcza w zakresie stylu, determinuje śpiewaków do zwracania uwagi na różnice stylistyczne poszczególnych dzieł w procesie teoretycznych rozważań i własnych poszukiwań właściwej ich interpretacji. Co więcej, ze względu na różnice w cechach twórczości, stylach muzycznych, nacechowaniu emocjonalnym tematów, uważa się, że śpiewacy muszą zmierzyć się z wyższym poziomem umiejętności wokalnych podczas opracowywania i wykonywania tychże utworów.

W oparciu o powyższe rozumowanie, znaczenie badawcze niniejszej pracy wyraża się w dwóch aspektach: teoretycznym i praktycznym. Z teoretycznego punktu widzenia, autorka w niniejszej pracy, koncentruje się na motywie ptaków w ogólnoswiatowej kameralistyce wokalnejs, a samym celem pracy jest zbadanie twórczości i wykonawstwa tego typu utworów pochodzących z różnych krajów i przynależących do różnych stylów. W procesie badawczym autorka sformułuje i podsumuje odpowiednie hipotezy i tezy, co odgrywa pozytywną rolę we wzbogacaniu i udoskonalaniu badań nad ogólnoswiatową kameralistyką wokalną. Jeśli chodzi zaś o aspekty praktyczne niniejszej pracy, opierają się one głównie na osobistych doświadczeniach autorki zdobytych w czasie nauki oraz własnej praktyce wykonawczej. Niezależnie od tego, czy jest to analiza muzyczna, czy wykonawcza danego utworu, stanowi ona podsumowanie wiedzy teoretycznej zdobytej podczas studiów, a także nabytych technik wykonawczych autorki. Powodem, dla którego autorka wybrała utwory wokально-muzyczne

z motywem ptaków, jest z jednej strony osobista preferencja, z drugiej zaś głębokie doświadczenie w interpretacji utworów tego typu. Dlatego dzięki badaniom przeprowadzonym na potrzeby niniejszej pracy możliwe jest opracowanie metodyki śpiewu utworów z motywem ptaków, która będzie zgodna z zasadami wykonawstwa muzycznego i będzie miała praktyczne zastosowanie, a także zwróci uwagę na kameralne utwory wokalne o tematyce ptaków.

Stan badań.

Sądząc po aktualnym stanie badań dotyczących tego tematu, autorka po wykonaniu kwerendy źródeł literackich stwierdza, że nie istnieją badania podobne do tematu niniejszej pracy. Dotychczasowe osiągnięcia analityczne nad kameralistyką wokalną odzwierciedlają się głównie w dwóch następujących aspektach:

Pierwszym z nich są badania nad rozwojem i tworzeniem utworów kameralistyki wokalnej. Koncentrują się one jednak głównie na pieśniach artystycznych i nie istnieją jak dotąd wśród nich analizy związane z tematem niniejszej pracy. Ściśle rzecz biorąc, pieśni artystyczne i kameralistyka wokalna mają pewne punkty wspólne, ponieważ zostały zbudowane w ramach rozległego systemu europejskiej sztuki wokalnej. Niemniej jednak różnią się one ze względu na swoje pochodzenie. Pieśni artystyczne pochodzą głównie z Niemiec i Austrii, a utwory kameralistyki wokalnej z Włoch. Pod względem wykonawczym obie mają wiele wspólnego, co znajduje odzwierciedlenie głównie w doborze tekstów, sposobie komponowania muzyki i zastosowanych technik wokalnych³. W historii muzyki europejskiej pieśni artystyczne i kameralistyka wokalna były popularną dziedziną już w baroku, a ich rozkwit koncentrował się głównie w XVIII i XIX wieku, czyli epoce klasycyzmu i romantyzmu. Przyczyny sukcesu obu tych gatunków leżą w rozwoju ekonomicznym i społecznym, przemianach upodobań estetycznych ludzi i dążeniu do duchowości, a także w rozwoju europejskich technik kompozytorskich i wokalnych. Wielu znanych kompozytorów zaangażowało się zwłaszcza w tworzenie włoskiej kameralistyki wokalnej, czego efektem jest całe bogactwo pozostawionych po nich dzieł. Należeli do nich m.in.: Bellini, Donizetti, Verdi, czy też Puccini. Ponadto w swoich utworach należących do kameralistyki wokalnej z powodzeniem wykorzystywali technikę *bel canto*⁴.

³ Hu Dongye, Xu Danguang, *Lun 19 shiji Ouzhou langmanzhuyi yishu gequ de benzhi shuxing yu yinyue tezheng (O podstawowych atrybutach i cechach muzycznych XIX-wiecznych europejskich pieśni artystycznych epoki romantyzmu)*, Journal of Northeast Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition), 2019 (06).

⁴ Duan Yuanyuan, *Yidali shineiyue shengyue zuopin dui gechang xunlian de jiazhi fenxi (Analiza wartości włoskiej muzyki kameralnej w kształceniu wokalnym)*, Xiju Zhi Jia (Dom Dramatu), 2019 (09).

Drugim aspektem są badania nad kształceniem w zakresie kameralistyki wokalne. Jako ważny gatunek muzyki wokalne, zajmuje ona niezmiernie ważne miejsce w nauczaniu śpiewu. W edukacji wokalne głównych włoskich akademii muzycznych kameralistyka wokalna jest jednym z kilku czołowych kierunków kształcenia i zajmuje tak samo ważną pozycję, jak nauczanie wokalne muzyki operowej czy wczesnej twórczości wokalne z epoki renesansu i baroku. Zhu Xintong (2021)⁵ w swojej pracy za przykład przedstawił nauczanie kameralnej muzyki wokalne w Konserwatorium Muzycznym we Florencji. W szerokim wprowadzeniu postawił tezę, iż w nauczaniu kameralnej muzyki wokalne, to zaplecze multimedialne, audiowizualne i sceniczne, a także instrumenty akompaniujące zapewniają niezbędne warunki do doskonalenia umiejętności wokalnych studentów, a także stanowią podstawę do nauczania kontekstowego.

Innowacyjność badań.

Z dotychczasowych badań nad kameralistyką wokalną, główne wnioski autorki są następujące: badania nad rozwojem i tworzeniem kameralistyki wokalne przyciągnęły uwagę badaczy. Zwłaszcza w ramach włoskiego systemu nauczania muzyki wokalne, stała się ona niezależnym kierunkiem kształcenia, a także rozpościera duże możliwości rozwoju zawodowego. Jednocześnie jednak, badania nad motywem ptaków w kameralistyce wokalne wciąż pozostają „pustą niezapisaną kartą” i w zasadzie nie istnieją żadne publikacje stricte na ten temat. Dlatego też innowacyjność niniejszej pracy znajdują odzwierciedlenie głównie w trzech następujących aspektach:

Pierwszym z nich jest analiza i badanie metodą typologiczną utworów ogólnoswiatowej kameralistyki wokalne o tematyce ptaków. Autorka podzieliła utwory z motywem ptaków na dwie grupy - o tematyce miłości i wolności. Poprzez wykonaną analizę uzyskała pełniejsze zrozumienie cech tego typu twórczości oraz zastosowanych technik śpiewu, i w ten sposób dostarczy epistemologii i metodologii badań typologicznych dzieł światowej kameralistyki wokalne.

Drugim aspektem jest dążenie do kompleksowości i reprezentatywności wybranych obiektów badawczych. Sądząc po twórczości i wykonawstwie współczesnych utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków autorka doszła do wniosku, że umykają one czasowi i przestrzeni. W Europie bowiem gatunek ten obejmuje dzieła już od epoki baroku, które rozpowszechniły się równocześnie w różnych krajach, takich jak Włochy, Wielka Brytania,

⁵ Zhu Xintong – profesor Uniwersytetu Chińskiego w Pekinie. Podczas pracy w Konserwatorium Muzycznym we Florencji prowadził szeroko zakrojone badania w zakresie kameralistyki wokalne, [przyp. aut.].

Francja, Niemcy, Austria. Natomiast na Dalekim Wschodzie wybitne osiągnięcia w praktyce kameralistyki wokalne poczyniono właśnie w Chinach, gdzie w XX wieku rozpoczął się rozwój muzyki profesjonalnej, ukazując światu wyjątkową estetykę muzyki orientalnej. Dlatego też autorka w swojej pracy postarała się o kompleksowy dobór utworów pochodzących z różnych epok i krajów. Co więcej, zadbała o ich reprezentatywność, co oznacza, że badane utwory są dziełami znakomitymi, powstałymi na różnych etapach historii. Utwory te reprezentują cechy rozwojowe światowej kameralistyki wokalne zarówno pod względem artystycznym, jak i wykorzystanych technik śpiewu.

Trzecim aspektem jest połączenie teorii i praktyki. Jako śpiewaczka kameralna, autorka odkryła w procesie kształcenia i praktyki zawodowej, że nauka określonej pieśni wymaga nie tylko solidnych umiejętności wokalnych, ale także wysokiego zrozumienia literackiego i przygotowania teoretycznego, zwłaszcza przy analizie tekstów i muzyki wymaga się od śpiewaków zrozumienia twórczego tła i treści tekstów. Dlatego konieczne jest posiadanie pewnego obycia literackiego, aby móc zrozumieć, jakie tematy i emocje autorzy chcą wyrazić poprzez słowa, kładąc w ten sposób podwaliny pod praktykę wokalną. Jednocześnie analiza formalna utworów, przy bogatej wiedzy teoretycznej stwarza również dogodne warunki do wykonywania utworów. W oparciu o powyższe, podczas badań nad utworami z motywem ptaków, autorka w swojej pracy stara się łączyć teorię z praktyką, co ma poprowadzić ją do wyciągnięcia naukowych wniosków.

Metody badawcze.

1) Kwerenda literacka: wyszukiwanie i analiza istniejących źródeł literackich w celu podsumowania wyników badań związanych z niniejszą pracą. Na podstawie pełnej lektury i analizy źródeł autorka mogła zrozumieć poglądy poszczególnych badaczy i w sposób dialektyczny dojść do ich zrozumienia, a następnie móc użyć ich jako argumentów i materiałów źródłowych potrzebnych do napisania niniejszej pracy. Metoda ta znalazła główne zastosowanie podczas pisania rozdziału pierwszego.

2) Studium przypadku: autorka na przykładzie wybranych utworów omówiła genezę powstania i charakterystykę stylu zawartych w nich tekstów i muzyki, a także przedstawiła swój autorski punkt widzenia, tak aby osiągnąć cel autentyczności i oryginalności pracy, co podparła bogatą wiedzą teoretyczną oraz obiektywną analizą. Metoda ta znalazła główne zastosowanie podczas pisania rozdziału drugiego, a także trzech pierwszych podpunktów rozdziałów trzeciego i czwartego.

3) Analiza praktyczna: łącząc doświadczenie praktyczne zdobyte zarówno w procesie kształcenia, jak i własnej działalności wykonawczej, autorka przeanalizowała wykonawstwo

muzyczne i techniki śpiewu wybranych utworów wokalnych. W szczególności zaś skupiła się na wyjaśnieniu metod radzenia sobie z napotkanymi przez siebie trudnościami i problemami, wyjaśniając wewnętrzny związek między wykonawstwem muzycznym a techniką śpiewu oraz dochodząc do wniosków, że celem technik śpiewu jest właśnie wykonywanie muzyki. Metoda ta znalazła główne zastosowanie podczas pisania dwóch ostatnich podpunktów rozdziałów trzeciego i czwartego oraz rozdziału piątego.

Rozdział I. Motyw ptaków w kameralistyce wokalne

Niniejszy rozdział skupia się na dwóch aspektach. Pierwszym z nich jest przedstawienie przeglądu kameralistyki wokalne jako gatunku. Sądząc po obecnej definicji, różni badacze różnie rozumieją ten gatunek, a w wielu przypadkach istnieją niejasne definicje i dochodzi do niespójnej klasyfikacji. Dlatego w dyskursie nad danym gatunkiem wokalnym należy doprecyzować jego definicję, kategorię i cechy tak, aby stworzyć podstawy do dalszych badań. Drugim jest skupienie się na omówieniu utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków, a także wyjaśnienie przyczyn powstawania tego typu dzieł oraz ich praktycznego znaczenia. Poszukiwanie odpowiedzi na powyższe zagadnienia stanowią również ważne tło praktyczne i podstawę teoretyczną przeprowadzonych badań.

1.1 Zarys ogólny kameralistyki wokalne

1.1.1 Definicja pojęć

Środowisko akademickie i badawcze ma wobec współczesnej definicji pojęcia „kameralistyki wokalne” różne poglądy, autorka uważa, że aby zrozumieć ten termin, należy najpierw wyjaśnić czym właściwie jest sama muzyka kameralna.

Według *New Grove Dictionary of Music and Musicians* „muzyka kameralna odnosi się do muzyki skomponowanej z przeznaczeniem na małe zespoły instrumentalne oraz do wykonywania w mniejszych przestrzeniach, np. w domu. W swojej istocie muzyka kameralna daje poczucie intymności i wyrafinowania”⁶. Natomiast podając za *Oxford Concise Music Dictionary*: „muzyka kameralna jest pojęciem wprowadzonym przez dr Burney’a około 1805 roku i obejmuje całą muzykę, która nie została skomponowana z przeznaczeniem na kościelne, operowe lub publiczne koncerty, zwykle składająca się z dwóch, trzech, czterech lub więcej partii instrumentalnych”⁷. Definicje pochodzące z powyższych dwóch źródeł, bardzo popularne w Europie, charakteryzuje pewien stopień przejrzystości w interpretacji „muzyki kameralnej”, ale także pewną jednostronność. Faktem jest, że muzyka kameralna wykonywana jest w mniejszych zamkniętych przestrzeniach i nie jest przeznaczona na dużą scenę. Jednakże wspomniana wyżej jednostronność tyczy się przedstawienia tego gatunku wyłącznie z perspektywy instrumentalnej, po macoszemu traktującej jej formy wokalne.

⁶ Stanley Sadie, John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. chińskie Hunan Wenyi Chubanshe (Hunan Literature and Art Publishing House), 2012.

⁷ Michael Kennedy, Joyce Burn, *Oxford Concise Dictionary of Music*, wyd. chińskie Renmin Yinue Chubanshe (People's Music Publishing House), 2002.

Opierając się na badaniach nad muzyką kameralną, zasadnym byłoby poszerzenie definicji kameralistyki wokalne o następujące stwierdzenia: kameralistyka wokalna to gatunek muzyki instrumentalnej wzbogacony o partię wokalną lub gatunek muzyki wokalne, który łączy się z muzyką instrumentalną. Jeśli mówimy o „gatunku muzyki instrumentalnej”, partia wokalna jest jedną ze składowych barwy, a głos ludzki, traktowany jako pewnego rodzaju instrument, staje się częścią muzyki instrumentalnej, zaś w przypadku „gatunku muzyki wokalne” to muzyka instrumentalna jest jedną ze składowych barwy, która towarzyszy partii wokalne lub wspiera ją podczas koncertu. Niezależnie od rodzaju gatunku muzyki kameralnej, partie wokalna i instrumentalna są ze sobą nierozzerwalnie połączone.

1.1.2 Źródło i geneza

W historii muzyki europejskiej rozwój muzyki instrumentalnej prowadził do rozwoju muzyki wokalne, co bardzo wyraźnie znajduje odzwierciedlenie w muzyce kościelnej i świeckiej średniowiecza i renesansu. W obu tych okresach twórczość muzyczna opierała się głównie na muzyce wokalne. Jeśli chodzi o załóżki rozwoju europejskiej sztuki wokalne, niezależnie od jej formy - czy to chór, duet, solowe pieśni artystyczne, czy nawet wielkoformatowe sztuki operowe - zawsze można odnaleźć je w muzyce kościelnej średniowiecza i muzyce świeckiej renesansu. Kameralistyka wokalna nie jest tutaj wyjątkiem.

Jeśli chodzi o jej ewolucję, w zasadzie przeszła ona przez trzy najważniejsze okresy:

Pierwszym z nich była epoka renesansu (XIV-XVI w.)⁸, gdzie dzięki popularyzacji myśli humanistycznej pojawiła się muzyka świecka, która wyrażała emocje obecne w życiu zwykłych ludzi. Na tle sukcesywnego i równoległego rozwoju muzyki polifonicznej i homofonicznej po cichu wyłoniły się wielogłosowe gatunki muzyki wokalne, takie jak zespół i chór, co stworzyło warunki do powstania kameralistyki wokalne. Jednocześnie działalność twórcza poszczególnych kompozytorów doprowadziła do udoskonalenia jej formy. Jako przykład tego zjawiska można podać m.in. wokalne utwory taneczne na dwa lub trzy głosy stworzone przez włoskiego kompozytora Francesco Landiniego⁹, czy też ballady stworzone przez francuskiego kompozytora Guillaume'a de Machauta¹⁰. Formą ekspresji tych utworów jest „wykonanie wokalne i instrumentalne”, co oznacza, że nawet gdy jedna partia wokalna nie miała tekstu, nie było to wykonanie stricte instrumentalne i analogicznie, jeśli na partyturze istniał zapis tekstu partii wokalne, nie był to utwór przeznaczony wyłącznie do śpiewu. Forma ta stopniowo stała

⁸ Renesans - europejski prąd intelektualny i kulturalny, datowany między XIV a XVI wiekiem, odzwierciedlający oczekiwania zyskującej wówczas na znaczeniu klasy mieszczańskiej, [przyp. aut.].

⁹ Francesco Landini (1325-1397), włoski muzyk, najbardziej znany przedstawiciel *Ars nova*, [przyp. aut.].

¹⁰ Guillaume de Machaut (ok. 1300-1377), francuski średniowieczny kompozytor i poeta, [przyp. aut.].

się fuzją muzyki wokalne i instrumentalnej, a cechy kameralistyki wokalne zaczęły się powoli wyłaniać i krystalizować.

Drugi etap to rozwój muzyki instrumentalnej, który swój początek miał w okresie baroku. Sprzyjał on doskonaleniu kameralistyki wokalne i przebiegał przez wszystkie kolejne okresy w historii rozwoju muzyki europejskiej. Jego główną cechą było pojawienie się wielu utworów angażujących wiele różnych partii wokalne i instrumentalnych. Do ich przykładów należą m.in.: włoskie duety kameralne (HWV178-199) G. F. Haendla i *Regina coeli* B-dur (KV 127), na sopran, chór i instrumenty smyczkowe W. A. Mozarta.

Trzeci okres przypada na zbieg ścieżek kameralistyki wokalne i pieśni artystycznej. Z dzisiejszego punktu widzenia nie istnieje wyraźna granica między pieśniami artystycznymi a kameralistyką wokalną. Pieśń artystyczna co do zasady odnosi się do niemieckich i austriackich utworów wokalne, które są obecnie rozpowszechnione na całym świecie. Ściśle rzecz ujmując, pieśni artystyczne to rodzaj kameralistyki wokalne, ponieważ pieśni artystyczne to przede wszystkim współpraca głosu i fortepianu, natomiast kameralistyka wokalna to szersze pojęcie, zakładające możliwość współpracy śpiewaka z różnymi instrumentami. Od okresu romantyzmu granice między kameralistyką wokalną i pieśnią artystyczną zaczęły się zacierać, zwłaszcza, że w wielu przypadkach kształcenie i wykonawstwo utworów kameralnych odbywało się w formie połączenia śpiewu i fortepianu, nic więc dziwnego, że wielu badaczy utożsamia kameralną muzykę wokalną z pieśniami artystycznymi. Utwory kameralne wielu znanych kompozytorów włoskich w XIX wieku, takich jak Rossini¹¹, Donizetti¹², czy też Bellini¹³, można również nazwać pieśniami artystycznymi.

1.1.3 Estetyka

W porównaniu z innymi gatunkami muzyki wokalne, kameralistyka wokalna ma swoją własną estetykę, która przejawia się głównie w czterech następujących aspektach:

1. Znaczenie tekstów
2. Styl muzyczny
3. Wyrafinowana struktura
4. Harmonijność ekspresji muzycznej

¹¹ Gioacchino Rossini (1792-1868), włoski kompozytor, autor 39 oper oraz muzyki religijnej i kameralnej.

¹² Gaetano Donizetti (1797-1848), czołowy przedstawiciel włoskiej szkoły opery romantycznej.

¹³ Vincenzo Bellini (1801-1835), włoski romantyczny kompozytor operowy.

Ad 1. Choć powstanie kameralistyki wokalne było ściśle związane ze świecką muzyką epoki renesansu, nie oznacza to, że owa „świeckość” oznaczała brak głębszych treści. W przypadku utworów wokalnych z motywem ptaków, kompozytorzy byli bardzo ostrożni w doborze tekstów, skupiając się głównie na takich, które zawierały głębokie przemyślenia i koncepcję artystyczną. Autorka uważa, że znaczenie tekstów tego typu utworów odzwierciedla się głównie w dwóch aspektach: obrazie i emocjach. Obraz odmalowany w tekście odzwierciedla się często w tytule, jak np. w *Ptaki lubią zmieniać miejsca* W.A. Mozarta czy też *Sikorka* Juliusa Benedicta. Nastrój emocjonalny zaś w uwielbieniu miłości lub tęsknocie i pogoni za wolnością.

Ad 2. Za kolebkę kameralistyki wokalne uważa się bezsprzecznie Włochy. Wraz z rozwojem twórczości i edukacji muzycznej gatunek ten dokonywał silnej ekspansji na pozostałe kraje i już od epoki renesansu rozszerzał się na wszystkie krańce świata. Dlatego jego styl muzyczny wykazuje różnorodne cechy, a utwory z motywem ptaków przeanalizowane w niniejszej pracy stanowią ich przekrój. Wśród nich zawarte są zarówno dzieła klasyczne i romantyczne, jak i dzieła chińskie.

Ad 3. Ze względu na fakt, że utwory kameralistyki wokalne były wykonywane w małych wnętrzach i były przeznaczone początkowo dla odbiorcy z wyższych klas społecznych jak arystokracja, wykształciły pełen elegancji i wyrafinowania styl. Znajduje to odzwierciedlenie w misternej strukturze: teksty są krótkie i zwarte, o głębokim znaczeniu i kontekście, a język muzyczny zwięzły i rygorystyczny.

Ad 4. Jeśli chodzi o sposób wykonania, kameralistyka wokalna to połączenie muzyki wokalne i instrumentalnej. Oprócz fortepianu można zaangażować również flet, skrzypce, klarnet, wiolonczelę i inne instrumenty, skupiając się na kolorystycznym ubogacaniu barwy całości.

1.2 Geneza powstawania utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków

1.2.1 Dzieła kameralistyki wokalne z motywem ptaków

Ptaki są mocno rozpowszechnionym motywem oraz narzędziem ekspresji literackiej i artystycznej. Z jednej strony twórcy nadali ptakom wiele ważnych znaczeń symbolicznych, a jednocześnie za ich pośrednictwem potrafią wyrażać myśli i przeżycia ludzi. Z drugiej strony, znajomość różnych ptaków i sposobu ich śpiewu dostarcza inspiracji artystycznych dla samej warstwy wykonawczej, do czego należy np. stosowanie technik koloraturowych, które w dużej mierze czerpią z cech artykulacji muzycznej ptaków. To właśnie dzięki tym dwóm aspektom w kameralistyce wokalne pojawiło się wiele utworów z motywem ptaków.

Pochodzące z różnych epok i wykonywane w różnych językach utwory kameralistyki wokalne z motywem ptaków, które zostały poddane analizie w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy oraz pieśni, o których pojawiły się wzmianki, zostały przedstawione w poniższej tabeli:

Kompozytor	Tytuł utworu	Autor tekstu	Język	Epoka	Tematyka	Gatunek ptaka
Julius Benedict	<i>La capinera</i>	Francesco Rizzelli	włoski	romantyzm	miłosna	śpiewające ptaki
Thomas Augustine Arne	<i>When daisies pied</i>	William Shakespeare	angielski	barok	miłosna	kukułka
W. A. Mozart	<i>Oiseaux si tous les ans</i>	Antoine Houdar de La Motte	niemiecki	klasycyzm	miłosna	skowronek
Li Yan	<i>Feniks poszukujący partnerki</i>	Sima Xian-gru	chiński	XXI wiek	miłosna	symbol mitologiczny
Liu Cong	<i>Śpiew ptaka na wietrze</i>	Fan Xiaobin	chiński	XX/XXI wiek	wolność	nieokreślony
Eva Dell'Acqua	<i>Villanelle</i>	Frédéric van der Elst	francuski	późny romantyzm	wolnościowa	jaskółka
Franz Schubert	<i>Ständchen (Horch horch die lerch)</i>	William Shakespeare	niemiecki	romantyzm	wolnościowa	skowronek
Li Yinghai	<i>Skowronku, ty uroczy śpiewaku</i>	Zhou Yongxi	chiński	XX wiek	wolnościowa	skowronek
Liza Lehmann	<i>Pieśń ptaków</i>	autor nieznan	angielski	późny romantyzm	wolnościowa	nieokreślony
Jiang Yimin	<i>Skowronek lecący z koszar</i>	Zhao Sien	chiński	XX/XXI wiek	wolnościowa	skowronek

Tabela nr 1.

W tabeli nr 1 wymieniono łącznie dziesięć pieśni, z których wszystkie wykorzystują motyw ptaków jako środek wyrazu. W kolejnych rozdziałach niniejszej pracy autorka skupi się

na analizie utworów o numerach od jeden do osiem, natomiast pozostałe dwie zostaną jedynie wspomniane.

Wybór powyższy nie jest przypadkowy, a stanowi zbiór reprezentatywnych utworów z motywem ptaków przynależących do gatunku ogólnoswiatowej kameralistyki wokalne. Znajduje to odzwierciedlenie przede wszystkim w dwóch następujących aspektach: po pierwsze, powyższe kompozycje zarówno pod względem tekstowym jak i muzycznym stanowią dzieła wysokiej klasy artystycznej. Można o wielu z nich powiedzieć, że są powszechnie znane; na przykład są wśród nich utwory poetyckie Szekspira, a kompozytorzy są również reprezentatywnymi twórcami różnych epok. Po drugie, w praktyce nauczania i śpiewania kameralistyki wokalne powyższe utwory są często wykorzystywane i powszechnie akceptowane przez pedagogów muzyki wokalne jak i samych śpiewaków.

Z przedstawionego powyżej repertuaru widać, że tworzenie utworów z motywem ptaków przynależących do gatunku kameralistyki wokalne odznacza się kilkoma, głównymi cechami:

a) Teksty do tych utworów, zwykle pochodzą ze znanych dzieł wybitnych pisarzy, jak np. w *When daisies pied* czy *Ständchen (Horch horch die lerch)*, które zostały napisane przez angielskiego poetę i dramaturga Williama Shakespear'a.

b) Warstwa muzyczna, stworzona została przez różnych kompozytorów różnych epok. W przywołanych przykładach znajdziemy dzieła: z epoki klasycyzmu autorstwa W. A. Mozarta, romantyzmu: F. Schuberta, E. Dell'acqua czy J. Benedicta, a także kilka pieśni, reprezentujących współczesną twórczość chińską XX i XXI wieku, takich kompozytorów jak: Liu Cong czy Jiang Yimin.

c) Tematyka zwykle dotyczący miłości bądź wolności. Innymi słowy, autorzy potrafili dogłębnie uchwycić wizerunek i zwyczaje życia ptaków oraz antropomorfizując te zwierzęta wykorzystać je jako metafory, aby przenieść ludzkie przemyślenia i uczucia w ich obraz, odzwierciedlając w ten sposób wewnętrzny związek między sztuką i naturą oraz sztuką i życiem.

d) Wykorzystanie rozmaitych motywów ptasich, pojawiających się w poszczególnych utworach. Wszystkie rodzaje ptaków mają atrybuty kulturowe lub naturalne. Jeśli chodzi o atrybuty kulturowe, to przykładem może być *Feniks poszukujący partnerki*. W tradycyjnej chińskiej literaturze i mitologii, feniksy są uważane za święte ptaki i stały się symbolem szczęścia i talizmanem. Z kolei w zakresie atrybutów przyrodniczych punktem wyjścia dla kompozycji są zwyczaje i głosy ptaków. Na przykład skowronek ma bardzo czysty i wyraźny głos, podobny do

ludzkiego śpiewu, więc użycie skowronka jako obiektu portretu może mieć efekt antropomorficzny.

1.2.2 Inklinacje motywu ptaków w kameralistyce wokalne

Muzyka wokalna jako ważna kategoria sztuki muzycznej, posiada cechy samej istoty sztuki, czyli poprzez ukazanie i ukształtowanie pewnego obrazu przekazuje ludzkie emocje, odzwierciedlając tym samym prawidła sztuki wywodzącej się bezpośrednio z życia i jednocześnie będącej ponad nim. Kameralistyka wokalna to gatunek, który wykorzystuje wokal i muzykę instrumentalną do wspólnego kształtowania obrazów muzycznych i wyrażania emocji. W porównaniu z prostymi pieśniami a cappella czy muzyką instrumentalną ma zdecydowanie większą siłę wyrazu.

Intencja użycia motywu ptaków jako narzędzia wyrazu odzwierciedla się głównie w dwóch tematach: miłości i wolności.

Przede wszystkim miłość jest jedną z emocji, której w muzyce wokalne poświęcono wiele utworów. Wyrażona w formie kameralistyki wokalne, odzwierciedla harmonię między miłością jako realnym, ludzkim uczuciem, a liryczną naturą muzyki wokalne. Wykorzystanie wizerunku ptaka do wyrażania ludzkich emocji jeszcze bardziej oddaje znaczenie artystyczne. W wielu przypadkach wyrażanie miłości dzieli się na dwa rodzaje, jeden jest wyrazem namiętności, drugi jest wyrazem bardziej skrytym, a dokonywanie tego za pośrednictwem wizerunku ptaka staje się bardziej subtelne i niejawne. Jest tak na przykład w chińskim utworze pt.: *Feniks poszukujący partnerki*. W chińskiej kulturze feniks (zarówno samiec, jak i samica) był mitycznym, boskim ptakiem. Według legend łączył się w pary na całe życie, co w tradycyjnej chińskiej kulturze w pełen piękna sposób symbolizuje miłość między partnerami. Utwór ten otwiera się właśnie tym metaforycznym obrazem, a następnie rozszerza znaczenie uczuciowe na inne rodzaje miłości, występujące między ludźmi, nie tracąc jednocześnie swojego eufemistycznego, subtelnego, a także pełnego artyzmu wyrazu.

Jeśli zaś chodzi o temat wolności, jak wszyscy wiedzą ptaki z reguły są zwierzętami latającymi, cieszącymi się w pełni łagodnością, pochodzącą od Matki Natury. Sama wolność jaką mają w przestworzach stanowi dla nas - ludzi zmuszonych do stąpania po ziemi - pewną tęsknotę. Kiedy ludzie znajdują się pod głęboką presją i są skrępowani normami społecznymi, spontanicznie pojawia się w ich sercach pragnienie wolności. Jednak w zderzeniu z rzeczywistością muszą stawić czoła wszystkiemu, co mają przed sobą, choć idea wolności płonąca w ich sercach wciąż jest tam obecna, a swoje myśli i dążenia często mogą wyrażać tylko

poprzez sztukę, jak np.: poezję i śpiew. Właśnie dlatego ptaki stały się rodzajem środka podtrzymującego ludzi na duchu. W kameralistyce wokalne istnieje wiele utworów podejmujący temat wolności przy pomocy motywu ptaków, zwykle odbywa się to na poziomie samego tekstu, których autorzy swobodnie i kreatywnie posługują się wizerunkiem tych zwierząt. Na przykład w chińskim utworze *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, tekst opisuje scenerię pogrążoną w nocnej ciszy, którą nagle przerywa ostry śpiew skowronka - wychwalający niczym nieograniczoną wolność, do której tak często dążą ludzie.

1.2.3 Praktyczne znaczenie motywu ptaków w kameralistyce wokalne

Sądząc z praktyki światowej wokalne kameralistyki, zarówno w twórczości, jak i w wykonawstwie, motyw ptaków ucieleśnia mądrość artystyczną twórców i śpiewaków. Autorka uważa, że znajduje on odzwierciedlenie głównie w trzech następujących aspektach.

Jednym z nich jest dostarczenie materiałów i inspiracji do tworzenia utworów kameralistyki wokalne. W tym gatunku, inspiracja twórcza pochodzi głównie z obserwacji przyrody i życia społecznego. Adaptacja zjawisk przyrody jako obiektu muzyki wokalne może lepiej odzwierciedlać harmonijne współistnienie człowieka i natury, a to z kolei wyraża i ujawnia ludzkie emocje i głos serca, co nadaje utworom artyzmu.

Po drugie, utwory z motywem ptaków w warstwie wykonawczej stanowią inspirację dla technik wokalne. Kształtowanie wizerunku ptaka oraz wyrażenie barwy jego śpiewu wymaga od śpiewaków mocnych podstaw technicznych. Estetyka muzyczna zakłada, że wykonanie muzyczne powinno być integracją umiejętności i wykonawstwa, co oznacza, że głos ludzki musi opierać się na technikach wokalne w procesie kształtowania obrazu muzycznego¹⁴. Jednocześnie obrazy kształtowane w utworach muszą być wyrażone w szczerzy sposób, stąd też zachęca się do pogłębienia eksploracji technik śpiewu. Dlatego utwory z motywem ptaków niosą pozytywną wartość w promowaniu idei doskonalenia i stosowania umiejętności wykonawczych wśród śpiewaków.

Po trzecie, z punktu widzenia nauczania muzyki wokalne, wprowadzenie utworów z motywem ptaków może wzbogacić repertuar pedagogiczny, przyczyniając się to do poprawy techniki wokalne studentów oraz do poszerzenia wiedzy z zakresy literatury i sztuki.

¹⁴ Hu Dongye, *Zhu lian bi he, xiang de yizhang – lun Zhongguo gudian shici yishu gequ de shengdiao zhi mei. (Doskonałe połączenia, wzajemne wzbogacanie - piękno wokalne w pieśniach artystycznych wykorzystujących klasyczną poezję chińską)*, Wenyi zhengming (*Kontrowersje Literackie i Artystyczne*), 2021(9).

1.3 Podsumowanie rozdziału

Z dyskusji podjętej w tym rozdziale widać, że kameralistyka wokalna jest ważną kategorią w ogólnej strukturze muzyki kameralnej i uosabia jej główne cechy oraz założenia. Jednocześnie utwory kameralistyki wokalnej nie są dziełami czysto wokalnymi, ale współpracą głosu ludzkiego z instrumentami, gdzie śpiew i muzyka instrumentalna wspólnie tworzą dzieło artystyczne. Przesądza to również o tym, że kameralistyka wokalna ma cztery ważne cechy estetyczne, a mianowicie: znaczenie tekstu, styl muzyczny, wyrafinowaną strukturą oraz harmonijność ekspresji muzycznej. W pewnym stopniu determinuje również konieczność posiadania przez śpiewaka wysokiego poziomu wiedzy literackiej i artystycznej, co jest pomocne we właściwej interpretacji utworów. Na całym świecie istnieje wiele doskonałych dzieł z motywem ptaków, które weszły do kanonu klasyków, na podstawie których widać znaczenie tego typu utworów w wokalnej muzyce kameralnej. Jeśli chodzi o wyrażanie intencji lub myśli, prace z motywem ptaków skupiają się przede wszystkim na wychwalaniu miłości i dążeniu do wolności, co w obu przypadkach jest rodzajem podtrzymywania odbiorców na duchu i dodawania im otuchy. Pod względem praktycznym utwory kameralistyki wokalnej z motywem ptaków mają bardzo pozytywny wpływ na tworzenie, wykonywanie i nauczanie w zakresie utworów wokalnych.

Rozdział II. Relacje między muzyką a słowem w ujęciu motywu ptaków w kameralistyce wokalne

Przy definiowaniu pojęcia muzyki wokalne w oparciu o ramy teoretyczne różnych dyscyplin naukowych nie sposób uniknąć różnic w sposobie opisu i rozbieżnych wniosków. Jednakże niezależnie od perspektywy badawczej, analiza muzyki wokalne skupia się na jej cechach wyróżniających. Zasadniczą różnicą między muzyką wokalną a jej „bliską krewną” – muzyką instrumentalną, jest zastosowanie w tej pierwszej tekstu, będącego zarówno nośnikiem treści, jak i emocji. Tekst ten stanowi punkt wyjścia w procesie komponowania. Na przestrzeni rozwoju twórczości wokalne, stopniowo wykształcił się zbiór cech wyróżniających sztukę wokalną, w tym także kameralistykę wokalną. Jej trzy zasadnicze elementy to tekst, linia melodyczna i akompaniament. Żaden z tych elementów nie istnieje niezależnie, a raczej tworzą większą strukturę, opartą na wzajemnym przenikaniu się i współistnieniu. Węzłem łączącym te trzy elementy w kameralistyce wokalne jest „motyw”. Zarówno dla autora tekstu, jak i samego kompozytora stanowi on trzon twórczy.

W przypadku motywu, jakim są ptaki w kameralistyce wokalne, autor tekstu łączy wizerunek ptaka z własnymi doświadczeniami i życiowymi przemyśleniami, by za pomocą stworzonego przez siebie obrazu dać wyraz uczuciom. Z kolei kompozytor, opracowując muzycznie tekst oparty na motywie ptaków, z jednej strony musi wziąć pod uwagę okoliczności powstania tekstu i wejść w duchowy dialog z autorem, z drugiej zaś strony, źródłem inspiracji jest sytuacja przedstawiona w wierszu, ale przepuszczona przez pryzmat osobistej interpretacji kompozytora. W opisanym powyżej procesie twórczym, motyw ptaka zawarty w tekście literackim i muzycznym ujęty zostaje w bardziej złożoną strukturę, obejmującą dwie różne formy artystycznej ekspresji. W niniejszym rozdziale, analizie poddane zostaną współzależności między ujęciem motywu ptaków w kameralistyce wokalne z perspektywy tekstu, linii melodycznej i akompaniamentu. Celem tej analizy jest zrozumienie procesu twórczego utworów opartych na motywach ptaków oraz sposobu przedstawienia tych motywów za pośrednictwem poezji i muzyki. Jest to ważna podstawa do trafnego ujęcia stylistyki i zastosowania odpowiednich technik wokalnych w praktyce wykonawczej.

2.1 Ujęcie motywu ptaków w tekście

2.1.1 Treść tekstów opartych na motywie ptaków

W procesie analizy tekstu pieśni, pierwszym krokiem jest określenie jego motywu przewodniego. Punktem wyjścia do zdefiniowania motywu jest tytuł pieśni. Jednak w wielu przypadkach tytuł stanowi jedynie uogólnienie i podsumowanie, nie jest on w stanie w pełni

odzwierciedlić treści zawartych w tekście. Przykładem może być jedno z najstarszych dzieł poezji z motywem ptasim, jakim jest komedia *Ptaki*¹⁵ greckiego dramatopisarza Arystofanesa. *Ptaki* to jedynie tytuł, jednak w celu zrozumienia treści przekazywanych przez ten utwór, należy dokonać jego dekonstrukcji i analizy.

Dokonawszy dogłębnej analizy tekstów wybranych dzieł kameralistyki wokalne opartych na motywie ptaków, autorka doszła do wniosku, że podzielić je można na dwie zasadnicze kategorie: poruszające temat miłości i wolności. Pod względem doboru środków ekspresji, każdy tekst jest jednak unikalny.

Jeśli chodzi o temat miłości, jest on niezwykle ważnym i powszechnym motywem w muzyce wokalne. Niemal każdy kompozytor sięga po tematykę miłości, podchodząc jednak do tego zagadnienia na różne sposoby. Na przykład w wierszu Shakespeare'a *When Daisies Pied*¹⁶, tłem opowieści o zalotach jest piękna wiosenna sceneria. W celu podkreślenia urody młodych panien oraz skierowanych pod ich adresem umizgów młodzieńców, autor tekstu wykorzystał liczne elementy przyrody, takie jak: stokrotki, fiołki, skowronki i turkawki. W refrenie natomiast, poeta skupia się na opisie kukułki. Widać więc, że temat miłości ukazany jest w sposób zawoalowany, uczucia młodzieńców nie są wyrażone bezpośrednio, lecz poprzez opis otoczenia, za pośrednictwem elementów naturalnego krajobrazu.

Z kolei w przypadku tekstów o tematyce wolnościowej, autorzy często dają wyraz pragnieniu swobody poprzez odwołanie do zwyczajów ptaków. Na przykład w kazachskiej pieśni ludowej *Skowronku, ty uroczy śpiewaku* (muz.: Li Yinghai, sł.: Zhou Yongxi), śpiew skowronka i jego swobodne, niczym nieskrępowane życie są symbolem wolności, do której dąży podmiot liryczny. Gloryfikujący skowronka ton wypowiedzi pokazuje, że ptak traktowany jest jak duchowy powiernik podmiotu lirycznego.

2.1.2 Obrazowanie w tekstach opartych na motywie ptaków

Zgodnie z założeniami teorii sztuki, w procesie twórczej kreacji dąży się do stworzenia pewnego obrazu, a wszelkie środki artystycznej ekspresji służą temu nadrzędnemu celowi. Jednocześnie warto zaznaczyć, że takowy obraz jest „syntezą obiektywizmu z subiektywizmem, emocji z rozumem”¹⁷. Pisząc tekst pieśni, autor obserwuje obiektywne zjawiska społeczne,

¹⁵ Starożytna, grecka komedia, napisana przez Arystofanesa, wystawiona w 414 r. p.n.e. na Wielkich Dionizjach, parodiująca myśl sekty orfickiej, która propagowała ideę pochodzenia świata z oryginalnego jaja. (źr. https://pl.frwiki.wiki/wiki/Les_Oiseaux_%28Aristophane%29)

¹⁶ Poemat z komedii W. Shakespeare'a *Stracone zachody miłości*; w chińskiej wersji *Kukułka*, w polskim tłumaczeniu *Wiosna*, [przyp. tłum.].

¹⁷ Ye Zihan: *Inspiracje włoskim modelem nauczania muzyki kameralnej w dydaktyce wokalne szkół wyższych*, Muzyka Współczesna, 2021(01).

a następnie przepuszcza je przez pryzmat własnych przemyśleń i emocji, kreując własny, artystyczny obraz.

Na przykład cykl pieśni angielskiej kompozytorki z przełomu XIX i XX w., Lizy Lehmann¹⁸, zatytułowany *Pieśni ptaków (Bird Songs)*, powstał do słów zbioru anonimowych wierszy pod tym samym tytułem. Cykl ten obejmuje pięć kompozycji, z których każda nosi nazwę wybranego ptaka: *Goląb grzywacz, Szpak, Trznadel, Strzyżyk, Sowa*. W tekstach tych pięciu pieśni zauważyć można, że poza poetyckim opisem obserwacji dotyczących napotkanych przez autora ptaków, wyrażając swój zachwyt i tęsknotę za wolnym od trosk życiem, poeta połączył naturalne zjawiska z subiektywnymi doświadczeniami.

W pochodzącym z okresu panowania dynastii Han wierszu Sima Xiangru *Feniks poszukujący partnerki (凤求凰¹⁹)*, autor sięga po zabieg antropomorfizacji. Tym samym, opisując zaloty ptaków, odmalowuje uczucia bohaterów wiersza i daje wyraz ich pragnieniu czystej, pięknej miłości.

Z powyższego wynika, iż w tekstach opartych na motywie ptaków, autorzy wykazują się doskonałym zmysłem obserwacyjnym, potrafiąc niezwykle trafnie ująć zachowania ptaków. Jednocześnie jednak, ze względu na artystyczną naturę procesu tworzenia wiersza, kreując wizerunek ptaków, wzbogacili go o zamysł artystyczny i ładunek emocjonalny, nadając tym samym opisowi charakteru poetyckiego. Poetyckość tekstu zasadza się bowiem na połączeniu obiektywizmu z subiektywizmem, syntezy emocji z rozumem.

2.1.3 Struktura tekstów opartych na motywie ptaków

Struktura tekstów pieśni odnosi się do układu tekstu literackiego. Niezależnie od tego czy wiersz ma charakter narracyjny czy liryczny, jego struktura decyduje o sile artystycznego wyrazu. Patrząc na teksty utworów wokalnych z różnych krajów zauważyć można, że najczęściej przybierają one formę pieśni zwrotkowej lub przekomponowanej. Pieśń zwrotkowa odnosi się do utworu składającego się z co najmniej dwóch części, wykazujących duże podobieństwo strukturalne, czasem z elementami powtórzenia lub repyzy. Natomiast w pieśni przekomponowanej tekst stanowi pewną całość i choć można podzielić go na części, to relacje między nimi mają charakter progresywny. W przypadku kameralistyki wokalne, na czoło wysuwają się również powyższe dwie kategorie tekstów.

¹⁸ Liza Lehmann (1862-1918), brytyjska pianistka i kompozytorka, [przyp. aut.].

¹⁹ Wg oryg. w j. chińskim.

Na przykład w pieśni Alexandra Alyabieva *Słowik*, do słów Antona Delviga²⁰, tekst podzielić można na cztery części, o powiązanej tematyce. Jest to pieśń zwrotkowa, wykorzystująca element repetycji. Tego rodzaju struktura tekstu podkreśla wyrażany przez autora temat, którym jest tęsknota za ukochaną osobą. Powtarzalny charakter pieśni zwrotkowej uwypukla kreowany obraz i intensyfikuje przekazywane emocje. Widać tym samym, że wybór takiej struktury tekstu nie był przypadkowy, ale miał na celu wyrażenie konkretnej myśli i emocji.

W utworach chińskiej kameralistyki wokalne wykorzystującej motyw ptaków zauważyć można złożoność struktury tekstu. Na przykład w pieśni *Skowronek lecący z koszar* (军营飞来一只百灵鸟²¹) do słów Zhao Sien²² tekst podzielić można na zwrotkę i refren. Na pierwszy rzut oka jest to pieśń przekomponowana, jednak zwrotkę podzielić można dalej na dwie części, co nadaje jej charakteru pieśni zwrotkowej. Zastosowanie tego typu struktury tekstu ma dwojaki cel: po pierwsze, dwuczęściowa zwrotka o charakterze narracyjnym ma za zadanie opowiedzieć pewną historię za pomocą odmalowania obrazu skowronka; po drugie, tekst refrenu skupia się na ekspresji emocji, stanowiąc artystyczne rozszerzenie i wysublimowanie narracyjnej treści zwrotki.

2.1.4 Emocje w tekstach opartych na motywie ptaków

Każdą formę literacką łączy wspólny cel, jakim jest ekspresja emocji, a teksty pieśni potwierdzają tę regułę. Jeśli chodzi o istotę tekstu pieśni, to łączy on w sobie cechy muzyki i poezji. Francuski estetyk Eugene Véron twierdził, iż „sztuka jest wyrazem indywidualnych emocji, jej prawdziwość zależy od stopnia naturalności, z jaką artysta te emocje ukazuje”²³. Tak więc teksty utworów kameralistyki wokalne oparte na motywie ptaków jako teksty literackie, w dużym stopniu odzwierciedlają wewnętrzny świat autora słów. W opisywanych w niniejszej pracy utworach o tematyce ptaków poruszane są dwa zasadnicze zagadnienia – miłości i wolności, które w gruncie rzeczy reprezentują dwa rodzaje uczuć. Miłość i wolność pozostają ideałami, do których ludzkość nieustannie dąży, a także stanowią najcenniejszy skarb, jaki człowiek może w życiu zdobyć. W powszechnej opinii, miłość i wolność są ważniejsze od dóbr materialnych, a dążenie do ich osiągnięcia jest jednym z podstawowych instynktów emocjonalnych.

²⁰ Baron Anton Delvig (1798 – 1831), rosyjski poeta, redaktor i wydawca, bliski przyjaciel Aleksandra Puszkina, [przyp. aut.].

²¹ Wg oryg. w j. chińskim.

²² Zhao Sien, współczesny chiński autor tekstów, [przyp. aut.].

²³ Sun Fang, Lu Yuan: *Percepcja repertuaru w nauczaniu romantycznej wokalne muzyki kameralnej*, Muzyka Współczesna, 2017 (06).

Pod względem środków ekspresji emocjonalnej stosowanych w tekstach pieśni kameralnych o tematyce ptaków, zdaniem autorki wyróżnić można dwie zasadnicze kategorie.

Pierwszą z nich jest ekspresja bezpośrednia, w przypadku której uczucia wyrażane są otwarcie, w sposób niezawalowany, pozwalający odbiorcy na jednoznaczne odczytanie przekazywanych emocji. Przykładem może być tekst W. Shakespeare'a *Ständchen (Horch, horch! Die Lerch)*, gdzie już pierwszy wers wprowadza temat wiersza: „Słuchaj, słuchaj, skowronek śpiewa na niebie i wstaje bóg słońca”. Opis śpiewu skowronka od początku kreuje określony nastrój.

Drugim rodzajem ekspresji emocjonalnej jest ekspresja pośrednia, która nie prezentuje emocji w sposób oczywisty, lecz wyraża głębsze uczucia za pośrednictwem kreowanego wizerunku ptaka. Na przykład w tekście pieśni Liu Cong'a *Śpiew ptaka na wietrze* (鸟儿在风中歌唱²⁴) do słów Fan Xiaobina, choć tytuł utworu brzmi poetycko, to jego treść ma niezwykle poważny wydźwięk. Wiersz porusza zagadnienie pogarszających się warunków środowiskowych, skutkujących utratą przez ptaki ich naturalnych siedlisk. Celem tekstu jest rozbudzenie świadomości ekologicznej i zachęta do podjęcia kroków w kierunku stworzenia ptakom bezpiecznego domu. Widoczne jest tym samym tragiczne zabarwienie wiersza.

2.1.5 Środki retoryczne w tekstach opartych na motywie ptaków

W twórczości literackiej, zastosowanie środków retorycznych pozwala na wzmocnienie siły wyrazu. Zwłaszcza w przypadku tekstów do utworów kameralistyki wokalne, dobór odpowiednich środków retorycznych nadaje tekstowi większej płynności i podkreśla jego poetyckość. W tekstach pieśni opartych na motywach ptaków znaleźć można przykłady dużego zróżnicowania stosowanych środków retorycznych. Po pierwsze, już samo zastosowanie wizerunku ptaka skłania do użycia metonimii lub metafory, pozwalającej na wykorzystanie tego wizerunku do wyrażenia ludzkich myśli i emocji. Na przykład, w przypadku poruszanych w niniejszej pracy zagadnień miłości i wolności, teksty odzwierciedlają ludzką świadomość i przemyślenia, jednak ptaki stają się ich nośnikami, co samo w sobie jest zabiegiem artystycznym. Jeśli chodzi o zastosowanie konkretnych środków retorycznych, to ich dobór jest unikalny dla każdego utworu.

Na przykład w pieśni Evy Dell'Acqua *Jaskółka*, poeta - Frédéric van der Elst - zastosował prosty, bezpośredni, wręcz potoczny język: „Zobaczyłem jaskółkę, szybującą na tle błękitnego

²⁴ Wg oryg. w j. chińskim.

nieba. Unosiła się tak lekko, zdążając w odległe, odległe strony.” Tego rodzaju zabieg artystyczny pozwala na bezpośrednie zrozumienie przekazywanych treści, bez głębszego namysłu czy odwoływania się do wyobraźni. Natomiast w większości chińskich utworów kameralistyki wokalne o tematyce ptaków zauważyć można zastosowanie środka retorycznego nazywanego prefiguracją. Środek ten polega nie na bezpośredniej ekspresji treści, ale jej zapowiedzi i wprowadzenia za pośrednictwem opisu. Na przykład w pieśni Jiang Yimin *Skowronek lecący z koszar*, tekst rozpoczyna się od słów „po niebie przepłynęła biała chmura”, natomiast w drugim wersie dowiadujemy się, że „do koszar przyleciał skowronek”. Jak widać, przed pojawieniem się motywu przewodniego, autor zastosował prefigurację, zapowiadającą pojawienie się tego motywu.

2.2 Sposoby kreacji wizerunku ptaków za pomocą linii melodycznej

2.2.1 Imitacja głosu ptaków

Na przestrzeni rozwoju sztuki muzycznej, ludzie usiłowali dociec jej źródeł. Spośród wielu rozmaitych hipotez i teorii, swego czasu dużą popularnością cieszyła się koncepcja mimesis. Grecki filozof Sokrates uważał, że sztuka jest w stanie nie tylko naśladować formę piękną, ale również jego charakter²⁵. Można powiedzieć, że koncepcja sztuki mimetycznej stała się silną inspiracją dla rozwoju sztuki muzycznej. W kameralistyce wokalne, wykorzystującej motyw ptaków, elementem wizerunku ptaka, obrazowanego linią melodyczną najczęściej jest jego głos. Komponując linię melodyczną, kompozytor nie naśladuje śpiewu ptaka w sposób dowolny, lecz uzależniony od gatunku ptaka. Uzyskany w ten sposób efekt jest bardziej realistyczny i stanowi wyraz dążenia do prawdziwości wyrazu w kreacji linii melodycznej. Tego rodzaju prawdziwość z jednej strony pozwala na sugestywne odtworzenie wizerunku ptaka opisanego w tekście, z drugiej zaś ukazuje umiejętność obserwacji kompozytora. Na przykład w pieśni Li Yinghai’a *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, śpiew skowronka oddany jest za pomocą następującej linii melodycznej. (Vide: Przykład nutowy 2-1):

48 **Tempo I** *p*
 听我说句 赞美的话 呀!
 我的心里 乐开了花 呀!

55 *pp*
 啦啦啦啦 啦啦 你 这

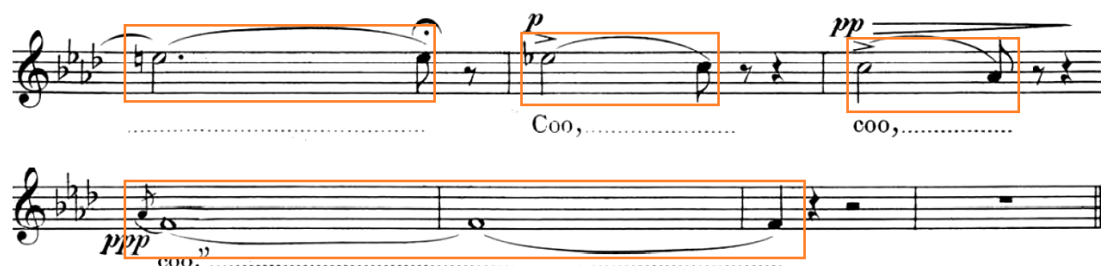
Przykład nutowy 2-1, Li Yinghai - *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, takty 48-60.²⁶

²⁵ Chen Fang: *Analiza charakterystyki zachodnich utworów wokalnych i kameralnych w XIX wieku*, Literatura i sztuka popularna, 2016 (03).

²⁶ Wyd.: *Wyd. Wybór muzyki (utwory chińskie)*, pod re. Luo Xianjun i in., Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2013.

Jak widać na powyższym przykładzie, melodia imitująca śpiew skowronka obejmuje siedem taktów. Rozpoczyna się od motywu opartego na skoku kwartowym b^1-es^2 , po którym następuje pochód zstępujący. Ogólnie rzecz ujmując, melodia ma charakter falujący, a rytm odznacza się dużą płynnością. Taka organizacja linii melodycznej wykazuje duże podobieństwo z rzeczywistym śpiewem skowronka, co dowodzi zmysłu obserwacyjnego kompozytora.

Gołąb grzywacz (The Woodpigeon) jest pierwszą pieśnią z cyklu *Pieśni ptaków* Liza Lehmann. W utworze tym odmalowany jest wizerunek grzywacza, ze szczególnym uwzględnieniem jego głosu. Zgodnie z opisem Zhao Zhengjie z publikacji *Atlas ptaków Chin. Wróblowate*²⁷, dźwięk wydawany przez gołębia grzywacza to ochryple „ku-ku”, z akcentem i wydłużeniem dźwięku na pierwszej sylabie. Linia melodyczna wykorzystana w pieśni odzwierciedla tę właśnie cechę. Jak widać na przykładzie nutowym 2-2, melodia utrzymana jest w metrum 4/4, przy czym dwie pierwsze miary zajmuje półnuta, po której melodia zstępuje o interwał tercji. Zastosowanie półnuty spełnia rolę wydłużenia wartości rytmicznej dźwięku.



Przykład nutowy 2-2, Liza Lehmann: *The Woodpigeon* z cyklu: *Pieśń ptaków*, takty 62-68.²⁸

2.2.2 Ekspresja emocji

W utworach kameralistyki wokalne poruszających tematykę ptaków, ekspresja emocji opiera się głównie na rozwoju linii melodycznej. Ale jej rozwój jest ściśle powiązany z charakterystyką śpiewu danego ptaka. Na przykład w pieśni Jiang Yimin *Skowronek lecący z koszar*, tło jej powstania jest następujące: wojskowy artysta, symbolizowany przez skowronka, występuje gościnnie w przygranicznych koszarach, by dać wyraz uznania dla patriotyzmu żołnierzy i ich bezinteresownego oddania Ojczyźnie. Punktem wyjścia dla stworzenia linii melodycznej było więc pragnienie wyrażenia pochwały, które kompozytor połączył z cechami charakterystycznymi dla śpiewu skowronka, tworząc subtelną, śpiewną melodię (vide: Przykład nutowy 2-3):

²⁷ Zhao Zhengjie – *Atlas ptaków Chin. Wróblowate*, wyd. Jilin Science and Technology Press 1995.

²⁸ Wyd. Boosey & Co. 9 East Seventeenth Street, New York, 1907.

1. 天 边 飘 过 一 朵 白 云, 啊
2. 天 边 飘 过 一 朵 白 云, 啊

13
军 营 飞 来 一 只 百 灵。 啊
军 营 飞 来 一 只 百 灵。 啊

16
她 唤 醒 冰 山 寂 寞 的 梦 境,
她 摇 曳 戈 壁 弯 弯 的 月 亮,

Przykład nutowy 2-3, Jiang Yimin: *Skowronek lecący z koszar*, takty 10-18.²⁹

Przykład nutowy 2-3 pokazuje, że w pierwszych dwóch zdaniach, druga fraza realizowana jest na partykule „a” (啊), która jest nośnikiem śpiewnej melodii imitującej głos skowronka. Patrząc na przebieg linii melodycznej, zauważyć można, że ma charakter opadająco-wznoszący, a łuk frazowy dodaje jej płynności i krągłości. Druga fraza w następniku stanowi w stosunku do drugiej frazy poprzednika progresję o kwartę w dół. Tego rodzaju linia melodyczna nadaje pieśni dynamizmu i pogłębia ekspresję emocjonalną. Jak wynika z powyższego, na proces wyrażania uczuć wpływ ma kreowany wizerunek ptaka, który jest inspiracją dla tworzenia linii melodycznej.

Feniks poszukujący partnerki to pieśń do klasycznego wiersza, odznaczająca się typowo chińską stylistyką. Autorem tekstu jest chiński poeta z epoki Han, Sima Xiangru³⁰, a muzykę napisał współczesny kompozytor Li Yan³¹. Feniks jest boskim ptakiem występującym w starożytnych chińskich legendach, którego cechą charakterystyczną jest wierność w miłości. *Feniks poszukujący partnerki* symbolizuje starania mężczyzny o względy kobiety, a proces ten jest wyjątkowo wymagający. Kompozytor zastosował w tej pieśni unikalną dla muzyki chińskiej skalę heptatoniczną *yayue*³², odznaczającą się podwyższeniem czwartego stopnia o pół tonu. Tekst pieśni utrzymany jest w tonie smutku, wyrażającym ogromny trud związany z poszukiwaniem partnerki i pragnienie szczęśliwego małżeństwa. Tworząc melodię do tego wiersza, kompozytor starał się uchwycić to zabarwienie emocjonalne, dlatego każda fraza kończy się falującą melodią o kierunku opadającym, wyrażającą ból odrzuconych zalotów (vide: Przykład nutowy 2-4):

²⁹ Wyd. Shanghai Music Publishing House.

³⁰ Sima Xiangru (179 pne - 118 pne) był chińskim literatem z okresu panowania dynastii Han, [przyp. aut].

³¹ Li Yan, kompozytor chiński nowej generacji, [przyp. aut].

³² Jedna z tradycyjnych chińskich tonacji, odznaczająca się podwyższeniem czwartego stopnia o pół tonu, [przyp. aut].

14 将琴代语兮 聊写衷肠

18 何日见许兮 慰我彷徨 愿言配德兮 携手相将

Przykład nutowy 2-4, Li Yan: *Feniks szukający partnerki*, takty 14-21.³³

2.2.3 Naśladowanie ruchu

W kompozycjach kameralistyki wokalne o tematyce ptaków, linia melodyczna nie tylko imituje ich głos, ale również naśladowuje ich ruchy. Jeśli imitację śpiewu potraktować jako zabieg odwołujący się do zmysłu słuchu, to naśladowanie ruchów odwołuje się do zmysłu wzroku. Tak więc połączenie w tych utworach elementów oddziałujących na zmysły słuchu i wzroku, nadaje melodii charakterystycznego dla ptaków wigoru, podnosząc jednocześnie wartość artystyczną tego rodzaju kompozycji. Autorka zauważyła, że w zależności od rodzaju wyrażanych emocji, kompozytorzy w różny sposób naśladowują ruch ptaków za pomocą linii melodycznej.

Na przykład w pieśni *Vilanelle* Evy Dell'Acqua³⁴, kompozytorka skupiła się na odmalowaniu swobodnego, beztroskiego lotu jaskółki, a całość przesiąknięta jest atmosferą radości, dającej wyraz zachwytowi podmiotu lirycznego. Melodia zwrotki tej pieśni utrzymana jest w tanecznym metrum 6/8 i pogodnej tonacji Es-dur. Linia melodyczna ukształtowana jest przede wszystkim w oparciu o pochody i niewielkie skoki interwałowe, odmalowujące obraz krążącej w powietrzu jaskółki (vide: Przykład nutowy 2-5):

J'ai vu pas-ser l'hi-ron -
Now 'tis the time when the

del - le_ Dans le ciel pur du ma - tin: Elle al-lait, à ti - re
swal - low_ Starts on her long lone-ly flight, Swift-ly, with light wing-ed

Przykład nutowy 2-5, Eva Dell'Acqua: *Vilanelle*, takty 7-11.³⁵

³³ Wyd. Hubei Education Press.

³⁴ Eva Dell'Acqua (1856–1930) – belgijska śpiewaczka, pianistka i kompozytorka pieśni artystycznych.

³⁵ Wyd. Edwin Ashdown, Londyn.

Słowo „lecząca” stało się inspiracją dla sposobu ukształtowania linii melodycznej. W celu oddania swobody lotu jaskółki, kompozytorka zastosowała w dwóch taktach melodię objętą łukami frazowymi. Na początku melodia ma charakter opadająco-wznoszący i opiera się na interwale tercji, następnie mamy do czynienia z pochodem opadającym od dźwięku b¹ do es¹. Tego rodzaju ukształtowanie linii melodycznej z jednej strony oddaje charakter lotu jaskółki, z drugiej zaś, za sprawą dużego ambitusu melodii, niejako wizualnie przenosi słuchacza w inną przestrzeń, odmalowując przed nim obraz krążącego, a następnie niknącego w oddali ptaka, (vide: Przykład nutowy 2-6):

Przykład nutowy 2-6, Eva Dell'Acqua: *Villanelle*, takty 24-27.³⁶

2.2.4 Przebieg linii melodycznej

W kameralistyce wokalne, kompozytorzy przykładają ogromną wagę do roli linii melodycznej w kreacji wizerunku i ekspresji emocji. Jeśli linia melodyczna pozbawiona jest kontrastów, to brakuje jej wewnętrznego napięcia i siły ekspresji. Dlatego też przebieg linii melodycznej jest dla kompozytorów zagadnieniem o ogromnym znaczeniu. Analiza utworów kameralistyki wokalne o tematyce ptaków pozwala zauważyć dwie cechy charakterystyczne w sposobie kształtowania linii melodycznej: po pierwsze, w zwrotce linia melodyczna zazwyczaj przebiega spokojnie, podczas gdy w refrenie charakteryzuje się bardziej swobodnym jej kształtowaniem. Na przykład w pieśni Thomasa Augustine Arne'a³⁷ *When Daisies Pied*, zwrotka utrzymana jest w statecznym metrum 6/8, a melodia opiera się na akordach rozłożonych w tonacji Es-dur. Natomiast w refrenie kompozytor zastosował połączenie artykulacji staccato i legato oraz zmiany agogiczne, co stanowi wyraźny kontrast w stosunku do stabilnego tempa i płynnej linii melodycznej w zwrotce (vide: Przykład nutowy 2-7):

³⁶ Wyd. Edwin Ashdown, Londyn.

³⁷ Thomas Augustine Arne (1710-1778), brytyjski kompozytor klasyczny.

mp poco largamente

又 到 来, 可 爱 的 春 天 又 到 来。
mar - ried ear, un - pleas - ing to a mar - ried ear.

Przykład nutowy 2-7, Thomas Augustine Arne: *When Daisies Pied*, t. 35-38.³⁸

Po drugie, przebieg linii melodycznej ma charakter warstwowy, tj. melodia zbudowana jest w oparciu o kontrasty wysokości dźwięku pomiędzy poszczególnymi motywami i frazami. Kontrasty te uzyskane są na dwa sposoby: 1. Przebieg progresyjny, gdzie pomiędzy następującymi po sobie frazami istnieje różnica w wysokości dźwięku, ale ogólnie wykazują one podobieństwo pod względem układów interwałowych. Przykładem mogą być dwie pierwsze frazy pieśni *Feniks poszukujący partnerki* (vide: Przykład nutowy 2-8):

有一美人兮 见之不忘 一日不见兮 思之如狂

Przykład nutowy 2-8, Li Yan: *Feniks poszukujący partnerki*, takty 6-9.³⁹

W powyższym przykładzie dwa pierwsze takty tworzą pierwszą frazę, a na drugą frazę składają się dwa kolejne. Choć obie frazy rozpoczynają się od dźwięku f¹, to druga fraza stanowi progresję pierwszej. 2. Wykorzystanie podobnych motywów w następujących po sobie frazach. We frazach tych zastosowane jest powtórzenie materiału muzycznego o charakterze wariacyjnym lub częściowym. Przykład takiego zabiegu można znaleźć również w utworze *Sowa* z cyklu L. Lehmann *Pieśń ptaków* (Przykład nutowy 2-9):

Three lit-tle owl-ets In a hol-low tree, Cud-dled up to-geth-er
Close as could be. When the moon shone out And the dew lay wet,

Przykład nutowy 2-9, Liza Lehmann: pieśń *Sowa* z cyklu *Pieśń ptaków*, takty 5-10.⁴⁰

³⁸ Yu Huicheng, Jin Quanyuan 余惠承, 金泉媛): *Antologia nauczania narodowej muzyki wokalnejs z Hubei* (湖北民族声乐教学曲选), tom II, Hubei Education Publishing House, wyd. 2021.

³⁹ Wyd. Hubei Education Press.

⁴⁰ Wyd. Boosey & Co. 9 East Seventeenth Street, New York, 1907.

Przykład nutowy 2-9 pokazuje trzy pierwsze frazy omawianej pieśni. W przebiegu linii melodycznej zauważyć można, że motywy wykorzystane w tych trzech frazach oparte są na podobnym materiale muzycznym, tj. pochodzie wznoszącym, opartym na czterech dźwiękach: $es^1-f^1-g^1-b^1$. Tego rodzaju sposób prowadzenia linii melodycznej, wykorzystujący element powtórzenia, ma za zadanie wzmocnienie kreowanego wizerunku sowy.

2.2.5 Znaczenie ozdobników

Ozdobniki odgrywają niezwykle istotną rolę ekspresyjną w procesie kształtowania linii melodycznej w utworach kameralistyki wokalne. Pełniący ornamentalną funkcję ozdobnik, dodany we właściwym miejscu, może nadać melodii większej płynności, a także uwypuklić kreowany obraz i podkreślić wyrażane emocje. W kompozycjach kameralistyki wokalne o tematyce ptaków, ozdobniki nadają melodii wigoru, odgrywając ważną rolę w kreacji obrazu ptaka. Na przykład w 27 takcie pieśni *Skowronku, ty uroczy śpiewaku* Li Yinghai (vide: Przykład nutowy 2-10), kompozytor niezwykle trafnie zastosował artykulację staccato, która doskonale odzwierciedla opisywany w wierszu charakter skowronka i charakteryzującą jego życie swobodę.



Przykład nutowy 2-10, Li Yinghai: *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, takty 25-30.⁴¹

Z kolei w utworze W. A. Mozarta *Oiseaux, si tous les ans*, zauważyć można liczne przednutki, tworzące interwał górnej sekundy, które znajdują dwojaki zastosowanie: z jednej strony ukazują obraz żywych, zwinnych ptaszków, z drugiej zaś są nośnikami radosnych emocji (vide: Przykład nutowy 2-11):



Przykład nutowy 2-11, W. A. Mozart: *Oiseaux si tous les ans*, takty 6-10.⁴²

⁴¹ Wyd.: *Wybór muzyki (utwory chińskie)*, pod re. Luo Xianjun i in., Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2013.

⁴² Wyd. Mozart Werke, Serie VII: *Lieder und Kanons*, Bd. 1, No. 9, Leipzig: Drietkopf & Härtel, 1877, Plate W.A.M. 307.

2.3 Rola akompaniamentu w kreacji nastroju

2.3.1 Kreacja nastroju we wstępie

Muzyka wokalna jest rodzajem lirycznej sztuki łączącej język z muzyką, a w procesie jej kreacji zarówno twórcy, jak i wykonawcy wzbogacają utwór o własne emocje⁴³. Podczas tworzenia nastroju pieśni ważną rolę odgrywa każdy element muzyki, a ich połączenie stanowi wypadkową wyrażanych emocji. Wstęp jest istotną częścią utworów kameralistyki wokalne, to za jego pośrednictwem najczęściej ukazany jest temat pieśni. Zazwyczaj wstęp wykonywany jest przez instrumenty akompaniujące i wprowadza on w nastrój utworu. W kompozycjach kameralistyki wokalne o tematyce ptaków, wstęp nie ma określonej długości, znaleźć można przykłady, obejmujące cały okres muzyczny, ale też zaledwie kilka taktów. Jednak na podstawie tego, w jaki sposób kompozytor wykorzystuje we wstępie elementy dzieła muzycznego (tempo, dynamika, rytm, metrum czy tonacja) przewidzieć można nastrój całego utworu. Za przykład posłużyć może wstęp do *Trznadla* z cyklu *Pieśń ptaków* (vide: Przykład nutowy 2-12):

Tempo comodo

mf *mp*

On a

Con Sed.

Przykład nutowy 2-12, Liza Lehmann: cykl *Pieśń ptaków*, *Trznadel*, takty 1-3.⁴⁴

Powyższy przykład pokazuje, że choć wstęp do omawianej pieśni obejmuje tylko dwa takty, to zastosowanie repetycyjnych figur triolowych i powtarzającego się schematu rytmicznego w niskim rejestrze nadaje rytmowi regularności, co w połączeniu z miarowym tempem, tworzy beztroski nastrój, pełen radości i naturalnego piękna. Z jednej strony wstęp oddziałuje silnie na zmysły, z drugiej zaś pobudza wyobraźnię.

⁴³ Zhu Xintong: *Muzyka kameralna i wokalna oraz jej praktyka pedagogiczna na kierunkach muzycznych w szkołach wyższych i na uniwersytetach - na przykładach Konserwatorium we Florencji*, Journal of Huzhou Normal University, 2021 (6).

⁴⁴ Wyd. Boosey & Co. 9 East Seventeenth Street, New York, 1907.

W pieśni Schuberta⁴⁵ *Ständchen*, wstęp składa się z dziewięciu taktów, utrzymanych w tempie Allegretto i metrum 6/8. Melodia prowadzona za pomocą dwudźwięków oddaje donośność głosu skowronka, a taneczny rytm odzwierciedla jego charakter, dając jednocześnie wyraz nieposkromionej radości. Całość tworzy pogodny, lekki, nieskrępowany nastrój (vide: Przykład nutowy 2-13):



Przykład nutowy 2-13, Franz Schubert: *Ständchen* (*Horch horch die lerch*), takty 1-4.⁴⁶

2.3.2 Organizacja rytmiczna akompaniamentu i jej znaczenie

Określenie organizacja rytmiczna akompaniamentu odnosi się do ustalonej struktury rytmicznej partii akompaniamentu⁴⁷, często zaczerpniętej ze zjawisk naturalnych lub z życia codziennego. Każda z nich wyróżnia się odmienną charakterystyką i zastosowaniem. W akompaniamencie do kameralistyki wokalne, organizacja rytmiczna partii akompaniamentu ma charakter holistyczny, uwzględniający specyfikę linii melodycznej, kreowanie obrazu i wyrażane emocje. Ma ona na celu podkreślenie melodii, uwypuklenie obrazu i uwydatnienie nastroju. Dobrze to obrazuje przykład w utrzymanej w radosnym nastroju zwrotki pieśni *Skowronek lecący z koszar* Jiang Yimin. Melodia odznacza się śpiewnością, ożywieniem i płynnością, kiedy w partii akompaniamentu dominują akordy harmoniczne i rozłożone, a rytm oparty jest przede wszystkim na ćwierćnutach i ósemkach. Stanowi to doskonałe tło dla melodii pod względem rytmu i tempa, nadając całości energii i wigoru (vide: Przykład nutowy 2-14):

⁴⁵ Franz Schubert (1797-1828), austriacki kompozytor.

⁴⁶ Wyd. *Fifty Shakespeare Songs*, edited by Charles Vincent, The Musicians Library, New York.

⁴⁷ Liu Jia: *Odkrywanie równowagi piękna muzyki wokalne i akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych*, Contemporary Music, 2022 (7).

9

1. 天 边 飘 过 一 朵 白 云, 啊
2. 天 边 飘 过 一 朵 白 云, 啊

Przykład nutowy 2-14, Jiang Yimin: *Skowronek lecący z koszar*, takty 9-12.⁴⁸

Melodia w refrenie tej pieśni charakteryzuje się „szerokim” rytmem, opartym na dłuższych wartościach, tworzącym wrażenie przestrzeni. Dla podkreślenia tego efektu, w partii akompaniamentu kompozytor zastosował gęstą fakturę szesnastkową o charakterze *arpeggio*. Melodia partii akompaniamentu przechodzi z niskich rejestrów (oktawy wielkiej) do wysokich (w oktawie trzykresłnej), połączona łukami frazowymi, prowadząc pieśń do punktu kulminacyjnego (vide: Przykład nutowy 2-15):

34

百 灵 飞 落 的

34

Przykład nutowy 2-15, Jiang Yimin: *Skowronek lecący z koszar*, takty 34-35.⁴⁹

Z powyższej analizy wynika, iż tworząc partię akompaniamentu kompozytor wziął pod uwagę rolę organizacji rytmicznej akompaniamentu w podkreśleniu kreowanego obrazu muzycznego i wyrażanych emocji. Poza rozpatrywaniem organizacji rytmicznej akompaniamentu z punktu widzenia koncepcji artystycznej wiersza, uwzględnił również jej współgranie z linią melodyczną. W powyższym przykładzie linia melodyczna odzwierciedla lot

⁴⁸ Wyd. Shanghai Music Publishing House.

⁴⁹ Ibid.

skowronka, a partia akompaniamentu czyni ten obraz bardziej sugestywnym, uzupełniając linię melodyczną za pomocą fraz o dużej rozpiętości interwałowej.

2.3.3 Charakterystyka faktury akompaniamentu

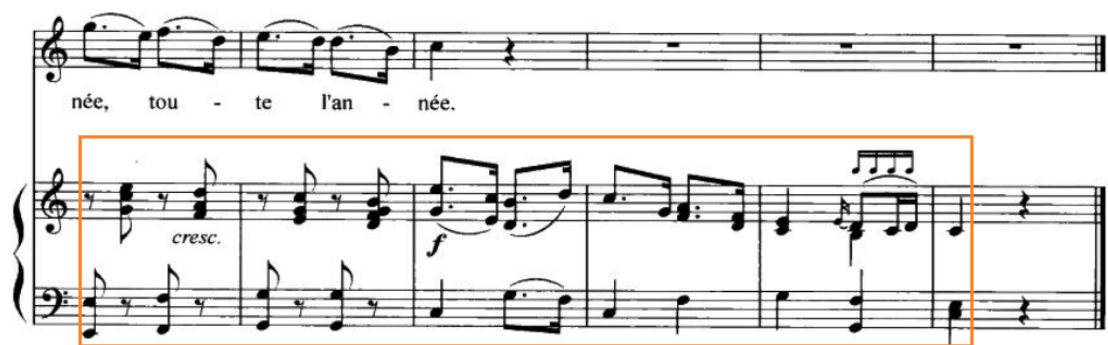
Rodzaj faktury zastosowanej w akompaniamentcie utworów kameralistyki wokalne również związany jest ściśle z muzycznym obrazowaniem i ekspresją emocjonalną. Zwłaszcza w aspekcie współgrynia z linią melodyczną partii wokalne, faktura akompaniamentu powinna być jej podporządkowana, służąc jej podkreśleniu. Ponadto, dobór faktury akompaniamentu ma za zadanie wzbogacić, udoskonalić melodię partii wokalne. W wielu przypadkach chybiony dobór faktury negatywnie wpływa na efekt artystyczny. Jeśli chodzi o fakturę akompaniamentu pieśni kameralnych o tematyce ptaków, to dominuje w nich faktura homofoniczna. Ponieważ mowa o utworach tonalnych, wybór faktury homofonicznej dla partii akompaniamentu wydaje się być najodpowiedniejszy. Analiza faktury tych utworów pokazuje, że kompozytorzy często sięgają po akordy harmoniczne, akordy rozłożone, stosując często efekt arpeggio, czy basso continuo. Czasem środki te używane są osobno, czasem razem, a dobór odpowiedniej faktury dla uzyskania jak najlepszego efektu artystycznego zależy od opanowania przez kompozytora określonej gamy technik kompozytorskich. Na przykład w pieśni *Vilanelle* Ewy Dell'Acqua (vide: Przykład nutowy 2-16), we frazie naśladowującej śpiew jaskółki, kompozytorka zastosowała *arpeggio* w partii akompaniamentu, co doskonale współgra z linią melodyczną partii wokalne. Celem doboru takiej faktury jest zwiększenie płynności linii melodycznej. Ponadto, poza wprowadzonymi w akompaniamentcie akordami arpeggio, w prawej ręce partii fortepianu zauważyć można wykorzystanie elementów melodii partii wokalne, przesuniętych o sekundę w górę, co sprawia, że partia akompaniamentu niejako prowadzi dialog z partią wokalu.

Przykład nutowy 2-16, Ewa Dell'Acqua: *Vilanelle*, takty 40-41.⁵⁰

⁵⁰ Wyd. Edwin Ashdown, Londyn.

2.3.4 Zróżnicowanie dynamiczne akompaniamentu

Dynamika jest elementem muzyki o dużym znaczeniu dla ekspresji. Zróżnicowanie dynamiczne pozwala na wyrażenie tonu i napięcia wypowiedzi. W utworach kameralistyki wokalne zaobserwować można dużą zbieżność w warstwie dynamicznej partii akompaniamentu i partii wokalne, a także wykorzystanie zróżnicowania dynamicznego dla wyrażenia emocji. Na przykład ostatnia fraza kompozycji W.A. Mozarta *Oiseaux, si tous les ans* mówi o tym, by „przez cały rok się nie rozstawać” (vide: Przykład nutowy 2-17). Można powiedzieć, że fraza ta stanowi sedno przesłania utworu, z jednej strony ukazuje pragnienie miłości podmiotu lirycznego, z drugiej zaś jest wyrazem poszukiwania duchowego wsparcia. W partii akompaniamentu kompozytor zastosował w tej frazie *crescendo*, które wzmacnia wydzźwięk śpiewanych słów, zwiększa ładunek emocjonalny i podkreśla nastrój.



The image displays a musical score for the song 'Oiseaux, si tous les ans' by W.A. Mozart. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line has the lyrics 'née, tou - te l'an - née.' written below it. The piano accompaniment is marked with 'cresc.' and 'f' (forte). An orange rectangular box highlights the piano accompaniment from measure 51 to 56, showing a clear upward dynamic curve.

Przykład nutowy 2-17, W. A. Mozart: *Oiseaux si tous les ans*, takty 51-56.⁵¹

Dobór odpowiedniej dynamiki we wstępie pieśni pomaga wprowadzić w nastrój utworu, a dla wykonawcy jest pomocny przy wczuciu się w rolę. Na przykład w pieśni *When Daisies Pied*, T. A. Arne zastosował we wstępie najpierw *crescendo*, a potem *diminuendo*. *Crescendo* podkreśla pełen podekscytowania nastrój pieśni, natomiast w momencie, gdy rozpocząć ma się partia wokalna, następuje *diminuendo*. Taki zabieg stanowi wprowadzenie do partii wokalne, rozpoczynającej się od słabej miary taktu (vide: Przykład nutowy 2-18):

⁵¹ Wyd. Mozart Werke, Serie VII: *Lieder und Kanons*, Bd. 1, No. 9, Leipzig: Driekopf & Härtel, 1877, Plate W.A.M. 307.

Przykład nutowy 2-18, Thomas Augustine Arne: *When daisies pied*, takty 6-9.⁵²

2.3.5 Rola barwy w partii akompaniamentu

Barwa jest niezwykle ważnym elementem w badaniach nad muzyką. Jej koncepcja wywodzi się z psychologii. Barwa w muzyce związana jest z percepcją świata akustycznego i stanowi połączenie wrażeń słuchowych z postrzeganiem za pomocą innych zmysłów⁵³. Akompaniament w utworach kameralistyki wokalne o tematyce ptaków odznacza się dużą różnorodnością pod względem barwy, na którą wpływ mają m.in. zmiany dynamiczne i agogiczne. Ponadto, współbrzmienia uzyskiwane przez zestawienia akordów głównych z pobocznymi i alterowanymi oraz modulacje również potraktować można jako zmiany barwy. Z perspektywy harmoniczej, biorąc pod uwagę fakt, iż większość utworów kameralistyki wokalne o tematyce ptaków to utwory tonalne, zawarte w fakturze homofonicznej, przy tworzeniu akompaniamentu do melodii partii wokalne, kompozytorzy stosują zazwyczaj harmonię, przywiązując szczególną wagę do jej funkcyjnej formy. Przykładem tego jest wstęp do pieśni *Gołąb grzywacz* z cyklu *Pieśń ptaków* Lizy Lehmann (vide: Przykład nutowy 2-19):

Przykład nutowy 2-19, Liza Lehmann: *Gołąb grzywacz* z cyklu: *Pieśń ptaków*, takty 1-3.⁵⁴

⁵² Yu Huicheng, Jin Quanyuan 余惠承, 金泉瑗): *Antologia nauczania narodowej muzyki wokalne z Hubei* (湖北民族声乐教学曲选), tom II, Hubei Education Publishing House, wyd. 2021.

⁵³ Liu Jia: *Odkrywanie równowagi piękna muzyki wokalne i akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych*, Contemporary Music, 2022 (7).

⁵⁴ Wyd. Boosey & Co. 9 East Seventeenth Street, New York, 1907.

Przykład nutowy 2-19 pokazuje pierwsze trzy takty utworu. W partii akompaniamentu fortepianowego zauważyć można, że każdy takt oparty jest na akordzie o innej funkcji: tonice, subdominancie i dominancie tonacji As-dur, wykazując tym samym cechy charakterystyczne dla harmonii funkcyjnej. Natomiast w taktach 2-3 dodatkowo pojawiają się akordy septymowe, wprowadzające element niestabilności i wzbogacające barwę akompaniamentu.

Poza warstwą harmoniczną, barwę partii akompaniamentu modyfikować można przez dodanie ozdobników, które wzmacniają siłę wyrazu. Widać to na przykładzie pieśni Thomasa Augustine Arne'a *When Daisies Pied* (vide: Przykład nutowy 2-20):

The image shows a musical score for three measures of the song 'When Daisies Pied'. The top staff is the vocal line, with lyrics in Chinese and English. The bottom two staves are the piano accompaniment. The piano part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. In the third measure, there is a trill (*tr*) on the second note of the melody, which is a C² note. The lyrics are: 艳的雏菊和紫罗兰, 映照姑娘的 (dai - sies pied and vio - lets blue, And la - dy - smocks all); 地里牧笛声多么嘹亮, 云雀报晓欢 (shep - herds pipe on - oa - ten straws. And mer - ry larks are).

Przykład nutowy 2-20, Thomas Augustine Arne: *When Daisies Pied*, takty 10-12.⁵⁵

W trzecim takcie przykładu nutowego 2-20, na długiej nucie c² kompozytor dodał tryl, podkreślający radość podmiotu lirycznego i jego miłość do dziewczyny. Ozdobnik ten odgrywa ważną rolę w uwypukleniu emocjonalnego zabarwienia melodii.

2.4 Podsumowanie rozdziału

Jak wynika z powyższej analizy, w utworach kameralistyki wokalne o tematyce ptaków, ujęcie motywu ptaków oparte jest na silnych współzależnościach między tekstem, melodią i akompaniamentem. Tekst utworu stanowi podstawę linii melodycznej i akompaniamentu. Z drugiej strony, jedynie umiejętne połączenie melodii z akompaniamentem jest w stanie w pełni ukazać interpretację tekstu, nadając siły jego artystycznemu wyrazowi. Jeśli chodzi o relacje między linią melodyczną a akompaniamentem, to partia instrumentalna powinna być podporządkowana linii melodycznej, tak by jego organizacja rytmiczna i faktura współgrały z melodią. Jednocześnie partia akompaniamentu spełnia funkcję wzbogacenia i udoskonalenia linii melodycznej, pozwala bowiem na ukazanie jej w nowym świetle. Tak więc żadnego z tych elementów nie może zabraknąć, bowiem wszystkie trzy są równie istotne dla zaprezentowania motywu ptaków.

⁵⁵: *Antologia nauczania narodowej muzyki wokalne z Hubei*, Hubei Education Publishing House, wyd. 2021.

Rozdział III. Utwory kameralistyki wokalne z motywem ptaków o tematyce miłosnej

W niniejszym rozdziale przedmiotem analizy będą cztery pieśni oparte na motywie ptaków, które poruszają tematykę miłosną: *La Capinera* Juliusa Benedicta, *Feniks poszukujący partnerki* Li Yan, *When Daisies Pied* Thomasa Arne'a oraz *Oiseaux si tous les ans* W. A. Mozarta. Analiza oparta będzie na połączeniu teorii z praktyką, z naciskiem położonym na aspekt wykonawczy, w tym relacje zachodzące między stylistyką, technikami śpiewu i ekspresją emocjonalną. Choć wybrane cztery utwory z punktu widzenia stylistyki reprezentują tradycje europejską i chińską, to wszystkie oparte są na technice bel canto. Ich analiza z jednej strony pozwala na dostrzeżenie pewnych współzależności w ujęciu motywu ptaków, z drugiej zaś stanowi podsumowanie, użyteczne dla autorki z perspektywy praktyki wykonawczej.

3.1 Julius Benedict - *La Capinera*

3.1.1 Okoliczności powstania

Twórcą pieśni *La Capinera* jest XIX-w. niemiecki kompozytor romantyczny i dyrygent, Julius Benedict (1804-1885). Urodzony w Niemczech, jako młodzieniec uczył się pod czujnym okiem Johanna Nepomuka Hummła i Carla Marii von Webera. Budując swój warsztat na solidnych podstawach niemiecko-austriackiego klasycyzmu, zaczął następnie stopniowo zmierzać w kierunku muzyki romantycznej. Przed rokiem 1835, Benedict poświęcał się głównie pracy dyrygenta operowego. Długotrwała współpraca ze śpiewakami operowymi i członkami orkiestry miała niewątpliwy wpływ na jego późniejszą twórczość wokalną i instrumentalną. Po roku 1835, Benedict przeprowadził się do Londynu, gdzie oprócz dyrygowania, zajął się również pracą twórczą, komponując liczne wybitne dzieła wokalne i instrumentalne. Był to najbardziej aktywny artystycznie okres życia Benedicta. W roku 1871 kompozytor otrzymał tytuł szlachecki, w dowód uznania dla jego osiągnięć artystycznych. Zmarł w roku 1885 w Londynie. Julius Benedict pozostawił po sobie bogaty dorobek, zwłaszcza w zakresie muzyki wokalne, w tym m.in. 8 oper, 6 kantat i liczne pieśni artystyczne.

Pieśń *La Capinera* skomponowana została w 1866 roku, w londyńskim okresie twórczości Benedicta, z dedykacją dla popularnej śpiewaczki sopranowej Adeliny Patti (1835-1889). Wykonanie Patti, będącą najśłynniejszą w owych czasach sopranistką koloraturową, uznać można było za doskonałe. Sławny włoski kompozytor Giuseppe Verdi skonstatował, iż

była ona „być może największą śpiewaczką w historii i wybitną artystką”.⁵⁶ Początkowo pieśń wykonywana była w tonacji D-dur, popularna dzisiaj wersja utrzymana jest natomiast w tonacji F-dur. Tekst pieśni funkcjonuje również w dwóch wersjach: angielskiej i włoskiej. Z punktu widzenia przyjęcia utworu, można powiedzieć, iż cieszy się on niesłabnącą popularnością od czasu jego premiery. Jest to niezwykle ważna pieśń na sopran koloraturowy zarówno w aspekcie dydaktycznym, jak i wykonawczym.

3.1.2 Analiza tekstu pieśni

Autorem tekstu pieśni *La Capinera* jest romantyczny poeta włoski, Francesco Rizzelli, żyjący w XIX wieku (nieznana data urodzenia i śmierci). Napisał on m.in. libretto do opery Józefa Michała Poniatowskiego *Gelmina*, a także przetłumaczył część utworów wokalnych Edwarda Elgara na język włoski.

Tekst pieśni:⁵⁷

<i>Col ritornar del dolce April</i>	<i>Wraz z powrotem łagodnych kwietniowych dni</i>
<i>Tu torni a mia gentil</i>	<i>Pojawiasz się znów, drogi strzyżyku</i>
<i>E vieni a dir la tua canzon</i>	<i>Pośród kwiatów przed moim balkonem</i>
<i>Fra vaghi fior del mio veron</i>	<i>Przybyłeś by śpiewać swoją pieśń</i>
<i>Tua voce un tal piacer mi fa</i>	<i>Jakże poruszający jest twój radosny śpiew</i>
<i>Che di cantar desio mi da</i>	<i>Rozbudził we mnie pragnienie śpiewania</i>
<i>Cantiam insiem mi guida tu</i>	<i>Pozwól, że zaśpiewam razem z tobą</i>
<i>Cantiam l'amor la gioventu</i>	<i>Zaśpiewajmy o miłości i młodości</i>
<i>Cantiam l'amor la gioventu</i>	<i>Zaśpiewajmy o miłości i młodości</i>
<i>Insiem insiem cantiam</i>	
<i>La la la (...)</i>	<i>Zaśpiewajmy razem</i>
<i>Gioventu l'amor cantiam!</i>	<i>La la la (...)</i>
	<i>Zaśpiewajmy o młodości i miłości!</i>
<i>Salutan te l'erbe ed I fior</i>	
<i>In quell'arcan linguaggio lor</i>	<i>Trawa i kwiaty witają się ze sobą</i>
<i>Del venticel il mormorar</i>	<i>W swym tajemniczym języku</i>
<i>Un bacio sol cercar ti par</i>	<i>Delikatny powiew wiatru</i>

⁵⁶ Ye Zihan 叶紫茵, *Włoski model nauczania kameralistyki wokalne źródłem inspiracji dla dydaktyki śpiewu na uczelniach wyższych* (意大利室内乐声乐教学模式对高校声乐教学的启发), *Dangdai Yinyue* 2021(01).

⁵⁷ Tłumaczenie: Karolina Wang.

E mentre il cor vicin a te

D'un gaudio ho

Pien ch'uman non e

Io vo cantar mi guida tu

Cantiam l'amor la gioventu

Cantiam l'amor la gioventu

Insiem insiem cantiam

La la la (...)

Gioventu l'amor cantiam!

Niesie pocałunek

Gdy moje serce jest bliskie twojego

Czuję się szczęśliwsza

niż wszyscy ludzie

Prowadź mnie w pieśni

Zaśpiewajmy o miłości i młodości

Zaśpiewajmy o miłości i młodości

Zaśpiewajmy razem

La la la (...)

Zaśpiewajmy o młodości i miłości!

Tekst analizowanej pieśni podzielić można na dwie strofy. Pierwsza z nich składa się z dziewięciu wersów i skupia się na odmalowaniu wizerunku kochającego śpiew strzyżyka, a pośrednio wyraża pogodny nastrój podmiotu lirycznego. Druga strofa, zbudowana z ośmiu wersów, stanowi przede wszystkim pochwałę miłości. Tekst utworu wyraża uczucia podmiotu lirycznego w sposób bardzo bezpośredni. Stąd, łatwo wnioskować, iż na poziomie ekspresji emocjonalnej słowa wyraźnie odznaczają się romantyczną stylistyką, którą charakteryzują m.in. takie wyznaczniki jak: zamiłowanie i pochwała natury, podkreślanie subiektywnych odczuć i przykładanie dużej wagi do auto-ekspresji. Pod względem sposobu opisu, zauważyć można połączenie odwołania zjawisk przyrody z humanizmem. Nawiązaniem do natury jest samo wykorzystanie strzyżyka jako symbolu miłości oraz nośnika treści emocjonalnych. Pieśń strzyżyka staje się wyrazem pragnienia miłości podmiotu lirycznego i uczuć względem ukochanego. Już na początku tekstu pieśni dowiadujemy się, że akcja rozgrywa się u progu wiosny. Początek wiosny oznacza przybycie strzyżyków, a także zbliżające się spotkanie z ukochanym, podkreślając wyczekiwanie podmiotu lirycznego. Jeśli chodzi o humanizm, to przejawia się on w traktowaniu strzyżyka i jego śpiewu jako symbolu wołania do ukochanego. Słowa, które przewijają się przez cały tekst pieśni to „miłość” i „młodość”. Natomiast śpiew strzyżyka zastępuje niewypowiedziane przez podmiot liryczny słowa, będąc jednocześnie wyrazem najszczerzych uczuć. Jak wynika z powyższego, podmiot liryczny w pierwszej osobie liczby pojedynczej wyraża siłę swego uczucia i pragnienie spełnionego życia. Dla ludzi, na co dzień zderzających się z prozą życia, są to podstawowe dążenia, w których zawiera się wartość życia. Zarówno pod względem treści, jak i sposobu ekspresji, tekst ten stanowi doskonały przykład romantycznej stylistyki. Słynny angielski poeta romantyczny, William Wordsworth (1770-1850)

powiedział, iż „wszystkie dobre wiersze są naturalnym wyrazem silnych emocji”.⁵⁸ Tekst analizowanej pieśni zarówno pod względem stylu poetyckiego, jak i językowego, znakomicie ukazuje cechy charakterystyczne dla nurtu romantycznego. To te właśnie cechy stały się inspiracją dla jego muzycznego opracowania.

3.1.3 Analiza muzyczna

Pieśń *La Capinera* posiada budowę dwuczęściową AB, utrzymana jest w tempie *Allegretto*, metrum 2/4 i tonacji F-dur. Składa się ona ze wstępu (takty 1-11), części A (takty 12-51), części B (takty 52-69) i interludium (takty 70-77), po którym następuje powtórzenie części A i B.

Wstęp wykonuje w całości fortepian. Wykorzystanie powtarzających się dźwięków na tle ostinata w lewej ręce nadaje partii fortepianu dynamicznego charakteru, co w połączeniu z tempem *Allegretto*, kreuje obraz fal morskich uderzających o brzeg. Żywy, radosny, lekki nastrój wstępu stanowi doskonale wprowadzenie dla partii wokalne. (Vide: Przykład nutowy 3-1):



Przykład nutowy 3-1: Julius Benedict *La Capinera*, takty 1-6⁵⁹.

Jak widać na powyższym przykładzie, począwszy od taktu 1, partia akompaniamentu zbudowana jest w oparciu o figury ósemkowe. Po czterech taktach zbudowanych na dwudźwiękach w prawej i lewej ręce, od taktu 5 w partii lewej ręki pojawiają się trójdzwięki, które zagęszczają fakturę, czyniąc atmosferę jeszcze bardziej radosną i pomagając wykonawcy wczuć się w nastrój.

Część A składa się z czterech fraz. Pierwsza fraza rozpoczyna się ósemką na słabej mierze taktu i rozwija się niespiesznie na tle akordów rozłożonych w partii fortepianu. Jednoczesna zwartość rytmu i uczucie przestrzeni daje wykonawcy ogromne możliwości ekspresyjne, łącząc pełne napięcia podekscytowanie ze śpiewnością linii melodycznej. Ornamentalna melodia odznacza się płynnością i doskonale naśladuje śpiew ptaka, niosący się pośród drzew. Całość

⁵⁸ Qiao Xinjian 乔新建, *Zarys sztuki wokalne* (声乐艺术概论), Xinan Shifan Daxue Chubanshe, Chongqing 2001.

⁵⁹ Zbiór aut. Zhou Feng 周枫, *108 pieśni włoskich (cz. II)* (意大利歌曲 108 首 (下册)), Shijie Tushu Chuban Gongsi 2006, str. 9-18.

kreuje niemal odrealniony obraz, pełen świeżego piękna i barw szczęścia. (Vide: Przykład nutowy 3-2).

Przykład nutowy 3-2: Julius Benedict *La Capinera*, takty 25-30.⁶⁰

Część B ma charakter liryczno-koloraturowy. Melodia zbudowana jest w oparciu o nieregularny rytm synkopowany, a także odznacza się wyraźną zmianą dynamiki i dość swobodnym tempem. Od taktu 59, połączenie partii wokalne i partii fortepianu tworzy efekt o zabarwieniu symfonicznym. Pod względem ekspresji, część ta imituje barwę głosu strzyżyka. Choć część ta wykonywana jest głównie na sylabie „la”, co sprawia, że jest uboga w warstwie językowej, to za pośrednictwem tej jednej sylaby niezwykle sugestywnie oddaje uczucia podmiotu lirycznego. Jak zauważył francuski kompozytor romantyczny Charles Camille Saint-Saëns, „u kresu języka rozpoczyna się muzyka”.⁶¹ (Vide: Przykład nutowy 3-3):

Przykład nutowy 3-3: Julius Benedict *La Capinera*, takty 59-64.⁶²

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Qiao Xinjian 乔新建, op.cit.

⁶² Zbiór aut. Zhou Feng 周枫, *108 pieśni włoskich (cz. II)* (意大利歌曲 108 首 (下册)), Shijie Tushu Chuban Gongsi 2006, str. 9-18.

Utwór kończy się frazą koloraturową, opartą na figurach ósemkowo-szesnastkowych i szesnastkowych, która daje śpiewaczce możliwość do zaprezentowania umiejętności technicznych. W części tej przebiegi szesnastkowe i tryle tworzą dwa rodzaje barwy, komponując się w spójny przekaz emocjonalny, będący połączeniem śpiewu strzyżyka z wołaniem podmiotu lirycznego do ukochanego. Natomiast w ostatnich trzech taktach, partia fortepianu wchodzi w fakturę homofoniczną. Akordami harmonicznymi w lewej ręce i bogactwem brzmienia uwypukla melodię partii wokalne, znacznie ją ożywiając. W ostatnich taktach, progresja wznosząca prowadzi do kończącego pieśń akordu tonicznego F-dur. (Vide: Przykład nutowy 3-4).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the vocal line with lyrics, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are 'can - tiam! - hap - py love.' with a trill and tremolo marking. The piano part has a dynamic marking of 'ff'.

Przykład nutowy 3-4: Julius Benedict *La Capinera*, takty 136-139.⁶³

3.1.4 Analiza wykonawcza

Wykonując pieśń *La Capinera*, należy w pierwszej kolejności przygotować się do tego emocjonalnie. Jedyne interpretacja, posiadająca odpowiedni ładunek uczuciowy pozwala na uzyskanie dobrego efektu scenicznego i realistyczne odtworzenie odmalowanego w pieśni obrazu muzycznego. Wstęp realizowany jest przez partię fortepianu. Śpiewaczka w tym czasie, przygotowując się do rozpoczęcia części A powinna się rozluźnić i wczuć w nastrój kreowany przez fortepian.

Wyróżnikiem części A pod względem wykonawczym jest pierwsze pojawienie się wizerunku strzyżyka. Śpiewając pierwszą frazę należy zwrócić uwagę na relacje między tempem i rytmem. Gdy fraza rozpoczyna się na słabej mierze taktu, ton wypowiedzi powinien przywodzić na myśl wyznanie, podkreślając uczucie wyczekiwania. Owo utęsknienie należy wyrazić wykonując skok o sekstę w górę, dbając jednocześnie o kontrolę oddechu, pozwalającą na utrzymanie jasności barwy. W taktie 14 pojawia się pierwsza przednutka, zapowiadająca

⁶³ Ibid.

przybycie strzyżyka. Przednutki tej nie należy wykonywać z przesadną emfazą, lecz lekko i naturalnie, ponieważ strzyżyk tak naprawdę jeszcze się nie pojawił, jedynie odległy odgłos śpiewu stanowi jego metaforyczną zapowiedź.

W dalszej części utworu przednutki, będące górną sekundą ozdabianej nuty, są bardzo częste. Uwypuklają one obraz strzyżyka za pomocą imitacji. Należy jednak zwrócić uwagę, by przy wykonaniu pieśni utrzymać stan rozluźnienia aparatu głosowego. Każda fraza powinna być płynna, co jest szczególnie istotne w miejscach, gdzie melodia rozpoczyna się na słabej części taktu lub rozciąga się na przestrzeni kilku taktów. Pod względem kontroli oddechu, akcentów i tonu należy kierować się siłą ekspresji sugerowaną przez tekst i muzykę. Przykładem może być wykonanie taktów 44-51: (Vide: Przykład nutowy 3-5).

Przykład nutowy 3-5: Julius Benedict *La Capinera*, takty 41-45⁶⁴

Fraza ta stanowi hymn pochwalny miłości, nasycona jest uczuciem tęsknoty i wyczekiwania spełnienia w życiu uczuciowym. W takcie 44 należy wykonać w dynamice *forte* skok o interwał seksty wielkiej w górę (c^2 - a^2). Konieczne jest w tym miejscu nabranie pełnego oddechu i dobre podparcie przeponowe. Po skoku interwałowym rozpoczyna się fraza *legato*, gdzie oddech musi pozwolić na swobodne prowadzenie falującej linii melodycznej. Na przestrzeni całej frazy należy zachować aktywne zaangażowanie. W takcie 46 następuje wyciszenie, tworzące kontrast w stosunku do poprzedzającej je dynamiki *forte*. Zabieg ten ma na celu wzmocnienie siły ekspresji, gdyż w tekście pojawia się słowo „miłość”. Kontrast dynamiczny podkreśla wysublimowanie ekspresji emocjonalnej.

Od taktu 52 rozpoczyna się część B (vide: Przykład nutowy 3-6), odznaczająca się zastosowaniem przebiegów koloraturowych. Tekst ogranicza się do sylaby „la”, lecz melodia jest niezwykle bogata. Linia melodyczna oparta jest na połączeniu łuków na granicy taktów i nut artykułowanych *staccato*. Ligatury pomiędzy taktami zapowiadają przesunięcie akcentu, co pozwala na uzyskanie lirycznego, śpiewnego efektu, natomiast zastosowanie *staccato* czyni obraz strzyżyka bardziej realistycznym, a jednocześnie podkreśla radosny nastrój. Wykonując

⁶⁴ Ibid.

ten fragment należy zwrócić szczególną uwagę na jakość dźwięku, co wymaga odpowiedniego podparcia oddechowego. Z punktu widzenia linii melodycznej, należy podkreślić akcenty na łukach oraz *staccato*, a pełen dynamizmu rytm potraktować jako nośnik nastroju. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na płynność fraz, co pozwoli na sugestywne odmalowanie wizerunku strzyżyka oraz uwypuklenie pochwały miłości.

Przykład nutowy 3-6: Julius Benedict *La Capinera*, takty 59-64.⁶⁵

W zakończeniu pieśni (vide: Przykład nutowy 3-7), nastrój doprowadzony zostaje do punktu kulminacyjnego za pomocą figur szesnastkowych w progresji opadającej. W wykonaniu przebiegów koloraturowych istotne jest opanowanie dwóch wymogów technicznych. Pierwszym z nich jest realizacja frazy o charakterze progresyjnym. Frazę tę można zaśpiewać z pewną dozą swobody, w zależności od potrzeb ekspresji emocjonalnej. Na pierwszym dźwięku frazy (b²) należy zaznaczyć akcent, a następnie zaśpiewać całą frazę w wykorzystaniu odpowiedniej kontroli oddechu. Każdy dźwięk powinien być należycie podparty. Jednocześnie należy cały czas oczyma wyobraźni widzieć obraz radosnego, uroczego strzyżyka, tak by zaprezentować linię melodyczną z odpowiednim nastawieniem i lekkością.

Przykład nutowy 3-7: Julius Benedict *La Capinera*, takt 135.⁶⁶

Drugim ważnym aspektem jest wykonanie końcowych tryli (vide: Przykład nutowy 3-8). Tryl jest istotną techniką w śpiewie koloraturowym, odznacza się bogactwem artystycznego wyrazu. Zastosowanie tryli w analizowanej pieśni nie tylko pozwala na imitację głosu strzyżyka,

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

ale również odgłos łopotu jego skrzydeł. W poniższym przykładzie nutowym, fraza zawierająca tryle następuje bezpośrednio po przebiegu koloraturowym. Pod względem ekspresji, stanowi element przejściowy, zapowiadający zakończenie pieśni. Przy wykonaniu tryli należy zwrócić uwagę na barwę. Z jednej strony głos powinien brzmieć lekko i zwinnie, z drugiej zaś barwa powinna być pełna opanowania, by fraza spełniła swoją funkcję przejściową. Jednorodność barwy uzyskać można za pomocą rejestru mieszanego.

Przykład nutowy 3-8: Julius Benedict *La Capinera*, takty 136-139.⁶⁷

3.1.5 Współpraca między partią wokalną i instrumentalną

Wykonanie analizowanej pieśni zgodnie z jej oryginalnym zamysłem wymaga współpracy między partią wokalną i partią fortepianu. Każda z tych partii odznacza się specyficznymi wymogami i cechami wyróżniającymi. W przypadku kameralistyki wokalne, partia wokalna i partia fortepianu są równorzędne, dlatego dla osiągnięcia zamierzonego efektu artystycznego i pozostania wiernym oryginałowi, konieczna jest współpraca między tymi partiami zarówno podczas ćwiczeń, jak i występu. Po pierwsze, współpraca między wokalistką i akompaniatorem opiera się na wzajemnym przenikaniu się obu partii. Z jednej strony partia fortepianu wprowadza do utworu aspekt harmoniczny, z drugiej zaś elementy koloraturowe w partii wokalne powinny być postrzegane z punktu widzenia ekspresji charakterystycznej dla muzyki instrumentalnej. Dlatego też wokalistka i akompaniator powinni ściśle współpracować pod względem spójności ekspresyjnej. Po drugie, ekspresja emocjonalna i kreacja muzycznego obrazu przez śpiewaczkę powinny opierać się na stworzonym przez fortepian nastroju. Zwłaszcza na początku utworu, fortepian odgrywa niezwykle ważną rolę we wprowadzeniu w atmosferę, jego zadaniem jest pomoc śpiewaczce w odnalezieniu odpowiedniego nastroju. Na przestrzeni całej pieśni, partia fortepianu powinna stanowić wsparcie dla partii wokalne m.in. pod względem wzbogacenia harmonii i podkreślenia zmian dynamicznych oraz uwypuklenia zmian barwowych i fakturalnych.

⁶⁷ Ibid.

3.2 Li Yan - *Feniks poszukujący partnerki*

3.2.1 Okoliczności powstania

Feniks poszukujący partnerki (凤求凰 *Feng Qiu Huang*⁶⁸) początkowo był pieśnią z gatunku *qinge* (琴歌⁶⁹), cieszącego się dużą popularnością za czasów dynastii Han.⁷⁰ Termin *qinge* odnosi się do pieśni z akompaniamentem starożytnego chińskiego instrumentu strunowego szarpanego *guqin* (古琴⁷¹). Był to najstarszy chiński gatunek muzyki wokalnoinstrumentalnej. Autorem oryginalnego utworu *Feniks poszukujący partnerki* był chiński poeta z okresu dynastii Han, Sima Xiangru (司马相如⁷²). Pieśń stanowi wyraz jego miłości do Zhuo Wenjun. Poeta odwołuje się do symboliki feniksa, zaczerpniętej z chińskich legend i wyraża swoje uczucia za pomocą porównania oraz antropomorfizacji. W analizowanej pieśni o tym samym tytule, będącej przykładem kameralistyki wokalne, współczesny chiński przedstawiciel młodego pokolenia kompozytorów, Li Yan (李砚⁷³), posłużył się tekstem autorstwa Sima Xiangru. Li Yan jest absolwentem Wuhańskiego Konserwatorium Muzycznego na kierunkach wokalistyka i kompozycja, autorem niemal stu utworów wokalnych. Z punktu widzenia stylistyki w jego twórczości, zauważyć można dwie cechy charakterystyczne: pierwszą z nich jest dobór tekstów o wyraźnie chińskim kolorycie i przykładanie wagi do stylu narodowego, czego przykład stanowią m.in. pieśni *Chcę powrócić do Lhasy* (我想回拉萨 *Wo Xiang Hui Lasa*⁷⁴), *Radosna pieśń* (吉祥欢歌 *Jixiang Huange*⁷⁵) i *Szczęście śnieżnej krainy* (雪域吉祥 *Xueyu Jixiang*⁷⁶). Drugą cechą jest częste sięganie po klasyczną poezję chińską. Klasyczne wiersze stanowią bogaty skarbiec literacki i muzyczny, przez co począwszy od XX wieku niezmiennie stanowią popularne źródło inspiracji dla chińskich kompozytorów muzyki wokalne. Li Yan podążył za tą tradycją,

⁶⁸ Wg oryginału w j. chińskim.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Dynastia Han (202 p.n.e. – 220 n.e.) panowała w Chinach po upadku dynastii Qin. Wyróżnia się okres Zachodniej i Wschodniej Dynastii Han, przyp. aut.

⁷¹ Wg oryginału w j. chińskim.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

komponując m.in. następujące pieśni do słów poezji klasycznej: *Feniks poszukujący partnerki*, *Motyle kochają kwiaty* (蝶恋花 *Die Lian Hua*⁷⁷), czy *Sprawa jadeitu* (青玉案 *Qingyu An*⁷⁸).

Feniks poszukujący partnerki pod względem stylistycznym inkorporuje elementy starożytnej muzyki chińskiej, z wykorzystaniem ludowej skali heptatonicznej. W pieśni tej nie ma imitacji głosu ptaka, skupia się ona natomiast na ekspresji myśli i uczuć, wyrażając je m.in. za pomocą środków charakterystycznych dla tradycyjnej muzyki chińskiej. Od momentu premiery utworu, cieszył się on dużym zainteresowaniem krytyków, a także wprowadzony został do programu nauczania wokalistyki na wyższych uczelniach muzycznych.

3.2.2 Analiza tekstu pieśni

Tekst pieśni:⁷⁹

有一美人兮，见之不忘。	<i>Jest jedna piękna kobieta, której nie mogę zapomnieć.</i>
一日不见兮，思之如狂。	<i>Gdy nie widzę jej przez jeden dzień, odchodzę od zmysłów.</i>
凤飞翱翔兮，四海求凰。	<i>Niczym krążący po niebie feniks, szukający wszędzie partnerki.</i>
无奈佳人兮，不在东墙。	<i>Dlaczego ta piękność nie mieszka za ścianą.</i>
将琴代语兮，聊写衷肠。	<i>Niech qin wyrazi to, czego słowa wyrazić nie mogą.</i>
何时见许兮，慰我彷徨。	<i>Dopóki nie jesteśmy razem, moje serce nie znajduje ukojenia.</i>
愿言配德兮，携手相将。	<i>Mam nadzieję, że stworzymy dobraną parę</i>
不得於飞兮，使我沦亡。	<i>i wspólnie przejdziemy przez życie.</i>
	<i>Lecz jeśli nie możemy razem wzbić się w przestworza, to wolę umrzeć.</i>

Tekst pieśni *Feniks poszukujący partnerki* pod względem gatunkowym jest poematem *hanfu*⁸⁰, unikalną dla czasów panowania dynastii Han formą poetycką. Jego budowa różni się od typowych dla poezji klasycznej pięciozłogłosców (五言诗 *wuyanshi*⁸¹) i siedmioletogłosców (七言诗 *qiyanshi*⁸²). Każdy z wersów składa się z dziewięciu sylab, pięciu w pierwszej części

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Tłumaczenie: Karolina Wang.

⁸⁰ *Hanfu* – gatunek literacki pochodzący z czasów dynastii Han, będący rodzajem rymowanej prozy, [przyp. aut.].

⁸¹ Wg oryginału w j. chińskim.

⁸² Ibid.

zdania i czterech w drugiej, zgodnie z zasadami metrycznymi poezji klasycznej⁸³. Omawiany wiersz posiada parzysty układ rymów, który nadaje mu rytmiczności i decyduje o jego muzyczności. Pod względem formy ekspresji, tekst ma charakter narracyjno-liryczny. Jego narracyjność przejawia się w posiadaniu jasno określonego adresata wyrażanych uczuć, w pierwszym wersie czytamy: „jest piękna kobieta, której nie mogę zapomnieć”. Przesłanie wiersza jest bezpośrednie i proste w zrozumieniu. O liryczności utworu świadczy częste stosowanie partykuły emfaticznej 兮xi, powszechnie wykorzystywanej w poezji klasycznej do wyrażania emocji. Z punktu widzenia wykonawcy, interpretacja pieśni opartej na klasycznym wierszu wymaga doskonałego zrozumienia jego treści i charakterystycznego dla poezji klasycznej bogactwa konotacji. W przypadku tak tradycyjnej formy artystycznego wyrazu, ekspresja emocjonalna wokalistki powinna być kształtowana w oparciu o przesłanie wiersza.

3.2.3 Analiza muzyczna

Pieśń odznacza się budową dwuczęściową, utrzymana jest w tonacji f-moll, metrum 4/4 i tempie $\text{♩} = 55$. Utwór składa się ze wstępu (takty 1-5), części A (takty 6-15), części B (takty 16-23), łącznika (takty 24-28) oraz powtórzenia kolejno części A i B.

Materiał muzyczny wstępu niejako zapowiada materiał muzyczny dwóch pierwszych fraz części A, stanowiąc wprowadzenie do melodii tematu przewodniego. Zwięzły w budowie wstęp obejmuje 5 taktów, o strukturze 2+3. Melodia, rozpoczynająca się od motywu opartego na skoku o interwał kwinty w górę (f^1-c^2), prowadzona w niespiesznym tempie, daje wyraz uczuciu tęsknoty. W motywie otwierającym drugą frazę, kompozytor zastosował skok o interwał kwarty w górę (f^1-b^1), który dodatkowo podkreśla wyrażaną melancholię. Z perspektywy utworu jako całości, wstęp odgrywa rolę wprowadzenia w nastrój i logicznego łącznika z tematem pieśni. (Vide: Przykład nutowy 3-9).



Przykład nutowy 3-9: Li Yan *Feniks poszukujący partnerki*, takty 1-5.⁸⁴

⁸³ Klasyczna poezja chińska odznacza się ścisłym połączeniem piękna formy z pięknym treścią. Pod względem formalnym, przykładem dużą wagę do rymów, a także paralelizmów, stąd wymaga przestrzegania konkretnych zasad metrycznych, [przyp. aut.].

⁸⁴ Yu Huicheng, Jin Quanyuan 余惠承, 金泉媛): *Antologia nauczania narodowej muzyki wokalnejs z Hubei* (湖北民族声乐教学曲选), tom II, Hubei Education Publishing House, wyd. 2021.4, s. 162-163.

Część A składa się z czterech regularnych fraz o budowie 2+2+2+2, utrzymanych w jednej tonacji. Pierwsza fraza oparta jest na akordzie rozłożonym f-moll, podkreślając zależności funkcyjne między toniką i dominantą. Wprowadzenie dźwięku alterowanego d² nosi znamiona charakterystycznego dla tradycyjnej muzyki chińskiej „dźwięku wzbogacającego barwę”⁸⁵. Melodia drugiej frazy utrzymana jest w niskim rejestrze i ma kierunek opadający, wyrażając tęsknotę podszytą melancholią, wynikającą z „niemożności zapomnienia”. (Vide: Przykład nutowy 3-10):



Przykład nutowy 3-10: Li Yan *Feniks poszukujący partnerki*, takty 6-9.⁸⁶

W trzeciej frazie pojawia się odwołanie do feniksa ze starożytnych legend chińskich. W tym momencie w warstwie muzycznej pojawia się jasny akord durowy, który wyraża zmianę perspektywy i podkreśla trudną do okiełznania pasję. W czwartej frazie kompozytor zastosował rozłożoną dominantę molową, która wprowadza momentalną zmianę nastroju, podkreślając uczucie tęsknoty. (Vide: Przykład nutowy 3-11):



Przykład nutowy 3-11: Li Yan *Feniks poszukujący partnerki*, takty 10-14.⁸⁷

Jak widać na przykładzie powyższych czterech fraz, narracja i wyrażanie emocji opiera się głównie na kontrastach barwy, zmianach rejestru i kształcie linii melodycznej. Ekspresja muzyczna pozostaje w ścisłym związku z treścią tekstu i jego konotacjami.⁸⁸ Wynikają z tego dwie bezpośrednie konsekwencje. Po pierwsze, pod względem kształtowania linii melodycznej, jej rozwój podyktowany jest zrozumieniem treści tekstu, który stanowi podstawę do kompozycji

⁸⁵ Określenie to odnosi się do dźwięku alterowanego w stosunku do tradycyjnej skali chińskiej, charakteryzującego się lokalnym kolorytem, przyp. aut.

⁸⁶ Yu Huicheng, Jin Quanyuan 余惠承, 金泉媛: *Antologia nauczania narodowej muzyki wokalne z Hubei* (湖北民族声乐教学曲选), tom II, Hubei Education Publishing House, wyd. 2021.4, s. 162-163.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Zaczepnięty z tradycyjnej estetyki termin *yijing* (意境) odnosi się do połączenia scenerii z emocjami, percepcji z konotacjami, przyp. aut.

melodii. Po drugie, pod względem budowy fraz, skonstruowane są one w oparciu o strukturę wiersza, która stanowi ramy dla struktury muzycznej.

Część B zbudowana jest z czterech fraz o budowie 2+2+2+5. Pierwsza fraza prowadzona jest w rejestrze środkowym i wysokim, wyraża ona dążenie podmiotu lirycznego do zdobycia serca ukochanej. Rytm i tempo są umiarkowane, jednak pod pozorem spokoju kryje się ogromny ładunek emocjonalny. (Vide: Przykład nutowy 3-12):



Przykład nutowy 3-12: Li Yan *Feniks poszukujący partnerki*, takty 14-17.⁸⁹

Druga fraza z kolei, utrzymana jest w rejestrze środkowym i niskim, tworząc tym samym kontrast w stosunku do frazy pierwszej. Podkreślone jest w niej połączenie pierwszego, drugiego i siódmego stopnia skali, a melodia opiera się przede wszystkim o interwały sekundy i tercji. Jej falujący charakter wyraża nastrój wahania. We frazie trzeciej pojawia się materiał muzyczny z trzeciej frazy części A. Poprzez podkreślenie rozłożonego akordu durowego, uwypuklony jest kontrast barwy. Fraza ta wyraża pragnienie trwałego związku z wybranką serca. (Vide: Przykład nutowy 3-13):



Przykład nutowy 3-13: Li Yan *Feniks poszukujący partnerki*, takty 18-21.⁹⁰

Fraza czwarta wyróżnia się dużymi zmianami emocjonalnymi. Rozpoczyna się ona w rejestrze środkowym. Następnie skok o interwał seksty małej w górę daje wyraz rozczarowaniu niemożnością bycia razem z ukochaną. Druga część frazy utrzymana jest w niskim rejestrze, a melodia pełna jest przygnębienia, podkreślającego niechęć do rozstania z partnerką. (Vide: Przykład nutowy 3-14):

⁸⁹ Yu Huicheng, Jin Quanyuan 余惠承, 金泉媛): *Antologia nauczania narodowej muzyki wokalne z Hubei* (湖北民族声乐教学曲选), tom II, Hubei Education Publishing House, wyd. 2021.4, s. 162-163.

⁹⁰ Ibid.



Przykład nutowy 3-14: Li Yan *Feniks poszukujący partnerki*, takty 22-25.⁹¹

Na podstawie powyższej analizy stwierdzić można, że zarówno pod względem tekstu, jak i melodii, w pieśni tej nie ma zbyt szczegółowego portretu feniksa. Brakuje w niej imitacji obrazu ptaka za pomocą dźwięku. Jednak historia feniksa poszukującego partnerki w metaforyczny sposób ilustruje starania podmiotu lirycznego o względy ukochanej. Decyduje to o interpretacji pieśni, która powinna być podporządkowana ekspresji emocji. Jedynie głębokie zrozumienie znaczenia tytułowej historii pozwala na trafne ukazanie tematu miłości.

3.2.4 Analiza wykonawcza

Pieśń ta pod względem stylistyki różni się od większości pieśni artystycznych, wyróżnia się również na tle innych pieśni z motywem ptaków. Jej wyjątkowość przejawia się w dwóch aspektach: po pierwsze, z punktu widzenia stylistyki wykonania, czerpie ze środków ekspresji charakterystycznych dla starożytnych chińskich pieśni *qinge*. Dla uwypuklenia charakteru pieśni skomponowanej do słów poezji klasycznej, należy wykazać się doskonałą znajomością zagadnień literackich i ogólnokulturowych. Po drugie, analizowana pieśń nie kładzie nacisku na imitację lub odmalowanie obrazu ptaka, lecz odwołuje się do kategorii estetycznej *yijing*, poprzez przyrównanie bohaterów wiersza do pary feniksów. W chińskiej legendzie, historia poszukiwania przez feniksa partnerki stanowi ilustrację miłości. Dlatego też wykonując tę pieśń, należy wyrazić zawarte w przedstawionym obrazie konotacje, a nie skupiać się na zewnętrznej imitacji.

We wstępie, partia fortepianu naśladować ma barwę *guqin*. Wykonując arpeggio w lewej ręce należy zastosować stonowaną dynamikę i eteryczną barwę, by oddać brzmienie charakterystyczne dla tego instrumentu. Jednocześnie wykonawca partii wokalne powinien wyrazić nastrój pełen wyczekiwania i nadziei na spełnioną miłość.

Część A (takty 6-15) złożona jest z czterech regularnych fraz, a tekst ma charakter narracyjny. Ujrzawszy wybrankę serca, podmiot liryczny nie jest w stanie o niej zapomnieć, a temat miłości ukazany jest za pośrednictwem motywu feniksa poszukującego partnerki. Wykonując pierwszą frazę (vide: Przykład nutowy 3-15), należy w stosunkowo wolnym tempie i wyrównanym rytmie zastosować ton przywodzący na myśl wspomnienie, oddając tym samym uczucie tęsknoty podmiotu lirycznego. Śpiewając partykułę 兮 *xi*, można poprzedzić dźwięk f^2 przednutką, usytuowaną o sekundę wielką niżej (es^2), natomiast wykonując słowo

⁹¹ Ibid.

忘wang, należy potraktować dźwięk b¹ jako przednutkę. W obu tych przypadkach zastosować można glissando, które imituje technikę gry na *guqin*, nazywaną *chuo²zhu* (绰注).⁹² Polega ona na szarpaniu struny prawą ręką, przy jednoczesnym delikatnym przyciśnięciu struny lewą ręką, co daje efekt niewielkiego glissanda. W ten sposób nie tylko podkreśla się antyczny charakter pieśni, ale również dodaje melodii płynności, dzięki czemu ekspresja emocjonalna zyskuje na głębi. Ponadto, zabieg taki doskonale współgra z arpeggio w partii fortepianu, obie techniki bowiem wzajemnie się uzupełniają, dając artystyczny efekt spójności brzmienia.

Przykład nutowy 3-15: Li Yan „Feniks poszukujący partnerki, takty 6-9.”⁹³

Druga fraza (vide: Przykład nutowy 3-15) oparta jest głównie na funkcji subdominanty, a pod względem materiału muzycznego stanowi progresję frazy pierwszej. Linia melodyczna ma kierunek opadający, co dodatkowo podkreśla uczucie tęsknoty podmiotu lirycznego. Wykonując tę frazę należy oddać nastrój zabarwiony nutą troski i melancholii, barwa powinna być nieco ciemniejsza. Należy również zwrócić uwagę na przejście od rejestru głowowego do piersiowego, a także podkreślić sylabę 思*si*.

W trzeciej frazie (vide: Przykład nutowy 3-16) następuje zmiana barwy, spowodowana przejściem z tonacji f-moll do As-dur. Celem tego zabiegu jest uwypuklenie tematu, czyli samego feniksa poszukującego partnerki i wyrażenie gorącego pragnienia zdobycia względów ukochanej. Melodia pierwszej części frazy ma kierunek wznoszący, niczym wznoszący się lot feniksa. Dla odmiany kierunek drugiej frazy jest opadający, przywodząc na myśl spoglądanie z wysokości. Jama ustna powinna być aktywnie zaangażowana w proces fonacji, a odpowiednie wykorzystanie rezonansu pozwoli na uzyskanie jasnej barwy. Niezależnie od kierunku linii melodycznej, należy dopilnować stabilności oddechu i pozycji krtani, tak aby zapewnić spójność ekspresji.

⁹² Wg oryginału w j. chińskim.

⁹³ Yu Huicheng, Jin Quanyuan 余惠承, 金泉瑗): *Antologia nauczania narodowej muzyki wokalnejs z Hubei* (湖北民族声乐教学曲选), tom II, Hubei Education Publishing House, wyd. 2021.4, s. 162-163.

Wykonując sylabę 兮*xi*, należy zwrócić uwagę na wymowę oraz na płynność przejścia między dźwiękami $es^2-d^2-b^1-d^2$, w trakcie gdy artykulacja samogłoski „i” powinna pozostać stabilna.

Przykład nutowy 3-16: Li Yan *Feniks poszukujący partnerki*, takty 10-13.⁹⁴

W czwartej frazie (vide: Przykład nutowy 3-16) następuje powrót do tonacji f-moll, do akordu dominanty, a linia melodyczna przechodzi z rejestru środkowego do niskiego, co odzwierciedla bezradność w obliczu niemożności odnalezienia wybranki serca. We fragmencie tym należy zwrócić szczególną uwagę na wyrażenie rozczarowania podmiotu lirycznego za pomocą ciemnej barwy. Pod względem nastroju należy podkreślić kontrast w stosunku do frazy trzeciej, co pozwoli na wydobywanie głębi i dramaturgii emocjonalnego wyrazu.

Cztery frazy części B (takty 16-23) charakteryzują się podobieństwem w warstwie rytmicznej, przejawiającym się w zastosowaniu figur ósemkowych. Melodia charakteryzuje się płynnością, tworząc pewien kontrast w stosunku do części A. W pierwszej frazie (vide: Przykład nutowy 3-17) podmiot liryczny pragnie wyrazić swoje uczucia za pomocą dźwięku *guqin*. W oparciu o charakter linii melodycznej oraz wyrażane w tym fragmencie emocje, można nieznacznie przyspieszyć, podkreślając gorące, niecierpiące zwłoki pragnienie ujżenia ukochanej i usłyszenia od niej odpowiedzi. Śpiewając słowa 将琴代语兮 („niech *qin* wyrazi to”), należy podkreślić przejrzystość i jasność barwy, zdecydowanym tonem wyrażając stałość uczuć podmiotu lirycznego. W partii akompaniamentu należy również zwiększyć dynamikę wykonania akordów i dwudźwięków w prawej ręce, co wzmocni siłę ekspresji i uwypukli nastrój.

⁹⁴ Ibid.

Przykład nutowy 3-17: Li Yan *Feniks poszukujący partnerki*, takty 14-17.⁹⁵

Czwarta fraza tej części stanowi punkt kulminacyjny pieśni (vide: Przykład nutowy 3-18), jest to fraza o największym ładunku emocjonalnym. Pod względem linii melodycznej, po pierwszych trzech dźwiękach pochodzących z sekwencji sekundowej następuje skok interwałowy o sekstę małą w górę, na dźwięk as². Wykonując tę miarę taktu należy odpowiednio przygotować aparat głosowy oraz zadbać o należyte podparcie. Dźwięk nie powinien być sztywny, ale musi mieć siłę ekspresji. Druga część frazy, na słowach 使我沦亡 („to wolę umrzeć”) utrzymana jest w niskim rejestrze i wyraża wielki smutek. Wykonując ją można zastosować efekt zbliżony do płaczu, zwłaszcza na słowie „umrzeć” (沦亡). Kontrolując mięśnie międzyżebrowe wytworzyć można wibrujący strumień powietrza, który w przełożeniu na falujący głos, podkreśli nastrój pełen bólu.

Przykład nutowy 3-18: Li Yan „Feniks poszukujący partnerki”, takty 22-25.⁹⁶

3.2.5 Współpraca między partią wokalną i instrumentalną

Analizowana w niniejszym rozdziale pieśń wykonywana jest z akompaniamentem fortepianu. Z doświadczenia autorki wynika, iż pod względem współpracy między partią wokalną i partią akompaniamentu, należy skupić się na dwóch zasadniczych aspektach: pierwszym z nich

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

jest spójność pod względem frazowania i oddechu. Ze względu na dużą regularność budowy fraz w tej pieśni oraz przejrzysty rozkład cesur, konieczne jest zachowanie spójności między partią fortepianu i partią wokalną pod względem miejsc nabierania oddechu. Akompaniament fortepianowy powinien być podporządkowany partii wokalnej, dostosowywać do niej zmiany dynamiczne, tak aby osiągnąć przekonujący efekt lirycznej ekspresji. Podczas wspólnych ćwiczeń, wokalistka powinna wymienić z akompaniatorem uwagi na temat oddechu, dążąc do uzyskania spójnej ekspresji emocjonalnej. Po drugie, należy skupić się na idealnej koordynacji pod względem rytmicznym. Na przykład, w zakończeniu części A i B, w zależności od wyrażanych emocji, wokalistka może dokonać swobodnej interpretacji. Ostatnia fraza części B kończy się całą nutą, jednak w praktyce wykonawczej można dla lepszego efektu artystycznego świadomie tę nutę wydłużyć. Dlatego tak ważna jest współpraca między wokalistką a akompaniatorem, pozwalająca na zakończenie pieśni z zastosowaniem *rallentando* i *diminuendo*. Podczas ćwiczeń należy zwrócić uwagę na podyktowane interpretacją utworu zmiany tempa i rytmu, co pozwoli na osiągnięcie zamierzonego efektu artystycznego.

3.3 Thomas Augustine Arne - *When Daisies Pied*

3.3.1 Okoliczności powstania

When Daisies Pied to utwór kameralistyki wokalnej skomponowany przez klasycystycznego kompozytora angielskiego Thomasa Augustine Arne'a (1710-1778) do słów dramatopisarza Williama Shakespeare'a (1564-1616). Tekst pieśni zaczerpnięty został z wiersza zawartego w sztuce Shakespeare'a *Stracone zachody miłości*. Dzieła tego słynnego dramatopisarza angielskiego epoki renesansu wywarły ogromny wpływ na odbiorców z całego świata. Jego twórczość promowała idee humanizmu, odkrywała wartość człowieka, demaskując jednocześnie jego przywary. Pod względem języka literackiego, Shakespeare przejął wprowadzony do dramatu elżbietańskiego przez Christophera Marlowe'a (1564-1593) wiersz biały. Formalny, określony ścisłymi regułami język zastąpił teatralnym językiem pozwalającym na ukazanie prawdziwego życia i świata wewnętrznego bohaterów. Doskonale opanował sztukę odnajdywania w przyrodzie i społeczeństwie obiektów, które za pomocą artystycznej kreacji stawały się nośnikami emocji. Stosowane przez niego środki poetyckie charakteryzowały się realizmem i sugestywnością, czego doskonałym przykładem jest wiersz *When Daisies Pied*.

Kompozytorem pieśni jest znany przedstawiciel angielskiego klasycyzmu, Thomas Arne, który wywarł znaczący wpływ na rozwój muzyki angielskiej. Pod względem dorobku twórczego, warto zwrócić uwagę na dwa jego aspekty: pierwszym są ogromne osiągnięcia na polu muzycznych utworów scenicznych. T. A. Arne skomponował wiele wybitnych dzieł tego

gatunku, z których najbardziej znany jest chorał *Rule, Britannia!* z maski⁹⁷ *Alfred*. Niestety większość jego utworów spłonęła podczas pożaru Opery Królewskiej w 1808 roku⁹⁸. Nie zachwiało to jednak jego pozycji jako czołowego przedstawiciela angielskiej muzyki scenicznej XVIII wieku. Drugim interesującym aspektem jego twórczości są liczne kompozycje na klawesyn, m.in. bardzo ceniony zbiór 8 sonat na klawesyn.

3.3.2 Analiza tekstu pieśni

Tekst pieśni:⁹⁹

<i>When daisies pied and violets blue</i>	<i>Kiedy rzezuchy srebrzyste kwiaty,</i>
<i>And lady-smocks all silver-white</i>	<i>Modre fiołki i pstre stokrocie,</i>
<i>And cuckoo-buds of yellow hue</i>	<i>I jaskier cały błyszczący w złocie</i>
<i>Do paint the meadows with delight,</i>	<i>Haftują łąkom bogate szaty,</i>
<i>The cuckoo then, on every tree,</i>	<i>Wtedy kukulka z każdego drzewa</i>
<i>Mocks married men; for thus sings he:</i>	<i>Śmieje się z mężów, kiedy im śpiewa:</i>
<i>“Cuckoo; Cuckoo, cuckoo!” O, word of fear,</i>	<i>„Kuku! Kuku!” bladą trwożą miota</i>
<i>Unpleasing to a married ear!</i>	<i>Przez wszystkich żonatych wrota!</i>

<i>When shepherds pipe on oaten straws,</i>	<i>Kiedy pastuszek gra na swej fletni,</i>
<i>And merry larks are ploughmen's clocks,</i>	<i>Skowronek w chmurach swe nuci trele</i>
<i>When turtles tread, and rooks, and daws,</i>	<i>I każdy ptaszek gniazdeczko ściele,</i>
<i>And maidens bleach their summer smocks,</i>	<i>I dziewczki suszą swe szaty letnie,</i>
<i>The cuckoo then, on every tree,</i>	<i>Wtedy kukulka z każdego drzewa</i>
<i>Mocks married men; for thus sings he,</i>	<i>Śmieje się z mężów, kiedy im śpiewa:</i>
<i>“Cuckoo; Cuckoo, cuckoo!” O, word of fear,</i>	<i>„Kuku! Kuku!” bladą trwożą miota</i>
<i>Unpleasing to a married ear!</i>	<i>Przez wszystkich żonatych wrota!</i>

W wierszu tym znaleźć można liczne obrazy poetyckie, w plastyczny sposób oddające ukazywaną scenerię. Na poziomie poetyckiego pejzażu, analizowany utwór ukazuje harmonię między człowiekiem i przyrodą, jednak na płaszczyźnie metaforycznej stanowi ekspresję spojrzenia autora na miłość. Pod względem zastosowanych środków poetyckich, użycie licznych

⁹⁷ Maska (masque) – angielska forma muzyczna, wstępna forma opery i baletu, lecz mniej sformalizowana, bez wyraźnego podziału na arie i recytatywy. Łączy elementy deklamacji, śpiewu, tańca i pantomimy, wg Encyklopedii PWN.

⁹⁸ Opera Królewska w Londynie położona jest w dzielnicy Covent Garden, pierwszy budynek teatru, strawiony później przez pożar, powstał w 1732 roku, przyp. aut.

⁹⁹ Tłumaczenie: Karolina Wang.

epitetów określających fiołki, stokrotki i jaskry, odmalowuje obraz pełen piękna i spokoju, co tworzy wyraźny kontrast w stosunku do tematu niewierności w miłości. W opinii autora, choć miłość jest piękna, to rzeczywistość nie zawsze spełnia oczekiwania, stąd też wiersz wyraża wewnętrzne napięcie między marzeniami i rzeczywistością, konflikt między miłością i zdradą. Dlatego też wykonując tę pieśń należy dotrzeć do sedna przekazywanych treści, tylko w ten sposób bowiem można wiernie oddać temat przewodni utworu. Interpretacja pieśni wymaga więc pewnego stopnia literackiej ogłady.

Choć język wiersza jest stosunkowo prosty i bezpośredni, to jednak dopiero uważniejsza lektura pozwala na odkrycie refleksji autora na temat miłości i życia. Utwór ten stanowi doskonały przykład humanizmu w twórczości W. Shakespeare'a bowiem poprzez dialektyczne rozważania na temat miłości, podkreśla wartość ludzkiego życia. Jak zauważył angielski poeta John Dryden (1631-1700), „Szekspir posiadał ogromne serce, będące w stanie zrozumieć każdego bohatera i każdą emocję”.¹⁰⁰

3.3.3 Analiza muzyczna

Pieśń posiada budowę dwuczęściową i utrzymana jest w metrum 6/8. Składa się ze wstępu (takty 1-8), części A (takty 9-16), interludium (takty 17-18) i części B (takty 19-37).

Wstęp utrzymany jest w tonacji F-dur, w dość żywym tempie, a wykorzystane tu motywy czerpią z materiału muzycznego części A. Na tle dwudźwięków w partii lewej ręki oraz harmonicznego uzupełnienia w głosie środkowym, rozwija się pełna romantyzmu, śpiewna linia melodyczna. Lekka i pełna wigoru melodia, wygrywana w rytm miarowego akompaniamentu, wprowadza radosną, pełną odprężenia atmosferę, przenosząc słuchacza w idylliczną scenerię, pełną śpiewu ptaków i zapachu kwiatów. Począwszy od taktu trzeciego, partia prawej i lewej ręki tworzy fakturę polifoniczną, dodatkowo podkreślając atmosferę rozkwitającej tysiącem kolorów, tętniącej życiem scenerii. Stanowi to doskonałe przygotowanie do wprowadzania tematu. (Vide: Przykład nutowy 3-19):

¹⁰⁰ Sun Fang 孙芳, *Daleka droga. Interpretacja utworów romantycznej kameralistyki wokalne wykorzystywanych w dydaktyce wokalne* (路远.浪漫风格声乐室内乐教学曲目鉴赏), *Dangdai Yinyue* 2017 (06).

When daisies pied

莎士比亚词
(英)阿 恩曲
T. A. Arne
(1710 - 1778)
佚名译配



Przykład nutowy 3-19: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 1-5¹⁰¹

Część A składa się z dwóch regularnych fraz. Pierwsza z nich utrzymana jest w tonacji F-dur i stanowi kontynuację materiału motywicznego ze wstępu. Do tych motywów dodane zostały nowe elementy melodii, ale całość zachowuje radosny, pełen życia nastrój. Zwłaszcza zastosowanie szesnastek, w połączeniu z ósemkami i ćwierćnutami tworzy zróżnicowany schemat rytmiczny, który w zestawieniu z falującą melodią, doskonale oddaje radość z nadejścia wiosny, a także zapowiada temat dążenia podmiotu lirycznego do spełnionej miłości i cieszenia się szczęściem w upojonej wiosennej scenerii. (Vide: Przykład nutowy 3-20):

1. 鲜
When
2. 麦
When

艳 的 雏 菊 和 紫 罗 兰, 映 照 姑 娘 的
dai - sies pied and vio - lets blue, And la - dy - smocks all
地 里 牧 笛 声 多 么 嘹 亮, 云 雀 报 晓 欢
shep - herds pipe on - oa - ten straws, And mer - ry larks are

Przykład nutowy 3-20: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 6-9.¹⁰²

Druga fraza oparta jest na dominancie tonacji F-dur, tj. C-dur. Z punktu widzenia organizacji tonalnej, takie przejście z toniki na dominantę jest zabiegiem bardzo charakterystycznym dla muzyki okresu klasycyzmu. Natomiast z perspektywy rozwoju myśli muzycznej, zapowiada zmianę nastroju lub jego nasilenie, uczucie szczęścia z podążania za głosem serca ulega bowiem pogłębieniu. Cechą charakterystyczną tej frazy jest brak szesnastek. Regularny rytm daje efekt większej stabilności, a okazjonalne skoki interwałowe dodają muzyce

¹⁰¹ Yu Huicheng, Jin Quanyuan 余惠承, 金泉瑗): *Antologia nauczania narodowej muzyki wokalne z Hubei* (湖北民族声乐教学曲选), tom II, Hubei Education Publishing House, wyd. 2021.4, s. 162-163.

¹⁰² Ibid.

pewnego napięcia. Pod względem emocji wyrażanych w poszczególnych frazach, zauważyć można przejście od radości z nadejścia wiosny do uczucia wewnętrznego podekscytowania. (Vide: Przykład nutowy 3-21):

白 衣 裳， 还 有 黄 色 的 酢 浆 花， 把
 sil - ver white, And cro - cus birds of yel - low hue, Do
 乐 地 歌 唱， 斑 鸠 向 那 乌 鸦 呼 唤， 少
 plough - men's clogs, And tur - tles tread, and rooks and daws, And

草 地 装 扮 得 真 漂 亮。
 paint the mea - dows with de - light. } 听
 女 们 都 在 洗 衣 裳。 } The
 mai - dens bleach their sum - mer frocks.

Przykład nutowy 3-21: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 13-19¹⁰³

Po dwutaktowym interludium, rozpoczyna się część B, będąca refrenem pieśni. Następuje powrót z dominanty do toniki, tj. tonacji F-dur. Pod względem materiału muzycznego część ta charakteryzuje się zastosowaniem akordów rozłożonych oraz progresji. Z punktu widzenia stylistyki, nosi znamiona kadencji, o czym świadczy zastosowanie licznych pauz oraz zmian agogicznych i dynamicznych, podnoszących poziom trudności tego fragmentu. Jeśli spróbować by określić tę część jednym słowem, to właściwym zdaje się być słowo „dynamiczna”, albowiem zagęszczenie rytmiki, zmiany akcentów i zastosowanie skoków interwałowych czynią linię melodyczną bardziej płynną i elastyczną. Doskonale oddaje to obraz kukułki, a jednocześnie daje wyraz emocjonalnemu wzburzeniu podmiotu lirycznego. Dodanie trylu na końcu pieśni zwiększa ładunek emocjonalny i efekt dramatyczny, wyrażając jednocześnie refleksję podmiotu lirycznego na temat miłości. (Vide: Przykład nutowy 3-22):

充满快乐， 充满快乐。 布谷， 布谷，
 mocks mar-ried men, for thus sing she. Cuc-koo, cuc-koo,

又 到 来， 可 爱 的 春 天 又 到 来。
 mar - ried ear, un - pleas - ing to a mar - ried ear,

Przykład nutowy 3-22: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 24-31.¹⁰⁴

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

3.3.4 Analiza wykonawcza

Cześć A (takty 9-16) skupia się na odmalowaniu zamięłowania podmiotu lirycznego do natury, pośrednio ukazując jego dążenie do miłości. Przepelniona jest ona radością, co w połączeniu ze specyfiką agogiczną wymaga szybkiego wdechu i wolnego wydechu, przy jednoczesnym zachowaniu jego stabilności. W przypadku nieprawidłowej techniki oddechu, frazy tracą na płynności, co uniemożliwi oddanie nastroju podmiotu lirycznego. Pod względem kontroli oddechu, należy zwrócić szczególną uwagę na jego elastyczność. W pierwszej frazie (vide: Przykład nutowy 3-23), cezura znajduje się na piątej mierze drugiego taktu. W tym miejscu należy zaangażować mięśnie międzyżebrowe i przeponę oraz wykorzystać mięśnie wydechowe dla uzyskania precyzyjnej intonacji.

艳的雏菊和紫罗兰，映照姑娘的
dai - sies pied and vio - lets blue, And la - dy - smocks all
地里牧笛声多么嘹亮，云雀报晓欢
shep - herds pipe on - oa - ten straws, And mer - ry larks are

Przykład nutowy 3-23: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 10-12¹⁰⁵

Śpiewając drugą frazę (vide: Przykład nutowy 3-24) należy zwrócić uwagę na kreację muzycznego obrazu i realistyczne odmalowanie charakteru postaci za pomocą głosu. Szczególnie istotną rolę odgrywa tu ton i barwa głosu. Stan emocjonalny i charakterystykę podmiotu lirycznego ukazać można za pomocą lirycznej, łagodnej barwy. Ton powinien być spokojny, delikatny, wyrażający uczucie szczęścia.

白衣裳，还有黄色的酢浆花，把
sil - ver white, And cro - cus birds of yel - - low hue, Do
乐地歌唱，斑鸠向那乌鸦呼唤，少
plough - men's clocks, And tur - tles tread, and rooks and daws, And

Przykład nutowy 3-24: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 13-15.¹⁰⁶

Część B pod względem nastroju stanowi przedłużenie i rozwinięcie części A, ponadto imituje głos i wizerunek kukułki. Na wyrażeniu „kuku” (vide: Przykład nutowy 3-25),

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

kompozytor zastosował progresję na akordzie rozłożonym F-dur. Z punktu widzenia ekspresji emocjonalnej, część ta pełna jest energii. Z formalnego punktu widzenia natomiast, często zmienia się kierunek linii melodycznej, a rytm jest stosunkowo zwarty. Wykonując tę część, ze względu na jej ładunek emocjonalny, charakter i konstrukcję muzyczną, należy zastosować technikę krótkiego wdechu i krótkiego wydechu. Należy uważać, by nie nabierać zbyt głębokiego oddechu, gdyż wpłynąć to może na tempo śpiewu oraz chwiejność rytmu. Nabrawszy płytki oddech, można następnie dobrać powietrza w zależności od budowy poszczególnych części frazy. Ważne by zachować płynność i elastyczność oddechu.

The image shows a musical score for Thomas Arne's 'When Daisies Pied', measures 24-27. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Chinese and English. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'poco rit.', 'a tempo p', and 'p'.

Przykład nutowy 3-25: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 24-27.¹⁰⁷

Po fragmencie naśladowującym głos kukułki rozpoczyna się liryczna fraza (vide: Przykład nutowy 3-26), charakteryzująca się zastosowaniem progresji, powtórzenia i tonicznego akordu rozłożonego. Całość utrzymana jest w żywym nastroju. W podanym poniżej przykładzie nutowym melodia ma przebieg opadająco-wznoszący, z zastosowaniem zarówno pochodów gamowych, jak i skoków o interwał kwarty, tercji i kwinty. Uwzględniając strukturę muzyczną i treść tekstu, należy zwrócić uwagę na dwa zagadnienia wykonawcze: po pierwsze, gdy melodia ma kierunek opadający, ton powinien być stanowczy, podkreślający znaczenie słów. Dźwięk powinien być podparty na oddechu i silnie rezonujący. Po drugie, w momencie gdy melodia ma kierunek wznoszący, nastrój powinien być żywy, a barwa jasna. Ponadto, wykonując tryl należy rozluźnić gardło, a także zadbać o należyte podparcie oddechowe, pozwalające na uzyskanie czystej intonacji. Z kolei dla osiągnięcia skocznej, pogodnej barwy, należy zwrócić uwagę na prawidłowe miejsce fonacji.

¹⁰⁷ Ibid.

又 到 来， 可 爱 的 春 天 又 到 来。
 mar - ried ear, un - pleas - ing to a mar - ried ear.

mp poco largamente *tr* *rit.*

poco largamente *tr* *rit.*

Ad.

Przykład nutowy 3-26: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 35-38.¹⁰⁸

3.3.5 Współpraca między partią wokalną i instrumentalną

Pod względem współpracy między wokalistką i akompaniatorem w analizowanej pieśni należy zwrócić uwagę na dwa zasadnicze aspekty: po pierwsze, powinni oni wspólnie przeanalizować utwór. Zaznajomienie się akompaniatora z linią melodyczną partii wokalne pozwoli na bardziej efektywną wymianę uwag podczas wspólnych prób oraz opanowanie całości z odpowiednią dbałością o szczegóły. Po drugie, wokalistka i akompaniator powinni być doskonale zgrani, zwłaszcza pod względem tempa, dynamiki i wykonania ozdobników. Z kolei wokalistka, poza opanowaniem partii wokalne, powinna zaznajomić się również z fakturą, warstwą harmoniczną i barwą partii fortepianu, tak by łatwiej wejść z nią w dialog. Na przykład w pierwszej frazie części A, akordy harmoniczne i linia melodyczna w partii akompaniamentu, w połączeniu z długim trylem, podkreślają radosny nastrój partii wokalne wychwalającej piękno wiosny. (Vide: Przykład nutowy 3-27):

艳 的 雏 菊 和 紫 罗 兰， 映 照 姑 娘 的
 dai - sies pied and vio - lets blue, And la - dy - smocks all
 地 里 牧 笛 声 多 么 嘹 亮， 云 雀 报 晓 欢
 shep - herds pipe on - oa - ten straws, And mer - ry larks are

mp *tr*

Przykład nutowy 3-27: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 10-12.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

W ostatniej frazie, melodia partii wokalne charakteryzuje się śpiewnością, a partia akompaniamentu powinna podkreślić nastrój i obraz muzyczny za pomocą wielogłosowej faktury i efektu harmonicznego. W partii prawej ręki widać wzbogaconą harmonicznym melodię o rytmicznym charakterze, która stanowi uzupełnienie i dialog w stosunku do partii wokalne. Z kolei melodia partii lewej ręki posiada podobny do partii wokalne falujący przebieg i podkreśla nastrój melancholii. Dynamika partii akompaniamentu powinna być dostosowana do dynamiki i barwy partii wokalne. (Vide: Przykład nutowy 3-28):

Przykład nutowy 3-28: Thomas Arne *When Daisies Pied*, takty 35-38.¹¹⁰

3.4 W.A. Mozart - *Oiseaux si tous les ans*

3.4.1 Okoliczności powstania

Oiseaux si tous les ans (KV 307) jest utworem z gatunku kameralistyki wokalne, skomponowanym w 1777 roku przez austriackiego kompozytora klasycystycznego, W.A. Mozarta (1756-1791). Autorem tekstu jest słynny francuski dramaturg, Antoine Houdar de le Motte (1672-1731). Na przestrzeni swojego życia Motte napisał 15 utworów scenicznych i odegrał istotną rolę w historii rozwoju francuskiego teatru. Zwłaszcza jego tłumaczenie *Iliady* Homera, wywołało na przełomie XVII/XVIII w. spór między zwolennikami klasycyzmu i modernizmu w dramacie, znany jako *Querelle des Anciens et des Modernes*. Motte był również uznanym teoretykiem dramatu, w swoim słynnym dziele *Rozważania na temat tragedii* (*Discours sur la tragedie*) ostro skrytykował zasadę trzech jedności i wierszową formę tego gatunku.

Mozart powszechnie uznawany jest w historii muzyki za „cudowne dziecko”. Skomponował liczne arcydzieła zarówno muzyki wokalne, jak i instrumentalnej. W dziedzinie muzyki wokalne, oprócz ogromnych osiągnięć na polu opery, Mozart zostawił po sobie również ważne utwory kameralistyki wokalne. Jeśli chodzi o okoliczności powstania analizowanej

¹¹⁰ Ibid.

pieśni, to w 1773 roku Mozart zakończył długoletnie tournée i rozpoczął tzw. salzburski okres swojej twórczości.¹¹¹ W 1777 roku poznał on w Mannheim Alojzję Weber¹¹², do której zapalał głębokim uczuciem. Pieśń *Oiseaux si tous les ans* jest wyrazem jego spojrzenia na miłość. Przegląd utworów kameralistyki wokalne w twórczości Mozarta pozwala dostrzec dużą różnorodność form i tematów. Bez wątpienia wywarły one ważny wpływ na rozwój kameralistyki wokalne okresu klasycyzmu. Pieśń *Oiseaux si tous les ans* (KV 307) jest utworem odzwierciedlającym charakter kompozytora. Powstała do słów francuskiego wiersza, w którym zwyczaj ptaków stają się metaforą dążenia do miłości. Wyraźnie widać w tym utworze pogodną stronę osobowości Mozarta oraz klasycystyczny styl jego muzyki.

3.4.2 Analiza tekstu pieśni

Tekst pieśni:¹¹³

<i>Oiseaux, si tous les ans</i>	<i>Wy ptaki każdego roku</i>
<i>Vous changez de climats,</i>	<i>Zmieniacie klimat,</i>
<i>Dès que le triste hiver</i>	<i>Jak tylko smutna zima</i>
<i>Dépouille nos bocages;</i>	<i>Ogołoci nasze lasy;</i>
<i>Ce n'est pas seulement</i>	<i>Nie tylko</i>
<i>Pour changer de feuillages,</i>	<i>Ze względu na opadające liście,</i>
<i>Ni pour éviter nos frimats;</i>	<i>Albo dla uniknięcia zimowej mgły;</i>
<i>Mais votre destinée</i>	<i>Lecz wasze przeznaczenie</i>
<i>Ne vous permet d'aimer,</i>	<i>Po prostu nie pozwala wam kochać</i>
<i>Qu'à la saison des fleurs.</i>	<i>Poza porą kwiatów.</i>
<i>Et quand elle est passée,</i>	<i>Bo kiedy ona minie,</i>
<i>Vous la cherchez ailleurs,</i>	<i>Szukacie nowego miejsca,</i>
<i>Afin d'aimer toute l'année.</i>	<i>By kochać przez cały rok.</i>

Powyższy wiersz podzielić można na trzy części. Pierwsza ukazuje zwyczaj ptaków, które niezależnie od zmieniających się pór roku, podróżują wspólnie. Poeta skupia się w tej części na odmalowaniu nieprzyjaznego środowiska naturalnego, co dodatkowo podkreśla nierozzerwalne więzi między ptakami i implikuje determinację podmiotu lirycznego w dążeniu do uczucia miłości. Druga część ma charakter metaforyczny. Mówi o tym, że koleje losu nie są w stanie zerwać łączącej ptaki miłości. Część ta nie zatrzymuje się na poziomie opisu natury, lecz wynosi

¹¹¹ Okres salzburski (1774-1781) – jeden z okresów w twórczości W.A. Mozarta, przyp. aut.

¹¹² Maria Aloysia Antonia Weber Lange (1760 – 1839), niemiecka sopranistka, pierwsza miłość W. A. Mozarta, przyp. aut.

¹¹³ Tłumaczenie: Karolina Wang.

się na duchowy poziom poświęcenia w imię miłości. W trzeciej części następuje powrót do rzeczywistości. Nawet gdy wszystkie kwiaty zwiędną, ptaki nie cofną się przed pokonaniem tysięcy kilometrów dla odnalezienia kwiecistych łąk. Pokazuje to, iż ptaki zdolne są wycierpieć trudy, by móc przez cały rok być razem. Z punktu widzenia stylistyki wiersza, wykorzystuje on elementy narracyjne i liryczne. Narracyjność przejawia się w opisach scenerii, która jednocześnie staje się pretekstem do poruszenia tematyki miłości. Pod względem sposobu ukazania ptaków, autor wiersza skupia się na ich determinacji w dążeniu do spełnienia w miłości. Wykreowana przez język poetycki atmosfera pełna jest życia i niezwykle sugestywnie oddaje beztrudne życie uczuciowe ptaków.

3.4.3 Analiza muzyczna

Analizowana pieśń posiada budowę trzyczęściową ze wstępem, utrzymana jest w tempie *allegretto* i metrum 2/4. Podział na części przedstawia się następująco: wstęp (takty 1-3), część A (takty 4-22), część B (takty 23-24) i część C (takty 35-56). Wstęp rozpoczyna się w tonacji C-dur, od figur rytmicznych wykorzystujących rytm kropkowany i łuki, co w połączeniu z linią melodyczną o kierunku wznoszącym tworzy żywy, pełen radości nastrój, nadający ton całej pieśni. (Vide: Przykład nutowy 3-29):



Przykład nutowy 3-29: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 1-5.¹¹⁴

Część A składa się z czterech fraz, rozpoczynających się na słabej części taktu. Za pomocą kropkowanych figur ósemkowych ukazany jest obraz radosnych, uroczych ptaków. Dodanie ozdobników w postaci przednutek niezwykle realistycznie naśladuje ptasi śpiew, dzięki czemu kreowany wizerunek staje się jeszcze bardziej sugestywny i nabiera życia. Z punktu widzenia stylistyki, skoczny rytm podkreśla śpiewność linii melodycznej, a całość odznacza się prostotą i urokiem. (Vide: Przykład nutowy 3-30):

¹¹⁴ Mozarts Werke, Serie VII: *Lieder und Kanons*, Bd.1, No.9 (pp.12-13), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877. Plate W.A.M. 307.

人声 (Singstimme)

Allegretto

Oi - seaux, si tous les
ans vous chan - gez de cli - mats, vous chan - gez de cli -

Przykład nutowy 3-30: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 1-10.¹¹⁵

Na część B składają się trzy frazy, utrzymane w tonacji c-moll. Oprócz figur rytmicznych zaczerpniętych z części A, pojawiają się również triole, które nadają melodii jeszcze bardziej rytmicznego charakteru. Triolowe akordy rozłożone w partii akompaniamentu dodają linii melodycznej dynamizmu, a całość partii akompaniamentu w połączeniu z partią wokálną tworzą pełną i bogatą barwę. Poruszająca melodia odznacza się radosnym, tanecznym charakterem, a pod względem ładunku emocjonalnego, część ta stanowi rozwinięcie części A. (Vide: Przykład nutowy 3-31):

vo - tre de - sti - née ne vous per - met, ne vous per - met d'ai -

cresc. *p*

Przykład nutowy 3-31: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 26-30.¹¹⁶

Część C zbudowana jest z trzech fraz i utrzymana jest w tonacji C-dur. Na tle akordów harmoniczných w partii fortepianu, melodia rozwija się w rytmie ósemkowym, by następnie przejść do rytmu punktowanego. Wyróżnikami stylistycznymi tej części są zmienne akcenty oraz wzbogacona ozdobnikami linia melodyczna. W ostatniej frazie kompozytor zastosował progresję opadającą, która w żywy i obrazowy sposób ukazuje scenę odlatujących w dal ptaków. (Vide: Przykład nutowy 3-32):

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

Przykład nutowy 3-32: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 51-56.¹¹⁷

3.4.4 Analiza wykonawcza

Wstęp analizowanej w tym rozdział pieśni (takty 1-4) utrzymany jest w tempie *allegretto*. Zastosowanie ósemek z kropką nadaje całości rytmicznego charakteru. Podczas tych czterech taktów partii fortepianowej, wokalistka musi natychmiast wczuć się w nastrój pieśni, uchwycić specyfikę tempa i rytmu. (Vide: Przykład nutowy 3-33):

Przykład nutowy 3-33: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 1-5.¹¹⁸

Część A (takty 4-22) utrzymana jest w stylu zbliżonym do wstępu, zwłaszcza pod względem rytmicznego charakteru. W pierwszej frazie należy za pomocą sprężystego głosu ukazać obraz żywych, radosnych ptaszków. W dwóch pierwszych częściach tej frazy (vide: Przykład nutowy 3-34) zastosowana jest progresja wznosząca, dlatego też należy je zróżnicować pod względem dynamiki, wykonując drugą część w nieco mocniejszej dynamice. W ten sposób podkreślić można rozwój nastroju. W trzeciej części należy zwrócić uwagę na realizację ozdobników. Melodia ma w tym miejscu kierunek opadający, podobnie jest w przypadku przednutek, będących górną sekundą nuty głównej. Wykonując je należy dążyć do naturalności wyrazu oraz unikać przeciągania, tak aby ozdobnik nie zakłócał wartości czasowej nuty głównej.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

ans vous chan - gez de cli - mats, vous chan - gez de cli -

Przykład nutowy 3-34: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 6-10.¹¹⁹

Druga fraza (vide: Przykład nutowy 3-35) charakteryzuje się molowym zabarwieniem i ukazuje posępny krajobraz związany z nadejściem zimy. Frazę tę wykonywać należy niespiesznie, łagodnie, a akcenty na mocnych miarach taktu nie powinny być zbyt ostre. W ten sposób wyrazić można niechęć ptaków do zimowej pogody. Dynamika powinna być świadomie dostosowana do przebiegu linii melodycznej.

mats, dès que le tris - te hi - ver dé - pouil - le nos bo - ca - ges; ce

Przykład nutowy 3-35: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 11-15.¹²⁰

W trzeciej frazie pieśni (vide: Przykład nutowy 3-36) pojawiają się triole o kierunku opadającym. Wykonując je należy dbać o płynność dźwięku i naturalność brzmienia. Utrzymując odpowiednie tempo i rytm, należy zwrócić uwagę na wartość rytmiczną każdej nuty, tak aby w połączeniu z następującymi po triolach ćwierćnutami uzyskać efekt płynnej i rytmicznej melodii.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

n'est pas seu - le - ment pour chan - ger de feuil - la - ges, ni pour

Przykład nutowy 3-36: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 16-20.¹²¹

Część B (takty 23-24) stanowi punkt zwrotny utworu pod względem nastroju. W części tej wyjaśniona jest przyczyna, dla której ptaki zmieniają miejsce pobytu, powód, dla którego nie lubią zimy. Jest nim łącząca je miłość, a ściślej rzecz ujmując fakt, iż ich miłość rozkwita wyłącznie w otoczeniu kwiatów. Wykonując pierwszą frazę w tej części (vide: Przykład nutowy 3-37), należy rozpocząć w dynamice *piano*, można też nieco zwolnić, dając wyraz uczuciu współczucia. Barwa głosu powinna być łagodna i nieco mglista.

é - vi - ter nos fri - mats; mais vo - tre de - sti - née, mais

Przykład nutowy 3-37: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 21-25.¹²²

W drugiej frazie (vide: Przykład nutowy 3-38), należy zwrócić uwagę na wykonanie sylab „vous per-”, których warstwa rytmiczna opiera się na połączeniu ósemek i trioli, jednak ze względu na zastosowanie łuku, powinno się uzyskać efekt rytmu synkopowanego. Przy przejściu o sekundę małą z dźwięku es^2 na d^2 , należy zwrócić uwagę na kontrolę oddechu, utrzymanie rytmu i czystej intonacji, przy jednoczesnym zachowaniu subtelności wyrazu.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

Przykład nutowy 3-38: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 26-30.¹²³

Część C (takty 35-56) jest najbardziej liryczną częścią utworu, w związku z czym wymaga zwrócenia szczególnej uwagi na ekspresję emocjonalną. Wykonując słowo „afin” (vide: Przykład nutowy 3-39) należy uważać na skok oktawowy (g^1 - g^2), realizacja którego wymaga otwarcia jamy ustnej na sylabie „a”, należytego podparcia oddechowego i swobodnej emisji dźwięku. Na słowie „d’aimer”, śpiewając przednutkę będącą górną sekundą nuty głównej, wykonać ją można z zastosowaniem *glissanda*. Pozwoli to nie tylko uwypuklić płynność melodii, ale również wzbogacić ekspresję liryczną.

Przykład nutowy 3-39: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 36-40.¹²⁴

Ostatnia fraza pieśni (vide: Przykład nutowy 3-40) ma charakter kadencji. Wykorzystuje ona powtórzenie dla podkreślenia miłości ptaków, a pod względem rozwoju linii melodycznej, opiera się na progresji interwałów tercji. Wykonując tę frazę należy podkreślić akcent na każdej mierze taktu, uwydatniając w ten sposób rytm, a także zaśpiewać całość na jednym oddechu, co wymaga aktywnego zaangażowania aparatu głosowego.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

leurs, a - fin d'ai - mer, d'ai - mer tou - te l'an -
 née, tou - te l'an - née.

cresc. *f*

Przykład nutowy 3-40: W.A. Mozart *Oiseaux si tous les ans*, takty 46-56.¹²⁵

3.5 Podsumowanie rozdziału

Jak widać na przykładzie analizy powyższych czterech utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków, poruszających tematykę miłosną, wpływ na ich stylistykę ma treść i konotacje tekstu. W muzyce wokalne, inspiracja kompozytora pochodzi z jego interpretacji wiersza, która decyduje o doborze odpowiednich środków muzycznych i technik kompozytorskich. Pod względem podejścia do tematu miłości, wyróżnić można pochwałę miłości oraz nieufność względem niej. Jednak najczęściej to obraz ptaków staje się nośnikiem ludzkich spostrzeżeń i refleksji. Dokonując interpretacji powyższych czterech pieśni, autorka z jednej strony przeprowadziła analizę łączącą aspekty racjonalne i emocjonalne. Punktem wyjścia było zrozumienie tekstu pieśni, a następnie zaobserwowanie zastosowanych przez kompozytora technik, co pozwoliło na dostrzeżenie wzajemnych relacji między muzyką a słowem. Analiza taka stanowi doskonałe przygotowanie do interpretacji utworu. Z drugiej strony, pod względem wykorzystania technik wokalnych, autorka uważa, iż nie można bazować na samej technice, lecz dążyć do połączenia jej z artystyczną ekspresją. Tylko w ten sposób można bowiem pełniej przekazać głębię treści utworu. W wielu przypadkach, wykorzystanie technik wokalnych do imitacji głosu ptaka jest konieczne, stanowi to bowiem ważny element składowy artyzmu pieśni. Dlatego też w treningu technicznym należy zwrócić szczególną uwagę na specyfikę ptasiego śpiewu, tak aby przez doskonalenie technik naśladowujących barwę głosu

¹²⁵ Ibid.

ptaka osiągnąć jak najbardziej realistyczny efekt. Po drugie, interpretacja pieśni powinna być podporządkowana ekspresji emocji, ponieważ muzyka jest liryczną formą sztuki. Zarówno autor tekstu, jak i kompozytor tchnęli w swoje dzieło własne emocje. Sprawia to, iż interpretacja śpiewaka również powinna skupiać się na wyrażaniu emocji. W końcu, kameralistyka wokalna opiera się na współpracy wokalisty i akompaniatora, przy czym rola każdego z nich jest kluczowa. Jedyne ciągła wymiana poglądów i współpraca podczas prób oraz pogłębianie zrozumienia utworu pozwalają na ukazanie wartości artystycznej utworów kameralistyki wokalne.

Rozdział IV. Utwory kameralistyki wokalne z motywem ptaków o tematyce wolności

W niniejszym rozdziale autorka podda analizie utwory kameralistyki wokalne z motywem ptaków o tematyce wolności. Do czterech wybranych utworów należą: *Śpiew ptaków na wietrze* Liu Conga, *Villanelle* Evy Dell'Acqua, *Ständchen (Horch horch die lerch)* Franza Schuberta oraz *Skowronku, ty uroczy śpiewaku* Li Yinghaia. W całym dorobku utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków te, poruszające tematykę wolności zajmują bardzo dużą część. Większość z tych utworów ma jedną wspólną cechę – ich autorzy posługują się metaforą swobodnie latających i nieskrępowanych niczym ptaków, reprezentującą wewnętrzne tęsknoty ludzi. Oczywiście w utworach tych zostało zawartych również wiele głębokich przemyśleń dotyczących ochrony przyrody i życia we współczesnym społeczeństwie. Do właściwej interpretacji tych utworów nadal konieczne jest przestrzeganie dialektycznej relacji między podstawowymi elementami ekspresji muzycznej a treścią wykonania muzycznego, zwracając przy tym uwagę na zawarte w nich połączenie idei i sztuki. Wymaga to od śpiewaczki nie tylko umiejętności analizy muzycznej i umiejętności wykonawczych, ale także głębokiego zrozumienia treści i znaczenia pieśni, co pozwala na ostateczne uświadomienie sobie jej wartości artystycznej.

Z powyższej hipotezy wynika, że właściwa interpretacja wykonawcza tematu wolności jest trudniejsza niż oddanie tematu miłości. Jeśli założymy, iż utwory o tematyce miłosnej w kameralistyce wokalne są traktowane jako wyraz emocji pochodzących z życia osobistego, to utwory o tematyce wolności wznoszą się na wyżyny wartości życiowych i idealizmu. Natomiast przyglądając się temu zagadnieniu z estetycznego punktu widzenia, jeśli interpretację utworów o tematyce miłości w kameralistyce wokalne potraktuje się jako proces rozpoczynający się od imitacji i kończący na obrazie muzycznym, tj. drogę od poznania do refleksji, to na tej podstawie można również stwierdzić, iż interpretacja utworów o tematyce wolnościowej jest sublimacją, czyli opiera się głównie na podstawie naśladownictwa i poznania, odnosząc się następnie do kategorii emocji i woli.

4.1 *Śpiew ptaka na wietrze* Liu Conga

4.1.1 Tło powstawania

Śpiew ptaka na wietrze to współczesny chiński utwór kameralistyki wokalne, skomponowany przez Liu Conga¹²⁶, do którego tekst napisał Fan Xiaobin¹²⁷. Fan Xiaobin to znany współczesny chiński autor tekstów i producent muzyczny. Do tej pory ukazało się prawie tysiąc utworów jego autorstwa, a jego kreacje muzyczne obejmują różne gatunki, takie jak muzyka popularna, muzyka filmowa i telewizyjna oraz pieśni artystyczne. Bezapelacyjnie wywiera on duży wpływ na współczesną muzykę chińską. Liu Cong jest znanym współczesnym chińskim kompozytorem i profesorem Konserwatorium Muzycznego w Shenyangu, który swoją twórczością wniósł wybitny wkład w rozwój współczesnej chińskiej kameralistyki wokalne. Utwory takie jak *Śpiew ptaka na wietrze*, *Miłość do małej ojczyzny*, *W zielonej dolinie* przez niego stworzone mają ogromny wpływ na współczesną chińską scenę muzyczną.

Jeśli chodzi o tło powstawania wybranego utworu pt. *Śpiew ptaka na wietrze*, jego autor założył przepelnioną tragizmem formę wyrazu, dogłębnie oddając tematykę ochrony środowiska i wskazując na konflikt tragiczny między środowiskiem naturalnym a egzystencją człowieka we współczesnym społeczeństwie. Ponadto, pieśń ta służy również do zwrócenia uwagi na konieczność podjęcia kroków w stronę ochrony środowiska, dlatego tylko pozornie wydaje się, że w sposób powierzchowny wykorzystuje wizerunek ptaków żyjących na wolności, gdyż jej treść jest o wiele głębsza. Autor wykorzystuje muzykę wokalną, aby odślonić sprzeczność między środowiskiem naturalnym a ludźmi i społeczeństwem, w którym żyją. Można zauważyć, że styl tego utworu odzwierciedla połączenie romantyzmu i realizmu, a także ideologii i sztuki. To również decyduje o tym, że wykonując ten utwór, szczególnie ważne jest uchwycenie związku między budowaniem wizerunku muzycznego a nastrojem emocjonalnym.

Sądząc po wpływie tego utworu na muzykę chińską, należy on do najznakomitszych dzieł współczesnej chińskiej kameralistyki wokalne. Utwór ten odniósł taki sukces głównie dzięki swojemu wizualnemu tematowi, głębokiej treści, unikalnym technikom kompozytorskim i wysokim wymaganiom wykonawczym. Wszedł nie tylko do repertuaru wielu chińskich konkursów wokalnych, ale także stał się utworem kluczowym dla kształcenia sopranów w szkolnictwie muzycznym i artystycznym.

¹²⁶ Współczesny kompozytor chiński, [przyp. aut.].

¹²⁷ Współczesny chiński autor tekstów, [przyp. aut.].

4.1.2 Analiza i interpretacja tekstu

Tekst utworu jest następujący¹²⁸:

有一只鸟儿盘旋在山岗
它的歌声唱的好凄凉
不知为什么 不知为什么
它不敢飞进自己的村庄 自己的村庄
有一个笼子挂在树上
笼子里关着它的新娘
它看见猎枪 它看见猎枪
正面对着自己的飞翔 自己的飞翔
鸟儿在风中歌唱 有谁能理解它的忧伤
鸟儿在风中歌唱
啊啊啊啊
有谁能把它 有谁能把它
有谁能把它带回故乡

*Ptak krąży nad wzgórzami
Jego śpiew brzmi tak przejmująco
Nie wiem dlaczego, nie wiem dlaczego
Boi się wlecieć do własnej wioski, własnej wioski
Jest tam klatka wisząca na drzewie
W klatce zamknięta jest jego wybranka
Widzi strzelbę, widzi strzelbę
Celującą wprost w jego lot, w jego lot
Ptak śpiewa na wietrze, któż zrozumie jego
smutek
Ptak śpiewa na wietrze
A a a a
Któż może go, któż może go, któż może go spro-
wadzić do domu*

Tekst składa się z trzech części. Pierwsze dwie to części główne, a ostatnia to refren. W pierwszych dwóch częściach wykorzystano technikę relacjonowania zdarzeń, zaznaczając rozwój akcji oraz torując drogę do wyrażenia sedna treści i tematu tekstu. Pierwsza część opisuje ptaka nieustannie krążącego nad wzgórzami, który nie ma odwagi polecieć do swego „domu”. Zmartwienia i obawy ptaka zostały wyrażone w trybie pytającym. W drugiej części pada odpowiedź na wcześniej postawione pytanie, w której szczególnie podkreślono słowo „strzelba”. Tekst refrenu jest bardzo liryczny, a w swojej formie naśladuje śpiew ptaków. Przedstawia obraz przestraszonego ptaka i wyraża ponury nastrój. Ostatni wers („któż może sprowadzić go do domu”) jest wywołaniem właściwego tematu utworu.

Ogólny styl i język tego utworu są proste i nie ma w nim zbyt wielu ozdobników, niemniej jednak zawarte w nim treści są bardzo głębokie. Chociaż pojawiają się w nim również opisy sytuacji i tła wydarzeń, mają one na celu przedstawienie smutnej atmosfery, wzbudzając wśród odbiorców silne poczucie niepokoju. Temat utworu można odbierać jako dotyczący kwestii

¹²⁸ Tłumaczenie: Karolina Wang.

związanych z ochroną środowiska, choć nie zostało to wyrażone bezpośrednio, lecz za pomocą wizerunku ptaka i opisu jego otoczenia. Na tle innych utworów współczesnej chińskiej kameralistyki wokalne, tekst tego utworu jest dosyć szczegółowy. W formie prostej i skromnej ballady wyraża bardzo głębokie treści, a przedstawiony obraz ptaka odzwierciedla współczesne problemy związane z rozwojem cywilizacyjnym i środowiskiem naturalnym. Stanowi to wielkie osiągnięcie pod względem myśli twórczej i artyzmu.

4.1.3 Analiza muzyczna

Całość utworu utrzymana jest w tonacji f-moll. Posiada on szeroką tessiturę i jest podzielony na dwie części. Pierwsza część to zwrotka o charakterze recytatywu. Druga część to refren, w którym zastosowano swobodne koloratury. Całość opiera się na pełnym wykorzystaniu gamy molowej, a progresja i tryb mollowej skali chromatycznej zostały wykorzystane w swobodnych przebiegach koloraturowych, co rozszerza skalę chromatyczną. W pierwszej zwrotce ukazana jest stosunkowo stabilna narracja, natomiast w drugiej zmienność nastroju emocjonalnego wyrażona jest skokami interwałowymi, które w ekspresywny sposób oddają rozpacz ptaka po utracie domu. Kompozycja tego utworu posiada cztery cechy główne. Pierwsza to zastosowanie nieregularnych schematów rytmicznych i użycie dźwięków zawieszonych, co nadaje nierytmicznego charakteru rozwojowi melodii. Zabieg ten nie ma na celu wyłącznie wyrażenia treści i emocji płynących z muzyki, ale także przekazania współczucia dla ptaka. Choć konkretny wizerunek ptaka nie został szczegółowo przedstawiony w tej części, temat utworu został wyrażony w sposób metaforyczny. (Vide: przykład nutowy 4-1):

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves of music in F minor (three flats) and 3/4 time. The first staff contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a half note, and finally a quarter note. The lyrics under this staff are: '不知为什么，它看见猎枪，不知为什么？它看见猎枪，它不敢正面'. The second staff continues the melody with a half note, a quarter note, and a quarter note, followed by a quarter note, an eighth note, and a sixteenth note. The lyrics under this staff are: '飞进着自己的村庄，自己的飞翔，自'. There are some markings above the notes, including a '3' for the triplet and some slurs.

Przykładowy zapis nutowy 4-1, Liu Cong: *Śpiew ptaków na wietrze*, takty 16-21.

Drugą cechą jest utrzymanie emocjonalnego nastroju całego utworu w ponurej i przepełnionej żalem atmosferze, do czego autor w pełni wykorzystał rozkład triad molowych.

Tonacja główna całego utworu oparta jest na dźwiękach *la* i *mi*, a poprzez połączenie toniki i dominanty w tonacji molowej staje się środkiem do dalszego rozwijania narracji.

Do zobrazowania wizerunku ptaka, o którym mowa w tekście pieśni, użyte zostały bardzo proste środki wyrazu. W toku rozwoju melodii „ptak krążący nad wzgórzami” przedstawiony został bardzo żywo poprzez powracającą do punktu wyjścia, powtarzającą się progresję. Zastosowanie tonacji molowej i zróżnicowanie melodyczne noszą charakter realistycznego oddania wizerunku ptaka. (Vide: przykład nutowy 4-2):

Przykład nutowy 4-2, Liu Cong: *Śpiew ptaków na wietrze*, takty 5-12.¹²⁹

Trzecią cechą jest zastosowanie obszernych przebiegów koloraturowych, które stanowią osobne części pieśni o stosunkowo długim czasie trwania. Układ fraz w tych przebiegach polega na ich rozmieszczeniu zdanie po zdaniu. Poszczególne zdania poprowadzone są w formie sekwencji, a poprzez pełne wykorzystanie różnych rejestrów pozwalają śpiewaczce na zaprezentowanie swoich możliwości w zakresie techniki koloratury. Ta część skupia się na przywołaniu śpiewu ptaka, choć z jej formy melodycznej widać, że ten rodzaj śpiewu nie jest pełen pozytywnej ciepłej energii kojarzonej z tymi stworzeniami, ale wręcz przeciwnie niesie ze sobą poczucie osamotnienia i bezradności. Różni się to od głównej melodii, która przedstawia żywy charakter ptaka. To pełne smutku wołanie ma ścisły związek z implikowanym w tekście utworu tematem konieczności zadbania o środowisko naturalne. (Vide: Przykład nutowy 4-3):

¹²⁹ Ibid.

Cadenza ad lib. *f* *mf* *mp*

pp *mp* *mf*

Przykład nutowy 4-3, Liu Cong: *Śpiew ptaków na wietrze*, takty 40-41.¹³⁰

Czwartą cechą jest bardziej złożony i zmienny sposób zastosowania dynamiki, służący głównie do wyrażania zmian zachodzących w warstwie emocjonalnej. Powodem, dla którego kompozytor wyraża swoje emocje poprzez tak bogate zmiany natężeń dynamicznych, jest chęć ukazania wnętrza samego ptaka, czyli swoisty przekład ich uczuć i myśli na sztuczny język zrozumiały dla człowieka. Rozwarstwienie dynamiczne ma na celu przedstawienie wewnętrznych sprzeczności ptaka. (Vide: przykład nutowy 4-4):

f *ff* *mp*

Przykład nutowy 4-4, Liu Cong: *Śpiew ptaków na wietrze*, takty 17-19.¹³¹

Analizując cechy kompozycyjne tego utworu, możemy zauważyć, że jest to pieśń liryczna przeznaczona dla sopranów koloraturowych. Inspiracją do jej powstania było prawdziwe życie i otaczająca nas wszystkich rzeczywistość. a poprzez wszechstronne wykorzystanie różnych elementów twórczych kompozytor ukazał realizm i swój estetyczny punkt widzenia. Jest to utwór wokalny o wyjątkowym znaczeniu ekspresyjnym. Głównym celem tej pieśni jest podjęcie tematu dbałości o otaczający nas świat przyrody. Utwór ten wykorzystuje wizerunek ptaka, przedstawiając go jako bezdomne stworzenie, co odzwierciedla współczesny kryzys ekologiczny. Aby wyrazić tę bolesną tematykę, w całej pieśni posłużono się trzema różnymi emocjami, które przypadają na kolejne trzy części. W pierwszej dominuje ponure poczucie osamotnienia, przytoczone za pośrednictwem opisu ptaka i jego pełnego żalu śpiewu. W drugiej, przywołany zostaje obraz ptasiej ukochanej uwięzionej w klatce oraz strzelby wycelowanej w podmiot liryczny. Ma to na celu wzmocnienie osamotnienia ptaka, przy czym towarzyszący

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

mu nastrój staje się coraz bardziej przygnębiający. W części trzeciej pojawia się pełen rozpacz „krzyk” ptaka, podkreślający temat główny - śpiewu ptaka na wietrze. Nie jest on jednak zrozumiały dla ludzi. Nie wiedzą oni, że ptak w ten sposób, błaga o życie i wyraża tęsknotę za ulotną jak sen przyszłością. Otacza go przy tym ponura atmosfera, gdyż jego towarzysząca pozostaje uwięziona, a jego własne życie jest w niebezpieczeństwie. Jego głos przypominający płacz jest wołaniem o pomoc, lecz nikt nie czuje wobec niego empatii ani go nie rozumie. Po rozdzierającym serce pasażu koloraturowym, ptak traci resztki nadziei. W ten sposób przechodzimy do trzeciej części, gdzie lament ptaka wyrażony został mocnym kontrastem dynamiki. Gdy pieśń stopniowo dobiega końca, wielokrotnie pada zdanie: „kto może zabrać go do domu”.

4.1.4 Analiza wykonawcza

Utwór jest utrzymany w tempie *Adagio* i wyraża uczucia samotności i przygnębienia. W preludium (takty 1-9) utworu motyw tematyczny melodii partii wokalne prezentowany jest najpierw w partii prawej ręki fortepianu, a jednocześnie progresywne figuracje w partii lewej ręki wydają się stopniowo potęgować nastrój smutku. W tej kreowanej przez akompaniament fortepianowy atmosferze, śpiewak musi dostroić się emocjonalnie, dążąc do zachowania maksymalnej spójności z akompaniamentem. (Vide: Przykład nutowy 4-5):



Przykład nutowy 4-5, Liu Cong: *Śpiew ptaka na wietrze*, takty 1-4.¹³²

Sekcja pierwsza (10-31) pieśni ma charakter zwrotkowy (vide: Przykład nutowy 4-6), na słowa jej składają się zaś dwa akapity o charakterze narracyjnym w trzeciej osobie. Słowa i muzyka, a właściwie ich wykonawca, opowiada historię o ptakach. Tekst pierwszej frazy brzmi: „Nad wzgórzami unosi się ptak, a jego śpiew jest tak przejmujący żalem”. Ponieważ melodia zaczyna się rytmem z przedtakterem, zaczynamy śpiewać nieco słabiej, w tonie narracyjnym,

¹³² *Wybór muzyki* (utwory chińskie), pod red. Luo Xianjun i in., Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, wyd. 2013, s. 179-183

jakbyśmy wspominali przeszłość. Ponieważ fraza ta odmalowuje główny obraz, w progresji melodii nie ma większych zmian czy falowania linii. Barwa głosu powinna być tak ciemna i miękka, jak to tylko możliwe, aby wciągnąć słuchacza w opowiadaną historię. Przy słowach „shangang” melodia nagle przeskakuje o oktawę, ale podczas śpiewania trzeba kontrolować dynamikę głosu i utrzymywać pozycję. Powodem, tego przeskoku o oktawę jest potrzeba podkreślenia obrazu "góry" ("gang"). Barwa powinna wtedy stać się nieco ciemniejsza, co lepiej wyrazi samotność ptaka, a także smutek po utracie domu rodzinnego, który wkrótce pojawi się w dalszej części utworu.

The image shows a musical score for three measures (11-13). The top staff is the vocal line in treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano part features a melodic line with some grace notes and rests.

Przykład nutowy 4-6, Liu Cong: *Śpiew ptaka na wietrze*, takty 11-13.¹³³

Melodia drugiej frazy ma charakter recytatywny (vide: Przykład nutowy 4-7). Jest to zapytanie, a słowa brzmią: „Nie wiem dlaczego, nie wiem dlaczego, nie śmie wlecieć do własnej wioski, swojej własnej wioski”. Mamy tu do czynienia ze strukturą repetycyjną, w której powtarzają się frazy „nie wiem dlaczego” i „własnej wioski”. Zastosowanie tych dwóch powtórzeń podyktowane jest potrzebą podkreślenia emocji, stanowiąc część ogólnej koncepcji ekspresji emocjonalnej całego utworu. W melodii zastosowano rytm triolowy. Śpiewając musimy więc wykazać się pewną dynamiką artykulacji, w głosie musi też zabrzmieć smutek, co pozwoli wykreować obraz ptaka bezradnego i osamotnionego. Ponadto w tej frazie zastosowano również więcej unison i pauz, by podkreślić warstwowość i falowanie melodii. Podczas jej wykonania należy zwrócić baczną uwagę na wykorzystanie oddechu i nastawienie psychiczne jako wsparcia dla naszego głosu. Możemy wyobrazić sobie wizerunek ptaka, wczuć się w koncepcję artystyczną, mając w pamięci znaczenie słów i zadawać pytania, jakbyśmy byli opisywanym ptakiem.

¹³³ Ibid.

Przykład nutowy 4-7, Liu Cong: *Śpiew ptaka na wietrze*, takty 17-19.¹³⁴

Sekcja druga (takty 32-44) to emocjonalny punkt kulminacyjny utworu (vide: Przykład nutowy 4-8). Uczucia znajdują tu swoje pełne odzwierciedlenie, co tworzy ostry kontrast z sekcją pierwszą. Jeśli pierwszy fragment możemy potraktować jako recytatyw o charakterze narracyjnym, to druga część pieśni stanowi arię z silnymi kontrastami emocjonalnymi.

W pierwszej frazie tej części jest skok oktaowy w górę do nowej toniki e-moll, z natychmiastowym ożywieniem nastroju. W dynamice *forte* śpiewamy słowa: „ptak na wietrze śpiewa”, zwracając uwagę na wyrazistość artykulacji każdego słowa. Muszą one być podkreślone, z mocnym wyczuciem tonu i nieść odczucie pewnego wstrząsu emocjonalnego. W drugiej połowie zdania „Kto może zrozumieć jego smutek” ekspresja emocji powinna być nieco złagodzona, niczym bufor po wybuchu emocjonalnym, a kontrast dynamiczny tych dwóch fraz pomoże lepiej oddać wizerunek samotnego ptaka, budząc litość słuchacza.

Przykład nutowy 4-8, Liu Cong: *Śpiew ptaka na wietrze*, takty 31-33.¹³⁵

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

Druga fraza tej sekcji jest powtórzeniem frazy pierwszej (vide: przykład nutowy 4-9). Pierwsza połowa jest tu taka sama, jak pierwsza połowa pierwszej frazy i również wymagana jest ekspresja emocji głosem o większej dynamice, podobnie, jak we frazie poprzedniej. Druga połowa jest w ostrym kontraście, co również wskazuje, że silne emocje nie zostały jeszcze wyładowane. W drugiej połowie rozpoczyna się również fraza koloraturowa, której słowa ograniczają się jedynie do wykrzyknika „ach!”, co stanowi naśladownictwo śpiewu ptaków. Jest to najtrudniejsze chyba miejsce w całym utworze, wymagające od śpiewaczki znakomitego wykorzystania techniki wokalne. Konieczne jest dobre opanowanie zmiennego oddechu oraz kontrastów dynamicznych, wymagające doskonałego wsparcia oddechowego. Ponieważ w melodii pojawia się bardzo wiele elementów skal chromatycznych, konieczne jest zwrócenie uwagi na wysokość każdego tonu.

W kreacji wizerunku ptaka należy zwrócić uwagę na wyrażenie jego krzyku i uczucia smutku. W zakresie techniki wokalne i użycia głosu konieczne jest, aby wokalista utrzymując wysoką pozycję i jasną barwę głosu, jednocześnie regulował oddech w miejscach, w których melodia jest stosunkowo spokojna, przygotowując się na trudniejsze techniki koloraturowe we frazach kulminacyjnych lub przy trudnych kadencjach. Podczas śpiewania należy uważać, aby nie otwierać zbyt mocno ust, w przeciwnym razie utracimy elastyczność głosu i kadencje zabrzmiały niezdarnie. Ponieważ melodia jest stosunkowo płynna i spójna, ale łączy się z bardzo trudnymi koloraturami, konieczne jest zapewnienie spójności i elastyczności podczas śpiewania. Chociaż w tej pieśni podkreśla się psychologiczny wizerunek ptaka, wykonanie koloratury wymaga jednak podkreślenia skoczności barwy głosu i dobrego połączenia obrazu ptaka z ekspresją psychologiczną.

Przykład nutowy 4-9, Liu Cong: *Śpiew ptaka na wietrze*, takty 40-41.¹³⁶

¹³⁶ Ibid.

Trzecia część (45-52) (vide: Przykład nutowy 4-10) to część końcowa. Tekst ogranicza się do jednego tylko zdania „Kto może, kto może, kto może go sprowadzić z powrotem do rodzinnego miasta” powtarzanego trzykrotnie, przy czym każde z tych powtórzeń akumuluje emocje i wymaga ich spójności. Linia melodyczna wyraźnie faluje, a rozpiętość i kontrasty między rejestrami również są bardzo duże, przez co w sposób zauważalny wzrasta napięcie zarówno muzyki, jak i emocji. Podczas śpiewania zwracamy uwagę na znaczniki dynamiczne w partyturze, ponieważ zmiany w tym elemencie są wyraźne i kluczowe. Zaczynamy od *mp*, stopniowo zbliżając się do *ff*. Stąd też musimy uważnie kontrolować relację między wsparciem oddechowym a dynamiką głosu.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 47. The melody is marked with dynamics *f*, *ff*, and *mp*. The lyrics are: 把它, 有谁能把它 带回. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). It features triplets and chords, marked with dynamics *poco*, *cresc.*, and *ff*. The piano part includes several triplet markings (3) and a *cresc.* marking.

Przykład nutowy 4-10, Liu Cong: *Śpiew ptaka na wietrze*, takty 47-49.¹³⁷

4.1.5 Koordynacja głosu i instrumentów

Koordynacja partii wokalne i akompaniamentu fortepianu w tym utworze powinna odbywać się z uwzględnieniem dwóch aspektów. Po pierwsze, należy zwrócić uwagę na nastrój budowany przez akompaniament fortepianu, tj. opierając się na temacie i emocjach utworu, słuchać sugestii dźwiękowych fortepianu podczas śpiewu. Przykładowo, we wstępie pierwsze dwie frazy akompaniamentu budują wznoszącą progresję kwartową i podczas wykonywania muszą być ze sobą ściśle połączone, podkreślając linię melodyczną partii prawej ręki. Wraz ze wznoszeniem się melodii należy wyrazić atmosferę samotności i bezradności. Akompaniament partii lewej ręki powinien być beztroski, łagodny, delikatny i subtelny, wyrażający pewnego rodzaju empatię, a śpiewak musi aktywnie dopasowywać śpiew do nastroju zbudowanego przez

¹³⁷ Ibid.

akompaniament fortepianu, aby przygotować się do prawidłowej ekspresji wokalne (vide: Przykład nutowy 4-11):



Przykład nutowy 4-11, Liu Cong: *Śpiew ptaka na wietrze*, takty 1-3.¹³⁸

Drugim jest zwrócenie uwagi na koordynację frazowania akompaniamentu i oddechu w warstwie wokalne. W śpiewie wokalnemu i akompaniamentem fortepianu tzw. „oddech” ściśle wiąże się z rytmem. Charakterystyczną cechą formy muzycznej koloratury w tym utworze jest to, że przyjmuje ona stosunkowo swobodny i elastyczny rytm¹³⁹, co daje wokalistce dużą przestrzeń do śpiewania. Aby móc osiągnąć zadowalające efekty artystyczne w ekspresji tego rodzaju swobodnego rytmu, śpiewaczki i akompaniatorzy muszą dokładnie dobierać i analizować utwory. Jak widać w poniższym zapisie nutowym, od drugiej połowy 40-tego taktu przechodzimy do swobodnego pasażu koloraturowego. W fakturze akompaniamentu fortepianowego użyto głównie elementów takich jak *arpeggio*, dwudźwięki i triole. Aby zrozumieć wartość czasową każdej miary taktu, należy odnieść się do melodii wokalne i połączyć jej oddech z pulsowaniem akompaniamentu. Dopiero wówczas można osiągnąć zamierzony efekt artystycznych obu tych elementów (vide: Przykład nutowy 4-12):



Przykładowy zapis nutowy 4-12, Liu Cong: *Śpiew ptaka na wietrze*, takty 40-41.¹⁴⁰

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Termin ten odnosi się do swobodnego charakteru zmian rytmicznych w muzyce [przyp. aut.].

¹⁴⁰ *Wybór muzyki* (utwory chińskie), pod red. Luo Xianjun i in., Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, wyd. 2013, s. 179-183.

4.2 *Villanelle* - Eva Dell'Acqua

4.2.1 Tło powstawania

Villanelle to klasyczny utwór francuskiej kameralistyki wokalne skomponowany przez słynną francuską pianistkę i kompozytorkę Evę Dell'Acqua (ur. 1784, zm. 1849). Tło powstawania wybranego utworu autorka pragnie omówić z trzech różnych perspektyw.

Po pierwsze, początki francuskiej twórczości i wykonawstwa kameralistyki wokalne sięgają epoki renesansu, a pieśniom tego okresu towarzyszyły głównie lutnie¹⁴¹. Pod względem tematycznym i merytorycznym gatunek ten prezentował różnorodne cechy, w tym elegancki i niepowtarzalny styl pałacowy¹⁴², klasyczny styl pasterski¹⁴³, itp. Styl tych utworów stał się również dziedzictwem, które przetrwało aż do dziś.

Po drugie, Dell'Acqua była słynną francuską pianistką i kompozytorką kameralistyki wokalne, której twórczość przypadła na okres romantyzmu. Jej wokalne utwory kameralne nie tylko oddają niepowtarzalną klasyczną atmosferę artystyczną ówczesnej Francji, ale także w pełni wykorzystują strukturę akompaniamentu fortepianowego. Dlatego w jej utworach kameralnych melodia wokalna i akompaniament fortepianu mieszają się ze sobą, realizując połączenie klasycznej atmosfery i romantycznego stylu z nowatorskimi pomysłami i znakomitymi technikami twórczymi, takimi jak łączne użycie tradycyjnych gam durowych i molowych, kunsztowne i wdzięczne frazy koloraturowe czy tworzący bogate tło akompaniament fortepianowy.

Po trzecie, jeśli chodzi o temat pieśni, utwór w tłumaczeniu nosi nazwę *Jaskółka*, co za pomocą sugestywnego obrazu wyraża tęsknotę podmiotu za wolnością. Tego rodzaju idea wolności wywodzi się głównie z myśli oświeceniowej¹⁴⁴ ówczesnej Francji, w której podkreślano troskę o ducha humanistycznego i afirmację wartości ludzkiej egzystencji. W rzeczywistości są to pragnienia i dążenia głęboko skrywane w sercu kompozytorki. Jak twierdził Danner, słynny XIX-wieczny francuski teoretyk sztuki: „Pierwotną intencją dzieła sztuki jest wyrażenie głównych cech podmiotu, wybranie tych obrazów, które wyrażają podstawowe cechy,

¹⁴¹ Lutnia, szarpany instrument strunowy o zakrzywionym gryfie. Termin ten stanowi ogólne określenie klasy dawnych instrumentów muzycznych używanych w Europie od średniowiecza do okresu baroku, [przyp. aut.].

¹⁴² Znany również jako manieryczny styl barokowy *rokoko*. Jest to styl dążący do szlachetności i elegancji.

¹⁴³ Styl pasterski, pełen fantazyjności, dążył do oddania artystycznej wizji natury poprzez melodię, rytm itd.

¹⁴⁴ Oświecenie, antyfeudalny i antykościelny ruch ideologiczno-kulturowy burżuazji i ludu w XVII i XVIII wieku. Był to kolejny po renesansie wielki antyfeudalny ruch dążący do wyzwolenia intelektualnego, z centrum we Francji. Jego przewodnią ideą był „kult rozumu”, [przyp. aut.].

a następnie skorygowanie ich zdeformowanej istoty i przywrócenie utraconych cech”¹⁴⁵. Pieśń ta wyraża tęsknotę kompozytora za wolnością poprzez kształtowanie obrazu tytułowej jaskółki.

4.2.2 Analiza i interpretacja tekstu

Tekst utworu:¹⁴⁶

<i>J'ai vu passer l'hirondelle</i>	<i>Widziałam przelatującą jaskółkę</i>
<i>Dans le ciel pur du matin :</i>	<i>Na czystym porannym niebie:</i>
<i>Elle allait à tire d'aile</i>	<i>Spieszyła niesiona skrzydlami</i>
<i>Vers le pays où l'appellent</i>	<i>Do kraju, do którego wzywają ją</i>
<i>Vers le pays où l'appellent</i>	<i>Do kraju, do którego wzywają ją</i>
<i>Le soleil et le jasmin.</i>	<i>Słońce i jaśmin.</i>
<i>J'ai vu passer l'hirondelle.</i>	<i>Widziałam przelatującą jaskółkę</i>
<i>J'ai longtemps suivi des yeux</i>	<i>Długo śledziłam oczyma</i>
<i>Le vol de la voyageuse</i>	<i>Lot podróżniczki</i>
<i>Depuis mon âme rêveuse</i>	<i>Odtąd moja rozmarzona dusza</i>
<i>L'accompagne par les cieux</i>	<i>Towarzyszy jej w przestworzach</i>
<i>Ah! Au pays mystérieux!</i>	<i>Ach! Ku tajemniczej krainie!</i>
<i>Et j'aurais voulu comme elle</i>	<i>I chciałabym tak jak ona</i>
<i>Suivre le même chemin</i>	<i>Podążać tą samą drogą</i>
<i>J'ai vu passer l'hirondelle</i>	<i>Widziałam przelatującą jaskółkę</i>
<i>Elle allait à tire d'aile, à tire d'aile!</i>	<i>Spieszyła niesiona skrzydlami, skrzydlami</i>
<i>J'ai vu passer l'hirondelle</i>	<i>Widziałam przelatującą jaskółkę</i>
<i>Dans le ciel pur du matin :</i>	<i>Na czystym porannym niebie:</i>

¹⁴⁵ Ye Zihan, *Yidali shineiyue shengyue jiaoxue mo dui gaoxiao shengyue jiaoxue de qifa (Inspiracja włoskim modelem nauczania wokalne muzyki kameralnej dla nauczania muzyki na studiach wokalnych)*, *Dangdai yinyue (Muzyka współczesna)*, 2021(01).

¹⁴⁶ Tłumaczenie: Karolina Wang.

Elle allait à tire d'aile

Spieszyła niesiona skrzydlami

Vers le pays où l'appellent

Do kraju, do którego wzywają ją

Vers le pays où l'appellent

Do kraju, do którego wzywają ją

Le soleil et le jasmin.

Słońce i jaśmin.

J'ai vu passer l'hirondelle!

Widziałam przelatującą jaskółkę!

J'ai vu passer l'hirondelle!

Widziałam przelatującą jaskółkę!

L'hirondelle!

Jaskółka!

Tekst utworu składa się z trzech części, z których w pierwszej narracja jest pierwszoosobowa, co ma wyrażać pochwałę swobodnego życia jaskółki na wolności. Sądząc po przywołanych obrazach i sposobie opisywania otoczenia słowami takimi jak „błękitne niebo”, „kwiaty” i „słońce” tekst ma na celu oddawać piękno życia. Te opisy otoczenia pokazują nie tylko przestrzeń, w której mogą latać jaskółki, ale także koncepcję wolności i swobody, o której marzy podmiot liryczny i gdzie zawierają się jego ideały, pragnienia i dążenia. Jest to także wyraz pozytywnego nastawienia do życia. W tekście padają słowa o „lataniu do odległych miejsc”, co błyskawicznie powiększa przedstawianą przestrzeń i ma na celu nie tylko uświadamiać wagę ideału wolności w życiu ludzi, ale także zobrazować dążenia podmiotu lirycznego do całkowitego pozbycia się ciężarów tego świata oraz pragnienia życia w zgodzie z naturalnym rytmem przyrody. Tekst wydaje się być bardzo prosty i swobodny w wyrazie, ale nietrudno zauważyć, że w prostej narracji niejednokrotnie zawarte są głębokie refleksje. W drugiej części przenosimy się z opisu tytułowej jaskółki do głębszych przemyśleń, do których należą ideały podmiotu lirycznego, takie jak „lot do magicznego miejsca”. Na tej podstawie można zaobserwować, że pierwsza część jest swoistą zapowiedzią, przygotowaniem do pojawienia się tematu drugiej części. Po określeniu „ideału wolności” przechodzimy do pasażu koloraturowego, w której poprzez naśladowanie śpiewu jaskółki kreślimy obraz latania po przestworzach, wyrażające niepokromioną witalność i chęć życia. Część trzecia jest reprzyzą części pierwszej, jest jakby jej echem, gdyż silnie z nią korespondując. Jest to także podkreślenie idei wolności.

4.2.3 Analiza muzyczna

Pieśń składa się z pięciu części, a mianowicie: wstępu (t. 1-10), części A (t. 11-26), części B (t. 27-56) oraz części A1 (t. 57-81) i kody (t. 82-86). Wstęp oparty jest na tonacji c-moll, tempie *Andantino*, gdzie takty 1-8 są utrzymane w metrum 2/4, a takty 9-10 w 6/8. Fakturę tej części tworzą *arpeggia* akompaniamentu fortepianu odgrywane przez obie ręce. Melodii towarzyszy pogodny i łagodny nastrój, zwłaszcza w połączeniu akordów funkcyjnych. Muzyka przebiega bardzo płynnie, rozwija się niczym płynąca woda, tworząc odpowiednie tło dla pojawienia się tytułowej jaskółki. Ekspresja emocjonalna wstępu określa emocjonalność całego utworu, którego nastrój jest zrównoważony i elegancki, a zarazem pełne wdzięku i harmonii. (Vide: przykład nutowy 4-8):



The image shows a musical score for the first six measures of a piece. The top staff is labeled 'CHANT' and contains a vocal line with a whole rest in each measure. The bottom staff is labeled 'PIANO' and shows an arpeggiated accompaniment in both hands. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo marking 'Andantino.' is placed above the first measure.

Przykład nutowy 4-8, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 1-6¹⁴⁷

Część A składa się z czterech równoległych fraz, które charakteryzują się silnym podobieństwem materiałów muzycznych. Pierwsza fraza oparta jest na motywie zbudowanym z rozłożonego akordu toniki tonacji c-moll i rozwija melodię w sekundowej sekwencji opadającej, za pomocą muzyki obrazując lot jaskółek po niebie. Pierwsza połowa drugiej frazy rozwija się w tej samej tonacji molowej, a jej podstawową strukturą są interwały tercji i kwarty. Trzecia fraza jest pełną repryzą frazy pierwszej. Czwarta natomiast jest rozwinięciem drugiej. W oparciu o oryginalny materiał muzyczny progresja melodii zostaje wydłużona, a ekspresja słowa „lot” uwydatniona. Jeśli chodzi o akompaniament fortepianu wspiera on przede wszystkim melodię wokalną w formie faktury harmoniczej, a na końcu tego fragmentu kończy się w formie arpeggio akordów głównych na dwie ręce, co zwiastuje zakończenie tej części utworu. (Vide: Przykład nutowy 4-9):

¹⁴⁷ Wyd. Edwin Ashdown, London, 19 Hanover Square.

Przykład nutowy 4-9, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 24-27.¹⁴⁸

Część B składa się z pięciu fraz, jednakże można ją podzielić na trzy warstwy. Pierwsza z nich wyraża idealistyczne dążenia „ja” lirycznego – umiejętność lotu w magiczne miejsce niczym jaskółka. Owym „magicznym miejscem” jest w tym przypadku tęsknota za wolnością i idealizm podmiotu lirycznego. Jeśli chodzi o formę melodii wokalne jest ona rozbudowywana warstwa po warstwie z podziałem na frazy, a za pomocą przedtaktu ukazuje optymizm w patrzeniu w przyszłość, porzucenie tego co stare i chęć tworzenia nowego. Symbolizuje to siłę witalną i energię do życia. W akompaniamencie fortepianu zastosowano ujednoliczoną strukturę fakturalną, która opiera się na połączeniu akordu tonicznego c-moll, subdominancie i połączeniu akordu tonicznego. Jest to niczym drzemiąca w głębi siła, która narasta wraz z rozwojem melodii wokalne. (Vide: Przykład nutowy 4-10):

Przykład nutowy 4-10 Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 28-29.¹⁴⁹

Drugą warstwą tej części jest fraza koloraturowa. Jeśli chodzi o formę melodyczną, możemy zaobserwować tutaj nie tylko gamy wznoszące i opadające, ale także akordy rozłożone. Bez względu na formę melodii, drzemie w niej nieskończona moc. Z jednej strony w pierwszej warstwie interpretacyjnej ukazany za pomocą imitacji zostaje swobodny lot jaskółki po niebie, w drugiej zaś treść muzyki reprezentuje tęsknotę i dążenie podmiotu do ideału wolności, co nie tylko odzwierciedla liryczny efekt melodii, ale jednocześnie charakteryzuje się wyrazistym

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

rytmem i kadencją. W procesie rozwoju melodii, artykulacja legato i staccato przeplatają się i łączą, dzięki czemu poszczególne frazy mogą być podzielone w sposób uporządkowany. Ogólny charakter muzyczny tej części jest bardzo żywy.

Początek akompaniamentu fortepianowego zbudowany jest na fakturze złożonej z akordów rozłożonych wykonywanych w *arpeggio* w obu rękach. Jednak wraz z postępem melodii, przy zachowaniu niezmięnionej faktury *arpeggio* w lewej ręce, w partii prawej ręki pojawia się melodia w artykulacji *staccato* również złożona z akordów rozłożonych. Dzięki temu zabiegowi jaskółki latające po niebie stają się żywsze i bardziej realistyczne. (Vide: Przykład nutowy 4-11):



Przykładowy zapis nutowy 4-11, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 39-41.¹⁵⁰

Trzecia warstwa tej części utworu stanowi ponowne podkreślenie dążeń do wolności podmiotu lirycznego, a także skrywany głęboko w sercu podziw dla jaskółek. W tym momencie metrum 6/8 zmienia się kolejno na 2/4 i po kilku taktach 3/4. Ta zmiana metryczna odzwierciedla podekscytowanie podmiotu, a także rodzaj determinacji człowieka w dążeniu do osiągnięcia własnych ideałów. (Vide: Przykład nutowy 4-12):

¹⁵⁰ Ibid.

Et j'au-rais vou-lu comme el-le
And I longed that I might fol-low,
Suiv-re le mê-me che-min....
Fol-low in her trackless flight:
J'ai vu pas-ser l'hi-ron -
I have been watch-ing the

Przykład nutowy 4-12, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 45 – 50.¹⁵¹

Część A1 jest repryzą części A. Materiał muzyczny części A został zasadniczo zachowany, z tą tylko różnicą, że na końcu dodano dwie powtarzające się frazy oraz trzy frazy koloraturowe (vide: Przykład nutowy 4-130, które jednocześnie stanowią zakończenie utworu. Jeśli chodzi o nastrój emocjonalny, w porównaniu z częścią A w końcowym fragmencie więcej jest podekscytowania, napięcia i poczucia niewyrażonych w pełni intencji, przy czym ich ekspresja jest bardzo realna i żywa, zwłaszcza dzięki zastosowaniu melodii pełnej zmian i powtórzeń. Zabiegi tego rodzaju podkreślają elegancki i subtelny styl francuskiej kameralistyki wokalne.

Ah!
Ah!
l'hi-ron-del -
to thee.

Przykład nutowy 4-13, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takt 79.¹⁵²

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

Zakończenie utworu przypada partii fortepianowej. Kompozytor użył tej samej faktury co we wstępie, tworząc klamrę kompozycyjną między początkiem a zakończeniem utworu. (Vide: Przykład nutowy 4-14):



Przykładowy zapis nutowy 4-14 Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 80 – 85.¹⁵³

4.2.4 Analiza wykonawcza

Prolog (1-10) utworu ukazuje harmonijny i piękny naturalny obraz kreowany przez partię akompaniamentu złożoną z łamanych faktur *arpeggio*. Nietrudno zauważyć, że ekspresja muzycznych emocji jest tu bardzo spójna i stanowi tło dla mającego wkrótce się pojawić wizerunku jaskółki.

Sekcja A składa się z taktów (11-26) (vide: Przykład nutowy 4-20). Utrzymana jest ona w lekkim i spokojnym nastroju w średnim tempie, brak w niej również większych zmian dynamicznych. W układzie tonów oraz wysokości fraz zaobserwować możemy cechy progresywne. Słowa pierwszej frazy tej sekcji brzmią: „Widziałem małą jaskółkę lecącą po błękitnym niebie”. Jej melodia jest bardzo spokojna, a oddech jest również bardzo wyraźny. Musimy tu zwrócić uwagę na wykonanie przednutek, co wymaga dobrego wyczucia wartości czasowych, inaczej bowiem zaburzymy rytm utworu. Tekst drugiej frazy brzmi: „Szybuje lekko i pięknie i leci do tego odległego miejsca”. W pierwszej połowie frazy melodia ma tendencję do rozwijania się w kierunku rejestrów wysokich, w drugiej zaś, po skoku kwartowym, melodia opada. Śpiewając musimy wyrazić tęsknotę za ideałem wolności w sercu podmiotu lirycznego, łącząc ją z wizerunkiem jaskółki, zwłaszcza swobodą jej lotu i żywiołowością zachowania. Pomiędzy pierwszą i drugą frazą zachodzi zmiana dynamiki z *p* na *mf*, co wymaga dobrego wsparcia oddechowego. Oddech należy również kontrolować celem zachowania spójności melodii, unikając używania zbyt dużej siły i koncentrowania się jedynie na rytmie, zaniedbując linię melodyczną.

¹⁵³ Ibid.

7

J'ai vu pas-ser l'hi-ron -
Now 'tis the time when the

12

del - le Dans le ciel pur du ma - tin: Elle al-lait, à ti - re
swal - low Starts on her long lone-ly flight, Swift-ly, with light wing-ed

Przykład nutowy 4-20, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 7 – 15.¹⁵⁴

Trzecia fraza pieśni stanowi pełną reprzykę frazy pierwszej (vide: Przykład nutowy 4-21), ze stanem wokalnym i ekspresją emocji nie różniącymi się od pierwszej frazy. Fraza czwarta charakteryzuje się dużą dynamiką liryczną. Pierwsze dwa takty na początku zbudowane są na dwóch progresywnych sekwencjach tonalnych, przechodzących w dwóch kolejnych taktach w linię melodyczną legato. Śpiewając sylabę „del” zwróćmy uwagę na wyobrażenie sobie jaskółki lecącej po niebie, podkreślając ten obraz w śpiewie. Ze względu na konieczność utrzymania spójności melodii, konieczne jest dobre wsparcie oddechowe.

24

del - - - - le!
fly - - - - ing.

rit.

mf

J'ai longtemps sui - vi des yeux
And I followed ea-ger - ly,

Przykład nutowy 4-21, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 24 – 27.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

Sekcja B (t. 27-56) to koloratura (vide: Przykład nutowy 4-22), którą można podzielić na trzy poziomy. Pierwszy poziom (t. 27-34) wyraża nadzieję podmiotu lirycznego, by beztrudnie wzlecieć w niebo jak jaskółka, goniąc za lepszym życiem i wzniosłymi ideałami, co wskazuje na jego tęsknotę wolnością. Melodia w tej części składa się z 8-taktowego okresu, w którym każdy z taktów można traktować jako frazę o cechach progresywnych. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na spójność i uporządkowanie każdego dźwięku. Głos powinien być łagodny i pełen wdzięku, a w ekspresji emocjonalnej podkreślić należy poczucie stanowczości i pewności siebie.

Przykład nutowy 4-22, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 28 – 29.¹⁵⁶

Drugi poziom (t. 35-47) sekcji B (vide: Przykład nutowy 4-23) stanowi głównie kombinację artykulacji *legato* i *staccato*, opisujących obraz jaskółki lecącej swobodnie po niebie, a zarazem naśladowujących jej śpiew. Z punktu widzenia techniki wykonawczej, konieczne jest właściwe opanowanie relacji pomiędzy oddechem, wokalizacją i melodią. Zwłaszcza przy przejściach pomiędzy rejestrami, wykonywaniu półtonów i skoków wymagany jest wysoki poziom techniczny, gdyż wyrazić musimy nie tylko zachwyt, lecz także pewne poczucie pewności siebie, co sprawi, że obraz jaskółki stanie się bardziej realistyczny, a także wyrazi tęsknotę bohatera za wolnością. Zdaniem Autorki, śpiewając tę koloraturę, powinniśmy uchwycić specyfikę formy muzycznej. Ze względu na zmiany rytmu i taktu oraz szybsze tempo, musimy dobrze wykorzystać nasze mięśnie oddechowe, zwłaszcza przy wykonywaniu *legato* i *pizzicato*, które muszą być płynne i spójne. W *passagio* trzeba dobrze kontrolować oddech i jego relację w melodią. Zmiana rytmu i szybkości odzwierciedla rodzaj namiętej emocji, występują też zmiany dynamiczne, dlatego podczas śpiewania musimy zwracać dużą uwagę na wykonanie różnych elementów.

¹⁵⁶ Ibid.



Przykład nutowy 4-23, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 37 – 39.¹⁵⁷

Podczas śpiewania ostatniej frazy tego poziomu (vide: Przykład nutowy 4-24) wymagane jest szczególnie dobre opanowanie intonacji. Śpiewając tę frazę należy zawczasu przygotować oddech, kontrolować pozycję i punkt podparcia oddechu, pamiętając o jasnej barwie. Zakres głosu mieści się tu w rejestrach średnich i wysokich. W tym miejscu, pomimo braku wielkich i nagłych skoków, łatwo o niestabilność barwy i niedokładną wysokość tonu z powodu przejść pomiędzy różnymi rejestrami dźwiękowymi, co wymaga wytrwałych ćwiczeń wokalnych, zwłaszcza wokalizacji wysokich dźwięków. W kreacji obrazu powinniśmy skupić się na kreacji dźwiękowej. Śpiewając musimy stworzyć obraz we własnej wyobraźni, co pozwoli lepiej oddać głosem wizerunek lecącej jaskółki.



Przykład nutowy 4-24, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 42 – 44.¹⁵⁸

Trzeci poziom (t. 48-56) sekcji B (vide: Przykład nutowy 4-25) raz jeszcze ukazuje, że podmiot liryczny zazdrości jaskółce umiejętności latania oraz jego ogromną tęsknotę za swobodą. Melodia w tej części to głównie powtórzenia unisono, progresja i akordy łamane, tekst jest zaś również pełen poezji i malarskich obrazów. Te emocje musimy wyrazić w śpiewie, podkreślając elementy skoków i popularny charakter melodii. Z punktu widzenia ekspresji językowej, ten poziom ma stosunkowo oczywisty rytm i miarę. Melodia płynie jak chmury i woda, ściśle połączona ze słowami, przy czym na każda sylaba przypada jeden dźwięk, co ma ogromny wpływ na artykulację tekstu i ekspresję językową. Musimy zwrócić uwagę na spójną i okrągłą wymowę

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

samogłosek, podkreślając ich wyrazistość i pełnię. W wymowie francuskiej spółgłoska to dźwięk wytwarzany przez strumień powietrza przebijający się przez zwarte narządy mowy. Jej połączenie z samogłoską wymaga silnego wsparcia oddechu, choć w wielu przypadkach spółgłoska w pozycji po samogłosce nie jest wymawiana, co również wymaga naszej szczególnej uwagi podczas śpiewania. Uwagi wymaga również poprawność wymowy pod względem tonu i tempa. Język w muzyce wokalne musi być zgodny z charakterem i emocjami postaci, toteż bez dobrego rozeznania w wokalne ekspresji emocjonalnej, trudno będzie o dobrą ekspresję językową.

49

Suiv-re le mê-me che-min.... J'ai vu pas-ser l'hi-ron -
Fol-low in her trackless flight: I have been watching the

52

del - le, Elle al - lait à ti - re d'ai -
swee - low. In her long and lone - ly flight: - le,

del - le, Elle al - lait à ti - re d'ai -
swee - low, In her long and lone - ly flight: - le,

Przykład nutowy 4-25, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 49 – 54.¹⁵⁹

Sekcja A1 (t. 57-79) utworu (vide: Przykład nutowy 4-26) stanowi powtórzenie sekcji A z wariacjami. Wymagania wykonawcze stawiane wokaliście są tu podobne do tych w sekcji A. Zdaniem Autorki, śpiewając ten fragment, zarówno pod względem ekspresji emocjonalnej, jak i kreacji wizerunków muzycznych, konieczne jest podkreślenie wyrazu uczuciowego, tak aby temat i emocje zawarte w utworze zostały wyrażone w sposób żywy i autentyczny. To znaczy, że źródłem siły wyrazu powinno być wewnętrzne napięcie emocjonalne utrzymywane nieprzerwanie jako rodzaj wiecznej pochwały wolności.

¹⁵⁹ Ibid.

58

del - le — Dans le ciel pur du ma - tin: — Elle al - lait, à ti - re
 low - ed, — Would I were winging my flight, — There thou art wait - ing, so

Przykład nutowy 4- 26, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takty 58 – 61.¹⁶⁰

Finałowy takt partii wokalne pieśni (vide: Przykład nutowy 4-27) to melodia koloraturowa *legato*, opierająca się głównie na łamanych akordach dominanty septymowej i kombinacjach skal wznoszących. W technice koloraturowej nacisk kładziony jest na użycie *legato* i *pizzicato*. Śpiewając, z jednej strony trzeba wyobrazić sobie obraz lecącej na niebie jaskółki, z drugiej zaś wyrazić w sposób dobitny tęsknotę za wolnością.

Ah!
 Ah! Ihi-ron-del -
 to thee,

Przykład nutowy 4-27, Eva Dell'Acqua, pieśń *Villanella*, takt 79.¹⁶¹

4.2.5 Koordynacja głosu i instrumentów

Kompozytorka tej pieśni była także znaną pianistką, co wyraża się w charakterystycznym stylu akompaniamentu fortepianowego, którego najważniejszą cechą jest kształtowanie koncepcji artystycznej. Można powiedzieć, że podkład instrumentalny w tej pieśni traktowany jest z taką samą wagą jak melodia wokalna i w dodatku odgrywa ogromną rolę w jej rozwoju. Z perspektywy współpracy śpiewaczki i akompaniatora autorka uważa, że należy zwrócić uwagę przede wszystkim na odpowiednie zbalansowanie i skonstrastowanie brzmienia. Ogólnie rzecz biorąc, w wykonywaniu wokalnych pieśni kameralnych barwa głosu i barwa fortepianu powinny być idealnie dopasowane i pozostawać w równowadze barwowej z równoczesnym kontrastem

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

dźwiękowym. Na przykład w pierwszej części utworu amplituda falowania melodii wokalne nie jest zbyt duża, dlatego też akompaniament fortepianowy powinien być w tym momencie w jak najniższym rejestrze. Zwłaszcza w rejestrze basowym dynamika nie powinna być zbyt duża, gdyż w przeciwnym razie dojdzie do przełamania łagodnego i spokojnego nastroju, który chciała przedstawić kompozytorka. Po drugie, jeśli chodzi o samą głośność akompaniamentu fortepianowego na przestrzeni całego utworu, powinna ona być utrzymywana w stałym zakresie dynamicznym, tj. pomijając skrajne oznaczenia *piano* i *forte* i co jest oczywiste, powinna być dostosowana do dynamiki melodii wokalne. Przykładowo, jeśli chodzi o wykonanie przebiegu koloraturowego w drugiej części, jej nastrój jest pełen ekscytacji i poruszenia, ale mimo to akompaniament fortepianu powinien ustępować melodii wokalne, tak aby linia melodyczna tej ostatniej znalazła pełne odzwierciedlenie.

4.3 *Ständchen (Horch horch die lerch)* - Franz Schubert

4.3.1 Tło powstawania

W historii europejskiej sztuki wokalne za „króla pieśni artystycznych” niewątpliwie uznać można austriackiego kompozytora Franza Schuberta (ur. 1797, zm. 1828), który w swoim życiu skomponował ponad sześćset pieśni artystycznych, co ugruntowało jego pozycję w historii muzyki. Schubert żył i tworzył w XIX wieku, na który przypadała epoka rozwoju liryki niemieckiej i austriackiej¹⁶². W tym okresie pojawiło się wiele utworów poetyckich, bogatych w romantyczne cechy estetyczne, które odgrywały wiodącą rolę w literaturze tego nurtu. Utwory literackie stanowią źródło muzyki romantycznej i stworzyły obiektywne warunki dla powstania kameralistyki wokalne Schuberta. Po drugie, jeśli chodzi o osobiste poszukiwania estetyczne Schuberta, kompozytor ten właściwie przez całe swoje życie, dążył do pełnego wykorzystywania estetyki emocjonalnej¹⁶³. Na tym polu wykształcił się jego unikalny subiektywny styl liryczny. Co więcej, Schubert mógł pochwalić się doskonałą znajomością literatury, co z kolei stworzyło warunki do twórczości na polu kameralistyki wokalne. Utwór pt. *Ständchen (Horch horch die lerch)*, powstał w 1826 roku i można go uznać za dzieło poniekąd przypadkowe. Mówi się, że Schubert gdy spotykał się z przyjaciółmi, od czasu do czasu niezobowiązująco przerzucał kartki zbioru poezji Shakespeare’a, co któregoś razu zainspirowało go do skomponowania muzyki do jednego z wierszy, na który natknął się przy tej okazji. Niezależnie od tego czy ta opowieść jest

¹⁶² Forma wyrazu charakterystyczna dla literatury okresu romantyzmu, dążącego do przedstawienia ludzkości idealnego obrazu życia poprzez przedstawianie zjawisk nadnaturalnych, ludzkich ideałów i fantazji, [przyp. aut.].

¹⁶³ Estetyka emocjonalna sugeruje, że istota sztuki polega na przedstawianiu subiektywnego świata człowieka, a celem twórczości artystycznej jest tworzenie obrazów artystycznych wyrażających reakcję człowieka na świat obiektywny, , [przyp. aut.].

prawdziwa czy też nie, jedyne, co jest pewne, to to, że w tym utworze skoncentrowany został jego styl, którego poetycka ekspresja języka i emocji sprawiają, że utwór ten jest doceniany po dziś dzień. Pieśń ta stała się nie tylko reprezentacyjnym dziełem twórczości Schuberta, ale także znalazła szerokie zastosowanie w różnych dziedzinach praktyki wokalne.

4.3.2 Analiza i interpretacja tekstu

Tekst utworu:¹⁶⁴

<i>Horch, horch! die Lerch' im Ätherblau</i>	<i>Sluchaj, słuchaj! Skowronek w eteru błękitnie,</i>
<i>Und Phöbus, neu-erweckt,</i>	<i>A Febus, właśnie przebudzony,</i>
<i>Tränkt seine Rosse mit dem Thau,</i>	<i>Poi swoje rumaki rosą,</i>
<i>Der Blumenkelche deckt,</i>	<i>Z kielichów kwiatów.</i>
<i>Der Blumenkelche deckt.</i>	<i>Z kielichów kwiatów.</i>
<i>Der Ringelblume Knospe schleusst</i>	<i>Nagietki mrugają pączkami</i>
<i>Die gold'nen Äuglein auf.</i>	<i>swoich złotych oczu.</i>
<i>Mit allem, was da reizend ist,</i>	<i>Wraz ze wszystkim, co cudowne</i>
<i>Du süsse Maid, steh' auf!</i>	<i>Wstań, słodka panno!</i>
<i>Mit allem, was da reizend ist,</i>	<i>Wraz ze wszystkim, co cudowne</i>
<i>Du süsse Maid, steh' auf!</i>	<i>Wstań, słodka panno!</i>
<i>Steh' auf, steh' auf,</i>	<i>Wstań, wstań!</i>
<i>Du süsse Maid, steh' auf!</i>	<i>Wstań, słodka panno!</i>
<i>Steh' auf, steh' auf,</i>	<i>Wstań, wstań!</i>
<i>Du süsse Maid, steh' auf!</i>	<i>Wstań, słodka panno!</i>

W. Shakespeare był nie tylko znanym dramatopisarzem, ale także słynnym poetą i myślicielem swojej epoki. Wiersz ten wyraźnie pokazuje dążenia samego twórcy do ideału

¹⁶⁴ Tłumaczenie: Karolina Wang.

wolności. W narracji pojawia się całe bogactwo analogii do idei swobody, np.: „skowronek”, „bóg słońca”, „stado koni”, czy też „kwiaty”. Jako poeta renesansowy dążył on w swoim życiu do realizacji idei humanizmu. W swoich wierszach, niezależnie od tego, czy chodzi o opis podmiotów lirycznych, czy o sformułowanie tematu głównego, zawsze podkreślał afirmację wartości ludzkiego życia. Ostatnie zdanie brzmi „obudź się, moje kochanie” – można uznać je za zdanie określające temat całego wiersza. Poeta chce obudzić nie tylko kochaną przez siebie dziewczynę, ale także swoje dążenia i oczekiwania na lepsze życie. Jak powiedział niegdyś rosyjski poeta Puszkina: „Shakespeare miał wielką zaletę bycia blisko ludu”¹⁶⁵.

Na tytuł wiersza poeta wybrał pierwsze zdanie jego treści. Jako wstęp posłużył śpiew skowronka, co ma sugerować, iż to on jest narratorem. Kompozytor nie zmienił oryginalnego tytułu tekstu podczas komponowania swojego utworu i pozostał przy *Horch horch die lerch*, co w pełni oddaje jego dążenie do podtrzymania poetyckiego charakteru tekstu.

4.3.3 Analiza muzyczna

Pieśń składa się z czterdziestu jeden taktów i można ją podzielić na trzy części. Pierwszą jest wstęp (t. 1-9), druga część przypada zaś na takty 10-20, a trzecia na 21-41. Jako całość ma strukturę dwuczęściową ze wstępem. Wstęp utrzymany jest w tempie *Allegretto*, metrum 6/8, tonicznej fakturze harmoniczej, tonacji C-dur zbudowanej na progresji funkcyjnego akordu C-dur. W akompaniamencie fortepianowym w partiach obu rąk mamy żywą, stabilną melodię graną szybkimi i krótkimi uderzeniami klawiatury. Rytm i kadencja również są bardzo wyraziste, pełne ekscytacji i poruszenia. Jeśli chodzi o organizację muzyki, zastosowano homofoniczne powtórzenia, które mają charakter marszowy swoisty dla trąbki, ale także są pełne efektów znanych z muzyki tanecznej, co daje poczucie powitania się z wynurzającym się powoli tematem. Można powiedzieć, że część ta jest podobna do tematu pierwszego fragmentu utworu fortepianowego Schuberta pt. *Marsz wojskowy*¹⁶⁶. Podobnie, charakteryzuje się pełnym pasją, romantycznym nastrojem, a także pokazuje rodzaj podekscytowania, który odgrywa rolę w budowaniu emocji w całym utworze, (vide: Przykład nutowy 4-17):

¹⁶⁵ Liu Ming, *Shengyue jiaoyu shouce (Podręcznik nauczania muzyki wokalne)*, Beijing Shifan Daxue Chubanshe (Wydawnictwo Pekinńskiego Uniwersytetu Pedagogicznego), Beijing, 1995.

¹⁶⁶ *Marsz wojskowy* został skomponowany około 1822 roku i jest pierwszym utworem ze zbioru marszów na fortepian pod tym samym tytułem, [przyj. aut.].

Währing, Juli 1826.

Allegretto.

Przykład nutowy 4-17, F. Schubert: *Ständchen (Horch horch die lerch)*, takty 1-4.¹⁶⁷

Pierwsza część wprowadzana jest odważnie, z motywem głównym zbudowanym na tle harmonii połączenia akordu tonicznego C-dur z dominantą. W rytmie utrzymany jest styl muzyki tanecznej, czego intencją jest pokazanie żywego i pełnego nieodpartego uroku wizerunku tytułowego skowronka. W tym miejscu kompozytor nie zastosował lirycznej melodii, ale bardziej skupił się nad rytmem i kadencją, chcąc ukazać radosny i pełen poczucia siły temperament. Sądząc po wysokości dźwięków i rytmie melodii wokalne oraz fakturze akompaniamentu fortepianu, połączenie tych dwóch elementów ma pozostawiać po sobie silne wrażenia akustyczne. Fluktuacja melodii i sekwencyjność rytmu, w połączeniu z akompaniamentem złożonym z akordów harmoniczných, nadają muzyce pasji, siły witalnej i naturalności. Można rzec, iż siła i witalność natury są zintegrowane z nurtem muzyki. (Vide: Przykład nutowy 4-18):

Przykład nutowy 4-18, F. Schubert: *Ständchen (Horch horch die lerch)*, takty 8 - 10.¹⁶⁸

Druga część jest bardziej skomplikowana pod względem rozwoju nastroju muzycznego. Przebieg muzyczny rozpoczyna się poniżej głównej tonacji wychyleniem modulacyjnym do As-dur i ulega nagłej zmianie od poprzednio jasnych i wysokich tonów po melodię o silnych cechach lirycznych. Muzyka utrzymuje się z początku na VII stopniu skali, poruszając się w zakresie homofonicznych powtórzeń i nowych interwałów melodycznych, następnie zaczynając od I stopnia skali, posuwając się zgodnie z jej kierunkiem, jakby stopniowo

¹⁶⁷ Wyd. Fifty Shakespeare Songs, edited by Charles Vincent, The Musicians Library, New York.

¹⁶⁸ Ibid.

poszerzając pole widzenia. Zastosowanie rytmu punktowanego zwiększa dynamikę rozwoju muzycznego, (vide: Przykład nutowy 4-19):

The image shows a musical score for F. Schubert's 'Ständchen' (Horch horch die lerch), measures 20-22. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Knos - pe schleusst die gold - nen Äug - lein auf; mit'. The music is in G minor and 3/4 time. The piano accompaniment features a steady, dotted rhythmic pattern.

Przykład nutowy 4-19, F. Schubert: *Ständchen (Horch horch die lerch)*, takty 20 - 22.¹⁶⁹

Począwszy od taktu 30., tonacja wraca do C-dur, czemu towarzyszą jednokrotnie powtórzone słowa: „Jakie to wszystko urocze, obudź się, moje kochanie”. Melodia tych dwóch fraz charakteryzuje się wariacją i powtórzeniem. Postęp melodii jest prowadzony z początku na opadającym interwale sekundowym, a następnie pojawiają się skoki w górę i w dół o kwintę oraz septymę. Jednocześnie bardzo widoczna jest również zmiana natężenia dynamicznego, tak jakby podmiot liryczny raz po raz nawoływał ukochaną, aby szybko się obudziła, by poczuć piękno wiosny i cieszyć się darami natury. Oprócz zastosowania w rozwoju melodii gradacji i skoków, użycie *legato* zwiększa odczucie czasu trwania nut, co ma wyrażać próbę obudzenia ukochanej przez podmiot liryczny. Użycie tego rodzaju homofonicznego połączenia sprawia, że ton melodii jest jednocześnie subtelny i miękki, świeży i jasny, stanowi więc nie tylko narrację skowronka, ale także nastrój podmiotu lirycznego. Akompaniament fortepianu charakteryzuje się stabilnym rytmem, jakby stale wzmacniał głos podmiotu lirycznego. W fakturze akordy harmoniczne oraz podwójne tony oktawowo stanowią stosunkowo silny motyw rytmiczny, który potęguje napięcie rozwoju muzyki (vide: Przykład nutowy 4-20):

The image shows a musical score for F. Schubert's 'Ständchen' (Horch horch die lerch), measures 32-34. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'auf, du sü - sse Maid steh auf, steh'. The music is in C major and 3/4 time. The piano accompaniment features a steady, dotted rhythmic pattern.

Przykład nutowy 4-20, F. Schubert: *Ständchen (Horch horch die lerch)*, takty 32 - 34.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

4.3.4 Analiza wykonawcza

Pierwsza część utworu to preludium (t. 1-9), w metrum 6/8 i w tempie *Allegro*, w którym wykorzystano głównie motyw melodyczny partii wokalne. W połączeniu z relatywnie krótkimi wartościami rytmicznymi, podkreśla to uczucie stanowczości. W tym prologu wykonawca musi zwrócić dużą uwagę na ekspresję emocji.

Druga część (t. 10-20) utworu (vide: Przykład nutowy 4-32) opisuje skowronka śpiewającego w locie i piękno naturalnej scenerii. Melodia tej części składa się z żywych i krótkich fraz, a skoki do różnych rejestrów dają poczucie lekkości i żartobliwości. Choć nie ma wielu skomplikowanych figuracji, to rytm punktowany z przedtakterem jest bardzo dynamiczny. Śpiewając tę część należy zwrócić szczególną uwagę na użycie oddechu, stosując jasną barwę głosu z wyraźną ekspresją emocjonalną i dbać o spójność melodii. Jednocześnie oddech musi być elastyczny i zgodny z układem fraz oraz ekspresją emocjonalną. Zdaniem autorki, śpiewając ten utwór, ze względu na charakterystykę melodii, powinno się polegać na dobrym wsparciu dynamicznego i pełnego oddechu, co jest ważne zwłaszcza przy wykonywaniu przejść pomiędzy poszczególnymi frazami.

The image shows a musical score for the song 'Ständchen' by Franz Schubert. It consists of two systems of music. The first system shows measures 8-16, and the second system shows measures 17-20. The score is in 6/8 time and features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Horch, horch! die Lerch' im Ä - ther - blau; und Phö - bus, neu - er - weckt, tränkt sei - ne Ros - se mit dem Thau, der Blu - men - kel - che deckt, der'. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'Fine.'.

Przykład nutowy 4-32, F. Schubert: *Ständchen* (*Horch horch die lerch*), takty 8-16.¹⁷¹

¹⁷¹ Ibid.

Przed zaśpiewaniem fraz z powyższego przykładu należy rozluźnić ciało, wykorzystując prolog wykonywany przez partię fortepianu do przygotowania oddechu. Śpiewając pierwsze słowo „Horch”, zwróćmy uwagę na wykonanie miękkiego ataku, zrównoważoną i stabilną prędkość przepływu powietrza oraz spokojny i kontrolowany nastrój. Dźwięk f^2 na pierwszej mierze taktu 9 i 13 musi być wsparty oddechem, aby zachować stabilny ton, utrzymać stabilność krtani i uniknąć drżenia głosu. Staramy się zachować ciągłość linii melodycznej. W piątej mierze taktu 10, po słowie „Ätherblau” należy szybko nabrać powietrza, nadal zachowując stabilność i unikając chaotyczności, aby dźwięk g^1 w szóstej mierze zabrzmiał wyraźnie, następnie zaś oddech pozostaje spokojny w trakcie rozwoju muzyki. Po słowie "weckt" bierzemy kolejny oddech aby następną frazę rozpocząć miękkim atakiem, co również pomagam w naturalnym połączeniu obu fraz. Celem takiej interpretacji może być kreacja wizerunku skowronka w wyobraźni słuchaczy w sposób, by wydawał się on bliski i znajomy. Dzięki temu jednocześnie możemy oddać wrażenie wyjątkowej przestrzeni i malarskości w naszej kreacji dźwiękowej, sprawiając, że słuchacz poczuje się, jakby uczestniczył w opisywanej scenie, tak, jakby ją widział na własne oczy i jakby słuchał śpiewu ptaka całym swoim sercem.

W tej części, celem podkreślenia ekspresji emocjonalnej, należy również zwrócić uwagę na wykorzystanie rezonansu. Jako ważna technika wzbogacająca dźwięk, rezonans odgrywa bardzo ważną rolę w wykonawstwie muzyki wokalne. Dzięki jego zastosowaniu, głos staje się donośniejszy, barwa zaś jego nabiera piękna i łagodności. Rezonans w śpiewie obejmuje głównie rezonans jamy ustnej, rezonans głowy i rezonans klatki piersiowej. Każdy typ rezonansu odpowiada innemu rejestrowi, a kiedy różne typy rezonansu używane są w kombinacji, melodia rozłożona w poszczególnych rejestrach brzmi pięknie i przejrzystej.

Z przykładu partytury widać, że melodia prowadzona jest tu głównie w rejestrach średnich, co podkreśla liryczny charakter utworu i spokojną ekspresję podmiotu lirycznego. Śpiewając tę część, należy podkreślić użycie rezonansu jamy ustnej. Przede wszystkim z punktu widzenia wokalizacji konieczne jest prawidłowe uchwycenie stopnia rozwarcia i zamknięcia jamy ustnej, to znaczy, że podczas wokalizacji jama ustna jest naturalnie otwarta, tak aby mięśnie śmiechu były lekko uniesione, a następnie żuchwa jest rozwarta tak, że nasada języka może pozostawać w stabilnej pozycji. W tym czasie krtani jest naturalnie opuszczona. W takiej pozycji powstaje idealna przestrzeń w jamie ustnej, a wydobywany dźwięk nabiera pełni i przejrzystości, wyraźnie oddając znaczenie słów. Po drugie, poprzez kontrolę oddechu, można skutecznie utrzymać dźwięczność głosu, co jest bardzo ważne w ekspresji dążenia podmiotu lirycznego do ideału wolności.

Część trzecia (t. 21-41) pieśni (vide: Przykład nutowy 4-33) pod względem koncepcji artystycznej i nastroju muzyki stanowi kontynuację części pierwszej. Słowa „mital-lemwas-darei-zendist-dusii-sse-Maid-steh'auf, steh'auf, steh'auf" ukazują nadzieję na lepszą przyszłość, a melodia ma charakter silnie liryczny. Z punktu widzenia wykonania wokalnego, wers ten jest dość trudny. Śpiewając, powinniśmy zwrócić uwagę na kontrast nastroju z poprzednim akapitem. Zwłaszcza zastosowane tu figuracje rytmu punktowanego i częste zmiany dynamiczne wymagają dobrego wyczucia czasu muzycznego. W tej części wymagane jest podkreślenie efektu akcentu w pozycji nut kropkowanych. Dlatego też dobre wsparcie oddechowe pomoże nam skutecznie podkreślić intensywność wokalizacji. Konieczne będzie poleganie na pracy mięśni brzucha, aby kontrolować przepływ powietrza, co może wprawić struny głosowe w silne wibracje, dając w efekcie wrażenie "frustracji". To wzburzenie emocjonalne nie może być jednak wyrażone bez połączonego działania mięśni brzucha i strun głosowych. Jeśli chodzi o oddychanie, powolne oddechy bierzemy w pauzach ćwierćnutowych pomiędzy poszczególnymi frazami. Celem tego powolnego wdechu jest uczynienie oddechu pełnym, aby dostosować go do wysokich rejestrów w dalszych frazach, celem zaś powolnego wydechu jest utrzymanie stabilności oddychania i kontroli przepływu powietrza, w przeciwnym razie zaburzymy równowagę, co wpłynie negatywnie na ciągłość melodii.

The image contains two musical excerpts. The top excerpt is a vocal line with lyrics: "auf, mit al - lem, was da rei - zend heisst, du". The bottom excerpt is a vocal line with lyrics: "sü - sse Maid - steh auf, — steh auf, — steh". Both excerpts include piano accompaniment. The bottom excerpt has dynamic markings: *f* and *decresc.*

Przykład nutowy 4-33, F. Schubert: *Ständchen (Horch horch die lerch)*, takty 28-33.¹⁷²

¹⁷² Ibid.

Druga fraza tej części (patrz przykład 4-34) również wyraża pochwałę piękna natury. Jest ona pełna ciepłych emocji, poparta stosunkowo szybkim tempem i rytmem, z wyraźnym falowaniem melodii. Zwłaszcza użycie wielkich skoków interwałowych dodatkowo zwiększa siłę ekspresji emocjonalnej. Zwracamy tu uwagę na użycie języka. Zgodnie z doświadczeniem Autorki, konieczne jest opanowanie zasad wymowy niemieckiej w śpiewie, tak aby artykulacja była spójna, miękka, łagodna i skoncentrowana.

The image shows a musical score for Schubert's 'Ständchen' (Horch horch die lerch), measures 25-27. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'al - lem, was da rei - zend heisst, du sü - sse Maid - steh'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Przykład nutowy 4-34, F. Schubert: *Ständchen (Horch horch die lerch)*, takty 25-27.¹⁷³

W podanych przykładach muzycznych głównymi używanymi samogłoskami są [Ü][a][i][e], gdzie [Ü] to umlaut, a [a][i][e] to zwykłe samogłoski. Obserwując sylaby zauważymy, że powyższe cztery samogłoski poprzedzone są pojedynczymi spółgłoskami. Zgodnie z zasadami wymowy, o których musimy pamiętać, artykulacja spółgłosek przed samogłoskami powinna być wyraźna i krótka. Zbyt ciasna artykulacja spółgłosek „zablokuje” kolejne samogłoski, co nie sprzyja integralności sylab i zaburza spójność melodii. Przy przedłużaniu samogłosek kształt ust nie powinien się zmieniać, a w miejscach połączeń między sylabami posiłkujemy się wsparciem oddechowym. W rejestrach środkowych śpiewać musimy głosem modalnym, natomiast w *passagio* należy zwrócić uwagę na ujednoczone barwy. Podczas przejścia pomiędzy tymi dwiema strefami rezonansu konieczne jest znalezienie punktu *passagio* i użycie tego dźwięku do zmiany rezonansu. Z przykładu w partyturze widać (vide: Przykład nutowy 4-34), że w trzeciej mierze taktu 27 następuje skok z g^1 do f^2 , a następnie z przebiegu melodii widać, że *passagio* znajduje się na dźwięku f^2 , gdzie również powinna nastąpić zmiana rezonansu. Z punktu widzenia techniki śpiewu, wykonując nuty w rejestrach średnich należy przede wszystkim zachować jednolitą siłę głosu, aby każdy dźwięk zabrzmiał spójnie i stabilnie. W chwilach przejść do rezonansu głowowego stosujemy rezonans mieszany klatki piersiowej i głowy, co zapewni efekt naturalnego i płynnego *passagio* pomiędzy rejestrami średnimi i wysokimi oraz płynne przejście głosu do rejestrów wysokich, bez załamania się dźwięku.

¹⁷³ Ibid.

Z powyższej analizy wynika, że w pieśni podmiotem lirycznym jest skowronek, którego wypowiedź ujawnia tęsknotę za wolnością. Jej artyzm polega na skojarzeniu skowronka z pięknem natury i życia ludzkiego. Jeśli jednak wizerunek i charakter skowronka nie zostaną dobrze ukazane przez wykonawcę, trudno będzie poprawnie oddać ideę i koncepcję artystyczną twórcy.

4.3.5 Koordynacja głosu i instrumentów

W śpiewaniu tej pieśni powinniśmy przywiązywać dużą wagę do relacji głosu z akompaniamentem fortepianu. Z funkcjonalnego punktu widzenia akompaniament fortepianowy pełni przede wszystkim rolę tworzenia atmosfery, podpowiadania rytmu oraz wytyczenia wysokości i czystości dźwięków. Pod względem tworzenia odpowiedniej atmosfery, przede wszystkim ma za zadanie utrzymać wykonawców w odpowiednim stanie emocjonalnym. Wstęp należy do partii fortepianu. Jest to czas na rozpoczęcie współpracy między śpiewaczką a akompaniatorem – bowiem śpiewaczka powinna już wtedy rozpocząć proces dostrojenia swojego nastroju do dźwięku fortepianu i przygotować się w ten sposób do wykonania swoich partii. W partiach wokalnych nastrój śpiewaczki może różnić się przy wykonywaniu różnych fraz, dlatego też akompaniament fortepianu prezentuje również różne formy muzyczne. Przykładowo w dwóch pierwszych frazach partia wokalna charakteryzuje się wyraźnym poczuciem rytmu, stąd też partia fortepianu składa się głównie z połączenia akordów harmoniczných i melodii *legato*. Niemniej jednak, począwszy od trzeciej frazy, w celu oddania zmiany rytmu i tempa melodii, w partii fortepianu zastosowano odpowiednią zmianę w zakresie tempa, która ściśle łączy się z melodią wokalną. Zabiegi te mogą uchronić śpiewaczkę podczas występu przed nadmiernym pochłonięciem emocjami. Jeśli chodzi o całościowy muzyczny obraz tej pieśni, jej melodia wokalna jest szeroka i rozciągnięta, charakteryzuje się także silnym liryzmem. Akompaniament partii fortepianu opiera się głównie na rytmicznej kadencji, co skłania śpiewaczkę do śpiewania z pełnią emocji. Z punktu widzenia rytmu, podczas śpiewania linia melodyczna wykazuje strukturę rytmiczną, a partia fortepianu odgrywa silny efekt wspomagający i posiada oczywistą funkcję jego dopełniania, pozwalając śpiewaczce na jeszcze lepszą jego kontrolę. Jeśli zaś chodzi o uchwycenie prawidłowej wysokości poszczególnych dźwięków, pomocnym jest akompaniament fortepianowy pozwalający śpiewaczce skutecznie korygować intonację oraz określić wymagania wokalne utworu.

4.4 Adaptacja kazachskiej pieśni ludowej - *Skowronku, ty uroczy śpiewaku* Li Yinghai'a

4.4.1 Tło powstawania

Chiny zamieszkuje pięćdziesiąt sześć narodowości. Oprócz grupy etnicznej Han, stanowiącej większość chińskiego społeczeństwa, pozostałe pięćdziesiąt pięć na przestrzeni wieków wytworzyło całe bogactwo form muzyki ludowej, wśród których najbardziej wyróżniają się pieśni ludowe. Kazachowie¹⁷⁴ zamieszkują głównie prowincję Xinjiang w północno - zachodnich Chinach. Jest to lud skromny i odważny, w swoim dorobku kulturowym ma wiele osiągnięć z dziedziny muzyki ludowej. Najbardziej charakterystyczną cechą, jest akompaniowanie partii wokalne za pomocą tradycyjnego kazachskiego instrumentu – dombra¹⁷⁵. Jest to drewniany chordingon szarpany, który znajduje zastosowanie zarówno w akompaniamencie, grze solowej, jak i w zespole. W większości przypadków służy jako akompaniament pieśni ludowych wykonywanych przez jedną lub więcej osób. Ponadto, Kazachowie od dawien dawna żyjąc na rozległych stepach i pustyniach i zajmując się wypasem zwierząt, w swojej twórczości muzycznej pozostają bardzo blisko natury. Dlatego też, tematyka ich pieśni ludowych oscyluje wokół przyrody. Zgodnie z właściwym im rytmem dobowym, pracują w ciągu dnia, a na aktywności muzyczne i performatywne zostaje im późny wieczór. Stąd też w dużej części swoich pieśni ludowych w celu wyrażenia idei i dążeń posługują się analogią nocy, światła księżyca itp. Pieśń *Skowronku, ty uroczy śpiewaku* jest reprezentatywnym dziełem kazachskiej muzyki ludowej, zaadaptowane na utwór muzyki kameralnej. W procesie adaptacji zachowano tekst i melodię oryginału. Akompaniament fortepianowy skomponował Li Yinghai,¹⁷⁶ znany, nowożytny kompozytor chiński. Ten rodzaj wokalne muzyki kameralnej, będącej adaptacją pieśni ludowych jest stosunkowo powszechny w chińskiej, muzycznej twórczości współczesnej.

4.4.2 Analiza i interpretacja tekstu

Tekst utworu:¹⁷⁷

美丽的夜晚	<i>Piękny wieczór</i>
明亮亮的明亮亮的	<i>Jaśniutki, jaśniutki</i>
	<i>Księżycowy kielek wisi na niebie</i>

¹⁷⁴ Kazachowie w większości zamieszkują Azję Środkową i Zachodnią, głównie w Kazachstanie, Chinach, Rosji, Uzbekistanie, Turcji i Mongolii.

¹⁷⁵ Dombra jest tradycyjnym instrumentem strunowym, szarpanym Azji Środkowej, szczególnie popularnym w Kazachstanie, Kirgistanie i wśród Kazachów w Xinjiangu.

¹⁷⁶ Kompozytor chiński (1927 - 2007).

¹⁷⁷ Tłumaczenie: Karolina Wang.

小月芽儿天上挂	<i>Skowroneczek</i>
百灵鸟儿	<i>Żwawiuteńko</i>
快快活活	<i>Żwawiuteńko</i>
快快活活	<i>Śpiewa lekko piosenkę</i>
轻声唱起歌儿啦	<i>Jego śpiew dobiega</i>
歌声传来	<i>Do mnie, przechadzającego się pod księżycem</i>
我正徘徊在那月光下	<i>Wezmę swoją dombrę</i>
弹起我的东不拉	<i>Skowroneczku</i>
百灵鸟儿啊	<i>Poczekaj chwilę</i>
请你稍微等一下	<i>Posłuchaj moich pochwał</i>
听我说句赞美的话呀	<i>Ga-gu-ga-gu, ga-gu-ga-gu</i>
嘎咕嘎咕 嘎咕嘎咕	<i>Ga-gu-ga-gu ga-gu-ga-gu ga-gu-ga</i>
嘎咕嘎咕嘎咕嘎咕嘎咕	<i>gu-ga</i>
咕嘎	<i>Uroczy śpiewaku ga-gu ga-gu</i>
你这美妙的歌手啊嘎咕嘎咕	<i>Ga-gu-ga-gu ga-gu-ga-gu ga-gu</i>
嘎咕嘎咕	<i>W tym ogrodzie</i>
嘎咕嘎咕嘎咕嘎咕嘎咕	<i>Swobodnie i beztrosko</i>
你在这花园	<i>Z dnia na dzień rośnie twój piękny głos</i>
自由自在自由自在	<i>Przelatuje nad górami</i>
	<i>Mija stepy i wszystkie pustkowia</i>
	<i>Skowroneczku</i>
	<i>Śpiewaj pełnym głosem</i>
	<i>Nie wstydz się i nie bój</i>

一天一天长大美妙的歌声	<i>Gdy słyszę twój śpiew moje smutki znikają</i>
越过高山	<i>Moje serce się raduje, rozkwitają kwiaty</i>
穿过草原飞遍整个原野	<i>Ga-gu-ga-gu, ga-gu-ga-gu</i>
百灵鸟儿啦	<i>Ga-gu-ga-gu ga-gu-ga-gu ga-gu-ga</i>
你放开了歌喉高唱吧	<i>Uroczy śpiewaku, a, a!</i>
不用害羞不用怕	
听了你的歌我的忧愁没有啦	
我的心里乐开了花呀	
嘎咕嘎咕 嘎咕嘎咕	
嘎咕嘎咕嘎咕嘎咕嘎咕嘎咕嘎	
你这美妙的歌手啊啊	

Tekst można podzielić na trzy części. W pierwszej zastosowano technikę ekspresji artystycznej, polegającą na przedstawieniu środowiska naturalnego. Pojawiające się w tekście słowa takie jak „wieczór” i „księżycowy kiełek” pokazują zdolność do poetyckiego odczuwania przyrody, a także torują drogę do pojawienia się tytułowego skowronka. Następnie wprowadzony zostaje zaimiek pierwszoosobowy „ja”. Liryczne „ja”, usłyszawszy śpiew skowronka w pierwszej chwili wyraża zachwyt, ale nie robi tego w sposób bezpośredni. Słowa na to wskazujące padają dopiero w części drugiej. Druga część niesie za sobą główny temat utworu, a słowami takimi jak „swobodnie i beztrudnie” oraz „rosnąć z dnia na dzień” opisuje nadzieje głównego bohatera. Obserwując śpiewającego skowronka latającego swobodnie w bohaterze spontanicznie budzi się zachwyt i tęsknota za pięknem życia. W trzeciej części zastosowano imitację śpiewu skowronka, mającą na celu wywołanie i podkreślenie emocji „ja” lirycznego. Na podstawie powyższej analizy tekstu można stwierdzić, iż zachwyt nad wolnością skowronka jest w rzeczywistości zachwytem nad życiem bohatera. Stąd też, można powiedzieć, że pieśń ta jest pochwałą życia.

4.4.3 Analiza muzyczna

Pieśń składa się z osiemdziesięciu dziewięciu taktów, utrzymana jest w tonacji Es-dur i metrum 2/4. Można podzielić ją na wstęp (t. 1-16), część pierwszą (t. 17-52) oraz część drugą (t. 53-89). Wstęp wykonywany jest przez fortepian, którego tempo to *vivace*, opiera się na fakturze harmoniczej z akordem tonicznym. Ponadto przyjmuje bogaty rytmicznie układ ósemek i ćwierćnut, wśród których partia prawej ręki ma charakter melodyczny i przyjmuje melodię dwutonową. Partia lewej ręki natomiast opiera się na równo podzielonej oktawie o cechach sekwencji. Całość prezentuje żywy i radosny nastrój, a użycie skoków melodii w partii prawej ręki potęguje poczucie kadencji i wykazuje się pewnego rodzaju żartobliwością, (vide: Przykład nutowy 4-27):



Przykład nutowy 4-27, Li Yinghai: *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, takty 1-6.¹⁷⁸

Druga część pieśni zachowuje nacechowanie emocjonalne ze wstępu i jest rozwinięciem jego materiału muzycznego. Pod względem formy muzycznej wstęp stanowi przede wszystkim połączenie ósemek i ćwierćnut. W rozwoju melodii zaś występują skoki i progresje w obrębie kwinty, co szczególnie podkreśla charakter melodii przypominający grę. Po drugie, połączenie melodii, utrzymanej w artykulacji *legato*, z melodią *staccato* ukazuje jasny, żywy i pełen uroku obraz skowronka, co z kolei podkreśla temat utworu jakim jest wolność. Rytm i kadencja tej wspaniałej lekkiej melodii daje odbiorcom pewien rodzaj duchowej strawy. Za pomocą charakterystycznego rytmu muzyki tanecznej ukazany zostaje entuzjizm i witalność młodości, (vide: Przykład nutowy 4-28):

¹⁷⁸ Wyd. *Wybór muzyki* (utwory chińskie), pod re. Luo Xianjun i in., Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2013.

13 轻快、活泼地

1. 美丽的夜晚
2. 你在这花园

19 明亮亮的 明亮亮的 小月牙儿 天上挂,
自由自在 自由自在 一天一天 长大,

mf *8va*

Przykład nutowy 4-28, Li Yinghai: *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, takty 13-24.¹⁷⁹

Druga część pieśni to nie tylko refren, ale także partia złożona głównie z koloratury, mającej na celu naśladowanie świergotu skowronka. Jeśli chodzi o wysokość dźwięków, rejestr zmienia się od basowego, przez średni, aż do sopranowego. Tego rodzaju zmiany rejestrów mogą nie tylko prezentować poczucie przestrzeni, ale także żywo odmalowywać obraz skowronka. Melodia tej części jest pełna elegancji i lekkości, a na tle stosunkowo dynamicznego akompaniamentu fortepianu ogólny nastrój muzyczny sprawia wrażenie wigoru i witalności, (vide: Przykład nutowy 4-29):

55 *pp*

啦啦啦啦 啦啦啦啦 啦啦啦啦 啦啦啦 啦啦! 你这

Przykład nutowy 4-29, Li Yinghai: *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, takty 55-60.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

4.4.4 Analiza wykonawcza

1) Dynamika i rytm – zastosowanie oddechu w śpiewie.

Dynamika jest bardzo ważnym elementem dzieła muzycznego. W procesie śpiewania bardzo ważną rolę w kształtowaniu nastroju i emocji postaci odgrywa właściwe przetwarzanie natężenia dynamicznego. Weźmy jako przykład frazę tematyczną w pierwszej części, (vide: Przykład nutowy 4-30):

13

轻快、活泼地

1. 美丽的夜晚
2. 你在这花园

19

明亮亮的 明亮亮的小月牙儿 天上挂,
自由自在 自由自在 一天一天 长大,

Przykład nutowy 4-30, Li Yinghai: *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, takty 13-24.¹⁸¹

Na powyższym przykładzie widać, że muzyka oparta jest na rytmie ósemkowym, bogatym w cechy taneczne. Zaczyna się od mocnej miary taktu, wykazując silnie wyczuwalny puls. Choć w partyturze nie oznaczono natężenia dynamicznego żadnym symbolem, falująca melodia ma tendencję wzmacniającą natężenie.

Zdaniem autorki, koordynacja dynamiki i rytmu podczas śpiewu powinna odzwierciedlać się w dwóch następujących aspektach. Pierwszym z nich jest utrzymanie ogólnego natężenia dynamicznego śpiewu oraz wykorzystanie metody szybkich wdechów i wydechów do wytworzenia efektywnego podparcia mięśniami brzucha i przepony. Drugim jest podświadome podkreślenie pozycji mocniejszej miary taktu. W celu podkreślenia tego efektu można nieco wzmocnić wolumen śpiewu, ale nie należy uciekać się też do przesady, ponieważ ta część utworu pokazuje przede wszystkim zachwyt podmiotu lirycznego nad otaczającą go przyrodą, a jednocześnie wykorzystuje obraz skowronka do wyrażenia tęsknoty za wolnością. Jeśli podczas śpiewania nie poddaje się refleksji kadencji i nie zwraca uwagi na dynamikę, trudno jest wyrazić emocje utworu.

¹⁸¹ Ibid.

Śpiewając ostatnią frazę drugiej części pieśni, śpiewaczka powinna zachowywać pozytywny nastrój, a także zwracać uwagę na oznaczenia natężenia dynamicznego i jego związek z rytmem, (vide: Przykład nutowy 4-31):

The image shows a musical score in G major. The first staff, starting at measure 79, contains a melody with lyrics '啦啦啦啦 啦啦啦啦 啦啦 啦啦'. It includes dynamic markings 'rit.' (ritardando) and 'dim.' (diminuendo). The second staff, starting at measure 84, contains a melody with lyrics '啦啦啦!' and a forte 'f' dynamic marking.

Przykład nutowy 4-31, Li Yinghai: *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, takty 79-89.¹⁸²

Na powyższym przykładowym zapisie nutowym widać, że pauzy ósemkowe, oddzielające dźwięki melodii od 82. taktu są także stopniowym osłabieniem dynamiki (*diminuendo*). Wszystkie dźwięki w taktach 82-83 należy artykułować z natężeniem dynamicznym *piano*, tak aby w pełni zaprezentować żywy i pełen uroku obraz skowronka. Jeśli chodzi o zastosowanie technik wokalnych, należy przede wszystkim opierać się na silnym wspomaganie oddechem, w pełni wykorzystując rezonans mieszany jamy ustnej i nosowej, dzięki czemu możliwe będzie w pełni świadome połączenie przepływu powietrza i głosu, czego skutkiem stanie się jasna i pełna siły barwa głosu. Podczas śpiewania nie wolno wymieniać powietrza w płucach, w przeciwnym razie zakłóci to rytm muzyki i spowoduje utratę jego elastyczności.

2) Zastosowanie języka - ton mowy i intonacja.

W tym utworze, główną treścią wyrażaną przez muzykę są wewnętrzne przeżycia podmiotu lirycznego i przedstawienie wizerunku skowronka. Dlatego konieczne jest holistyczne uchwycenie stylu i nastroju utworu, czego efektem będzie zdolność do prawidłowego kształtowania obrazu muzycznego. Oprócz silnie lirycznych cech melodii, samo wykonanie charakteryzuje się dramatyzmem. Dlatego też, wcielając się w daną postać, konieczne jest jej kształtowanie poprzez połączenie ekspresji emocjonalnej i zastosowanie cech języka, tj. tonu mowy i intonacji. Elementy te można osiągnąć za pomocą odpowiednich technik wokalnych. Z punktu widzenia estetyki wykonawstwa wokalnego, ton mowy i intonacja są właściwie rodzajem emocjonalnej ekspresji płynącej z serca postaci, a w głosie podkreśla przede wszystkim wykonanie różnych odcieni dynamicznych i kadencji. W połączeniu ekspresji emocjonalnej i tonu mowy danej postaci musimy uchwycić dwa aspekty. Pierwszym z nich jest dogłębne

¹⁸² Ibid.

zrozumienie specyfiki językowej tekstu. Przykładowo słowa padające w drugiej frazie pierwszej części pieśni wyrażają tęsknotę podmiotu lirycznego za lepszym życiem, a zwłaszcza za wolnością, (vide: Przykład nutowy 4-32):

31

poco rit.

歌 声 传 来,
百 灵 鸟 儿 啦,

正 徘 徊
放 开 了

Przykład nutowy 4-32, Li Yinghai: *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, takty 31-36.¹⁸³

Śpiewając tę frazę, śpiewaczka w ekspresji tonu mowy i intonacji powinna być pełna stanowczości i siły oraz podierać głos pełnym oddechem. Zwłaszcza w wykonaniu mocnej miary każdego taktu, konieczne jest podkreślenie tonu mowy. W tych momentach ekspresja podmiotu powinna być bardziej naturalna i żywa, aby możliwe było lepsze dopasowanie się do niej pod względem językowym.

3) Ekspresja dużych skoków interwałowych w przebiegach koloraturowych.

W wykonaniu fraz koloraturowych, przypadających na drugą część pieśni, największą trudność stanowią duże skoki interwałowe sięgające oktawy. Jak widać na poniższym przykładzie, duże rozpiętości pomiędzy dźwiękami przypadają na wzór rytmiczny ósemkowo-szesnastkowy, (vide: Przykład nutowy 4-33):

74

2. *

Ad. Lib.

mp

啊!

啊啊啊啊

啊啊啊啊

啊啊啊啊

啊啊!

Przykład nutowy 4-33, Li Yinghai: *Skowronku, ty uroczy śpiewaku*, takty 74-78.¹⁸⁴

Jak widać na powyższym przykładzie, melodia w taktach 75-78 przypada na kombinację rejestrów środkowych i sopranowych, które powinny zostać wykonane w oktawach b¹-b². Podczas śpiewania należy zwracać uwagę na położenie punktu podparcia emisji głosu, który znajduje się w klatce piersiowej. Następnie, muzyka rozwija się w rejestrze środkowym. Należy wówczas przesunąć punkt podparcia rezonansu w górę w poszukiwaniu równowagi rezonansu mieszanego jamy ustnej i nosowej. W tym celu, należy rozluźnić gardło, otworzyć usta oraz

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

ustabilizować tylną część języka, co pozwoli na dostateczne otwarcie kanału głosowego i jednoczesną penetrację dwóch rezonatorów. Z doświadczenia autorki wynika, że prawidłowy rezonans głosu odbywa się w stanie ogólnego odprężenia – przy zbyt napiętych narządach głosowych trudno osiągnąć pełną i przejrzystą barwę.

W interpretacji tej pieśni konieczne jest głębokie zrozumienie przyrody i kultury Kazachów osiadłych w Xinjiangu. W kulturze kazachskiej skowronek jest ucieleśnieniem wolności. W rzeczywistości, za pomocą jego śpiewu można pokazać miłość do natury i do życia. To ostatecznie decyduje o tym, że w procesie wykonawczym należy dobrze oddać wizerunek tego ptaka. Śpiewając przebieg koloraturowy, należy zastanowić się czy barwa głosu przypomina świergot skowronka – odpowiedź na to pytanie stanowi klucz do wykonania tego utworu.

4.4.5 Koordynacja głosu i instrumentów

W procesie budowania i zacieśniania współpracy pomiędzy śpiewaczką a akompaniatorem, obie strony muszą pracować nad polepszeniem zrozumienia tekstu utworu, uchwyceniem jego stylu muzycznego, a także sposobem kreowania wizerunku ludzi i ptaków. Jednocześnie nieodzownym jest holistyczne zgłębienie treści utworu. Największą trudnością wykonawczą tej pieśni jest osiągnięcie jedności nastroju między śpiewaczką i akompaniatorem. Przede wszystkim, nastrój muzyczny utworu jest określony z góry i stały, a ekspresja emocjonalna śpiewaczki i akompaniatora subiektywna i dynamiczna. Nie jest więc łatwo właściwie oddać obrazy i emocje zawarte w tej pieśni, a kluczem do sukcesu w tej materii jest zmierzenie się z relacją między sercem a rozumem. W wielu przypadkach śpiewaczki mają tendencję do zbyt mocnego wejścia w rolę, co może skutkować pełnym pasji, ale przesadnym występem, czego efektem będzie niepowodzenie w posługiwaniu się technikami wokalnymi. Dlatego też akompaniator powinien dołożyć starań, aby możliwie jak najlepiej dostroić się do wokalistki. Na przykład podczas śpiewania fraz koloraturowych w drugiej części łatwo o utratę stabilnej kontroli oddechu i niejasną wymowę, co wynika bezpośrednio z nadmiernego zaangażowania emocjonalnego, co z kolei powoduje błędy wykonawcze. Dlatego też akompaniator powinien za pomocą fortepianu dawać śpiewaczce wskazówki dotyczące głośności i barwy. Ponadto, niezależnie od sytuacji i otoczenia, śpiewaczka i akompaniator muszą na podstawie analizy utworu prawidłowo uchwycić związek między technikami wokalnymi, umiejętnościami akompaniamentu a elementami muzycznymi, a także zrozumieć strukturę każdej frazy oraz relację między jej kluczowymi składowymi, takimi jak modus, zmiana rejestru, tempo, rytm i ekspresja muzyczna. „Uzbrojenie się” w taką wiedzę i refleksję nadaje pewności siebie, co sprzyja popisowi technik wokalnych i akompaniamentu, a w efekcie sukcesem wykonania.

4.5 Podsumowanie rozdziału

Na podstawie analizy muzycznej i wykonawczej powyższych czterech utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków poruszających tematykę wolności, można zauważyć, że chociaż mają one wysoki stopień spójności w wyrażaniu wybranego tematu, to znacząco różnią się od siebie pod względem właściwych im technik narracji muzycznej, charakterystyki stylu muzycznego, trudności technicznych w zakresie śpiewu oraz ekspresji muzycznej. Niezależne cechy każdego utworu, spowodowały, że ich twórcy w procesie tworzenia wybierali różne wizerunki ptaków do sportretowania za pomocą muzyki. Bogactwo różnych ptaków, naturalnie występujących w przyrodzie zawsze było inspiracją twórców i śpiewaczek kameralistyki wokalne, a treści i konotacje powiązane z ich wizerunkiem charakteryzują się muzyczną głębią.

Ogólnie rzecz biorąc, po dokonaniu analizy i interpretacji wybranych czterech utworów, autorka może podsumować swoje doświadczenie w następujący sposób: po pierwsze, wykonanie utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków poruszających tematykę wolności należy ująć z dwóch aspektów. Pierwszym z nich jest analiza wartości artystycznej wybranego dzieła. Pieśni z gatunku kameralistyki wokalne są bogate w tematykę i styl muzyczny, a na ich strukturę składa się połączenie tekstu, melodii wokalne i akompaniamentu. Zaś w wykonaniu musi funkcjonować pełna struktura narracyjna i przedstawienie poprzez śpiew określonego obrazu, nastroju i treści, dlatego szczególnie ważna jest artystyczna analiza utworu. Drugim zaś są techniki wokalne potrzebne do właściwego połączenia cech muzycznych utworu z przekazywanymi przezeń emocjami. W każdym utworze, a nawet w różnych częściach tego samego utworu, wyrażane są różne emocje, które są zasadniczo reprezentowane przez odmienne elementy muzyczne. Jeśli śpiewaczka nie ma pełnego ich zrozumienia, trudno będzie jej oddać emocje utworu za pomocą technik wokalnych. Dlatego autorka uważa, że aby poprawnie zinterpretować na scenie dany utwór, należy oprzeć się na mocnym fundamencie technik wokalnych zbudowanym poprzez analizę utworu. Tylko łącząc te dwa aspekty, możemy stale doskonalić naszą ekspresję artystyczną. Trzecim aspektem jest uważny wkład emocjonalny podczas występu na scenie. Tylko poprzez zaangażowanie w śpiew swoich prawdziwych uczuć, można wyrazić cechy obrazu i stylu muzycznego, a także treści i ładunku emocjonalnego utworu. Dlatego tylko nieustannie wzmacniając swoje osiągnięcia artystyczne i udoskonalając swoje umiejętności wokalne można osiągnąć sukces.

Rozdział V. Przemyślenia na temat znaczenia wykonawczego utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków

W tym rozdziale autorka omówi w pięciu aspektach znaczenie wykonawcze utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków. Rozdział ten powstał w oparciu o analizy przeprowadzone w rozdziale IV i stanowi podsumowanie zdobytej w toku nauki wiedzy i doświadczeń praktycznych autorki. W swoim koncercie, autorka skupiła się na utworach kameralistyki wokalne z motywem ptaków. Powód doboru tego typu pieśni wynika z wielu aspektów. Przede wszystkim utwory kameralistyki wokalne z motywem ptaków łączą elementy przyrodnicze i humanistyczne, zarówno pod względem treści, jak i konotacji. Jest to bogatsze i ciekawsze niż utwory z zaledwie jedynym motywem związanym bezpośrednio z człowiekiem. W pieśniach z motywem ptaków ich autorzy obdarzają ptaki ludzkimi emocjami, można rzec, iż jest to pewnego rodzaju wyrażaniem myśli i idei językiem ptaków. Tego rodzaju metoda ekspresji jest bardziej artystyczna. Po drugie, wykonywanie utworów z motywem ptaków bezpośrednio przyczynia się do rozwoju technik wokalnych, ponieważ w wielu pieśniach konieczne jest naśladowanie odgłosów ptaków lub wokalne opisywanie otaczającego ich środowiska, co wymaga określonych technik, takich jak np. koloratura. Dlatego też dobór tego typu utworów na repertuar koncertowy może pozwolić na pełne odzwierciedlenie własnych umiejętności wokalnych. Po trzecie, patrząc z punktu widzenia występu scenicznego, w śpiewie i interpretacji utworów z motywem ptaków nacisk kładziony jest na wykorzystanie technik wokalnych. Trudność polega na tym, aby w sposób plastyczny oddać wizerunek ptaka na scenie, przekazać dane mu emocje, a tym samym oddać liryczny charakter kameralistyki wokalne.

Na podstawie powyższych wniosków można stwierdzić, że wybór utworów z motywem ptaków jako przedmiotu badań ma ogromne znaczenie dla uznania nakładu pracy ich twórców, rozpowszechniania tych prac i dla samej autorki. Jeśli chodzi o konkretną prezentację znaczeń i sposób osiągnięcia celów wypowiedzi artystycznej, a także praktykę wykonawczą należy podsumować i streścić w następujących pięciu aspektach.

5.1 O analizie utworów

Ogólnie rzecz ujmując, zwłaszcza w kontekście stopniowego udoskonalania klasyfikacji współczesnych dyscyplin muzycznych, analiza utworów przynależy raczej do teorii muzykologii, a ściślej jest to umiejętność, którą muszą posiadać badacze teorii muzyki lub dyscyplin kompozytorskich. Autorka uważa jednak, że aby naprawdę stać się śpiewaczką, która potrafi w pełni kontrolować umiejętności wokalne i doskonale zaprezentować się na scenie,

konieczne jest również posiadanie bogatej i rozległej wiedzy z zakresu teorii muzyki. Tylko wtedy możliwe jest udoskonalenie dorobku artystycznego i przeniesienie go na wyższy poziom. Wspólną cechą utworów o tematyce ptaków i pozostałych utworów kameralistyki wokalnejskiej polega na tym, że wszystkie one zawierają trzy części składowe: tekst, melodię i akompaniament. Jednak z perspektywy twórczej tym, co odróżnia pieśń od muzyki instrumentalnej, jest to, że pieśń dopełnia autor tekstów współpracujący z kompozytorem muzyki. Paradoksalnie, relacja między tekstem a muzyką jest zarówno niezależna, jak i nierozzerwalnie ze sobą powiązana.

Przede wszystkim to tekst jest podstawą tworzenia muzyki, kładzie bowiem podwaliny do pracy kompozytorskiej i odgrywa fundamentalną rolę zarówno w tworzeniu melodii i akompaniamentu, w aranżacji struktury i układu utworu, jak i nawet w wyrażaniu muzycznych emocji. Oznacza to, że w obliczu pieśni śpiewacy powinni rozpocząć pracę od analizy i interpretacji tekstu, aby właściwie zrozumieć, co on wyraża, jakie obrazy i emocje są w nim zawarte. Uchwycenie tematu pieśni jest niezmiernie ważne, ponieważ główna treść tekstu buduje motyw przewodni utworu. Na podstawie przeanalizowanych w poprzednich rozdziałach pieśni, można dojść do wniosku, iż w przeważającej mierze utwory z motywem ptaków można podzielić na te poruszające temat „miłości” i „wolności”. W przypadku braku przeprowadzenia niezbędnej analizy tekstu, zabraknie zrozumienia tematu, a w następującej kolejno analizie muzycznej i wykonawczej łatwo będzie o błędy wynikające z niezrozumienia emocji i treści utworu.

Po drugie, w utworach kameralistyki wokalnejskiej muzyka składa się głównie z dwóch elementów: melodii i akompaniamentu. Patrząc z jakiegokolwiek punktu widzenia komponowanie melodii i akompaniamentu zawsze uzależnione jest od tekstu, ale ze względu na różnice w koncepcjach twórczych kompozytorów, a także ich idei i dążeń estetycznych, w warstwie muzycznej wytwarzają się różne style. Wybrany przez autorkę repertuar koncertowy obejmuje utwory kompozytorów z różnych krajów Europy, a także utwory pochodzące z Chin. Biorąc za przykład utwory chińskie, każdy z nich opiera się na wizerunku i emocjonalnej ekspresji ptaków, jednakże w procesie tworzenia muzyki kompozytorzy zdawali się mieć problem z ekspresją własnego stylu. Ta sytuacja jest również widoczna w pieśniach europejskich. Stąd też, gdy śpiewaczka analizuje wybrane utwory, powinna skupić się na cechach frazowania, rytmu, strukturze wysokości dźwięków itp. W śpiewaniu techniką koloraturową musi też opierać się na analizie poszczególnych fraz, aby zrozumieć ich strukturę. Ponadto konieczna jest również analiza akompaniamentu, pozwalająca na skuteczną komunikację z akompaniatorem, niewidoczną gołym okiem podczas występu scenicznego.

Po trzecie, specyfika utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków zdeterminowana jest przez dogłębną interpretację wykonawczą warstwy emocjonalnej. Wspomniane wcześniej wykorzystanie wizerunku ptaków do przekazania określonych emocji znacząco różni się od ekspresji emocjonalnej dokonywanej za pomocą wizerunku postaci ludzkich. Dlatego też w procesie analizy utworów śpiewaczka powinna w sposób holistyczny rozumieć cechy wizerunku ptaków przedstawione w utworze, a także w swojej interpretacji tekstu i muzyki uchwycić emocjonalny temat pieśni, tak aby określić emocjonalny ton wykonania. Z drugiej strony konieczne jest wyrażenie emocji tematu z pułapu kształtowania danego wizerunku. Szczególnie widoczne jest to w śpiewie koloraturowym, który jest tylko z pozoru imitacją wizerunku ptaka wymagającą solidnego wsparcia technicznego, ale w ostatecznym rozrachunku służy wszakże do wyrażania emocji. Dlatego analiza utworów jest ważną umiejętnością, którą muszą posiadać wszystkie śpiewaczki i śpiewacy.

5.2 O zastosowanych technikach

Techniki wokalne są bardzo ważnym środkiem potrzebnym do osiągnięcia właściwego efektu wykonawczego w przypadku utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków. Autorka chciałaby w tym miejscu zacytować słynnego amerykańskiego altowiolistę Milтона Katimsa: „Odkryłem, że studenci, których motywuje dobre zrozumienie muzyki i którzy dążą do wyrażenia doskonałego obrazu muzycznego, widząc technikę jako środek do osiągnięcia tego celu, są ogólnie bardziej zdolni do przezwyciężenia trudności technicznych niż studenci, którzy koncentrują się na mechanicznym opanowaniu trudności technicznych na swoich instrumentach”¹⁸⁵. Z powyższego cytatu możemy wywnioskować, że w wykonywaniu utworów kameralistyki wokalne kluczem jest ekspresja muzyczna, której środkiem są techniki wokalne. To cecha, którą musi posiadać każdy śpiewak i każda śpiewaczka, dlatego powinna być wysoko ceniona. Poprzez wykonywanie utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków wraz ze świadomym wykorzystaniem technik wokalnych autorka wyciągnęła dwa podstawowe wnioski.

Po pierwsze, zastosowanie technik wokalnych powinno opierać się na cechach poszczególnych elementów muzycznych. Termin „elementy muzyczne” odnosi się do elementów ekspresji muzycznej, w tym struktury, melodii, rytmu, tonacji, tempa, czy też dynamiki. Połączony efekt tych elementów muzycznych determinuje w dużej mierze cechy stylistyczne muzyki, a także rodzaj technik, którymi powinna posługiwać się śpiewaczka. Zasadniczo, w zwykłym treningu technik wokalnych, głównie opieramy się na konkretnych etiudach,

¹⁸⁵ Hu Dongye, Xu Danguang, *Lun 19 shiji Ouzhou langmanzhuyi yishu gequ de benzhi shuxing yu yinyue tezheng (O podstawowych atrybutach i cechach muzycznych XIX-wiecznych europejskich pieśni artystycznych epoki romantyzmu)*, Journal of Northeast Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition), 2019 (11).

a metody szkoleniowe charakteryzują się jednolitością i regularnością, lecz jednocześnie pozostają specyficzne dla danego utworu ze względu na różnice w użyciu elementów muzycznych. Wymaga to od śpiewaka przemyślanego używania technik wokalnych zgodnie z charakterystyką danych elementów muzycznych. Weźmy za przykład pieśń *Villanelle* Evy Dell'Acqua. Utwór ten można podzielić na trzy części, z czego każda charakteryzuje się własnym odrębnym stylem. Na przykład w pierwszej części tempo jest stosunkowo jednolite, oparte na metrum 6/8, a struktura fraz ma formę okresową. W związku z tym technika oddychania i wymiany powietrza w płucach powinna opierać się na regularności fraz. Natomiast podczas wykonywania koloratury w drugiej części, ponieważ tempo i rytm są stosunkowo swobodne, należy zachować elastyczność oddechu. Na podstawie powyższych rozważań widać, że przesłanką zastosowania określonej techniki jest styl, a ściślej powinna ona opierać się na charakterystyce elementów muzycznych.

Po drugie, w zastosowaniu określonej techniki konieczne jest rozwinięcie bogactwa i siły obrazu artystycznego. W kameralistyce wokalne, mimo, że tekst dostarcza śpiewaczce określonego przedmiotu ekspresji, to muzyka wyznacza drogę dążenie do stylu, który należy osiągnąć. Już w samym procesie wykonawczym śpiewaczka musi posiadać bogatą wyobraźnię artystyczną. W pieśniach z motywem ptaków, bez względu na to, czy poruszają tematykę miłości, czy wolności, konieczne jest dogłębne zrozumienie, w jaki sposób twórca wyraża te tematy w procesie tworzenia, czyli innymi słowy, jaką miłość ma na celu pokazać dany utwór, czy jest to pogoń za miłością? Czy też jej krytyka? To wszystko wymaga od wykonawcy zrozumienia opartego na bogatej wyobraźni artystycznej. Wśród pieśni o tematyce wolnościowej niektóre utwory wyrażają dążenie ptaków do swobody poprzez kontrastujące techniki, jak np. w utworze Liu Conga *Śpiew ptaka na wietrze* wyrażono dążenie ptaka do wolności i duchową narrację. Z kolei w pieśni Li Yinghai *Skowronku, ty uroczy śpiewaku* tytułowy skowronek wychwalany jest językiem i z perspektywy człowieka, pokazując ludzkie pragnienia i tęsknotę za wolnością. Dlatego sposób wyrażenia danego tematu może znacząco różnić się w zależności od danego utworu, co wymaga od śpiewaczki jego dogłębnego zrozumienia i bogatej wyobraźni, a także rzecz jasna umiejętności wyrażenia treści utworu poprzez określone techniki wokalne. Na przykład podczas śpiewania ostatniego, wspomnianego utworu - *Skowronku, ty uroczy śpiewaku* użycie oddechu, dykcji i technik artykulacyjnych musi odzwierciedlać swobodny i niepohamowany charakter tego ptaka, z zachowaniem jasnej barwy i skocznym, falującym głosem. Z kolei w przypadku *Śpiewu ptaka na wietrze* konieczne jest wyrażenie obrazu bezdomnego i wzbudającego litość ptaka głębszym tonem, szerszym oddechem oraz pełną smutku barwą, aby oddać prawdziwy charakter i treść poruszanego tematu.

5.3 O występach muzycznych

Wykonanie wokalne jest niezbędnym środkiem potrzebnym do realizacji artystycznej wartości utworu. To, czy dany utwór przejdzie próbę odbiorców i czy osiągnie należyty poziom artystyczny, w dużej mierze zależy od muzycznego wykonania śpiewaczki, bądź śpiewaka. Śpiewaczki i ich działalność wokalna są ogniwem łączącym kompozytorów z odbiorcami, które w bardzo obrazowy sposób służy nie tylko realizacji nadziei twórców, ale także zaspokojeniu potrzeb estetycznych odbiorców. Tak więc z tego punktu widzenia zadanie stawiane przed śpiewaczką jest stosunkowo trudne do wykonania. Zwłaszcza dotyczy się to wykonywania utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków, gdyż jest to systematyczna „praca”, polegająca na posiadaniu dobrych podstaw teoretycznych, umiejętności poprowadzenia ekspresji danego utworu, a także zdolności w nawiązywaniu dobrej relacji z akompaniatorem. Odzwierciedla to ogólną „jakość” wykonawcy.

Utwory z motywem ptaków charakteryzują się ekspresją muzyczną wyrażaną „przy pomocy wizerunku ptaków”. Śpiewaczki, niezależnie od tego czy temat utworu oscyluje wokół miłości, czy wolności, w kształtowaniu wizerunku ptaków, muszą koncentrować się na obrazie natury i życia, a także powinny umieć dostrzegać cechy różnych ptaków na podstawie obserwacji przyrody. Należy używając zmysłu słuchu uchwycić ich świergot, za pomocą wzroku zaś obserwować sposób w jaki poruszają się po niebie czy skaczą z gałęzi na gałąź. Doświadczenia te wymagają od śpiewaczki wyjścia z zamkniętych pomieszczeń i udania się na łono natury. Tylko w ten sposób można zyskać inspirację i cenne spostrzeżenia, pozwalające osiągnąć autentyczność wykonania. W wielu przypadkach powodem, dla którego interpretacja pieśni z motywem ptaków nie osiąga założeń naturalnego i realistycznego wykonania, może być brak obserwacji natury i życia. Bierna obserwacja nie wystarczy, konieczne jest również właściwe wczucie się, co oznacza, że przed wykonaniem scenicznym musi nastąpić proces głębokiej refleksji, tak aby przywołany obraz ptaka był bardziej realistyczny i głębszy.

Ekspresja emocjonalna powinna stać się rdzeniem występu muzycznego¹⁸⁶. Każdy utwór z motywem ptaków ma pewną orientację emocjonalną, która jest zdeterminowana lirycznym charakterem muzyki. Dlatego wykonanie, choć na pierwszy rzut oka ma charakter czysto muzyczny, w istocie ma na celu wyrażanie emocji. Autorka uważa, że podczas wykonywania utworu należy uchwycić dwa aspekty, jednym z nich jest zrozumienie, skąd właściwie biorą się emocje zawarte w utworze. Źródłem emocji pieśni jest jej tekst, o którym można powiedzieć, że

¹⁸⁶ Hu Dongye, Xu Danguang, *Lun 19 shiji Ouzhou langmanzhuyi yishu gequ de benzhi shuxing yu yinyue tezheng (O podstawowych atrybutach i cechach muzycznych XIX-wiecznych europejskich pieśni artystycznych epoki romantyzmu)*, Journal of Northeast Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition), 2019 (11).

jest skondensowanym *libretto*, zawierającym elementy fabularne. Przykładowo, w tekście *Horch, horch, die Lerch* F. Schuberta zaprezentowanych zostało wiele obrazów, takich jak skowronek, słońce, konie czy też kwiaty. Obrazy te są połączone w jednolitą strukturę fabularną poprzez narrację, pokazując w ten sposób odbiorcom scenerię osadzoną na łonie natury. Niemniej jednak, to co chcemy tym wyrazić, to zazdrość o naturalną scenerię i dążenie do wolnego życia, które odzwierciedla silne przeżycia wewnętrzne. Dlatego śpiewając tę pieśń, należy oprzeć się na wizerunku skowronka, aby zmanifestować miłość do natury. Ponadto, ma to na celu pogłębienie zrozumienia emocji zawartych w muzyce już na etapie ćwiczeń. Oprócz współpracy z akompaniatorem, należy śpiewać „od serca”, z pełnym zaangażowaniem emocjonalnym. Wówczas można wyczuć falowanie melodii oraz cechy charakterystyczne przedstawianego obrazu, polepszając tym samym pamięć i myślenie o muzyce, co z kolei przyczynia się bezpośrednio do lepszego zrozumienia emocji utworu.

5.4 O przygotowaniu śpiewaczek

W poprzednim rozdziale, autorka wspomniała, że wykonywanie utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków jest trójwymiarową „pracą”. Dlatego śpiewaczkom i śpiewakom trudno jest wykonywać te pieśni bez konkretnego przygotowania. Utwory wykonywane przez autorkę podczas koncertu dyplomowego również wymagały odpowiednich przygotowań. Śpiewaczki i śpiewacy przechodzą przez proces nauki, ćwiczeń i zdobywania praktyki scenicznej, a ich przygotowanie obejmuje trzy aspekty: teoretyczne, techniczne i kulturowe.

Autorka najpierw omówi przygotowanie teoretyczne. Analiza utworu kameralistyki wokalne wymaga bogatej wiedzy z zakresu teorii muzyki, która powinna obejmować perspektywę analizy i estetyki muzycznej oraz psychologii wykonawczej. W wykonawstwie muzycznym konieczne jest osiągnięcie złotego środka między autentycznością i oryginalnością oraz jedności warstwy technicznej i wykonawczej¹⁸⁷. Kierując się tymi spostrzeżeniami, warto zagłębić się w analizę utworów i dzięki temu być w stanie w pełni uchwycić charakterystykę stylu danej pieśni, a jednocześnie, kierując się teorią wykonawczą, możliwe jest uzyskanie głębszego zrozumienia wykonawstwa muzycznego.

Jeśli zaś chodzi o przygotowanie techniczne, podczas wykonywania utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków, konieczne jest barwne i żywe przedstawienie wizerunku ptaków i imitacja ich śpiewu, a także przekazanie emocji utworu za pomocą głosu.

¹⁸⁷ Hu Dongye, Xu Danguang, *Lun 19 shiji Ouzhou langmanzhuyi yishu gequ de benzhi shuxing yu yinyue tezheng (O podstawowych atrybutach i cechach muzycznych XIX-wiecznych europejskich pieśni artystycznych epoki romantyzmu)*, Journal of Northeast Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition), 2019 (11).

Zależy to w dużej mierze od wsparcia się na mocnej podstawie technicznej, takiej jak np. prawidłowa technika oddechu, opanowanie posługiwania się dykcją i artykulacją oraz metodami rezonansowymi. To wszystko decyduje o tym, czy śpiewaczka będzie w stanie wyrazić prawdziwy obraz ptaka i treść tematu utworu. Dlatego też w procesie treningu, powinno się zwracać uwagę na wyćwiczenie szerokiej gamy technik wokalnych. Tylko kładąc dobry fundament pod śpiew, można później z łatwością używać zróżnicowanych technik wokalnych.

Co więcej, utwory z motywem ptaków pochodzące z różnych krajów i narodowości ze względu na odmienności kulturowe znacząco się od siebie różnią pod względem stylu i ekspresji muzycznej. Jeśli śpiewaczce zabraknie wiedzy z zakresu kultury, może to spowodować niedokładne zinterpretowanie stylu i niedostateczne zrozumienie utworu, czego skutkiem będzie nieprawidłowe wykonanie. Dlatego, aby stać się znakomitą śpiewaczką kameralistyki wokalne, konieczne jest wyznawanie filozofii „nauki przez całe życie”, a zwłaszcza ciągłego gromadzenia wiedzy z zakresu szeroko pojętej kultury.

5.5 Podsumowanie rozdziału

Na tle wszystkich utworów kameralistyki wokalne, te z motywem ptaków mają swoją wartość artystyczną i specyfikę, ale również stawiają specyficzne wymagania wykonawcze przed śpiewaczkami i śpiewakami. Poprzez własne doświadczenie praktyczne i artystyczne zdobyte podczas wykonywania tych pieśni, autorka zdała sobie sprawę, jak wiele wysiłku wymaga dobra interpretacja utworu, a w szczególności z roli jaką odgrywają w tym procesie szeroka wiedza teoretyczna i umiejętność opanowania różnych technik śpiewu. Po głębszej refleksji, autorka doszła do wniosków, że wykonywanie tych utworów wymaga od śpiewaczki umiejętności analizy muzycznej, zdolności przyswojenia różnych technik wokalnych, rozwiniętej ekspresji wykonawczej oraz wszechstronnego przygotowania wokálnego.

Podsumowanie

Niniejsza praca doktorska nie jest jedynie dysertacją finalizująca pewien etap edukacji. Jest to zdecydowanie efekt wielu lat studiów i nieustannie towarzyszących im rozważań oraz stałego wsparcia ze strony profesora śpiewu. Bez względu na to, czy autorka poświęcała się rozważaniom i analizom z zakresu teorii muzyki, badaniom kulturoznawczy, nauce śpiewu, czy samemu pisaniu pracy dyplomowej, nieustannie głęboko zdawała sobie sprawę, że sztuka muzyki wokalne nie ma granic.

Utwory z motywem ptaków są tylko jednym z wielu rodzajów właściwych dla kameralistyki wokalne. Niezależnie od tego, czy poruszają temat miłości, czy wolności, opierają się na obrazie ptaków, a jednocześnie obejmują wiele aspektów wyrażania emocji. Autorka wybrała utwory z motywem ptaków, zgodnie z charakterystyką ich tematu dzieląc je na dwa typy: o miłości i o wolności. Jednakże każdy utwór posiada również specyficzne dla samego siebie treści i ładunek emocjonalny, stąd też w procesie wykonawczym tak ważna była dogłębna analiza każdego utworu z osobna. W badaniu każdego utworu konieczna była eksploracja nie tylko z perspektywy zastosowanych technik wokalnych, ale także z perspektywy twórczości kompozytora, analizy tekstów, analizy muzycznej i koordynacji partii wokalne z instrumentalną. Tylko taki, całościowy proces badawczy może odzwierciedlać złożony i trójwymiarowy charakter praktyki wokalne, co również przesądza o konieczności włożenia dużego wysiłku w interpretację każdego wykonywanego utworu.

Rzecz jasna, dobrany w niniejszej pracy repertuar nie obejmuje i nie reprezentuje wszystkich utworów kameralistyki wokalne z motywem ptaków. Niemniej jednak, w procesie selekcji utworów autorka dołożyła wszelkich starań, aby przynależały one do różnych stylów muzycznych. Celem takiego doboru było lepsze zrozumienie tak częstego pojawiania się motywu ptaków w kameralistyce wokalne. Z drugiej strony, pozostało dużo przestrzeni do dalszych badań w tej materii, nad wieloma innymi utworami, które nie zostały poddane analizie w niniejszej pracy. Istnieje więc nadzieja, że więcej śpiewaczek i śpiewaków podejmie pracę nad przygotowaniem i analizą kameralistyki wokalne z motywem ptaków. Jest to nie tylko oczekiwaniem autorki, ale także oczekiwaniem płynącym z potrzeby praktyki tego gatunku muzycznego.

Bibliografia:

I. Wydawnictwa książkowe:

1. Abraham Gerald, *The Concise Oxford History of Music* (简明牛津音乐史). Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1999.
2. Alderson, Richard, *Podręcznik szkolenia głosu*, Pekin: Central Conservatory of Music Press, 2006.
3. Austin, George Lowell (1873), *The Life of Franz Schubert*, Shepard and Gill.
4. Carson-Turner Barry, *Franz Schubert* (弗朗茨·舒伯特), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1998.
5. Chen Dong 陈东(red.). *Podręcznik historii muzyki zachodniej* (西方音乐史教程), Zhongguo
6. Chen Guoquan, *Seminarium tworzenia utworów wokalnych*, Pekin: People's Music Publishing House, 2007.
7. Cohen Aaron I., *International Encyclopedia of Women Composers*, New York: R.R. Bowker Company, 1981.
8. Emmons Shirley & Sonntag Stanley, *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer Books, 1979.
9. Gibbs, Christopher, *The Life of Schubert* (舒伯特传). Guangxi Shifan Daxue Chubanshe, Guangxi 2002.
10. Grout Donald Jay, *A History of Western Music* (西方音乐史), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1996.
11. Guan Jinyi 管谨义, *Historia zachodniej sztuki wokalne* (西方声乐艺术史), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2005
12. Hanslick Eduard, *Von Musikalisch-Schönen* (论音乐的美), Taiwan Quanyue Chubanshe, 1957.
13. Kobald Von Karl, *Franz Schubert und seine Zeit* (弗朗茨·舒伯特及其时代), Liaoning Jiaoyu Chubanshe, Shenyang 2003.
14. Kremnev Boris, *Schubert* (舒伯特传), Haiyan Chubanshe, Zhengzhou 2001.

15. Lang Paul Henry, *Music in Western Civilization* (西方文明中的音乐), Guizhou Renmin Chubanshe, Guizhou 2009.
16. Lehmann Liza, *The Life of Liza Lehmann*, T. Fisher Unwin, London, 1919, [wersja digitalna, ebook].
17. Liza Lehmann, *Practical hints for students of singing*, Enoch & sons, 1913, Michigan University (digit. 26.05.2010.).
18. Li Shuming 李曙明, *Teoria chińskiej pieśni artystycznej* (中国艺术歌曲论), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2009.
19. Liu Lang, *Podręcznik kształcenia wokalnego*, Pekin: Beijing Normal University Press, 1995.
20. Liu Xincong 刘新从, Liu Zhengfu 刘正夫. *Historia europejskiej muzyki wokalnej* (欧洲声乐史). Zhongguo Qingnian Chubanshe, Pekin 1999.
21. Liu Zaisheng 刘再生, *Zarys historii muzyki chińskiej na przełomie XIX i XX wieku* (中国近代音乐史简述), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2012.
22. Mo Jigang 莫纪纲, *Wskazówki dla wykonawców chińskich pieśni artystycznych* (中国艺术歌曲演唱指南), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2003.
23. Morgenstern Sam, *Composers on Music; an Anthology of Composers' Writings*, Northeastern University Press 1997.
24. Pink Andrew, *Thomas Arne (1710–78) in Le Monde maçonnique des Lumières (Europe-Amériques) Dictionnaire prosopographique*, Charles Porset and Cécile Révauger (eds) Paris: Editions Champion, 2013.
25. Qian Renkang 钱仁康 [tłum.], *Antologia pieśni artystycznych Schuberta* (舒伯特艺术歌曲精选), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2003.
26. Qiao Xinjian, *Wprowadzenie do sztuki wokalnej*, Chongqing: Southwest Normal University Press, 2001.
27. Sadie Julie Anne & Rhian Samuel, *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, W.W. Norton, 1994.
28. Sadie Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

29. Shen Xuan 沈漩, Gu Wenxian 谷文娴, Tao Xin 陶辛, *Zarys historii muzyki zachodniej* (西方音乐史简编), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1999.
30. Stevens Denis, *A History of Song*. New York: W.W. Norton and Company, Inc., 1960.
31. Śledziński Stefan (red.), *Mała encyklopedia muzyki*, Wyd. III, Warszawa: PWN, 1981.
32. Ulrich Homer, *Chamber Music*. New York, Columbia University Press, 1948.
33. Wang Dayan 王大燕, *Wprowadzenie do pieśni artystycznej* (艺术歌曲概论). Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2013.
34. Wang Hongjun, *Wprowadzenie do muzyki wokalne*, Pekin: China Literature and Art Publishing House, 2009.
35. Wang Yuhe 王毓和, *Historia współczesnej muzyki chińskiej* (中国近现代音乐史). Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin 2005.
36. Woodford Peggy, *Schubert* (舒伯特) [tłum. Huang Zhengqiao], Jiangsu Renmin Chubanshe, Nankin 1999.
37. Xiao Lisheng, *Teoretyczne podstawy muzyki wokalne*, Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2009.
38. Yu Dugang 余笃刚, *Estetyka muzyki wokalne* (声乐美学), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2005.
39. Yu Runyang 于润洋, *Zarys historii muzyki zachodniej* (西方音乐通史), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2003.
40. Zhan Shihua, Zhang Yougang, *Seminarium wokalne dla śpiewu w języku niemieckim i francuskim*, Xiamen: Xiamen University Press, 2009.
41. Zhang Jinhua, *Seminarium występów wokalnych*, Fuzhou: Strait Literature and Art Publishing House, 1998.
42. Zou Changhai 邹长海, *Lingwistyka sztuki wokalne: mówienie i śpiewanie* (声乐艺术语言学: 讲话与歌唱), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2009.

II. Artykuły prasowe i prace naukowe:

1. Chen Fang. *Analiza cech zachodniej muzyki kameralnej wokalne w XIX wieku*. „Literatura Popularna” 2016.03.05.

2. Chen Xiaotong, Wang Wenli, *Rodzaje akompaniamentu fortepianowego w chińskich pieśniach artystycznych - o gatunku i stylu artystycznym chińskich pieśni artystycznych*, „Muzyka ludowa”, 2021 (10).
3. Dai Yu, Guo Xin, *Emocjonalna ekspresja rytmu i tempa w późnych pieśniach artystycznych Schumanna*, „Journal of the Central Conservatory of Music”, 2019 (11).
4. Flowers Jonathan, *Vocal Chamber Music for Voice and Piano*, (recenzja książki), Cincinnati Vol.66, wyd. 4, (Feb/Mar 2017).
5. Grmuša Verica: *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ed. by Natasha Loges and Laura Tunbridge, Music and Letters ,2022(1).
6. Howe Rachel, *Liza Lehmann – Forgotten voices - Oxford Lieder Limited 2023*, 37 Fairacres Road, Oxford OX4 1TH.
7. Hu Dongye, *Idealne połączenie: O pięknie tonów w chińskiej poezji klasycznej i pieśniach artystycznych*, „Spór literacki i artystyczny”, 2021 (9).
8. Hu Dongye, *Powrót do źródeł: wyjaśnienie i definicja koncepcji chińskich pieśni artystycznych*, „Journal of Northeast Normal University”, 2021 (9).
9. Hu Dongye, Xu Danguang. *O atrybutach i cechach muzycznych pieśni europejskiej XIX-wiecznej epoki romantyzmu*, „Journal of Northeast Normal University” (wydanie Wydziału Filozofii i nauk społecznych), 2019 (11).
10. Kong Jiayin: *Rozwój i styl wokalny francuskich pieśni artystycznych*, Northern Music, 2020 (08).
11. Leigh Van Handel, *Tian Song: The Role of Meter in Compositional Style in 19th Century French and German Art Song* Journal of New Music Research, 2010(1).
12. Leigh Van Handel, *National Metrical Types in Nineteenth Century Art Song*, Empirical Musicology Review ,2010(4).
13. Liu Hui: *Pieśń artystyczna w okresie muzyki romantycznej*, Beauty and Times, 2003 (06).
14. Liu Jia, *Poszukiwanie równowagi wokalu i akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych*, „Muzyka współczesna”, 2022 (7)-07-05.
15. Oakley, Robin, *Liza Lehmann: A Forgotten Woman Composer*, Newsletter of Friends of Highgate Cemetery (August 2019): 10–11.
16. Pan Bin, *Różnorodność trendów estetycznych we współczesnej chińskiej pieśni artystycznej*, „Opera Syczańska”, 2021 (8).
17. Sun Fang; Lu Yuan. *Repertuar kameralistyki wokalne w stylu romantycznym*. „Muzyka Współczesna”. 2017.06.05.

18. Talbot Michael, Greene Maurice, *Vocal Chamber Music on Italian Texts*, Royal Musical Association Research Chronicle, 2017/01
19. Xiao Ping: *Styl i charakterystyka wokalna europejskich pieśni artystycznych*, Music Exploration, 2008 (06).
20. Xu Chengyue: *Wprowadzenie do wykonania francuskich pieśni artystycznych*, Qilu Art Garden, 2010 (12).
21. Yang Qian: *Kanon stylistyczny niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej i jej rozkwit*, Hundred Arts, 2013 (12).
22. Yang Yongze, Sun Dongdong. *Eksploracja i praktyka tworzenia utworów kameralistyki wokalne w stylu chińskim*, „Journal of Jilin Academy of Arts”, 25.12.2017
23. Ye, Zihan. *Tryb nauczania śpiewu włoskiej muzyki kameralnej w edukacji muzycznej w szkolnictwie wyższym*. „Muzyka współczesna” 2021.01.05.
24. Zhao Nan: *Historyczny rozwój śpiewu koloraturowego*, Wielka Scena, 2012(04).
25. Zhu Xintong, *Kameralistyka wokalna oraz jej praktyka pedagogiczna na kierunkach muzycznych w szkołach wyższych i uniwersytetach: na przykładzie Konserwatorium Muzycznego we Florencji (Włochy)*, „Journal of Huzhou Normal University”, 2021.

ANEKS NUTOWY:

1.	Julius Benedict - <i>La capinera</i> , wyd. G. Schirmer INC New York	s. 140
2.	Thomas Augustine Arne – <i>When daisy pied</i> , wyd. Hubei Education Press	s. 146
3.	Wolfgang Amadeus Mozart – <i>Oiseaux si tous les ans</i> , wyd. Mozart Werrke, Serie VII: <i>Lieder und Kanons</i> , Bd. 1, No. 9, Leipzig: Drietkopf & Härtel, 1877, Plate W.A.M. 307	s. 149
4.	Li Yan – <i>Feniks poszukujący partnerki</i> , wyd. Hubei Education Press	s. 151
5.	Liu Cong – <i>Śpiew ptaka na wietrze</i> , wyd. <i>Wybór muzyki</i> (utwory chińskie), pod red. Luo Xianjun i in., Ludowe Wydawnictwo Muzyczne	s. 154
6.	Eva Dell’Acqua – <i>Villanelle</i> , wyd. Edwin Ashdown, Londyn	s. 159
7.	Franz Schubert – <i>Ständchen (Horch, horch die lerch)</i> , wyd. Fifty Shakespeare Songs, edited by Charles Vincent, The Musicians Library, New York	s. 165
8.	Li Yinghai – <i>Skowronku, ty uroczy śpiewaku</i> , wyd.: <i>Wybór muzyki</i> (utwory chińskie), pod re. Luo Xianjun i in., Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2013	s. 167
9.	Liza Lehmann – cykl pt.: <i>Pieśń ptaków: The Woodpigeon, The Starling, The Yellowhammer, The Wren, The Owl</i> wyd. Boosey & Co. 9 East Seventeenth Street, New York, 1907	s. 171
10.	Jiang Yimin – <i>Skowronek lecący z koszar</i> , wyd. Shanghai Music Publishing House	s. 195

THE WREN.

LA CAPINERA.

English version by
F. W. ROSIER.

CANZONE.

J. BENEDICT.

Flauto. *mf*

Canto.

Piano. *f* *p*

Allegretto.

cresc.

Col ri - tor -
Bright a - pril

f *pp*

dim.

nar Del dol - cea - pril Tu tor - ni pur, o mia gen -
comes, Marchwinds are o'er, And thou sweet bird, Art here once

dim.

2584 r x

Copyright, 1881, by G. Schirmer
Printed in the U. S. A.

leggero.

til E vien a dir la tua can - zon Fra va - ghi
 more. I hear a - gain Thy cheerful lay A - mong the

dim. *pp* *leggero.*

fior del mio ve - ron. Tua vo - ceum tal pia -
 leaves and flow - rets gay. Thy li - quid notes such

dim. *leggero.*

cer mi fa Che di - can - tar de - sio mi dà Can -
 plea - sure bring, My heart with thee Would ev - er sing. Would

tiam insiem — mi- gui - da tu Can - tiam l'a - mor la gioven -
sing of joy — All joys a - bove. Of hap - py youth, And hap - py

f

tù Can - tiam l'a - mor — la gio - ven - tù
love! Of hap - py youth — And hap - py love!

dim. f p f

in - siem in - siem can - tiam *rall.* *ff* La la — la la —
Of hap - - py hap - - py love!

p

Musical score for a vocal and piano piece. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piece includes dynamic markings such as *ppp*, *cresc.*, and *ff*, and performance instructions like trills and accents.

The first system includes a vocal line with lyrics "la la la la" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "la la la la la la la la" and the piano accompaniment. The third system features the vocal line with lyrics "la la La gio-ven tù l'a - mor can - tiam! Of hap-py youth, And hap - py love!" and the piano accompaniment.

tr

Sa-lu-tan-te _____ ferbe ed i fior _____ In quell'ar-
 To wel-come thee _____ Each flowrets bell _____ Its secret

pp

dim.
 can lin-guag-gio lor. Del ven-ti-cel _____ il mor no-
 love, To thee will tell. The Zephyrs soft _____ with murmur

rar — Un ba - cio sol cer - ear ti par E
 sigh — Will seek a kiss as they pass by And

dim. *legg.*

men - tre il cor — vi - cin a te Dun gau - dio ho pien ch'uman non
 while the heart — Is near to thine, It feels a joy And bliss di -

pp leggiero. *leggiero.*

è lo vùo can-tar — mi gui - da tù can -
 vine! Then sing of joy — All joys a - bove, Of

f

布 谷

When daisies pied

莎士比亚词
 (英)阿 恩曲
 T. A. Arne
 (1710 - 1778)
 佚名译配

Gaily

mf

mp

1. 鲜
When
2. 麦
When

艳 的 雏 菊 和 紫 罗 兰, 映 照 姑 娘 的
 dai - sies pied and vio - lets blue, And la - dy - smocks all
 地 里 牧 笛 声 多 么 嘹 亮, 云 雀 报 晓 欢
 shep - herds pipe on - oa - ten straws, And mer - ry larks are

tr

mp

白 衣 裳, 还 有 黄 色 的 酢 浆 花, 把
 sil - ver white, And cro - cus birds of yel - - low hue, Do
 乐 地 歌 唱, 斑 鸠 向 那 乌 鸦 呼 唤, 少
 plough - men's clocks, And tur - tles tread, and rooks and daws, And

P

草地装扮得真漂亮。
 paint the meadows with delight.
 女 们 都 在 洗 衣 裳。
 maidens bleach their summer frocks.

听
 The

mp

cresc.

听布谷鸟到处高唱 春天之歌， 充满快乐，
 cuc-koo then on ev-'ry tree, Mocks married men, mocks married men,

p *cresc.*

poco rit. *f a tempo* *f*

充满快乐， 充满快乐。 布谷， 布谷，
 mocks married men. for thus sing she. Cuc-koo, cuc-koo,

p *poco rit.* *a tempo p* *p*

f *p* *mf*

布谷， 布谷， 啊， 真 可 爱！
 cuc-koo, cuc-koo, O word of fear!

f *p* *mf*

ARIETTE

„OISEAUX, SI TOUS LES ANS“

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Mozart's Werke.

von

Serie 7. N^o 9.

W. A. MOZART.

N^o 307.

(Deutsche Uebersetzung von Daniel Jäger.)

Allegretto.

Singstimme.

Pianoforte.

Oi - seaux, si tous les ans vous
 Wohl tauscht ihr Vö - ge - lein mit

chan - gez de cli - mats, vous chan - gez de cli - mats, dès que le tris - te hi -
 je - dem Jahr den Hain, mit je - dem Jahr den Hain und sucht, weht's kalt her -

ver dé - pouil - le nos bo - ca - ges; ce n'est pas seu - le - ment pour
 auf, den mildern Himmel auf. Doch macht es nicht al - lein der

chan - ger de feuil - la - ges, ni pour é - vi - ter nos fri - mats; mais
 Himmel und der Hain, dass ihr euch die - ses - Wechsels er - freut. Es

STIM

W.A.M. 307.

vo - tre dé - sti - née, mais vo - tre dé - sti - née ne vous per - met, ne
gönnt euch das Ge - schick, es gönnt euch das Ge - schick sonst nicht der Lie - be Glück, sonst

vous per - met d'ai - mer, qu'à la sai - son des fleurs. Et quand el - le est pas -
nicht der Lie - be Glück, als in der Blü - then - zeit. Ist die - se hier vor -

sée, vous la cher - chez ail - leurs, a - fin d'ai - mer tou - te l'an -
bei, sucht ihr, wo sonst sie sei, und lie - bet so Jahr - aus Jahr

née; et quand el - le est pas - sée, vous la cher - chez ail - leurs, a - fin d'ai - mer, d'ai -
ein. Ist hier der Leus vor - bei, sucht ihr, wo sonst er sei, und lie - bet so, und

mer - tou - te l'an - née, tou - te l'an - née.
lie - bet, lie - bet so - Jahr - aus - Jahr - ein.

W. A. M. 307.

凤求凰

司马相如词
李砚曲

♩=55

6

6 有一美人兮 见之不忘 一日不见兮 思之如狂

10

10 凤飞翱翔兮 四海求凰 无奈佳人兮 已不在东墙

14

14 将琴代语兮 聊写衷肠

2
18

何日见许兮 慰我彷徨 愿言配德兮 携手相将

22

不得于飞兮 使我沦亡

26

30

有一美人兮 见之不忘 一日不见兮 思之如狂

34

风飞翱翔兮 四海求凰 无奈佳人兮 已不在东墙

38

将琴代语兮 聊写衷肠

42

何日见许兮 慰我彷徨 愿言配德兮 携手相将

46

不得于飞兮 使我沦亡

鸟儿在风中歌唱

(花腔女高音独唱)

樊孝斌词
刘聪曲

Adagio 孤独、凄凉地

p

mf

f

mp

1. 有一
2. (有一)

只 一个 鸟 笼子 挂 在 树 上，
盘 旋 在 山 岗 上。

mp

它的 歌 声 唱 得 好 凄 凉，
 笼 子 里 关 着 它 的 新 娘，

不 知 为 什 么 不 知 为 什 么 它 不 敢
 它 看 见 猎 枪 它 看 见 猎 枪 正 面

飞 进 着 自 己 的 村 庄， 自
 对 着 自 己 的 飞 翔， 自

已 己 的 的 村 庄。
 已 己 的 的 飞 飞

First system of musical notation, featuring a vocal line and a piano accompaniment in a key with three flats.

Second system of musical notation, including a vocal line with the lyrics "有一翔。" and a piano accompaniment with triplets.

Adagietto 震撼心灵, 呼唤般地

Third system of musical notation, starting with "Adagietto 震撼心灵, 呼唤般地". It features a vocal line with the lyrics "鸟儿在" and a piano accompaniment with triplets and "poco accele." marking.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line with the lyrics "风中歌唱, 有谁能理解它的忧" and a piano accompaniment with triplets and "mp" marking.

伤, 鸟儿在风中歌

f

f

唱, 啊 啊 啊

f Cadenza Rubato *mf* *mp*

f *mf* *mp* *p*

pp *mp* *mf*

pp *mp* *mf*

f *ff*

f *sf* *ff*

啊 啊 啊

mf *mp* *p dolce* *PP*

mf *mp* *pp*

哀叹地 *ppp* *mp* *mf* *Tempo I 逐渐激动地*

啊 啊 啊, 有谁能 把它 有谁能

ppp *mp* *poco*

f *ff* *mp*

把它 有谁能 把 它 带回

a *poco* *cresc.* *ff*

故 *pp*

mp *rit.* *ppp*

A Mademoiselle DYNA BEUMER.

VILLANELLE.

With the Swallow.

Paroles de FRÉDÉRIC van der ELST.
English words by CONSTANCE BACHE.

Musique d'EVA DELI ACQUA.

Andantino.

CHANT.

PIANO.

J'ai vu pas-ser l'hi - ron -
Now 'tis the time when the

del - le — Dans le ciel pur du ma - tin: — Elle al-lait, à ti - re
swal - low — Starts on her long lone-ly flight, — Swift-ly, with light wing-ed

dai - le, Vers le pa - ys où l'ap - pel - le, Vers le pa - ys où l'ap -
 mo - tion, Toward a far land o'er the o - - cean; Toward a far land o'er the

pel - le Le so - leil et le jas - min. J'ai vu pas - ser l'hi - ron -
 o - cean, Where sun and flowers are bright, Thi - ther the swal - low is

del - - - le! J'ai long - temps sui - vi des yeux
 fly - - - ing. And I fol - lowed ea - ger - ly,

Le vol de la vo - ya - geu - se..... De - puis mon â - me ré - veu - se
 Saw her pini - ons bright - ly gleam - ing, Till my spi - rit, lost in dream - ing,

mf *p*

, Liac-com-pa-gne par les cieux. Ah! Ah!
 Seemed to share her flight on high. Ah! Ah!

Au pa-ys mys-té-ri-eux! Ah!
 Toward the mys-ter-i-ous Un-known! Ah!

poco rit.

suivrez.

a tempo

a tempo *cresc.*

The first system consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal lines feature a melodic line with a trill at the end of the phrase. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Et j'au-rais vou-lu comme el-le
 And I longed that I might fol-low,

The second system continues the musical piece with the same instrumental parts and a vocal line. The lyrics are written below the vocal staff.

Suiv-re le mê-me che-min....
 Fol-low in her track-less flight:

J'ai vu pas-ser l'hi-ron-
 I have been watch-ing the

The third system features a change in time signature to 3/4. It includes the same instrumental parts and a vocal line with lyrics.

del-le, Elle al-lait à ti-re d'ai-le,
 swal-low. In her long and lone-ly flight:

del-le, Elle al-lait à ti-re d'ai-le,
 swal-low, In her long and lone-ly flight:

The fourth system continues the piece with the same instrumental parts and a vocal line. The lyrics are repeated in two lines.

d'ai - flight: - - - - le!

à ti - re d'ai - - - - le! J'ai vu pas - ser l'hi - ron -
and lone - ly flight: - - - - le! Toward that far land, my be -

del - le Dans le ciel pur du ma - tin: Elle al - lait, à ti - re
low - ed, Would I were winging my flight, There thou art wait - ing. so

d'ai - le, Vers le pa - ys où l'ap - pel - - le, Vers le pa - ys où l'ap -
lone - ly, Wait - ing, O Love, for me on - - ly, Wait - ing, my Love, for me

pel - le Le so - leil et le jas - min. J'ai vu pas - ser l'hi - ron -
on - ly, There where the flow - ers are bright, Trust in me, Love, I am

rit.

del - - - - le! J'ai vu pas - ser l'hi - ron -
 com - - - - ing! To thee, my Love, I am

del - - - - le! l'hi - ron - del - - - - le!
 com - - - - ing, I am com - - - - ing

Ah! l'hi-ron-del -
 Ah! to thee.

Ah! l'hi-ron-del -
 Ah! to thee,

le!
 Love!
 animez

Ständchen

aus Shakespeare's: „Cymbelin“
Deutsch von A.W. v. Schlegel.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

Schubert's Werke.

№ 503.

FRANZ SCHUBERT.

Allegretto.

Währing, Juli 1826.

Singstimme.

Pianoforte.

Horch,

Fine.

horch! die Lerch' im Ä - ther - blau; und Phö - bus, neu - er - weckt, trinkt

sei - ne Ros - se mit dem Thau, der Blu - men - kel - che deckt, der

Blu - men - kel - che deckt; der Rin - gel - blu - me Knos - pe schlesst die



gold - nen Äug - lein auf; mit al - lem, was da rei - zend heisst, du



sü - sse Maid - steh auf, mit al - lem, was da rei - zend heisst, du



sü - sse Maid - steh auf, *f.* steh auf, *decesc.* steh auf, du sü - sse Maid steh



auf, *f.* steh auf, *decesc.* steh auf, du sü - sse Maid - steh auf!



Da capo
al Fine.



百灵鸟，你这美妙的歌手

哈萨克族民歌
黎英海改编

Vivace 8va-----

The piano introduction is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a rhythmic melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Vivace'.

7 8va-----

Measures 7-12 of the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line. Dynamics include *f* and *mp*.

13 轻快、活泼地

Measures 13-18. The vocal line begins with the lyrics: 1. 美丽的夜晚, 2. 你在这花园. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *mp*.

19

Measures 19-24. The vocal line continues with the lyrics: 明亮亮的 明亮亮的 小月牙儿 天上挂, 自由自在 自由自在 一天一天 长大. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*. A *8va-----* marking is present above the piano part.

25

百 灵 鸟 儿 快 快 活 活 快 快 活 活 轻 声 唱 起 歌 儿 啦。
美 妙 的 歌 声 越 过 高 山 穿 过 草 原 飞 遍 整 个 国 家。

31

poco rit.

歌 声 传 来 ， 正 徘 徊
百 灵 鸟 儿 啦 ， 放 开 了

8va

poco rit.

37

dim. *a tempo*

在 那 月 光 下 ， 弹 起 我 的 冬 不 拉 ，
歌 喉 高 唱 吧 ， 不 用 害 羞 不 用 怕 ，

a tempo

43

meno mosso

百 灵 鸟 儿 啊 ！ 请 你 稍 微 等 一 下 ，
听 了 你 的 歌 ， 我 的 忧 愁 没 有 啦 ，

48 **Tempo I** *p*

听我说句赞美的话呀!
我的心里乐开了花呀!

啦啦啦啦

55 *pp*

啦啦啦啦 啦啦啦啦 啦啦啦啦 啦啦啦啦 啦啦! 你这

61 *mp*

美妙的歌手啊!

啦啦啦啦

68 *rit. dim.*

啦啦啦啦 啦啦啦啦 啦啦 啦啦 啦啦啦。

74 2. * *Ad. Lib.* *mp*

啊! 啊啊啊啊 啊啊啊啊 啊啊啊啊 啊啊!

79 *rit.* *dim.*

啦啦啦啦 啦啦啦啦 啦啦 啦啦

84 *f*

啦啦啦!

*可唱为

"THE WOODPIGEON."

Words by
A. S.

Music by
LIZA LEHMANN

Allegretto

Voice. 

Piano. 

Con Qued.

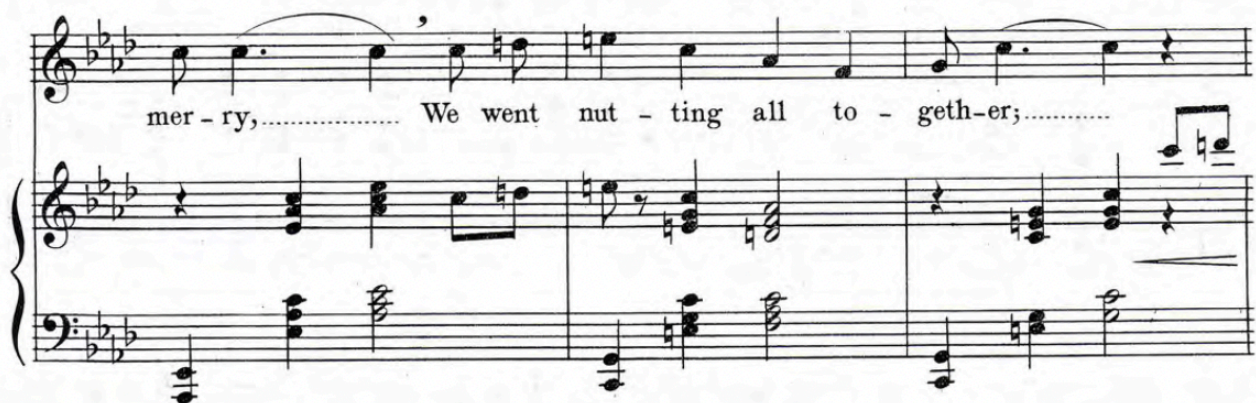
mf (fresh)

When the har - vest all was... gath-ered In the

sun - ny Au - tumn wea - ther,..... To the green-wood, blithe and....



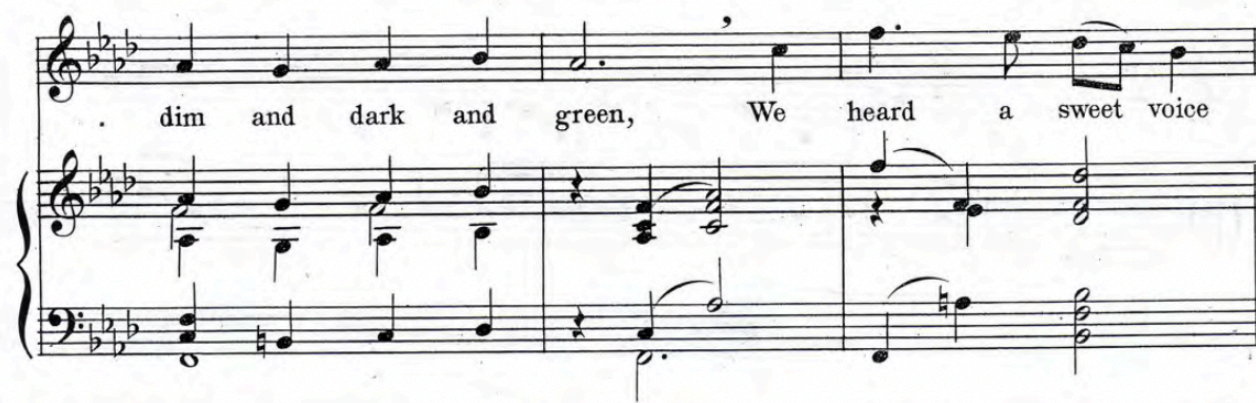
mer - ry,..... We went nut - ting all to - geth-er;.....



And as the woods we wan - der'd, So



dim and dark and green, We heard a sweet voice



call - ing Though no one could be seen:



p
"Two sticks a-cross, And a lit-tle bit of moss;

It - 'll do,..... it - 'll do,..... it - 'll

do,..... Coo,.....

oppure
coo".....
coo,..... coo.".....
pp

The..... wild things of the.....

f

This system contains the first line of music. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "The..... wild things of the.....". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic.

wood - lands Scarce seemed of us a - fraid; The...

This system contains the second line of music. The vocal line continues with the lyrics "wood - lands Scarce seemed of us a - fraid; The...". The piano accompaniment continues with chords and bass notes.

blue jay flash'd..... be - fore us, And the Squir - rel near us

This system contains the third line of music. The vocal line continues with the lyrics "blue jay flash'd..... be - fore us, And the Squir - rel near us". The piano accompaniment continues with chords and bass notes.

played..... We

This system contains the fourth line of music. The vocal line continues with the lyrics "played..... We". The piano accompaniment continues with chords and bass notes.

ate our nuts..... and rest - - ed On a

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line begins with a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

fall - en tree, moss - grown, And still a voice kept

p poco rall.

poco rall.

The second system continues the vocal and piano parts. The tempo marking *p poco rall.* is placed above the vocal line. The piano accompaniment includes a *tr* (trill) marking on a note in the right hand.

call - ing In soft - est, tend - rest tone:

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note with a fermata. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

pp a tempo

"Two sticks a - cross, And a

pp a tempo

The fourth system begins with the tempo marking *pp a tempo*. The vocal line starts with a quote. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand.

lit - tle bit of moss; It - 'll

do, it - 'll do, it - 'll do,

..... Coo, coo,

colla voce. *p* *pp*

oppure coo".....

ppp coo".....

ppp

"THE STARLING."

Words by
A.S.

Music by
LIZA LEHMANN

Moderato sostenuto

Voice.

Piano.

quasi f

Con Ped. 8

On her nest, with her young,

Sat the Star-ling in the stee-ple,

While be - low the great bell swung

The first system of music features a vocal line in a single treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line contains the lyrics "While be - low the great bell swung". The piano accompaniment consists of block chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. There are two fermatas over the piano accompaniment, one at the end of the first measure and another at the end of the second measure.

To the church to call the peo - ple.

The second system continues the vocal line with the lyrics "To the church to call the peo - ple.". The piano accompaniment continues with block chords and a bass line. A fermata is placed over the piano accompaniment at the end of the second measure.

poco accel.
"Mo - ther, mo - ther," cried the star - lings,

The third system begins with the tempo marking *poco accel.* above the vocal line. The lyrics are "Mo - ther, mo - ther," cried the star - lings,. The piano accompaniment also has *poco accel.* written below it. The vocal line features a trill over the word "lings,". The piano accompaniment includes a trill in the right hand corresponding to the vocal trill.

"What is that? oh mo - ther, tell!"

The fourth system contains the lyrics "What is that? oh mo - ther, tell!". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand over the word "tell!".

a tempo

"Don't be fright - ened, lit - tle dar - lings, 'Tis the great church

a tempo

bell, Ring - ing out its so - lemn warn - ing,

That the peo - ple far and near All may know 'tis

sempre cresc.

Sun - day morn - ing, And make haste to ga - ther here.

sempre cresc.

dolce cantabile *pp*

While the or-gan's sweetly play - ing Lit-tle birds need have no

fear! While be - low the folk are pray - ing,

You can sing your hymns up here!''.....



THE YELLOWHAMMER.

Words by
A.S.

Music by
LIZA LEHMANN

Tempo commodo

mp 3

On a

mf *mp*

Con Qd.

sul - try Sum - mer morn - ing Down the dust - y road we stray'd, And

plucked the way - side flow - ers, And ran and laughed and played!.....

There was
not the slight-est breeze,..... And we wear-ied of our play,..... And
then we heard the yel-low-ham-mer say:..... A''
lit-tle bit of bread and no cheese!''

mf 3
Once a-

gain we roamed the wood-land, When the years had fleet-ed by, And,

poor as mice, we pledged Our vows, my love and I.

We had

cresc.

poco rall. *a tempo* *p*

poco rall. colla voce. *a tempo*

poco rit. *a tempo*

kiss'd be - neath the trees,..... And then we heard a - gain..... The

colla voce. *a tempo*

yel - low - ham - mer say, quite plain:..... "A

lit - tle bit of bread and no cheese!".....



THE WREN.

Words by
A.S.

Music by
LIZA LEHMANN.

Allegretto

mp

Con Ced.

Più mosso.

tr

Piano introduction for the first system, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes a melodic line in the treble and a bass line with chords and rests.

Moderato (*very simply*)

A wren just un - der my win - dow Has

rall. *p*

sud - den - ly, sweet - ly sung; He woke me from my

L.H.

slum - bers With his sweet shrill

tongue. It was so ve - ry ear - - ly, The

dew - drops were not dry,..... And pearl - y cloud - lets

float - ed A - cross the ro - sy sky.....

Allegretto *Più mosso ad lib.*

Ah

tr. cresc.

tr.

tr.

* Omit this passage if desired. If it is omitted however, omit it also in symphony of song .

His

p

rall. *p*

Detailed description: This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line of eighth notes, followed by a dotted quarter note and a quarter rest, then a quarter note. The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The right hand has a long, sweeping line of notes, while the left hand has a few chords. Dynamics include *p* and *rall.*

Moderato come prima. (again most simply)

nest is in..... the i - vy Where his

Detailed description: This system is marked 'Moderato come prima. (again most simply)'. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'nest is in..... the i - vy Where his'. The piano accompaniment is on a grand staff. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has chords. Dynamics include *p*.

lit - tle wife sits all day,..... And

Detailed description: This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'lit - tle wife sits all day,..... And'. The piano accompaniment is on a grand staff. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has chords. Dynamics include *p*.

p

by her side..... he sings to her,.....

pp

And

nev - er flies far a - way.....

pp

THE OWL.

Words by
A.S.

Music by
LIZA LEHMANN.

Un poco mosso

sf
Con Rad.

p

Three lit-tle owl - ets In a hol-low tree, Cud-dled up to - geth-er

Close as could be. When the moon shone out And the dew lay wet,

Mo-ther flew a - bout To see what she could get.....

(slur up)

She caught a lit - tle mouse So

8

vel-vet - y and soft,..... She

(slur up)

caught some lit - tle spar - rows,..... And

then she flew a - loft...

cresc

3

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The top line is a vocal melody in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics 'then she flew a - loft...' are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). It features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. A 'cresc' (crescendo) marking is placed below the piano part, and a '3' is written above the triplet.

3

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for the second line of music. It continues the grand staff from the first system. The right hand features a triplet of eighth notes, and the left hand has a single eighth note. The music concludes with a fermata over the final notes.

subito p

To the three lit - tle owl - ets In a hol - low tree,

sf subito

Detailed description: This system contains the third line of music. The vocal line begins with the lyrics 'To the three lit - tle owl - ets In a hol - low tree,'. The piano accompaniment is in a grand staff. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A 'subito p' (subito piano) marking is placed above the vocal line, and an 'sf subito' (sforzando subito) marking is placed below the piano part.

pp

Cud - dled up to - geth - er Close as could be.

pp

Detailed description: This system contains the fourth line of music. The vocal line continues with the lyrics 'Cud - dled up to - geth - er Close as could be.' The piano accompaniment is in a grand staff. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A 'pp' (pianissimo) marking is placed above the vocal line and below the piano part.

rall.
f rather heavily.

"Tu-whoó," said the old owl, "Is - nt this good cheer?"

f *collo voce.*

a tempo
p lightly

"Tu-whit," said the owl - ets, "Thank you, mo - ther dear,

p *leggiero*

(slur up)

Tu-whit, tu-whit, tu-whit, tu-whit, Tu-whoó!".....

stretto *ff*

军营飞来一只百灵

赵思思词
姜一民曲
郑颖伴奏

快板 活泼地

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a piano introduction and a vocal melody with piano accompaniment.

快板 活泼地

g^{ma}

1. 天 边 飘 过 一 朵 白 云, 啊
2. 天 边 飘 过 一 朵 白 云, 啊

军 营 飞 来 一 只 百 灵, 啊
军 营 飞 来 一 只 百 灵, 啊

她唤醒冰山寂寞的梦境，
她摇曳戈壁弯弯的月亮，

啊 她给士兵带来了少女的温
啊 她把温柔洒满了冰雪的边

馨。) 哪 里 是 百 灵
境。)

飞落的地方, 那里就

闪烁着翠绿的星星, *Qui-----*

哪里是百灵

飞落的地方,

Detailed description: This page of a musical score is set in a minor key, indicated by two flats in the key signature. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with frequent sixteenth-note runs and arpeggiated chords. The lyrics are: '飞落的地方, 那里就闪烁着翠绿的星星, 哪里是百灵飞落的地方,'. The word 'Qui' is written above a long, dashed melisma line in the second system. The score concludes with a final cadence in the fourth system.

啊 那 里 就 啊 回 荡 着 欢 乐 的 歌 声。

The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in 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 vocal line begins with the lyrics '啊 那 里 就 啊 回 荡 着 欢 乐 的 歌 声。' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

啊..... 啊..... 啊.....

The second system continues the vocal line with '啊..... 啊..... 啊.....'. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests.

啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊..... 啊

The third system continues the vocal line with '啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊..... 啊'. The piano accompaniment includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano).

啊

The fourth system continues the vocal line with '啊'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.