

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Wydział Wokalno-Aktorski

Dziedzina: sztuki

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

RUI YAO

**ZASTOSOWANIE EUROPEJSKIEJ TWÓRCZOŚCI WOKALNEJ
W PODSTAWOWEJ EDUKACJI MUZYCZNEJ W CHINACH
NA PRZYKŁADZIE NAUCZANIA SOPRANU**

Opis dzieła artystycznego

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

Przekład z j. chińskiego: Sebastian Jurgiel

Warszawa 2023

Spis treści

ABSTRACT	5
STRESZCZENIE.....	6
DZIEŁO ARTYSTYCZNE.....	8
WSTĘP	9
1. PRZYCZYNY WYBORU TEMATU	9
2. ZNACZENIE ANALIZY	11
3. PRZEGLĄD LITERATURY	12
4. DEFINIOWANIE POJĘĆ	13
5. IDEA BADAWCZA, METODY BADAWCZE I INNOWACJE.....	13
ROZDZIAŁ 1. PODSUMOWANIE CHIŃSKIEJ EDUKACJI WOKALNEJ I EUROPEJSKICH UTWORÓW MUZYCZNO- WOKALNYCH	16
1.1 PROCES ROZWOJOWY CHIŃSKIEJ EDUKACJI WOKALNEJ	16
1.1.1 <i>Poszukiwanie inspiracji (1912-1949)</i>	16
1.1.2 <i>Kręta droga ku przyszłości (1950 – 1977)</i>	19
1.1.3 <i>Okres szybkiego rozwoju (1978-2000)</i>	22
1.1.4 <i>Okres pełnego rozkwitu (2000 – obecnie)</i>	24
2.1 DZIEŁA EUROPEJSKIEJ SZTUKI WOKALNEJ W PODSTAWOWEJ EDUKACJI WOKALNEJ W CHINACH	28
2.1.1 <i>Klasyfikacja europejskich utworów wokalnych</i>	28
2.1.2 <i>Charakterystyka europejskich utworów wokalnych</i>	29
ROZDZIAŁ 2. BADANIE I ANALIZA OBECNEJ SYTUACJI EUROPEJSKICH UTWORÓW MUZYKI WOKALNEJ W PODSTAWOWEJ EDUKACJI WOKALNEJ W CHINACH	36
2.1 WYBÓR GRUPY BADAWCZEJ I ZASADY BADAŃ.....	36
2.1.1 <i>Przeгляд kursów i osiągnięć dydaktycznych dotyczących europejskich utworów wokalnych w chińskich uczelniach wyższych</i>	36
2.1.2 <i>Wybór obiektów badawczych</i>	39
2.2 PROJEKT I DYSTRYBUCJA KWESTIONARIUSZY.....	40
2.2.1 <i>Projekt kwestionariuszy</i>	40
2.2.2 <i>Dystrybucja kwestionariuszy</i>	40
2.3 WYNIKI STATYSTYCZNE I ANALIZA ANKIETY	42
2.3.1 <i>Pojedyncze wyniki statystyczne i analiza sytuacji</i>	42
2.3.2 <i>Przekrojowe wyniki statystyczne i analiza sytuacji</i>	61
2.4 ISTNIEJĄCE PROBLEMY	63
2.4.1 <i>Stosunek studentów do nauki</i>	63
2.4.2 <i>Zbyt mała uwaga poświęcana poprawie kompetencji ogólnych</i>	64
2.4.3 <i>Chaotyczne użytkowanie podręczników</i>	64
ROZDZIAŁ 3. WYBÓR I ZASTOSOWANIE EUROPEJSKICH DZIEŁ WOKALNYCH W ELEMENTARNYM NAUCZANIU WOKALISTYKI W CHINACH.....	66

3.1 PODSTAWY DOBORU REPERTUARU W ELEMENTARNYM NAUCZANIU WOKALISTYKI W CHINACH.....	66
3.1.1 <i>Metoda wyboru utworów różniących się ze względu na umiejętności i indywidualne predyspozycje uczniów</i>	66
3.1.2 <i>Postępowanie zgodnie z zasadą „krok po kroku” w procesie wyboru utworu</i>	67
3.1.3 <i>Gwarancja szerokiego wyboru dzieł wokalnych</i>	68
3.1.4 <i>Poszerzanie zakresu edukacji wokalne</i>	69
3.2 ANALIZA ZASTOSOWANIA EUROPEJSKICH DZIEŁ WOKALNYCH W ELEMENTARNEJ EDUKACJI WOKALNEJ W CHINACH	70
3.2.1 <i>Braki w doborze i stosowaniu europejskich utworów wokalnych w elementarnej edukacji wokalne</i> <i>w Chinach</i>	70
3.2.2 <i>Właściwy i rozsądny dobór europejskich utworów wokalnych do nauczania śpiewu</i>	72
ROZDZIAŁ 4: ANALIZA WYBRANYCH UTWORÓW EUROPEJSKIEJ MUZYKI WOKALNEJ W KONTEKŚCIE STOSOWANIA ICH W NAUCZANIU PODSTAW ŚPIEWU W CHINACH.....	77
4.1 ANALIZA WYBRANYCH ARIETT	77
4.1.1 <i>G. Giordani - Caro mio ben</i>	77
4.1.2 <i>Giulio Caccini – Amarilli, mia bella</i>	82
4.2 ANALIZA WYBRANYCH ARII	90
4.2.1 <i>Cezary Franck – Panis Angelicus</i>	90
4.2.2 <i>G. F. Haendel – Lascia chio pianga... – aria Almireny z III aktu op. „Rinaldo”</i>	96
4.2.3 <i>G. F. Haendel – „V'adoro pupille – aria Kleopatry z III aktu „Juliusz Cezar”</i>	103
4.3 ANALIZA WYBRANYCH ARII I PARTII ZESPOŁOWYCH Z OPER W. A. MOZARTA	108
4.3.1 <i>Batti, batti... – aria Zerliny z I aktu opery „Don Giovanni”</i>	108
4.3.2 <i>La ci darem la mano ...– duet Don Giovanniego i Zerliny z I aktu opery „Don Giovanni”</i>	116
4.3.3 <i>Deh vieni, non tardar – aria Zuzanny z IV aktu opery „Le nozze di Figaro”</i>	122
4.3.4 <i>Sull'aria – duet Hrabiny i Zuzanny z opery "Le nozze di Figaro"</i>	131
4.3.5 <i>Una donna a quindicianni – Aria Despiny z II aktu opery „Cosi fan tutte”</i>	137
ROZDZIAŁ 5. WPŁYW EUROPEJSKICH UTWORÓW MUZYKI WOKALNEJ NA PODSTAWOWĄ EDUKACJĘ WOKALNĄ W CHINACH	147
5.1 WARTOŚĆ EUROPEJSKICH UTWORÓW MUZYKI WOKALNEJ W PODSTAWOWYM NAUCZANIU WOKALISTYKI W CHINACH.....	147
5.1.1 <i>Znaczenie wyboru i wykorzystania europejskiego repertuaru w nauczaniu muzyki wokalne</i> <i>w Chinach</i>	147
5.2 ROLA EUROPEJSKICH UTWORÓW WOKALNYCH W PODSTAWOWYM NAUCZANIU WOKALISTYKI W CHINACH	148
5.2.1 <i>Europejskie repertuar jako pomoc w rozwijaniu zainteresowania uczniów nauką śpiewu</i>	148
5.2.2 <i>Europejskie utwory jako pomoc w podnoszeniu kompetencji studentów w zakresie muzyki</i> <i>wokalnej</i>	149
5.2.3 <i>Europejskie utwory wokalne pomagają wzbogacić kompetencję kulturalną uczniów.</i>	150
5.3 ZNACZENIE WYKONYWANIA REPERTUARU EUROPEJSKIEJ MUZYKI WOKALNEJ DLA ROZWOJU PODSTAWOWEJ EDUKACJI WOKALNEJ W CHINACH	151
5.3.1 <i>Dążenie do formy ekspresji muzycznej zgodnej z koncepcją sztuki bel canto</i>	151
5.3.2 <i>Nadanie precyzyjnej ekspresji chińskim i zagranicznym utworom muzycznym według</i> <i>indywidualnego zrozumienia.</i>	152
5.4 ZNACZENIE RÓŻNIC W WEWNĘTRZNYM I ZEWNĘTRZNYM WYKONANIU CHIŃSKICH I ZAGRANICZNYCH UTWORÓW WOKALNYCH	

.....	154
ZAKOŃCZENIE	155
PODZIĘKOWANIA	157
WYKAZ PRZYKŁADÓW NUTOWYCH	158
BIBLIOGRAFIA	159
(I) OPRACOWANIA NAUKOWE	159
(II) ARTYKUŁY Z CZASOPISM:	160
(III) PRACE DYPLOMOWE I DYSERTACJE:	161

ABSTRACT

**THE APPLICATION OF EUROPEAN VOCAL WORK
IN BASIC MUSIC EDUCATION IN CHINA
ON THE EXAMPLE OF TEACHING THE SOPRANO**

STRESZCZENIE

ZASTOSOWANIE EUROPEJSKIEJ TWÓRCZOŚCI WOKALNEJ W PODSTAWOWEJ EDUKACJI MUZYCZNEJ W CHINACH NA PRZYKŁADZIE NAUCZANIA SOPRANU

Wraz z rozwojem społecznym i rosnącym zainteresowaniem edukacją artystyczną, nauka śpiewu w Chinach zdobyła sobie szerokie uznanie. Badania zastosowania europejskich utworów wokalnych w początkowym stadium nauki wokalistyki w Chinach stały się również tematem szeroko dyskutowanym. Europejska twórczość w tej dziedzinie, jako ważny element światowej muzyki wokalne, ma za sobą długą historię i wysoką wartość artystyczną. Jej wyjątkowy styl muzyczny i formy ekspresji dostarczają uczącym się śpiewu wielu cennych okazji do nauki i ćwiczeń praktycznych. W początkowej edukacji wokalne w Chinach, zastosowanie europejskich utworów nie tylko wzbogaca kompetencje kulturowe studentów, lecz także podnosi ich wiedzę artystyczną i muzyczną, przyczyniając się do ich wszechstronnego rozwoju.

Celem niniejszej pracy jest zbadanie zastosowania europejskich utworów wokalnych w podstawowej edukacji muzycznej w Chinach. Wraz z szybkim rozwojem chińskiej gospodarki i coraz intensywniejszą wymianą kulturalną, rośnie również zapotrzebowanie na edukację wokalną. Jednak chiński system szkolnictwa muzycznego w dziedzinie wokalistyki nadal boryka się z licznymi problemami, jednym z których jest brak zróżnicowanych zasobów dydaktycznych. Dlatego korzystanie z doświadczeń stosowania europejskich utworów wokalnych w początkowej edukacji wokalne ma kluczowe znaczenie dla podniesienia jakości nauczania i kształtowania kompetencji artystycznych studentów.

Niniejsza praca składa się z pięciu rozdziałów. W części wstępnej przeanalizowano przyczyny wyboru tematu, aktualny stan badań, koncepcję i metodologię badawczą, a następnie przedstawiono ramowy plan badań. Dokonano definicji koncepcyjnej obiektu badań oraz przeanalizowano i podsumowano dostępne źródła literackie.

W rozdziale pierwszym Autorka pokrótce przedstawia rozwój edukacji wokalne w Chinach oraz omawia klasyfikację i charakterystykę europejskich utworów wokalnych stosowanych w początkowej fazie nauki śpiewu.

W rozdziale drugim, na podstawie przeprowadzonych badań terenowych, opisano zastosowanie europejskiego repertuaru w początkowej edukacji wokalne w Chinach. Za pomocą ankiet przeprowadzonych wśród nauczycieli i studentów śpiewu, zgromadzono obszerne dane, które następnie poddano analizie jakościowej i ilościowej. Jak pokazują wyniki tych badań, z zastosowaniem europejskich utworów w początkowej edukacji wokalne w Chinach wiążą się pewne problemy i wyzwania, m. in. postawa studentów, różnice kulturowe czy braki w zasobach dydaktycznych.

W rozdziale trzecim Autorka przedstawia propozycje dotyczące wyboru europejskiego repertuaru w początkowej edukacji wokalne w Chinach oraz wskazuje na braki w ich rzeczywistym zastosowaniu, proponując racjonalne rozwiązania.

W rozdziale czwartym opisano wybrane z europejskiej literatury muzycznej utwory, które są często wykorzystywane w początkowej fazie nauczania śpiewu w Chinach. Nawiązując do własnego doświadczenia wykonawczego, Autorka przeprowadza ich analizę interpretacyjną, podsumowując kwestie, na które należy zwrócić uwagę w praktyce wykonawczej i pedagogicznej.

W rozdziale piątym podsumowano wartość dydaktyczną omawianych utworów w początkowej fazie nauki wokalistyki w Chinach oraz istniejące ograniczenia i kierunki przyszłych badań.

Autorka ma nadzieję, że wyniki przeprowadzonych przez nią badań dostarczą użytecznych wskazówek i materiałów referencyjnych, przyczyniając się do podniesienia poziomu i rozwoju początkowej edukacji wokalne w Chinach.

Słowa kluczowe: europejskie utwory wokalne, chińska podstawowa edukacja muzyczna, badania stosowane

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Płyta CD

WYBRANY EUROPEJSKI REPERTUAR WOKALNY NA SOPRAN
DO ZASTOSOWANIA
W PODSTAWOWEJ EDUKACJI MUZYCZNEJ W CHINACH

RUI YAO

SOPRAN

Wang Xiang – fortepian

1. G. Giordani – *Caro mio ben* (arietta)
2. G. Caccini – *Amarilli* (arietta)
3. C. Franck – *Panis Angelicus*
4. G. Fr. Händel – *Lascia ch'io pianga* aria Almireny z op. „Rinaldo”
5. G. Fr. Händel – *V'adoro pupille* – aria Kleopatry z III aktu op. „Juliusz Cezar”
6. W. A. Mozart – *Batti, batti....* – aria Zerliny z I aktu op. „Don Giovanni”
7. W. A. Mozart – *La ci darem la mano* – duet Don Giovanniego i Zerliny” z III aktu op. „Don Giovanni”
8. W. A. Mozart – *Giun s'al fin il momento.../ Deh, vieni, non tardar...* – recit. i aria Zuzanny z IV aktu op. „Wesele Figara”
9. W. A. Mozart – *Sull'aria...* duet Hrabiny I Zuzanny z II aktu op. „Wesele Figara”
10. W. A. Mozart – *Una donna a quindicianni* – aria Despiny z II aktu op. „Cosi fan tutte

Nagranie zrealizowano w 2023 r.

Reżyser nagrania – *Wiktor Szymański*

Wstęp

1. Przyczyny wyboru tematu

Europejska sztuka wokalna ma długą i wspaniałą historię. W ciągu ponad 2000 lat jej rozwoju narodziło się wiele klasycznych gatunków i dzieł muzyki wokalnej, wyłoniło się wielu znakomitych śpiewaków i pedagogów, tworzących różnorodne formy sztuki i stanowiących kulturowy nośnik rozwoju we wzajemnej integracji myśli estetycznej. Dla kolejnych pokoleń pozostawiło to niezwykle cenne właściwości w wielu aspektach, takich jak występy sceniczne, twórczość artystyczna, teorie techniczne, edukacja muzyczna czy oświecenie ideologiczne, a zwłaszcza powstanie sztuki operowej i śpiewu *bel canto* w XVII wieku. Wyniosło to europejską sztukę wokalną do rangi popularnej na całym świecie formy kultury muzycznej, docenianej przez społeczność różnych krajów, ras i wyznań. Wywarło to ogromny wpływ na rozwój i postęp cywilizacji Zachodu. Dlaczego europejska sztuka wokalna tak długo była w stanie przewodzić światowemu trendowi? Dlaczego wielu badaczy stosowało ją jako model do prowadzenia swoich studiów? Dlaczego sztuka ta posiada tak wielki wpływ na społeczeństwo i dziedzictwo kulturowe? Aby zbadać przyczyny, należy wziąć pod uwagę takie czynniki jak polityka, gospodarka, kultura, religia i edukacja, bo to one odgrywają fundamentalną rolę w tym aspekcie, a wraz z rosnącą częstotliwością międzynarodowej wymiany kulturowej w nowym stuleciu stworzyło to, do pewnego stopnia, również silną pozycję europejskiej kultury muzyki wokalnej. Jeśli zwrócimy uwagę na samą sztukę, możemy zauważyć, że nie sposób zignorować wewnętrznego wpływu i instytucjonalnej promocji edukacji muzyki wokalnej. Europejska muzyka wokalna opiera się na swojej doskonałej i solidnej tradycji edukacyjnej, stale aktualizowanych koncepcjach nauczania, coraz doskonalszym systemie uczenia praktyki i bogatym dziedzictwie artystycznym. Na tychże fundamentach „rozwinął się ten cudowny kwiat w muzycznym ogrodzie”, wywierając daleko idący wpływ na rozwój światowej kultury wokalistyki i kształtowanie się ogólnej sytuacji w tej dziedzinie.

Europejskie utwory wokalne i technika *bel canto* zostały wprowadzone do Chin w latach 20. i 30. XX wieku wraz z utworzeniem nowoczesnych chińskich szkół muzycznych. Wówczas sztuka ta zapaściła korzenie w chińskiej muzycznej edukacji profesjonalnej, liczącej mniej niż

sto lat w historii Państwa Środka. W ciągu tych blisko stu lat *bel canto* zaczynało od „zera”, od wprowadzenia do jego rozprzestrzeniania się, od poznawania tej formy do jej rozkwitu. Kształtowanie się techniki *bel canto* w Chinach przeszło od etapu inicjacji, poprzez czas wzlotów i upadków, przekształceń aż po etap „złotego okresu”, co było również nierozdzielnie związane z chińską polityką, gospodarką, kulturą i ideami ludowymi. Wraz z rozpowszechnianiem się edukacji *bel canto*, w ciągu ostatnich stu lat praktykowano, propagowano i promowano również europejską sztukę wokalną, która przez długi czas służyła dydaktyce śpiewu i przyczyniła się do wyłonienia wybitnych talentów wokalnych. Z tego powodu analiza zastosowania europejskiego repertuaru w profesjonalnej edukacji wokalistyki w Chinach pomoże, poprzez badanie całego zjawiska, znaleźć istotę kreacji tej sztuki i pozwoli zrozumieć prawa wymiany i rozwoju kulturowego.

Jednocześnie w muzycznej literaturze europejskiej istnieje wiele krótkich, niezbyt rozbudowanych strukturalnie i posiadających niewielką fluktuację utworów, które są bardzo dobrym wyborem dla początkujących śpiewaków *bel canto* i mogą stanowić solidny fundament na przyszłość. Dlatego w Chinach, a nawet w innych miejscach świata, styl ten stał się obowiązkowym repertuarem w nauczaniu śpiewu na poziomie elementarnym i stanowi on swoistą wartość w praktykowaniu sztuki wokalnej. To sprawia, że stosownym jest zagłębić się w znaczenie edukacyjne tych doskonałych dzieł, co pomoże wnieść niebagatelny wkład w nauczanie wokalistyki w Chinach. Jednocześnie żywię szczerą nadzieję, że w dzisiejszym umiędzynarodowionym i zróżnicowanym środowisku śpiewu *bel canto*, w procesie łączenia tradycji i nowoczesności, odniesień i integracji, poprzez dogłębną eksplorację europejskich wokalnych utworów klasycznych, nadających się na początkowy etap edukacji wokально-muzycznej, nadarzy się okazja, by zgłębić istotę tradycyjnej filozofii edukacyjnej *bel canto*, jej głębokich konotacji teoretycznych i cech humanistycznych; wyjaśnić status i rolę europejskich dzieł muzyki wokalnej w dziedzictwie kultury muzycznej świata oraz ich wpływ na rozwój cywilizacyjny. To wszystko po to, aby zoptymalizować i wzbogacić treści i środki nauczania oraz zapewnić teoretyczne odniesienia i praktyczne podstawy rozwoju wokalistyki.

2. Znaczenie analizy

(1) Znaczenie teoretyczne

Europejskie dzieła wokalne wykorzystywane w chińskiej edukacji podstawowej to arcydzieła artystyczne wprowadzone przez licznych chińskich nauczycieli i śpiewaków w celu nauczania śpiewu, występów na scenie/estrady, edukacji i innych praktyk. Badanie znaczenia europejskich dzieł w podstawowej edukacji wokalistyki w Chinach poprzez badania literatury, ankiety, wywiady, analizę utworów i inne metody badawcze może dostarczyć nowych paradygmatów badawczych i możliwość podejścia naukowego z poziomu metodologicznego, co sprzyja promowaniu doskonalenia i rozwoju systemu analizy *bel canto* w Państwie Środka. Jednocześnie pozwala jasno przedstawić idee badawcze teoretycznego podejścia do sztuki muzyki wokalne, oparte na historii i faktach, które pełnią funkcję odniesienia dla opracowania naukowego systemu i struktury badań wokalistyki.

(2) Znaczenie praktyczne

Niniejsza praca podsumowuje umiejętności i metody tworzenia i wykonania europejskiej muzyki wokalne poprzez analizę muzyczną i analizę śpiewu klasycznych utworów wykorzystywanych w podstawowej chińskiej edukacji wokalne, co pomoże z kolei rozwiązać kwestię problematyki nauczania śpiewu dla uczniów I klasy wokalne; zapewni teoretyczne wsparcie i odniesienia dla osób uczących się muzyki, pomocne w uchwyceniu esencji i istoty dzieł; poprawi umiejętność czytania nut i samego wykonania, doskonaląc praktykę artystyczną.

(3) Znaczenie kulturowe

Europejskie dzieła wokalne są ważną częścią sztuki wokalne *bel canto* i nieodzowną kulturową spuścizną w dorobku światowym. Analiza zastosowania europejskich dzieł wokalistyki w profesjonalnej edukacji śpiewu w Chinach nie tylko pomoże promować oryginalne pochodzenie stylu *bel canto*, ale co ważniejsze, pomoże pogłębić zrozumienie różnic między *bel canto* a chińskim śpiewem narodowym. Poszukiwania podobieństw wśród różnic z kolei sprzyjać będzie wzbogaceniu i zróżnicowaniu w rozwoju kultury muzycznej. Zwiększy to możliwości integracji, asymilacji i inspiracji zarówno w stylu europejskim, jak i

w gatunkach rodzimych.

3. Przegląd literatury

W Chinach i w innych krajach istnieje obecnie niewiele specjalistycznych opracowań na ten temat. Choć niektóre prace dotyczące historii rozwoju muzyki wokalne zawierają odpowiednie treści, nie ujawniają one jednak w sposób jasny i pełny opisu historycznego i praw ewolucji europejskich utworów wokalnych. Treść ich porusza tylko poszczególne tematy na pewnym etapie (edukacja muzyki wokalne po narodzinach *bel canto*), tj. teorię technik śpiewu, metod nauczania wokalistyki, przy szkołach zajmujących się tego rodzaju edukacją czy przytaczając anegdoty z życia pedagogów itp. Do bardziej reprezentatywnych prac europejskich i pochodzących ze Stanów Zjednoczonych w tej dziedzinie należą *The art of vocal music* Williama Szekspira z Wielkiej Brytanii, *Early history of singing* W. J. Hendersona, *Singers of italian opera – the history of a profession* Amerykanina Johna Roselliego itp. Także chińskie badania nad edukacją śpiewu dostarczyły pewnego zasobu źródeł. Wśród nich reprezentatywne monografie akademickie to *Pedagogika wokalna* Yu Dugang'a, *Chińska współczesność - Kronika historyczna edukacji muzycznej* Sun Jinan'a, *Historia rozwoju chińskiej i zagranicznej muzyki wokalne* Hu Yuqing'a, *Pieśni poszukujące Tao - Teoria i praktyka chińskiej sztuki wokalne* Guo Kejian'a czy *Reforma i otwarcie oraz trendy muzyczne w nowej erze* autorstwa Ju Qihong'a i Qiao Bangli. Od czasów nowożytnych w chińskich szkołach znalazło się miejsce na edukację śpiewu *bel canto*; Monografie akademickie poświęcone edukacji *bel canto* w chińskich szkołach to, np.: *Ścieżka rozwoju chińskiej sztuki wokalne* Zhou Xiaoyan'a, *Badania eksperymentalne nad reformą trybu nauczania muzyki wokalne na uniwersytetach* Zheng Maoping'a, *Dyskusja na temat konstruowania naukowego i efektywnego modelu nauczania wokalistyki (Muzyka chińska – Kwartalnik)* Li Shouming'a, praca magisterska Zhang Wei'a *Stuletnia edukacja wokalna w Chinach* i dziesiątki innych.

Ogólnie rzecz biorąc, powyższa analiza prowadzona jest z perspektywy zmiany gatunku muzyki wokalne i rozwoju technik śpiewu, pomijając teoretyczne konotacje i wartość naukową samej edukacji wokalne. Badania nad historią rozwoju wokalistyki w zbyt dużym stopniu opierają się na tradycyjnym ujęciu historii muzyki; brakuje im głębokiego zrozumienia praw

rozwoju tej dziedziny sztuki oraz jej nauczania.

4. Definiowanie pojęć

(1) Podstawowa edukacja muzyczno-wokalna w Chinach

W szerszym znaczeniu, elementarna edukacja wokalno-muzyczna skierowana jest do początkujących wokalistów. Ma na celu nauczenie podstaw sztuki wokalnej. Poprzez szkolenie studenci mogą rozwiązywać różne problemy związane z brzmieniem głosu tak, aby możliwym było w sposób zasadniczy opanować metody naukowe jego prowadzenia, a także aby mogli stale doskonalić swoje umiejętności przechodząc na wyższy poziom. Podstawowa edukacja wokalno-muzyczna, o której mowa w pracy, to pierwszy etap profesjonalnej nauki śpiewu klasycznego w szkołach wyższych, podczas którego studenci poznają i opanowują jej elementarne zasady. Jest najważniejszym ogniwem w całym procesie szkolenia głosu i odgrywa kluczową rolę w praktykowaniu tej sztuki w przyszłości.

(2) Europejskie dzieła wokalne w nauczaniu elementarnym w Chinach

W szerszym ujęciu europejski repertuar wokalny odnosi się do dzieł wszystkich form i gatunków pochodzących z krajów Europy w długiej historii wokalistyki. Europejskie dzieła, o których mowa w tej pracy, to klasyczny repertuar zachodniej muzyki wokalnej wchłonięty i wykorzystany jako punkt odniesienia w rozwoju profesjonalnej edukacji w tej dziedzinie w Państwie Środka. Zakres ten obejmuje operę, oratorium, kantatę, pieśni artystyczne, pieśni ludowe i inne gatunki. Repertuar ten jest szeroko stosowany w nauce śpiewu nie tylko w Chinach, ale i na całym świecie. Nie sposób objąć w pełni całego dorobku wokalistyki europejskiej, której model jest faworytem wśród nauczycieli, uczniów i ogólnie miłośników muzyki wokalnej jako takiej.

5. Idea badawcza, metody badawcze i innowacje

(1) Idea badawcza

W niniejszej pracy jako przedmiot badań przyjęto europejskie utwory wokalne i chińską elementarną edukację wokalną, począwszy od procesu jej rozwoju, poprzez klasyfikację

elementów charakterystycznych europejskich utworów, zawartych w chińskich wczesnych utworach wokalnych, badanie status quo wokalistyki europejskiej w podstawowej edukacji muzycznej w Chinach, analizę repertuaru wokalnej klasyki europejskiej w dziedzinie nauczania oraz inne aspekty. Uporządkowanie i ich analiza wzmocni podstawy teoretyczne i praktyczne w przyszłych badaniach. W procesie analizy i pisania pracy, szanując fakty historyczne, Autorka prowadzi teoretyczne poszukiwania opierając się na dużej liczbie literackich materiałów źródłowych, kładzie nacisk na systematyczność i integralność tychże materiałów oraz teorii i analizy statusu historycznego europejskiej muzyki wokalnej w obecnej wokalne edukacji elementarnej w Chinach. Na podstawie faktów przeprowadza ankiety oraz wywiady, by utrzymać systematyczność w prezentowaniu aktualnych problemów. Autorka do analizy wybrała konkretne utwory stosowane obecnie w chińskiej edukacji wokalnej. Na koniec przyjdzie czas na podsumowanie wartości europejskich dzieł wokalnych w chińskiej edukacji muzycznej.

(2) Metody badawcze

1. Analiza dokumentów

Analiza dokumentów to metoda prezentacji, objaśniania i rozwiązywania problemów wykorzystująca przegląd i studiowanie literatury tematu (książek, archiwów, materiałów, artykułów i tym podobnych tekstów itp.). Niniejsze opracowanie zawiera ogólny przegląd rozwoju edukacji muzyki wokalnej w Chinach na podstawie wyszukanych licznych przykładów literatury źródłowej i informacji sieciowych; Dalej, poprzez analizę i sortowanie kwestionariuszy, na podstawie odpowiednich i szczegółowych materiałów, Autorka dążyć będzie do trafnej oceny statusu badawczego europejskiego repertuaru w chińskiej edukacji wokalnej, tak aby analiza ta opierała się na solidnych kanonach, których zasadne będzie przestrzeganie i odtwarzanie w przyszłości.

2. Metoda ankietowania

Metoda wywiadu ankietowego jest metodą badawczą opartą na treści badawczej, polegającej na wybraniu reprezentatywnych osób z branży do przeprowadzenia stosownych wywiadów ankietowych. Zrealizowano wywiady z nauczycielami muzyki wokalnej z niektórych

uniwersytetów w Chinach, zaczynając od tematyki europejskich dzieł wokalnych i dyskutując na temat praktycznych trudności i typowych problemów napotykanym przez studentów wykonujących takie utwory w nauczaniu śpiewu na poziomie podstawowym. Uzyskawszy w ten sposób wiele cennych opinii i sugestii związanych z tematem pracy, Autorka zapewniła silną gwarancję i wsparcie dla sprawnego przebiegu prac badawczych.

3. Metoda analizy muzycznej

Metoda analizy muzyki to unikatowa metoda badawcza w przypadku badań muzycznych, która polega na analizie wykonania określonego dzieła lub utworu muzycznego, w tym: analiza formy muzycznej, harmonii, melodii, rytmu, orkiestracji, analiza kompozycji itp. W niniejszej pracy zebrano i uporządkowano poszczególne pozycje wykorzystywane w podstawowej edukacji wokalne w Chinach. Wybrano reprezentatywne dzieła stosowane w nauczaniu, w celu analizy muzycznej i interpretacji, badając również rolę i znaczenie przedmiotów analizy w chińskim nauczaniu muzyki wokalne.

(3) Innowacje

Na podstawie wcześniejszych, absorbujących badań, Autorka stara się zgłębić historyczne pochodzenie i ścieżkę rozwoju europejskiego repertuaru w chińskiej edukacji muzycznej na bazie dostępnej literatury źródłowej. Jednocześnie praca skupia się na chińskiej edukacji muzycznej na etapie podstawowym, dzięki czemu zakres badań jest bardziej konkretny, a treść ukierunkowana i rzetelna. Jednak ze względu na ograniczony poziom teoretyczny i pisarski Autorki oraz liczne trudności w uzyskaniu informacji „z pierwszej ręki”, nie było możliwym kompleksowe omówienie historii rozwoju chińskiej edukacji wokalne. Temat ten można jedynie objąć w skali makroskopowej, studiując go na bieżąco w formie badań okresowych. Prostota i stronniczość pracy są oczywiste, dlatego też konstruktywna krytyka i sugestie dotyczące poprawy i uzupełnienia braków ze strony ekspertów z branży muzycznej i współpracowników będą mile widziane. Autorka żywi również nadzieję, że niniejsze opracowanie pomoże przyciągnąć więcej naukowców do inwestowania swojego czasu w badania tej dziedziny, aby wspólnie poszerzać zrozumienie edukacji muzyki wokalne w Chinach, przyczyniając się jednocześnie do szybszego i zrównoważonego jej rozwoju.

Rozdział 1. Podsumowanie chińskiej edukacji wokalne i europejskich utworów muzyczno-wokalnych

1.1 Proces rozwojowy chińskiej edukacji wokalne

1.1.1 Poszukiwanie inspiracji (1912-1949)

Na początku XX wieku grupa studentów, powracających z zagranicy, rozpoczęła wstępny etap rozwoju edukacji muzycznej. Było to starsze pokolenie muzyków, wśród nich Shen Xingong¹ i Li Shutong², które aktywnie popierało westernizację i opowiadało się za wprowadzeniem zmian. Większość z nich posiadała solidne doświadczenie z dorobku kultury tradycyjnej, która to umożliwiła im wykreowanie innowacji wplecionych w tradycję. Dzięki temu stali się oni założycielami nowej kultury muzycznej. Powstanie „Pieśni Edukacyjnych” („Xuetang Lege”)³ było pierwowzorem edukacji wokalistyki w Chinach i oznaczało, że państwo w dziedzinie muzyki, z etapu formy tradycyjnej, wkroczyło w nowoczesność. Po „Ruchu 4 Maja”⁴ grupa powracających z emigracji uczonych wprowadziła na chińską scenę wiele zagranicznych pieśni lub chińskich pieśni ludowych w czystym europejskim stylu *bel canto*. Poszerzyło to formy wykonawcze chińskiej pieśni narodowej i sprawiło, że *bel canto* stało się dla chińskiego odbiorcy bardziej „autentyczne”, mogło być zaakceptowane przez

¹ Shen Xingong (1870-1947), jeden z przedstawicieli Pieśni Edukacyjnych (cn.: Xuetang Lege), chiński pedagog muzyczny, wcześniej znany jako Shen Qinghong, imię publiczne: Shukui, pseudonim literacki: Xingong. Był jednym z pierwszych nauczycieli muzyki na wczesnym etapie edukacji muzycznej w szkołach współczesnych Chin. W całym swoim życiu napisał 180 pieśni. Większość pozostałych utworów to melodie pieśni zagranicznych, kilka napisanych zostało w stylu tradycyjnych chińskich pieśni ludowych lub zostało skomponowanych na specjalne życzenie. Twórczość Xingong’a wniosła wybitny wkład w „szkolny ruch muzyczny”.

² Li Shutong (1880-1942), znany również jako Li Xishuang, Li An i Li Liang, imię genealogiczne: Wentao, imię mleczne: Chengqi, w środowisku naukowym znany był jako Guanghou, imię publiczne: Xishuang i Shutong. Słynny muzyk, pedagog artystyczny, kaligraf i działacz teatralny, jeden z pionierów chińskiego dramatu. Po powrocie ze studiów w Japonii pracował jako nauczyciel i redaktor, później został wyświęcony na mnicha.

³ Muzyka Xuetang (dosł. „do wykorzystania w klasie” – *przyp. tłumacza*) odnosi się do kultury śpiewu, która pojawiła się wraz z zakładaniem nowych szkół na początku XX w. Ogólnie nawiązuje do lekcji muzyki oferowanych przez ośrodki nauczania lub też pieśni opracowywanych dla szkół.

⁴ Ruch 4 Maja odnosi się do wydarzenia, które miało miejsce w Pekinie 4 maja 1919 r., z udziałem głównie młodych studentów, a także przy wsparciu ogółu społeczeństwa, obywateli, biznesmenów i innych klas społecznych. Poprzez demonstracje, petycje, strajki i siłę skierowaną wobec rządu itp. ruch patriotyczny, prowadzony na wzór Komunistycznej Partii Chin, był ruchem narodu chińskiego, mającym na celu całkowite przeciwstawienie się imperializmowi i feudalizmowi.

publiczność. W 1927 r. Cai Yuanpei⁵, wielki rewolucjonista demokratyczny, wybitny pedagog i myśliciel, oraz dr Xiao Youmei⁶, pedagog muzyczny, zostali współzałożycielami pierwszej w Chinach profesjonalnej uczelni muzycznej w Szanghaju — Shanghai National College of Music. Asymilacja zachodniej metodologii nauczania wokalistyki, tj. metoda „jeden na jeden” (uczeń i nauczyciel), odbywała się przy użyciu poznanych za granicą technik i zachodnich materiałów dydaktycznych. Jednocześnie odbywały się także odpowiednie elementarne zajęcia wspólne. To rzuca nowe światło na koncepcję nauczania śpiewu i stopniowo zmienia metodę od „nauczania ustnego”, stosowaną przez artystów „starej daty”, do profesjonalnej i systematycznej edukacji tego przedmiotu. Od tego czasu chińska sztuka wokalna przeszła jakościowy skok. Postacie, które w tym okresie wniosły wybitny wkład w edukację wokalną w Chinach, to: Zhou Shuan⁷, Vladimir Shushlin⁸ i Ying Shangneng⁹. W znacznym stopniu popierali oni rozpowszechnianie stylu *bel canto* i zachodniej sztuki wokalnej w Chinach oraz stworzyli solidne fundamenty dla umiędzynarodowienia chińskiej edukacji muzycznej.

Od lat trzydziestych do lat czterdziestych XX wieku sztuka śpiewu *bel canto* i metodologia jego nauczania były szeroko rozpowszechnione w wokalistyce narodowej i w procesie rozwoju

⁵ Cai Yuanpei (11 stycznia 1868 - 5 marca 1940), imię publiczne: Heqing lub Zhongshen, urodził się w hrabstwie Shanyin, prefekturze Shaoxing, w prowincji Zhejiang (obecnie Shaoxing, prowincja Zhejiang), uzyskał stopień naukowy Jinshi za panowania cesarza Guangxu z dynastii Qing. Jego rodzinnym domem było miasto Zhuji, w Zhejiang. Pedagog, rewolucjonista, polityk, postępowiec demokratyczny, członek wykonawczy Komitetu Centralnego Kuomintangu, członek Rządu Narodowego Republiki Chińskiej i przewodniczący Rady Nadzorczej Yuan, pierwszy kurator oświaty Republiki Chińskiej, honorowy przewodniczący Jingxing Institute i jeden z czterech starszych Kuomintangu.

⁶ Xiao Youmei (1884-1940), imię publiczne: Sihe, znany również jako Xueming, urodził się w hrabstwie Xiangshan w prefekturze Guangzhou w prowincji Guangdong (obecnie miasto Zhongshan w prowincji Guangdong), pierwszy doktor muzyki w Chinach, jeden z założycieli Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, kompozytor, pedagog, teoretyk muzyczny, prekursor i twórca historii współczesnej muzyki chińskiej, pionier i twórca nowoczesnej profesjonalnej edukacji muzycznej, znany jako „ojciec współczesnej muzyki chińskiej”.

⁷ Zhou Shu'an (1894-1974), pierwsza chińska wokalistka, dyrygentka, kompozytorka i pedagog muzyczny. Była pierwszą osobą, która studiowała wokalistykę w Chinach, a potem w Stanach Zjednoczonych, poznając temat dogłębnie i systematycznie. Była artystką, która wprowadziła sztukę wokalną do Chin.

⁸ Vladimir Shushlin (1896-1978), urodzony w Grodnie na południu Rosji, we wrześniu 1930 roku został zatrudniony jako etatowy nauczyciel śpiewu w Narodowym Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju, aż do powrotu do ojczyzny w 1956 roku. Był pierwszą osobą, która wprowadziła sztukę wokalną szkoły rosyjskiej do Chin. Przez kompozytora Lu Shuting'a nazwany został „twórcą chińskiej sztuki wokalnej”.

⁹ Ying Shangneng (1902-1973), śpiewak (baryton) pedagog wokalny i kompozytor. Jest jednym z pierwszych chińskich śpiewaków, którzy badali i wprowadzili europejską tradycyjną sztukę wokalną.

śpiewaków na wczesnym etapie nauki śpiewu. W tym okresie w Chinach powstało kilka profesjonalnych szkół muzycznych, wyszkolono grupę zawodowych śpiewaków i pedagogów wokalistyki. Kolejno wprowadzano ich na scenę, by dali swoje pierwsze występy. Artyści ci stali się pierwszą grupą śpiewaków nowego nurtu w Chinach. Zwiększanie kompetencji nauczycieli i organizowanie koncertów sprawiło, że styl *bel canto* zyskał większą popularność. Po wybuchu wojny antyjapońskiej, na tzw. „tereny wyzwolone”, jeden po drugim, przybywali aspirujący młodzi artyści i studenci, którzy ukończyli profesjonalne uczelnie, sprowadzając na wspomniane obszary muzykę zachodnią. W ten sposób muzyka ta, dostępna jak dotąd tylko w dużych miastach, rozprzestrzeniła się także na wieś, a sztuka wokalna z Zachodu zaczęła zyskiwać odbiorców w całych Chinach, kładąc tym samym podwaliny pod nacjonalizację tej formy. Jednocześnie w Yan'an popularnością cieszył się gatunek Yangge, pieśni ludowe, opery tradycyjne i inne sztuki wokalne. Niektórzy kompozytorzy zebrali lokalne formy tradycyjne i stworzyli takie dzieła, jak *Nasz przywódca, Mao Zedong* (*Zanmen lingxiu Mao Zedong*; słowa: Sun Wanfu, kompozycja: He Jingzhi), *Czerwone Lilie Karmazynowe i Jasne* (*Shandandan Kaihua Hongyanyan*; słowa: Li Ruobing, kompozycja: Liu Feng), *Haftowana Złota Plakietka* (*Xiu Jin Bian*; słowa i muzyka: Wang Tingyou) itd., a także skomponowano pierwszą operę *Białowłosa dziewczyna* (*Baimao Nü*)¹⁰ i inne dzieła tego gatunku. To także pierwsze połączenie zachodniej i narodowej sztuki wokalnej. Struktura opery przyjmuje formę opery zachodniej, a styl śpiewu zachowuje cechy narodowe. Ponadto okres powstania tej opery to rok 1945, czyli połowa XX wieku. Sytuacja „pokonania miejscowych tyranów i rozdziału pól pomiędzy lud” sprawiła, że opera *Białowłosa dziewczyna* stała się hitem. Znane śpiewaczki

¹⁰ Opera *Białowłosa dziewczyna* została skomponowana przez takich kompozytorów jak Ma Ke, Zhang Lu, Qu Wei, Huan Zhi, Xiang Yu, Chen Zi, Liu Chi i innych. Premiera odbyła się 23 kwietnia 1945 roku w Centralnym Audytorium Yangjialing w Yan'an.

tego okresu to Zhou Xiaoyan¹¹, Huang Youkui¹², Yu Yixuan¹³ i Lang Yuxiu¹⁴, które pod koniec lat czterdziestych znane były jako „Cztery Sopran”. Warto także wspomnieć sopranistkę Zhang Quan¹⁵ i śpiewaka tenorowego Shen Xiang’a¹⁶ i innych. Wszyscy oni byli dobrze znanymi nauczycielami sztuki wokalne w Chinach. Wyszkolili rzesze śpiewaków i nauczycieli, zapewnili bazę dla pedagogów muzycznych w rozwoju chińskiej wokalistyki, wnosząc tym samym ogromny wkład w ten rodzaj sztuki w Państwie Środka.

1.1.2 Kręta droga ku przyszłości (1950 – 1977)

We wczesnych dniach powstania Chińskiej Republiki Ludowej, w myśl 16-znakowego hasła politycznego i artystycznego Przewodniczącego Mao Zedonga, zaczerpniętego z poematu, który głosił: „Niech, co obce służy Chinom, przeszłość niech teraźniejszości służy, niechaj zakwitnie sto kwiatów i sto szkół myśli rywalizuje ze sobą!”¹⁷, szkoły muzyczne i szkoły

¹¹ Zhou Xiaoyan (1917-2016), urodzona w Wuhan, prowincji Hubei, absolwentka Rosyjskiej Akademii Muzycznej w Paryżu, śpiewaczka i pedagog muzyczny. Mistrzyni edukacji muzycznej chińskiego *bel canto*, zdobywczyni „Golden Bell Award” – najwyższego honorowego odznaczenia w chińskiej sztuce muzycznej oraz „Orderu Narodowego Zasługi” przyznawanego przez rząd francuski.

¹² Huang Youkui (1908-1990) urodziła się w Xiangtan w prowincji Hunan. Słynna chińska sopranistka i pedagog muzyki wokalne. Należy do pierwszego pokolenia śpiewaków chińskich, które wyjechało za granicę, aby studiować zachodnią sztukę wokalną. Ma bogate doświadczenie w zachodnich wykonaniach *bel canto*. Występowała jako solistka - sopran w „Stworzeniu Świata” i „Porach roku” Haydna, a także śpiewała główne role kobiece w operach „Madame Butterfly” i „Dama kameliowa”.

¹³ Yu Yixuan (1909-2008), słynna chińska śpiewaczka (sopran) i nauczycielka muzyki wokalne, jest jednym z liderów edukacji muzyki wokalne w Chinach. Wyszkoła wielu śpiewaków narodowych. Wybitna przedstawicielka nacjonalizacji sztuki zachodniej, wniosła wybitny wkład w ustanowienie i udoskonalenie chińskiego narodowego systemu edukacji muzycznej.

¹⁴ Ling Guixiu (1918-2012), słynna autorka tekstów i sopran koloraturowy, pedagog muzyki wokalne, ekspertka ds. specjalnych subwencji rządowych Rady Państwa, była pierwszą laureatką honorowego odznaczenia „Golden Bell Award” dla muzyki chińskiej. Specjalistka w śpiewaniu zachodnich oper i pieśni artystycznych, zajmująca się badaniami nad chińskim śpiewem ludowym. Połączyła esencję *bel canto* z różnych krajów z tradycyjną muzyką chińską, tworząc *bel canto* o chińskiej specyfice.

¹⁵ Zhang Quan (1919-1992), śpiewaczka (sopran) studiowała pod kierunkiem rosyjskiego nauczyciela Marshin’a. Biegła w wykonaniu zachodnich oper i pieśni artystycznych. Zagrała główną rolę w wielu operach, m.in. "Dziecko jesieni" (cn.: „Qiuzi”), "Dama kameliowa" i „Turandot”.

¹⁶ Shen Xiang (1921-1993), słynny śpiewak tenorowy i pedagog muzyki wokalne, znany jako „chiński Enrico Caruso”. Biegłe władał językiem angielskim, włoskim, francuskim, rosyjskim, niemieckim i innymi, jego wykonanie *bel canto* reprezentowało poziom mistrzowski. Odznaczał się pełnym i przenikliwym głosem. Kompetentny, szczylił się wspaniałymi osiągnięciami wokalnymi, stosował własne unikalne metody nauczania śpiewu. Wyszkoła wielu wybitnych śpiewaków.

¹⁷ 28 kwietnia 1956 roku, przewodniczący Chińskiej Republiki Ludowej, Mao Zedong, podczas posiedzenia Rozszerzonego

artystyczne usystematyzowały swoją strukturę, stopniowo tworząc wydziały wokalne i operowe. Sformułowały także kompletny cel szkoleniowy z zachowaniem wysokich standardów, udoskonaliły system i środowisko nauczania oraz rozpoczęły zakrojoną na szeroką skalę międzynarodową wymianę akademicką, wysyłając na studia za granicę wielu wyróżniających się studentów. Dzięki temu branża muzyczna stała się ważną częścią przedsięwzięć kulturalno-oświatowych kraju, a pod bezpośrednim kierownictwem odpowiednich resortów centralnych stopniowo powstawały profesjonalne zespoły muzyczne o charakterze pedagogicznym.

W 1952 roku, po reformie szkół wyższych w Chinach, 15 z nich otworzyło wydziały muzyczne, aby wspierać szybki rozwój sztuki wokalne. W Pekinie w 1957 r. odbyła się „Narodowa Konferencja Sztuki Wokalnej”. Na konferencji tej wyraźnie nakreślono metodologię nauczania *bel canto*. Na spotkaniu kładziono nacisk na potrzebę nacjonalizacji zachodnich, europejskich metod śpiewu oraz na asymilację, analizę oraz dalszy rozwój i doskonalenie tradycyjnych form śpiewu narodowego. Po tym wydarzeniu wielu nauczycieli i studentów konserwatoriów muzycznych wyjechało do Związku Radzieckiego i Bułgarii, aby studiować wokalistykę. Ich nauka pozostawała pod głębokim wpływem szkoły sowieckiej. Ponadto, Chiny również zaprosiły do kraju niektórych byłych radzieckich nauczycieli śpiewu, szeroko rozpowszechniając wybrane rosyjskie pieśni i europejskie klasyki sztuki wokalne. Chińska branża muzyczno-wokalna poczyniła niezwykle postępy w edukacji i badaniach istoty zachodniego stylu *bel canto* i wykorzystywaniu ich do kierowania edukacją krajową, kształcąc tym samym dla Nowych Chin pokolenie profesjonalistów w zakresie śpiewu i nauczania. Aby sprostać wymaganiom procesu rozwoju, na początku lat 60. zwiększono intensywność wymiany zagranicznej, sprawiając, że różne grupy artystyczne zaczęły otwierać się na świat, przenosząc chińską kulturę śpiewu za granicę. Celem było nie tylko to, by Zachód dostrzegł,

Biura Politycznego Komitetu Centralnego powiedział, że w dziedzinie sztuki i literatury należy przyjąć zasadę "niech zakwitnie sto kwiatów", a w kwestiach akademickich "niech sto szkół myśli ze sobą rywalizuje". Te zasady powinny stanowić wytyczne dla rozwoju nauki i rozkwitu literatury oraz sztuki w naszym kraju. 2. 2 maja tego samego roku, Mao Zedong oficjalnie ogłosił politykę "niech zakwitnie sto kwiatów, niech sto szkół myśli ze sobą rywalizuje" podczas posiedzenia najwyższego organu stanowego.

że Chińczycy także potrafili prawidłowo wykonywać zagraniczne utwory *bel canto*, ale także śpiewać chińskie pieśni artystyczne z wykorzystaniem tego stylu, integrując obcą sztukę z formami tradycyjnymi. Podobnie z drugiej strony, coraz więcej zagranicznych zespołów muzycznych przyjeżdżało do Chin z wizytą, dając występy i wykłady, co w pewnym stopniu sprzyjało rozwojowi wewnętrznej sztuki wokalne tamtego okresu. To poszerzało ludzkie horyzonty, wzmacniało wymianę kulturalną i artystyczną między krajami i propagowało przyjaźń międzynarodową.

W połowie lat 60. na chińskiej scenie można było nie tylko cieszyć się zachodnimi operami i symfoniami, ale także pieśniami o charakterze etnicznym i lokalnym. Scena muzyki wokalne w Nowych Chinach przedstawiała obraz dobrobytu. Niestety, pod koniec lat 60., w związku z wybuchem „Rewolucji Kulturalnej”¹⁸, ta dogodna sytuacja została przerwana. W ciągu dziesięciu lat trwania rewolucji, zgodnie z zasadą, że „kultura i sztuka mają służyć tylko polityce i walce klasowej”, wielu wokalistów zostało napiętnowanych jako „reakcyjne autorytety akademickie”, a *bel canto* miało być formą „oddawania hołdu cudzoziemcom” w Chinach i dlatego musiało zniknąć z życia publicznego. W tej szczególnej epoce rebelianci unicestwili całą kulturę i sztukę. Zachodnia sztuka została zastąpiona przez modelowe, propagandowe opery, a standardy oceny estetycznej dzieł wokalnych sprowadzono do rozpiętości, długości i przejrzystości przekazu. Tego rodzaju brutalny przymus przyniósł szkodę i zniewolenie artystyczne wielu znakomitym talentom, a także spowodował prześladowania wobec wykonawców i twórców rozwijającej się wówczas dopiero sztuki wokalne w Państwie Środka. Mimo to wciąż aktywnych pozostawało wielu muzyków, którzy nie mieli zamiaru porzucić swojej wizji i pasji, i nigdy nie przestali tworzyć według własny ideałów. Od końca lat 60. do lat 70. nadal powstawało wiele doskonałych utworów wokalnych, takich jak *Zakwitło tysiącletnie żelazne drzewo* (*Qiannian de Tieshu Kaile Hua*; słowa: Wang Zhuo, kompozycja: Shang Deyi), *Uwielbiam ten jaskrawy ocean* (*Wo ai zhe shengse de haiyang*;

¹⁸ Rewolucja kulturalna ogólnie odnosi się do Wielkiej Proletariackiej Rewolucji Kulturalnej. Miało to miejsce od maja 1966 do października 1976 roku. Była to tak naprawdę wojna domowa, niesłusznie wywołana przez przywódców i wykorzystana przez ugrupowania kontrewolucyjne, która ostatecznie była bolesną lekcją dla partii, kraju i ludzi wszystkich grup etnicznych.

słowa: Wang Chuanliu, kompozycja: Hu Baoshan), *Wracając do Yan'an* (*Hui Yan'an*; słowa: Chen Yi i Chen Kezheng, melodia: Yan Ke), *Oda do Pekinu* (*Beijing Songge*; słowa: Hong Yuan, muzyka: Tian Guang i Fu Jing), *Czerwone gwiazdy przyświecają mi na polu walki* (*Hongxing zhao wo qu zhandou*; słowa: Wu Dawei, Wei Baogui, muzyka: Fu Gengchen) i tak dalej. Utwory te były dziełami reprezentatywnymi dla ówczesnych pieśni artystycznych i odegrały kluczową rolę w rozwoju chińskich utworów artystycznych po „rewolucji kulturalnej”.

1.1.3 Okres szybkiego rozwoju (1978-2000)

Pod koniec lat 70-tych, po zakończeniu „rewolucji kulturalnej”, w celu pobudzenia i rozwoju przedsięwzięć gospodarczych i kulturalnych w Chinach, wspierania budowy cywilizacji „duchowej” oraz poprawy kulturowego standardu życia społeczeństwa w nowej epoce, stopniowo przywracano niektóre zachodnie modele nauczania, w tym, m.in. *bel canto*. W październiku 1977 r. Ministerstwo Kultury i Ministerstwo Oświaty wspólnie wydały „Zawiadomienie o corocznym naborze do Państwowych Uczelni Artystycznych”. W grudniu tego samego roku Rada Państwa wyraziła zgodę na przywrócenie dawnego Centralnego Konserwatorium Muzycznego, Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, Konserwatorium Muzycznego w Shenyang, Konserwatorium Muzycznego w Xi'an itp. – w sumie, sześciu profesjonalnych uczelni o profilu artystycznym. Dodatkowo, otwarto także szereg wydziałów muzycznych na uniwersytetach, aby szkolić przyszłych nauczycieli w zakresie rozwoju chińskiego *bel canto* na poziomie elementarnym. Chińskie *bel canto* zapoczątkowało nowy trend, zwłaszcza od czasu „reformy i otwarcia”¹⁹, gdzie styl ten wkroczył na ścieżkę szybkiego rozwoju.

W latach 80., wraz z rozwojem „reformy i otwarcia”, różne formy sztuki stopniowo odchodziły od tradycyjnego i konserwatywnego wzorca. W Państwie Środka zaczęto na powrót chwalić zachodnią kulturę artystyczną, a *bel canto* wkroczyło w bezprecedensowy okres rozkwitu. Wymiany zagraniczne stawały się coraz częstsze, niektórzy z czołowych światowych

¹⁹ „Reforma i otwarcie” to polityka wewnętrznej reformy i otwarcia na świat zewnętrzny, którą Chiny zaczęły wdrażać w grudniu 1978 roku.

artystów i pedagogów wokalnych, tacy jak Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Gino Bechi, wielokrotnie przyjeżdżali do Chin, by prowadzić wykłady dotyczące śpiewu, co pozytywnie wpłynęło na promocję stylu *bel canto*.

W latach 90., zwłaszcza po przemówieniu towarzysza Deng Xiaopinga pt. „Przemówienie z okazji wizyty na Południu”, narodowa polityka reform i otwarcia była kontynuowana i dynamizowana ku rozwojowi, zdecydowanie zmierzając do pełnego rozkwitu. W 1989 r. Komisja Edukacji Państwowej wydała obwieszczenie „Wielki Plan Edukacji Artystycznej w Krajowej Szkole Artystycznej” (1989-2000), z którego wynikało, że wspomniana dziedzina edukacji w Chinach wejdzie w nowy etap. Konieczne było promowanie ważnej pozycji i społecznej wartości sztuki, a także edukacji muzycznej w szkołach. Instytucje zajmujące się tym obszarem działalności miały za zadanie stworzenie kompletnego mechanizmu nauczania, zapewnienie inwestycji ekonomicznych w edukację artystyczną oraz promowanie badań naukowych i teoretycznych w tej dziedzinie. Miało to ogromne znaczenie i daleko idące efekty²⁰. W tym samym czasie główne uczelnie i uniwersytety w całym kraju zaczęły zwiększać liczbę przyjmowanych kandydatów, a duża część z nich dodała do swojej oferty kierunki muzyczne. Pod koniec dekady na chińskich uniwersytetach funkcjonowało ponad 100 kierunków o profilu muzycznym.²¹

Ponadto, w tym okresie międzynarodowa wymiana artystów śpiewaków przybierała na intensywności, a częstotliwość występów, konkursów i wymiany muzycznej o wysokim standardzie artystycznym w Chinach stopniowo rosła. Co więcej, liczba, prestiż i rodzaj ważnych zagranicznych konkursów wokalnych w latach 80., w których udział brali chińscy muzycy, stale rosła. Według niepełnych statystyk autorki, do końca lat 90. chińscy młodzi śpiewacy zdobyli nagrody w około 54 międzynarodowych konkursach wokalnych. Co ważniejsze, wśród nich niektórzy wybitni śpiewacy, tacy jak Sun Xiuwei²², Tian Haojiang²³ i

²⁰ Sun Jinan. *Historia edukacji muzycznej we współczesnych Chinach* (1840-2000) [M], Shandong Education Press, 2012: 291

²¹ Wu Hao. *Badania nad rozwojem edukacji bel canto w chińskich szkołach od czasu reformy i otwarcia* [D], 2012:18

²² Sun Xiuwei, słynna chińska sopranistka, występowała na europejskiej scenie operowej w operach takich jak: „Aida”, „Madame Butterfly”, „Turandot”, „Tosca”, „Norma”, „Trubadur”, „Attila” i „La mamma morta”.

²³ Tian Haojiang, słynny śpiewak (bas), podpisał kontrakt z Metropolitan Opera w 1991 roku i wystąpił w ponad 1400

inni zajęli stałe miejsce na międzynarodowej scenie wokalne i stali się znani zarówno w kraju, jak i za granicą. Można śmiało powiedzieć, że chińskie *bel canto* stopniowo zaczęło być rozpoznawane przez coraz więcej państw zachodnich, a śpiew narodowy został dostosowany do standardów światowych. Na podstawie powyższych osiągnięć nietrudno zauważyć, że postęp dokonany przez chiński przemysł muzyczno-wokalny we wskazanym okresie był znaczący i sięgał daleko, zarówno z perspektywy wertykalnej, jak i horyzontalnej. Tak właśnie przedstawiał się poziom nauczania wokalistyki i sztuk performatywnych w Chinach. Był to niezwykle progres, a także dowód, że chińska edukacja muzyczno-wokalna zaczęła doganiać świat, a szkoły o profilu muzycznym w Chinach weszły w okres szybkiego rozwoju.

1.1.4 Okres pełnego rozkwitu (2000 – obecnie)

Od końca XX wieku rozwijająca się chińska sztuka wokalna, w miarę wzmacniania się i wzrostu znaczenia kraju, została zaakceptowana i doceniona przez ludność całego świata. W edukacji wokalne i teorii śpiewu w Państwie Środka wykreowano także własny, kompletny system. Pod koniec lat 90., pod wpływem *bel canto*, chińskie formy śpiewu artystycznego, stale podlegające procesowi rozwoju, podzieliły się na trzy różne style, a mianowicie: *bel canto*, śpiew ludowy i śpiew popularny. W tym okresie szkolnictwo wokalne-muzyczne w Chinach weszło w okres pełnego rozkwitu, który przejawiał się głównie w następujących aspektach:

(1) Udoskonalenie systemu nauczania

Edukacja *bel canto* w Chinach zbliżała się do poziomu międzynarodowego, a program nauczania stał się spójny i zapożyczył niektóre elementy państw zachodnich. Oprócz wcześniejszych profesjonalnych szkoleń, takich jak zajęcia z wokalistyki, wyspecjalizowane uczelnie dodały również kursy, takie jak psychologia wykonawstwa, śpiew utworów nowoczesnych, model śpiewu muzycznego chińskich mniejszości etnicznych i inne zajęcia fakultatywne, co jeszcze bardziej poprawiło ogólny program nauczania. Uniwersytety i szkoły wyższe czerpały inspirację od wyspecjalizowanych akademii w zakresie tworzenia programów

spektaklach na całym świecie. Występował, m.in. w operach: „Aida”, „Simon Boccanegra”, „Turandot” czy „Cyrułik Sewilski”.

nauczania, starając się umożliwić absolwentom zdobycie wszechstronnych umiejętności. W specjalistycznych szkołach wyższych dodano także inne kursy, takie jak zajęcia wokalne i kursy zespołowe. Jednocześnie, w celu dalszego wzmocnienia całościowej struktury programu nauczania i lepszego kształcenia wysokiej jakości specjalistów edukacji muzycznej, Ministerstwo Edukacji, pod koniec 2004 r., wprowadziło „Program poradnictwa i szkolenia wykładowców dla studiów pierwszego stopnia na kierunkach muzycznych w krajowych szkołach wyższych i na uniwersytetach”. Plan ten prezentuje modele kształcenia nauczycieli, rozwoju i otwartości oraz stawia bardziej rygorystyczne wymagania dotyczące godzin zaliczeniowych i dostosowania programu nauczania. W edukacji wokalne należy wiedzieć, iż nabywanie i rozwijanie umiejętności w zakresie śpiewu jest kierowane przez wiedzę teoretyczną, a wiedza teoretyczna znajduje odzwierciedlenie w umiejętnościach i praktykach wokalnych. Połączenie teorii z praktyką stanowi swoistą podstawę w tym aspekcie.

Aby ulepszyć model nauczania *bel canto*, wiele krajowych szkół muzycznych zatrudniło śpiewaków, wracających z zagranicy, wzbogacając tym samym swoją kadrę profesjonalistów. Śpiewacy, o których mowa, posiadali nie tylko bogate doświadczenie wykonawcze, ale także poszczycić się mogli wielkimi osiągnięciami w dziedzinie nauczania *bel canto*. Można by rzec, że powrót zagranicznych talentów muzycznych wniósł „powiew świeżości” oraz nową moc w edukację *bel canto* w Państwie Środka. Jednocześnie w ostatnich latach największe chińskie akademie muzyczne zapraszały śpiewaków o międzynarodowej renomie do prowadzenia wykładów w formie tzw. kursów mistrzowskich. Wszystko po to, by osiągnąć „sensowne odniesienie, obopólną integrację i rozwój oraz wzajemne uzupełnienie”. Stworzyło to doskonałą atmosferę pod wymianę akademicką, wzbogaciło metodologię nauczania i system szkolenia nauczycieli, podniosło poziom zawodowy wykładowców wokalistyki, poszerzyło ich i ich studentów wiedzę o śpiewie oraz stanowiło wspaniałą inspirację w nauczaniu i uczeniu się. Wniosło to pozytywny wkład w filozofię edukacji sztuki wokalne.

(2) Wielkie osiągnięcia w nauczaniu sztuki wokalne

W tym okresie chińskie *bel canto* pozostawiło swój ślad na arenie światowej. Wielu utalentowanych młodych śpiewaków zdobyło wysokie nagrody w międzynarodowych

konkursach śpiewu, przyciągając uwagę środowiska muzyczno-wokalnego. Szokowali świat swoim wyjątkowym, orientalnym temperamentem i narodowym wdziękiem oraz zdobywali wyróżnienia za wykonywanie utworów rodzimych, co niewątpliwie odegrało rolę w rozniesieniu popularności ówczesnej chińskiej sztuki *bel canto*. Autorka uporządkowała uzyskane nagrody wybranych chińskich śpiewaków biorących udział w międzynarodowych konkursach wokalnych:

W 2000 roku Wu Bixia zdobyła pierwsze miejsce w VIII Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Bilbao w Hiszpanii;

W Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Giuseppe Verdiego w 2001 roku Zhang Meilin zdobyła pierwszą nagrodę; w Domingo World Opera Competition Yang Guang zdobyła pierwszą nagrodę; w IV Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Stanisława Moniuszki w Warszawie Wu Bixia zajęła drugie miejsce, a w tym samym czasie uzyskała dwie nagrody specjalne dla najlepszego sopranu i faworyta publiczności;

W 2002 roku He Hui zdobyła pierwszą nagrodę na XXIV Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Giuseppe Verdiego;

W 2007 roku Shi Yijie zdobyła pierwszą nagrodę na XXIV Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Marii Caniglii i pierwszą nagrodę na III Konkursie Operowym w Reinsbergu w Baden w Austrii; Shen Yang zdobyła pierwszą nagrodę w XIII Brytyjskim Międzynarodowym Konkursie Wokalnym BBC Cardiff Singer of the World, zdobyła także pierwszą nagrodę w Reisenberg Opera Competition;

W 2012 roku Wang Chuanyue zdobył pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Seulu w Korei Południowej oraz pierwszą nagrodę na VII Międzynarodowym Konkursie Wokalnym we Włoszech;

W 2013 roku w XXI Światowym Konkursie Operowym im. Plácido Domingo Li Ao zdobył I miejsce w grupie męskiej;

W X Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Moniuszki w 2019 roku Zhang Long zdobyła aż sześć nagród, a mianowicie: III miejsce w X Ogólnopolskim Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Moniuszki; Nagroda im. Marii Fołtyn (fundatorki konkursu);

Nagrodę Polskiego Radia, laureatka została zaproszona do nagrania z Polską Orkiestrą Radiową; Nagrodę im. Piotra Bedczały, (światowej sławy polski tenor Piotr Beczała wyłania zwycięzcę najlepszego wykonania arii operowej Moniuszki i zaprasza go do współpracy; Nagrodę Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej, której zwycięzca zostaje zaproszony do występu z Narodową Orkiestrą Symfoniczną w Warszawie w Polsce; Nagroda Towarzystwa Muzycznego im. Moniuszki, przyznawana przez prezesa stowarzyszenia najlepszemu wykonawcy utworu Moniuszki; w tym samym roku zdobył I nagrodę na IX Międzynarodowym Konkursie Wokalnym German New Voice.

Śpiewacy *bel canto* nie tylko osiągają znakomite wyniki na międzynarodowych konkursach, ale w ogóle prezentują najwyższą perfekcję w sztuce wokalne, olśniewając publiczność na światowych scenach. Z powodzeniem zajmują stałe miejsca w europejskich i amerykańskich teatrach operowych. Ci znakomici śpiewacy reprezentują Chiny i stanowią dowód, że styl *bel canto* na dobre zagościł w Państwie Środka. Wprowadzają na światową scenę coraz więcej narodowych dzieł tego gatunku, charakteryzujących się chińskimi elementami. Dzięki temu rodzime pieśni zyskały międzynarodowe uznanie.

(3) Sukces i rozwój chińskiej opery

Wraz z ciągłym rozwojem *bel canto* w Chinach, droga sukcesu sztuki operowej rozpoczęła obierać nowy kierunek twórczy. Od 1942 roku, kiedy Zhang Quan wystąpił w pierwszej zachodniej adaptacji chińskiej opery *Dziecko Jesieni (Qiu zi)*²⁴, następnie poprzez takie opery, jak *Białowłosa dziewczyna (Baimao Nü)* czy *Siostra Jiang (Jiang Jie)*²⁵, *Dzika Kraina (Yuanye)*²⁶ (w latach 80.) i *Cangyuan*²⁷ (w latach 90.), aż do współczesnego *Długiego Marszu*

²⁴ Opera „Dziecko Jesieni” została skomponowana przez Huang’a Yuanluo i miała swoją premierę w Chongqing Guotai Grand Theatre 31 stycznia 1942 roku.

²⁵ Opera „Siostra Jiang” została skomponowana przez Jin Sha i miała swoją premierę w Pekińskim Teatrze Dziecięcym 4 września 1964 roku.

²⁶ Opera „Dzika Kraina” została zaadaptowana przez Wana Fang’a na podstawie sztuki Cao Yu pod tym samym tytułem, skomponowanej przez Jin Xiang’a. Jej premiera odbyła się 25 lipca 1987 roku w Chińskim Teatrze Opery i Tańca Tianqiao w Pekinie.

²⁷ Opera „Cangyuan” została skomponowana przez Huang’a Weiruo i miała swoją premierę w Liaoning Opera House 26 maja

(*Changzheng*)²⁸, *Góry Yimeng (Yimeng Shan)*²⁹ itd., opery chińskie zaczęły zyskiwać coraz większe uznanie wśród publiczności. Wśród nich najbardziej reprezentatywne arcydzieła, tj. opery takie jak *Żal za zmarłych (Shangshi)*³⁰, *Qu Yuan*³¹ i *Dzika Kraina* stanowiły impuls, który przyspieszył rozwój *bel canto* w Chinach. Istnieje również wiele oper z wyrazistymi elementami kultury chińskiej, tj. *Rikszarz (Luotuo Xiangzi)*³², *Letnia Tęcza (Xiari Caihong)*³³ czy *Pierwszy Cesarz Qin (Qin Shihuang)*³⁴. Zyskały one popularność za granicą i odbiły się mocnym echem na światowej scenie operowej. Publiczność zachodnia poznaje opery pochodzenia chińskiego, słucha chińskich pieśni, poznaje chińską kulturę. Widzi, jak wielkie postępy w dziedzinie sztuki poczyniło Państwo Środka, zdobywając uznanie na całym świecie. Wraz z opływem czasu polepszyła się także tematyka oper, która zwracała większą uwagę na kwestie społeczne, bliskie indywidualnym emocjom i doświadczeniom. Dzięki zaistniałym innowacjom, gatunek ten zaczął realizować potrzeby estetyczne na miarę nowych czasów.

2.1 Dzieła europejskiej sztuki wokalne w podstawowej edukacji wokalne w Chinach

2.1.1 Klasyfikacja europejskich utworów wokalnych

Europejska sztuka wokalna przeszła całe stulecia akumulacji, odnowy i rozwoju od czasu jej narodzin w starożytnej Grecji i Rzymie. Z tego okresu pochodzi wiele doskonałych dzieł. Od czasu narodzin stylu *bel canto* w szczególności, wraz z ustanowieniem europejskiego

1995 roku.

²⁸ Opera „Długi Marsz” została skomponowana przez Yin Qing’a i miała swoją premierę w National Center for the Performing Arts w Pekinie 1 lipca 2016 roku.

²⁹ Opera „Góra Yimeng” została skomponowana przez Luan Kai’a i miała swoją premierę w Teatrze Pieśni i Tańca w Shandongu 10 grudnia 2018 r.

³⁰ Opera „Żal za zmarłych” została skomponowana przez Shi Guangnan’a i miała swoją premierę w Pekijskim Teatrze Ludowym 1 maja 1981 roku.

³¹ Opera „Qu Yuan” została skomponowana przez Shi Guangnan’a i miała swoją premierę w Beijing National Center for the Performing Arts 31 maja 1990 roku.

³² Opera „Rikszarz” została skomponowana przez Guo Wenjing’a i miała swoją premierę w Beijing National Centre for the Performing Arts 5 marca 2015 roku.

³³ Opera „Letnia Tęcza” została skomponowana przez Hao Weiy’a i miała swoją premierę w Beijing National Center for the Performing Arts 9 września 2009 roku.

³⁴ Opera „Pierwszy Cesarz Qin” została skomponowana przez Tan Dun’a i miała swoją premierę w Metropolitan Opera House w Nowym Jorku 21 grudnia 2006 roku.

systemu profesjonalnej edukacji wokalne, monopol Kościoła na tę dziedzinę sztuki został przełamany, co zmusiło środowisko do rozpoczęcia badań nad własnymi zasadami i prawami w różnych aspektach, takich jak opery, oratoria, kantaty, pieśni artystyczne itp. Zbiór tych gatunków stanowi całość dorobku europejskiej sztuki wokalne. Miało to pozytywny wpływ na rozwój i postęp cywilizacji zachodniej.

Od czasu wprowadzenia *bel canto* do Chin europejskie utwory wokalne zaczęły być szeroko stosowane w krajowej edukacji wokalne jako repertuar do nauczania śpiewu. Chociaż zachodni repertuar były bogate w gatunki i rodzaje, ze względu na wpływ polityki, kultury, języka i samych nauczycieli, to nauczanie tej sztuki w Państwie Środka podzieliło się na trzy główne kierunki: pieśni, sztuki teatralne i śpiew. Wśród kategorii pieśni były to głównie utwory artystyczne i ludowe, takie jak wokalne kompozycje autorstwa Franciszka Schuberta, Roberta Schumanna, Gabriela Fauré czy Jana Brahmsa. Pieśni ludowe obejmowały utwory neapolitańskie i cygańskie, oratoria i opery, wśród których najczęściej wybierano te skomponowane przez takich artystów jak Händel czy Scarlatti. Kategoria operowa (sztuki teatralne) koncentrowała się głównie na ariach i utworach zespołowych w języku włoskim, niemieckim, francuskim i rosyjskim, a wśród nich wyróżniali się tacy kompozytorzy, jak Mozart, Beethoven, Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Wagner, Gounod, Bizet, Czajkowski, Rachmaninow i inni; Forma, kompozycja i temat chorałów należał do kategorii trzeciej – kompleksowej (śpiew), która obejmowała zarówno muzykę, jak i dramat. W tym wyróżniano takie rodzaje jak, np. chorał-oratorium (Choral-Oratorium)), improwizowana aranżacja (Choral-Bearbeitungen), chorał-motet (Choral-Motetten), chorał z preludium (Choral-Vorspielen) itp.

2.1.2 Charakterystyka europejskich utworów wokalnych

W ciągu ponad 2000 lat rozwoju europejskiej muzyki wokalne powstało wiele znakomitych dzieł tego gatunku. Podobnie jak inne formy muzyczne, wykazywały one odmienną charakterystykę czasów w różnych okresach. Twórczość wokalna wyróżnia się zwięzłością i klarownością, oraz rygorystyczną strukturą; w okresie romantyzmu wywierano

nacisk na indywidualizm i wyrażanie osobistych emocji. Europejskie utwory wokalne stosowane są w podstawowej edukacji wokalne w Chinach, gdzie oprócz cech charakterystycznych dla danej epoki, w której powstały, wybierano formy krótkie, niezbyt rozległe i mało melodyjne. Można streścić ich charakterystykę w następujących punktach:

(1) Krótka struktura i prosta tematyka

Osoby uczące się śpiewu w szkole podstawowej nie są wystarczająco dojrzałe, zarówno pod względem nauki teorii śpiewu, jak i samej umiejętności śpiewania. Zanim początkujący przejdą formalne profesjonalne szkolenie, ich zdolność kontroli oddechu jest bardzo słaba. Generalnie, ułomność tą zaobserwować można w przypadku oddechu, widocznego w ruchach klatki piersiowej i ramion, uniesionych tak, że nie sposób spójnie zaśpiewać całej pieśni, a nawet jednego pełnego zdania. Ponadto, jeśli oddech nie jest odpowiednio kontrolowany, prowadzi to do niezamierzonego wzrostu tonu; głos będzie raz mocny, raz słaby; gardło raz się rozluźni, a po chwili się zaciśnie. Wydobywanie głosu ludzkiego to sztuka kontroli narządów, a dokładniej, to wszechstronne wykorzystanie mięśni układu oddechowego, strun głosowych i komór rezonansowych. Początkujący powinni przede wszystkim zwrócić uwagę na wyćwiczenie średnicy swego głosu. Przeprowadzić należy ustandaryzowany trening naturalnych dźwięków, zgodnych z rodzajem i zakresem własnego głosu. To pomoże stworzyć solidny fundament. Po utrwaleniu właściwej metody, zakres dźwięku średnicy będzie stopniowo rozszerzał się ku górnej i dolnej granicy możliwości.

Ponadto osoby początkujące powinny ćwiczyć wielokrotnie w określony, regularny i systematyczny sposób przez długi czas, a w trakcie nauki w pełni opanować metodę wokalizacji średnicy oraz łączyć ćwiczenie każdej samogłoski z ćwiczeniami wymowy słów. Dzięki tej naukowej metodzie możliwym jest uzyskanie odpowiedniego dźwięku. Nie należy rozwijać i zwiększać głośności i tonu przedwcześnie, trenować należy od łatwych dźwięków do trudnych, od płytkich do głębokich. Powinno unikać się głośnego i zbyt mocnego śpiewu wysokich i niskich dźwięków. Po solidnym przećwiczeniu zakresu średnicy, pod okiem nauczyciela, można przejść o poziom wyżej. Pogoń za sukcesem nie tylko nie rozwiąże problemów z

możliwościami głosu, ale też nadwyręży struny głosowe lub utworzy psychiczną barierę przed ukończeniem śpiewanej kompozycji, co ostatecznie doprowadzi do porażki.

Co więcej, europejska sztuka wokalna to przede wszystkim bariera językowa dla początkujących chińskich wokalistów. Jeśli uczniowie zostaną poproszeni o zaśpiewanie na początku długich i złożonych utworów rytmicznych, wpłynie to na ich poczucie przemęczenia i zniechęcenia. Dlatego wszystkie utwory europejskie, używane w podstawowej edukacji wokalne w Chinach, powinny posiadać krótką strukturę i prosty temat. Pozwoli to początkującemu wokaliście na to, aby miał on możliwość zachowania miarowego płynnego oddechu oraz spójnego i głębokiego rezonansu, co zwiększy ostateczną wydajność śpiewu. Przykładowym utworem może być aria Ariadny *Lasciatemi morire* z opery *L'Arianna*³⁵ skomponowanej przez Claudio Monteverdiego, przedstawiciela szkoły weneckiej w okresie baroku. Opera ta oparta jest na historii Tezeusza i Ariadny z mitologii greckiej, którzy zakochali się w sobie, jednak zostali rozdzieleni z powodu zamysłu boga losu. *Lasciatemi morire* to aria, która opisuje bezwzględność fortuny i wyraża ból Ariadny po rozstaniu z ukochanym. Ma ona tylko dziewiętnaście taktów, a skala głosu obejmuje tylko jedną oktawę. Jest jednak niezwykle dramatyczna i szczegółowo oddaje żal bohaterki. Innym przykładem jest aria Almireny, *Lascia ch'io pianga*, w operze *Rinaldo* Händela, przedstawiciela późnego baroku. Aria mówi o tym, że Almirena jest oddzielona od rodziny i kochanka i modli się do bogów, wyrażając swoje przygnębienie, irytację, nienawiść i smutek. Rytm części recytatywnej jest stosunkowo swobodny, a część melodyczna kojąca, miękka i pełna harmonicznym zmian barwy, co może być pomocne w ćwiczeniu kontroli oddechu dla początkujących wokalistów. W chińskiej edukacji wokalne na poziomie podstawowym istnieje wiele tego rodzaju utworów. Są one klasyczne i proste, krótkie, z niewielkimi wzniesieniami i spadkami w melodii, bez nadzwyczaj wysokich i niskich tonacji, i koncentrują się głównie w środkowym zakresie skali głosowej. Obszar dźwięków dostosowany do różnych barw głosu jest dobrą praktyką dla uczniów, którzy zaczynają swoją przygodę z nauką śpiewu.

³⁵ Opera "L'Arianna" to druga zaginiona opera Monteverdiego. Skomponowana w latach 1607-1608, po raz pierwszy została wystawiona 28 maja 1608 roku w ramach muzycznych obchodów królewskiego wesela na dworze księcia Vincenza Gonzagi.

(2) Rygorystyczne rytmy i piękna melodia

Uczniowie na początkowym etapie nauki śpiewu, ponieważ dopiero co rozpoczęli systematyczne ćwiczenia wokalne, często stawiają na pierwszym miejscu sam śpiew i wykonanie wysokich nut oraz pokonanie innych zagadnień technicznych, ignorując tym samym walory muzyczne i estetykę artystyczną. Gust muzyczny jest czynnikiem poprawiającym poziom wykonania śpiewu. W tym przypadku powinni wybrać utwory wokalne o regularnej strukturze, niezbyt szerokiej rozpiętości i o pięknej melodii. Istnieje wiele starowłoskich arii, pieśni artystycznych i fragmentów oper (takich jak opery Mozarta) kompozytorów okresu klasycznego w europejskim dorobku wokalnym. Utwory takie są odpowiednie dla początkujących śpiewaków. Są one krótkie pod względem strukturalnym, proste w rytmie, piękne w melodii i mieszczą się w średnim zakresie skali głosowej, co pomoże skutecznie wyszkolić umiejętność rozluźnienia gardła, efektywnie wykorzystać rolę oddechu i finalnie lepiej wykonać utwór. Ten rodzaj dzieł stanowi standard w tradycyjnym nauczaniu sztuki wokalne. Inna jest treść i forma pieśni, inna arii, inne są również wymagania stawiane studentom. Kiedy uczniowie osiągną wyrównanie głosu (jego rejestrów), w pełni rozszerzą jego zakres, skoordynują swoje narządy oddechowe, posiadają pewne umiejętności techniczne i poprawnie wykonywać będą sam śpiew oraz gdy potrafią dobrze kontrolować przejście od średnicy do wysokich dźwięków i od średnicy do niskiego zakresu dźwięków, będą także potrafili śpiewać utwory muzyczne o trudnej, złożonej strukturze i zróżnicowanej stylistyce. Będzie to również sprzyjać doskonaleniu umiejętności technicznych i osiągnięć artystycznych, dawać pełnię możliwości wykonania wokalnego, zachowania emocji podczas występu oraz wzmacniania ich zdolności artystycznych, poczucia estetyki i doświadczenia.

Linie melodyczne starowłoskich arii są płynne i subtelne, posiadają silną logikę. Podczas ich wykonania można skutecznie połączyć oddech i dźwięk, dlatego wielu nauczycieli wybiera je jako obowiązkowy repertuar dla początkujących. Oddech jest siłą napędową i wspierającą śpiew. Oddech podczas wykonania utworu wokalnego powinien być dostosowany do długości frazy, wymowy w danym języku i emocji. Starowłoskie arie są na ogół krótkie i mają niewielką

rozpiętość. Początkujący będą w stanie dobrze skoordynować ciało i opanować oddech podczas wykonania. Dobrym przykładem może być aria Parysa *O del mio dolce ardor* z opery Glucka *Paride ed Elena*³⁶, gdzie melodia pieśni jest piękna, delikatna i wzruszająca. Struktura jest regularna, moc wyrazista, ma także wyraźny rytm. Zakres tonacji d¹-e² jest umiarkowany. Nie zawiera silnego wysokiego tonu ani mocnego niskiego tonu.

Teksty wszystkich pieśni artystycznych to wiersze. Często zawierają głębokie myśli wrazone w sposób poetycki. Większość z nich opiera się na ekspresji lirycznej. Warstwa treściowa wybranych do nauki pieśni powinna być prosta, a melodia piękna, ich rozmiar niezbyt długi, a budowa kompletna strukturalnie. Nie mogą być dowolnie przyspieszane lub spowolniane, czas trwania nut nie może być w dowolny sposób modyfikowana, są bogate w zmiany barwy melodii. W nauczaniu sztuki wokalne, europejskie pieśni artystyczne pomagają uczniom skuteczniej poprawić kontrolowanie oddechu, głosu, rezonansu w jamie ustnej, języka i szlifują inne umiejętności. Następnie pomocne są w zwiększaniu możliwości śpiewaka, właśnie ze względu na krótką, regularną, zwięzłą i łatwą do zrozumienia treść, łatwą także do zapamiętania i idealną do treningu początkowego. Pomagają precyzyjniej kontrolować emocje, wzmacniają podstawowe techniki wokalne i sprzyjają nauce śpiewu w przyszłości. Wybrane niemieckie i austriackie pieśni artystyczne z poetyckimi tekstami, nie powinny być trudne do zrozumienia, aby śpiewakowi było łatwiej wyrazić określone emocje. Dzięki bogatej fakturze akompaniamentu fortepianowego można nie tylko utrwalić podstawowe umiejętności dźwiękowe, ale także poprawić umiejętność pracy przy akompaniamencie. Pieśni te są przeważnie liryczne, z wyraźną melodią i niewielkimi modulacjami harmonicznymi, co sprawdza się szczególnie w przypadku początkujących śpiewaków. Na przykład pieśń artystyczna Schuberta *Frühlingsglaube* posiadająca świeżą melodię, kojący rytm i umiarkowaną skalę. Jest to jeden z polecanych przez autorkę utworów dla adeptów śpiewu *bel canto*. Pieśń ta pomocna jest w opanowaniu oddechu, pozycji głosu, spójności fraz i odpowiedniej ekspresji muzycznej. Śpiewając, należy zwrócić uwagę na to, aby utrzymać

³⁶ Opera „Paride ed Elena” została skomponowana przez Glucka i miała swoją premierę w Burgtheater w Wiedniu 3 listopada 1770 roku.

stabilność głosu, rozluźnić ciało i wykonać pieśń w spokojnej muzycznej atmosferze przy stałym i umiarkowanym tempie. To jest klucz do wyrażenia piękna muzyki za pomocą swojego głosu. Treść opisuje: „*Delikatne bryzy obudziły się, szepczą i tkają dzień i noc, tworzą na wszystkich krańcach, na wszystkich końcach, świeży zapach, Ziemia raduje się...*”. W utworze *Frühlingsglaube* pojawia się tonacja As-dur, wyrażająca tęsknotę za naturą i miłość do życia. Żywa melodia i poetyckie teksty pomagają uczniom lepiej wyrażać emocje.

W technice komponowania oper okresu klasycznego twórcy przywiązywali dużą wagę do regularności muzyki i płynnej melodii. Połączenie toru melodii i linii wokalne oprowadzone jest przez klasyków do perfekcji, prezentując najbardziej harmonijny związek. Przykładem może być aria Despiny *Una donna a quindicianni* w operze Mozarta *Così fan tutte*³⁷, od pierwszej części tempa *andante* do drugiej części *allegretto*. W pierwszej części służąca Despina wciela się w rolę osoby statecznej, zwracając się niespiesznie deklaratywnym tonem do dwóch siostr - swoich chlebobawczyń, mówiąc o tym, co młode dziewczęta powinny wiedzieć o obyciu w towarzystwie. W drugiej części następuje przyspieszenie, ukazując figlarny, żywy i elokwentny charakter Despiny. Struktura akompaniamentu w całym utworze jest prosta, doskonale łącząc się z melodią, obrazowo ukazując głębokie doświadczenie w sferze romantycznej i ekscentryczny wizerunek Despiny. Mozart jest jednym z przedstawicieli szkoły muzyki klasycznej. Jego utwory są zwarte i regularne, a język prosty i przystępny. Wraz ze zmianą rytmu, dynamiki i tessitury, następuje wzmocnienie i pogłębienie efektu wyrazu sprzeczności i konfliktu w muzyce. Zostało to zastosowane w powyższym dziele.

W początkowej nauce śpiewu bardzo pomocne jest pełne zrozumienie struktury utworu, dokładne uchwycenie zmian rytmicznych i trendów melodii, aby śpiewak mógł zrozumieć charakter całego dzieła.

Dla uczniów, którzy dopiero rozpoczęli swoją naukę, bardzo ważne jest również kształtowanie dobrych nawyków wokalnych.

³⁷ Opera „*Così fan tutte*” została skomponowana przez Mozarta i miała swoją premierę w Burgtheater w Wiedniu 26 stycznia 1790 roku.

(3) Integracja śpiewu i akompaniamentu

Akompaniament (fortepianowy – w przypadku nauki śpiewu w jednostkach dydaktycznych) i śpiew wzajemnie się wzmacniają i uzupełniają. Ekspresyjność i spokojny charakter arii są bardziej barwne na tle zmian faktury harmoniczej, dlatego zmiany emocji podczas śpiewu, zmiana barwy głosu, pogłębianie i spływanie oddechu powinno być zgodne z harmonią i układem akompaniamentu. Okres baroku i klasycyzmu sprzyjał rygorystycznym, subtelnym i powściągliwym stylom muzycznym. Pod względem techniki komponowania melodii twórcy zwracali dużą uwagę na przebieg linii melodycznych. Melodia pozostawała liryczna i bardzo zmienna. Struktura zmieniała się, tworząc odpowiednią atmosferę, opisując konkretną scenę oraz wyrażając zamierzoną koncepcję artystyczną i łącząc tło muzyczne oraz warstwę tekstową. Kiedy melodia stawała się liryczna i płynna, akompaniament harmoniczny często musiał rozbijać dźwięki akordu, aby się do niej dopasować; Kiedy atmosfera utworu stawała się jasna i wyrazista, należało nadać jej rytmiczny charakter wprowadzenia; Jeśli zamiarem było oddać stanowczy nastrój lub pozytywny temperament, kompozytor zazwyczaj realizował to poprzez dużą liczbę kolumnowych akordów, aby rozpocząć utwór. We włoskich klasycznych utworach wokalnych styl akompaniamentu jest dostosowywany do treści tekstu i zmian emocjonalnych. Na przykład w utworach miękkich i o nierównej linii melodycznej składa się głównie z rozłożonych lub częściowo rozłożonych akordów. Tak jest w przypadku arietty *Amarilli*³⁸ i *Intorno all'idol mio*³⁹; barwne, radosne czy humorystyczne utwory mają na ogół kilka mniejszych „skoków” melodii, tak jak w przypadku *Le Violette*,⁴⁰ *Già il sole dal gange*⁴¹, i tym podobnych. Ze względu na ówczesną niedojrzałość technologii produkcji instrumentów muzycznych i technik kompilacji muzyki instrumentalnej, instrumenty używane do akompaniamentu wokalnego były znacznie ograniczone, wobec czego struktura akompaniamentu była również bardzo prosta. To właśnie ta prostota wpłynęła na przejrzystość

³⁸ Amarilli – kompozytor Giulio Caccini

³⁹ Intorno all'idol mio – kompozytor – Pietro Antonio Cesti

⁴⁰ Le Violette – kompozytor – Alessandro Scarlatti

⁴¹ Già il sole dal gange – kompozytor – Alessandro Scarlatti

i przystępność melodii, które wzajemnie się uzupełniały. W nauce śpiewu bardzo ważna jest współpraca z akompaniamentem, spójnym z emocjami wyrażonymi w śpiewie. Sprzyja to szybkiemu zrozumieniu przez śpiewaka wykonywanego utworu, a także pomaga poprawić ogólną jakość interpretacji.

Rozdział 2. Badanie i analiza obecnej sytuacji europejskich utworów muzyki wokalne w podstawowej edukacji wokalne w Chinach

2.1 Wybór grupy badawczej i zasady badań

2.1.1 Przegląd kursów i osiągnięć dydaktycznych dotyczących europejskich utworów wokalnych w chińskich uczelniach wyższych

W latach 20-tych XX wieku, wraz z powrotem do kraju grupy uczonych, którzy studiowali za granicą, wiele zagranicznych utworów wokalnych wykonywanych techniką *bel canto* pojawiło się na chińskich scenach. W 1927 roku, wraz z założeniem pierwszego Narodowego Instytutu Muzycznego w Chinach (który później zmienił nazwę na Narodowy Specjalistyczny Instytut Muzyczny), wielu śpiewaków i pedagogów śpiewu powracających z zagranicznych studiów oraz zagranicznych muzyków zatrudnionych w Chinach stworzyło bardzo szeroką platformę rozpowszechniania europejskich utworów wokalnych. Według zapisów w pracy magisterskiej Pan Jiakui z 2011 roku z Chińskiego Instytutu Sztuki pt. "Badanie praktyki koncertowej Narodowego Instytutu Muzycznego - na podstawie wybranych występów studentów i nauczycieli instytutu", w latach 1927-1937 Narodowy Instytut Muzyczny zorganizował ponad 180 większych i mniejszych koncertów, w których utwory wokalne z Europy i Ameryki stanowiły połowę programu. Na przykład, 12 maja 1933 roku odbył się koncert Yu Yixuan. Na stronie 14 wydania 32-35 czasopisma "Yin" opublikowano program tego koncertu, w którym zobaczyć możemy, że podzielony był on na trzy części, zawierających łącznie 15 utworów. Najbardziej charakterystyczną cechą jest to, że w programie koncertowym zaznaczono pieśni śpiewane w różnych językach, jak włoski, niemiecki, francuski, chiński i angielski, co dowodzi wielojęzyczności repertuaru nauczanego w Narodowym Instytucie Muzycznym. Niestety, wiele chińskich placówek nauczania muzyki

wciąż ma trudności z osiągnięciem takiego poziomu. Niemal wszystkie wykonywane utwory, poza jedną pieśnią Zhao Yuanren "Naucz mnie, jak o niej nie myśleć", były to utwory wokalne kompozytorów z Europy i Ameryki, w tym twórczość Rossiniego, Griega, Webera i Donizettiego. Dowodzi to, że ówczesne wykonanie i nauczanie europejskich utworów wokalnych było ściśle związane z Narodowym Specjalistycznym Instytutem Muzycznym w Szanghaju. Edukacja muzyczna w tej pierwszej w Chinach profesjonalnej instytucji muzycznej odegrała ogromną rolę w promowaniu europejskich utworów wokalnych.

Obecnie, w dziedzinie wykorzystania europejskich utworów wokalnych w nauczaniu wokalistyki w uczelniach wyższych, nadal występują pewne nieracjonalne zjawiska, na przykład: (1) W nauczaniu wokalnym dominują narodowe pieśni artystyczne i fragmenty oper narodowych, a udział utworów europejskich jest nieporównywalnie mniejszy; (2) Europejskie utwory wokalne są klasykami przekazywanymi przez europejską edukację wokalną. Niektóre pieśni artystyczne i arie są bardzo odpowiednie dla początkujących uczniów wokalistyki w kształtowaniu podstaw śpiewu. Niestety, niektóre uczelnie pomijają utwory europejskie i ich efekt w edukacji bel canto; (3) W obecnej edukacji brak jest kompleksowego systemu nauczania europejskich utworów wokalnych, czy nawet utworów w języku włoskim, niemieckim, francuskim. Rzadko oferowane są specjalne kursy, a uczelnie, które je oferują, zazwyczaj skupiają się tylko na prostych lekcjach dykcji, pomijając dogłębne zrozumienie kultury stojącej za tymi utworami. W tym kontekście, studenci innych kierunków mają jeszcze mniejsze zrozumienie tej koncepcji, co utrudnia promowanie i rozpowszechnianie europejskich utworów wokalnych poza dziedziną muzyki.

W związku z tym, od początku nowego stulecia, Chińska Narodowa Komisja ds. Funduszy Studenckich zwiększyła wsparcie dla specjalnych programów kształcenia talentów artystycznych, zachęcając więcej wybitnych studentów i pracowników edukacyjnych do podejmowania w Europie i Ameryce studiów na poziomie magisterskim i doktorskim, aby zgłębiać autentyczną kulturę muzyczną Zachodu. Poprzez strategię "wysyłania za granicę i sprowadzania do kraju", mamy nadzieję przyczynić się do rozwoju chińskiego nauczania śpiewu. W następstwie tego wiele szkół artystycznych zaczęło zatrudniać na posadach

pedagogicznych wybitnych nauczycieli i śpiewaków z zagranicy, optymalizując strukturę kadry pedagogicznej, co bezpośrednio lub pośrednio przyczyniło się do promowania europejskich utworów wokalnych w uczelniach wyższych.

W 2019 roku rozpoczęła się realizacja pierwszego projektu "Program Rozwoju Chińskich Talentów Wokalnych" w ramach Sezonu Wokalnego w Shenzhen. 40 nauczycieli z różnych uniwersytetów muzycznych z różnych miast i 20 ekspertów wzięło udział w tej aktywności. Każdy uczestnik musiał przygotować co najmniej 4 utwory, które były całkowicie różne, w tym pieśni artystyczne i arie z oper zachodnich. Projekt trwał miesiąc i składał się z sześciu głównych serii wydarzeń: "Program Rozwoju Talentów Wokalnych w Chinach", "Chińskie Forum Wokalne", "Narodowe Pokazy Młodych Śpiewaków", "Narodowy Konkurs Młodych Wokalistów", "Koncerty muzyczne na poziomie podstawowym" oraz "Koncerty lekkiej kawalerii wokalnej". Program zapewniał profesjonalną i efektywną platformę prezentacji i rozwijania talentów. Przy okazji "Program Rozwoju" rozszerzał obszar wymiany i współpracy między chińskimi i zagranicznymi ekspertami, różnymi zespołami i instytucjami oraz młodymi talentami wokalnymi. Po tych wydarzeniach, pozwalających na nawiązanie nowych kontaktów i wymianę myśli, uczestnicy powracali do swoich macierzystych uczelni, by dalej promować nauczanie europejskich utworów wokalnych w bardziej ukierunkowany sposób.

Podczas prowadzonych przez siebie badań, Autorka dowiedziała się, że wraz z intensyfikacją kontaktów międzykulturowych, znaczenie nauczania utworów europejskich w chińskich uczelniach wyższych stale rośnie w porównaniu z poprzednim okresem. Pomimo utrzymujących się problemów, cieszą się one coraz większym zainteresowaniem i są coraz bardziej doceniane przez pedagogów i studentów. Wiele szkół wyższych wprowadziło kilka europejskich utworów wokalnych do wyboru przez studentów z repertuaru obowiązkowego oraz repertuar koncertowy dla studentów kierunku *bel canto*, co sprzyja zwiększeniu udziału utworów europejskich w nauczaniu wokalistyki. Powinniśmy jednak zwracać uwagę nie tylko na liczbę utworów, lecz także dostrzegać bliższe związki między twórczością europejską i samym *bel canto*. Tylko zwracając uwagę na związek między utworami a techniką i kulturą, możemy zastosować to, czego się nauczyliśmy, podnosząc własny poziom wykonawczy i

promując rozwój chińskiej edukacji muzycznej.

2.1.2 Wybór obiektów badawczych

W ostatnich – latach europejskiej muzyce wokalne poświęca się coraz więcej uwagi w nauczaniu. Weszła ona do obowiązkowego repertuaru oceny studentów, repertuaru semestralnego, jak również repertuaru kwalifikacyjnego przy przyjęciach na uczelnie wyższe. Jednak wykorzystanie europejskich utworów muzyki wokalne w szkołach wyższych i na uniwersytetach również wiąże się z problemami, takimi jak kwestia wyboru materiału dydaktycznego, czy doboru treści i celu nauczania. Aby lepiej badać i promować to zagadnienie, i aby lepiej wykorzystać jego wartość w nauczaniu, musimy dokładnie zbadać nieprawidłowości w nauczaniu europejskich utworów wokalnych w szkołach wyższych.

Starając się poznać i zrozumieć aktualną sytuację w nauczaniu w chińskich uczelniach wyższych, Autorka obserwowała wiele koncertów z udziałem studentów i pedagogów wokalnych w okresie od października 2019 do początku 2023 roku. W dniach od 24 lipca do 25 sierpnia 2021 roku Autorka obserwowała wszystkie wydarzenia artystyczne w ramach trzeciej edycji projektu "Program Rozwoju Chińskich Talentów Wokalnych" podczas Sezonu Wokalnego w Shenzhen. W tym okresie nawiązała ona kontakt z wieloma pedagogami śpiewu i studentami z różnych uczelni, poznając szczegóły dotyczące treści nauczania, standardów oceny, stosunku nauczycieli i studentów wobec europejskich utworów wokalnych. Wszystkie te osoby pochodziły z 32 różnych prowincji i miast w Chinach. Ponadto, ponieważ Autorka odbyła studia licencjackie i magisterskie w Uniwersytecie Henan, przeprowadziła również rozmowy z pedagogami z tej uczelni dotyczące treści kwestionariusza i jego podsumowania. Z uwagi na to, że od końca 2021 roku Autorka przebywała poza granicą Chin, celem usprawnienia pracy i uniknięcia uciążliwych podróży, część zadań została przeprowadzona online, co nie wpłynęło jednak na ich ostateczne wyniki. Wysłano ankiety do studentów i nauczycieli specjalności wokalne, otrzymując łącznie 87 wypełnionych ankiet od pedagogów i 206 od studentów.

2.2 Projekt i dystrybucja kwestionariuszy

2.2.1 Projekt kwestionariuszy

Adresatami niniejszej ankiety są nauczyciele i studenci kierunków wokalnych w uczelniach wyższych, a głównym jej celem - zrozumienie zastosowania europejskich utworów wokalnych w nauczaniu śpiewu w chińskich uczelniach wyższych. Szczegóły celu badawczego przedstawiają się następująco:

(1) Poznanie stosunku nauczycieli i studentów kierunków wokalnych wobec europejskich utworów wokalnych.

(2) Udział europejskich utworów wokalnych w repertuarze koncertowym.

(3) Czy nauczyciele zwracają uwagę na wszechstronny rozwój uczniów podczas nauczania zachodniego repertuaru.

(4) Stopień, w jakim uczniowie przyswoili odpowiednią wiedzę o europejskich utworach wokalnych.

W badaniu tym chodzi o zrozumienie obecnej sytuacji związanej z nauczaniem europejskich utworów wokalnych w uczelniach wyższych, w celu wykrycia problemów i znalezienia ich rozwiązania, co przyczyni się do postępu i rozwoju tej dziedziny. Autorka ankiety zaprojektowała pytania dotyczące nastawienia pedagogów do nauczania i jego treści, nastawienia studentów do nauki czy też faktycznej znajomości nauczanych treści, odwołując się do "Krajowych Standardów Jakości Nauczania w Muzyce i Tańcu (w specjalności muzycznej)" opracowanych przez chińskie Ministerstwo Edukacji. W ten sposób powstały trzy ankiety dla różnych grup docelowych. Celem zapewnienia dokładności wyników ankiety, projekt ograniczał się do tematu europejskich utworów wokalnych. Ankiety były anonimowe, co pozwalało nauczycielom i studentom na wypełnianie ich zgodnie z prawdą. Autorce zależało na uzyskaniu autentycznego obrazu sytuacji dotyczącej europejskich utworów wokalnych w nauczaniu wokalistyki w uczelniach wyższych, aby osiągnąć zamierzony cel badań, przeprowadzanych w ramach niniejszej pracy.

2.2.2 Dystrybucja kwestionariuszy

Po zaplanowaniu i sporządzeniu kwestionariuszy, Autorka przystąpiła do ich dystrybucji

do poszczególnych obiektów badawczych.

Rozpoczęła od przeprowadzenia ankiety wśród pedagogów śpiewu, wysyłając kwestionariusze do uniwersyteckich nauczycieli wokalistyki, z którymi wcześniej nawiązała już kontakt, otrzymując 29 odpowiedzi. Następnie, podczas wydarzeń trzeciej edycji projektu "Program Rozwoju Chińskich Talentów Wokalnych" w ramach Sezonu Wokalnego w Shenzhen w dniach 24 lipca - 25 sierpnia 2021, przeprowadziła badanie wśród wybranych osób na miejscu, otrzymując 20 odpowiedzi. Biorąc pod uwagę stosunkowo niewielką liczbę uczestników, opublikowała następnie ankietę na platformie internetowej Questionnaire Star, przy pomocy kolegów i nauczycieli udostępniając ankietę innym osobom i otrzymując kolejnych 38 ważnych odpowiedzi. Ostatecznie zebrano łącznie 87 odpowiedzi od uniwersyteckich pedagogów wokalnych.

Następnie przystąpiono do przeprowadzenia ankiety wśród studentów kierunków wokalnych. Ta część składała się z dwóch ankiet, z których pierwsza część była subiektywna (była to ankietą dotyczącą obecnej sytuacji i mająca na celu poznanie postaw studentów uniwersyteckich względem nauki utworów europejskich oraz ich wyników w nauce). Autorka rozesłała ten kwestionariusz do studentów studiów licencjackich na kierunku wokalnym. W badaniu wzięli udział studenci Instytutu Muzycznego Uniwersytetu Henan, Instytutu Muzycznego Uniwersytetu Zhengzhou, Wydziału Muzyki Uniwersytetu Pedagogicznego w Anyang, Uniwersytetu Pedagogicznego Anhui, Instytutu Sztuki Pięknych w Anhui, Konserwatorium Chińskiego i Konserwatorium w Szanghaju. Ostatecznie na początku 2023 roku, Autorka otrzymała łącznie 206 wypełnionych kwestionariuszy.

Drugi zestaw ankiet dotyczył części obiektywnej, głównym celem tego zestawu ankiet było zbadanie stopnia zrozumienia przez studentów wiedzy kulturowej związanej z europejską muzyką wokalną. Jednocześnie miał on na celu sprawdzenie czy studenci zwracają uwagę na doskonalenie swoich umiejętności w zakresie historii, estetyki oraz muzyki, na równi z doskonaleniem techniki wokalnej. Uczestnicy niniejszego badania wybrani zostali na podstawie wyników części subiektywnej kwestionariusza, przy czym zastosowano następujące warunki selekcji: (1) Studenci, którzy w kwestionariuszu subiektywnym opanowali ponad 12

europejskich utworów wokalnych; (2) Studenci, którzy uzyskali bardzo dobre wyniki na kierunkach wokalnych i plasują się w pierwszej trójce w swoich klasach; (3) Studenci, którzy mają bogate doświadczenie wykonawcze i często uczestniczą w zajęciach praktycznych. Ankieta ta skierowana była do studentów spełniających wszystkie trzy powyższe kryteria, celem zrozumienia stopnia, w jakim studenci o wysokim poziomie wykonawstwa posiadają wiedzę kulturową o utworach europejskich. W tej ankiecie wybrano siedem europejskich utworów wokalnych, odpowiednich dla początkujących studentów wokalistyki, po czym zbadano wiedzę kulturową uczestników. Ta część była dość prosta, a wszystkie potrzebne informacje (odpowiedzi) znaleźć można w internecie. Dzięki temu ankieta mogła bezpośrednio odzwierciedlić stosunek studentów do nauki, ich zrozumienie kulturowych aspektów europejskich utworów wokalnych, wskazując pośrednio, czy studenci przywiązują wagę do rozwoju własnych kompetencji ogólnych na równi z doskonaleniem techniki śpiewu. Ostatecznie otrzymano 55 ważnych kwestionariuszy, kończąc badanie z początkiem roku 2023.

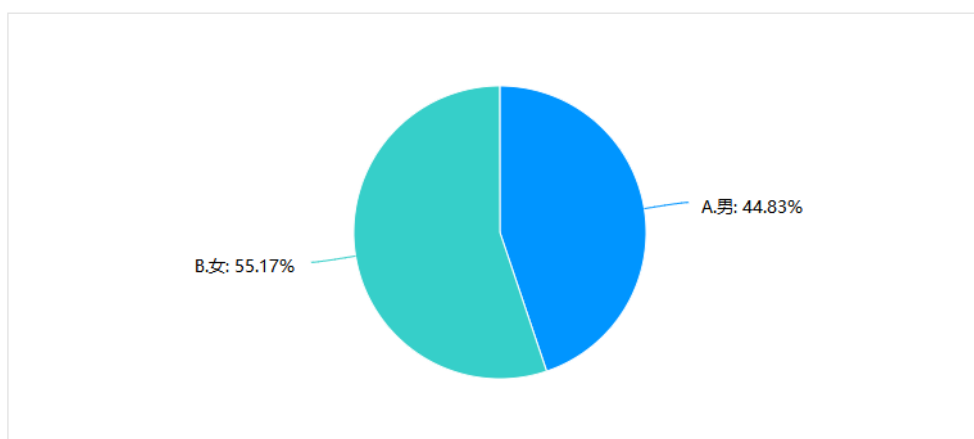
2.3 Wyniki statystyczne i analiza ankiety

2.3.1 Pojedyncze wyniki statystyczne i analiza sytuacji

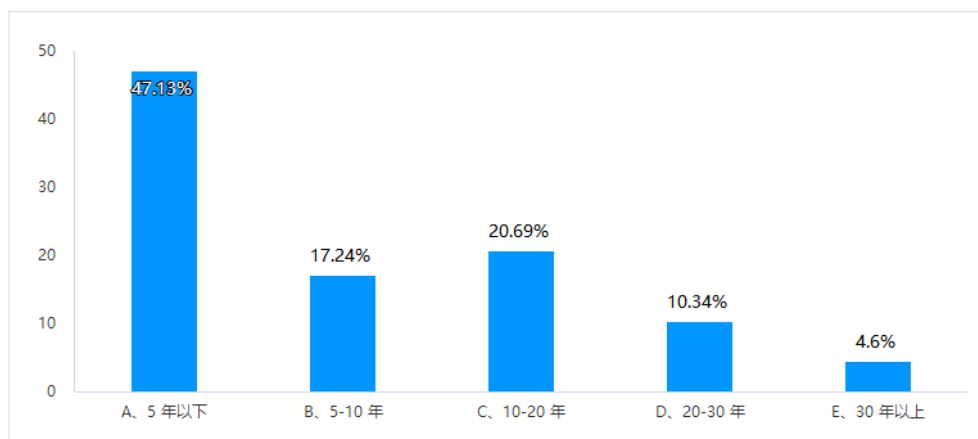
(I) Ankieta dla nauczycieli

Ta ankieta składa się z 10 pytań, dotyczących podstawowych informacji o nauczycielach akademickich oraz ich stosunku do nauczania europejskich utworów wokalnych, organizacji koncertów, treści nauczania, używanych podręczników itp. (W sumie zwrócono 87 egzemplarzy tego kwestionariusza)

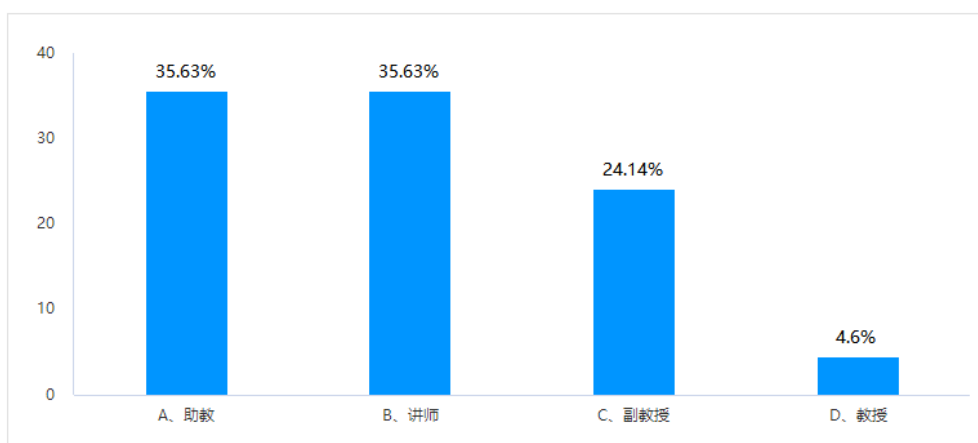
(1) Zrozumienie podstawowej sytuacji nauczycieli, którzy wzięli udział w ankiecie.



Ryc. 1: Statystyki dotyczące płci nauczycieli biorących udział w ankiecie



Ryc. 2: Statystyki dotyczące stażu pracy nauczycieli biorących udział w badaniu ankietowym



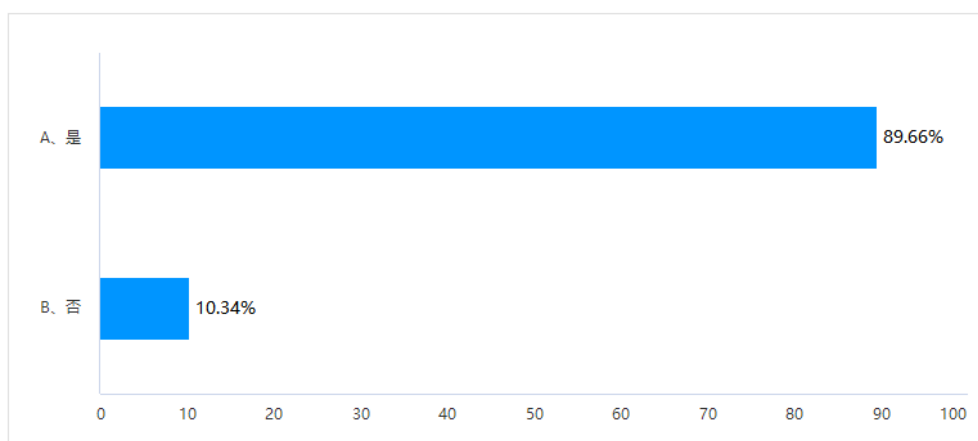
Ryc. 3: Statystyki tytułów zawodowych nauczycieli biorących udział w badaniu ankietowym

Celem tego pytania jest zrozumienie podstawowej sytuacji nauczycieli biorących udział w badaniu. Na wykresie 1 widać, że większość nauczycieli biorących udział w tej ankiecie to kobiety, które stanowią 55,17% ogólnej liczby uczestników badania, a liczba mężczyzn jest nieco mniejsza i stanowi 44,83% całości. Ogólnie rzecz biorąc, istnieje niewielka różnica w rozkładzie płci wśród pedagogów wokalnych biorących udział w tym badaniu. Na wykresie 2 widać, że większość osób objętych tym badaniem to osoby, które pracowały krócej niż 5 lat oraz te, które pracowały 10-20 lat, co stanowi 47,13% i 20,69% ogólnej liczby ankietowanych. Jednocześnie, nauczyciele z 5-10-letnim stażem stanowią 17,24% ogółu, nauczyciele z 20-30-letnim stażem - 10,34%, a nauczyciele z ponad 30-letnim stażem - 4,6%. Wynika stąd, że nauczyciele z mniej niż dziesięcioma latami doświadczenia stanowią około dwie trzecie ogółu. Ta grupa nauczycieli wyznaczy kierunek nauczania europejskich utworów wokalnych w

uczelniach wyższych na przyszłe 20 lat. Z wykresu 3 widać, że wśród pedagogów biorących udział w tej ankiecie największa jest liczba nauczycieli z tytułem asystenta i wykładowcy, którzy stanowią 71,26% ogółu, a następnie profesorów nadzwyczajnych, którzy stanowią 24,14% ogółu, najmniej jest zaś profesorów, którzy stanowią jedynie 4,6% ogółu badanych.

(2) „Czy wymagasz od uczniów śpiewania europejskich utworów wokalnych w ramach nauczania wokalistyki?”

Statystyki dla tego pytania są bardzo optymistyczne. Jak widać na poniższym wykresie, 89,66% pedagogów wokalnych w tej ankiecie stwierdziło, że będą wymagać od swoich studentów śpiewania europejskich utworów wokalnych, podczas gdy tylko 10,34% nauczycieli nie będzie stawiać takiego wymagania. Sugeruje to, że zdecydowana większość nauczycieli wokalistyki uczestniczących w ankiecie wybiera dla swoich studentów europejskie utwory wokalne, co potwierdza ich wartość dydaktyczną. Jest to bardzo ważny warunek wstępny dla zastosowania i promocji europejskich utworów wokalnych w uczelniach wyższych.

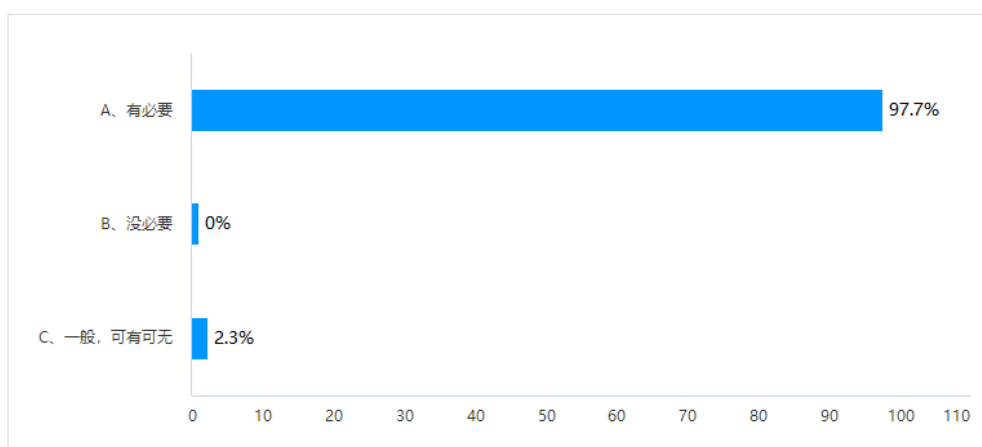


Ryc. 4: Czy uczniowie mają obowiązek śpiewać europejskie utwory wokalne w nauczaniu muzyki wokalne?

Biorąc pod uwagę, że niektóre uniwersytety mogą wyznaczyć zakres obowiązkowych utworów do śpiewu dla studentów, który może zawierać niektóre europejskie pieśni artystyczne i arie, co sprawia, że wymagania nauczycieli wokalnych wobec repertuaru studentów niekoniecznie wynikają z ich potwierdzenia wartości dydaktycznej. Dlatego też kolejnym zadaniem przez Autorkę pytaniem pozostaje zrozumienie stosunku nauczycieli śpiewu w uczelniach wyższych do europejskich utworów wokalnych.

(3) „Czy uważasz, że europejski repertuar powinien zawierać się w programie nauczaniu muzyki wokalne?”

To pytanie jest takie samo jak poprzednie i ma na celu zrozumienie stosunku nauczycieli śpiewu w szkołach wyższych do europejskich utworów wokalnych. Aby odpowiedź była jak najbardziej zbliżona do rzeczywistej sytuacji, pomiędzy „niezbędne” i „niepotrzebne” dodano opcję „tak sobie, mogą być, może też ich nie być”. Ostateczny wynik statystyczny jest taki, że 97,7% nauczycieli śpiewu wybiera „niezbędne”, 2,3% ogólnej liczby nauczycieli śpiewu wybiera „tak sobie, mogą być, może ich też nie być”, nikt natomiast nie wybrał „niepotrzebne”.



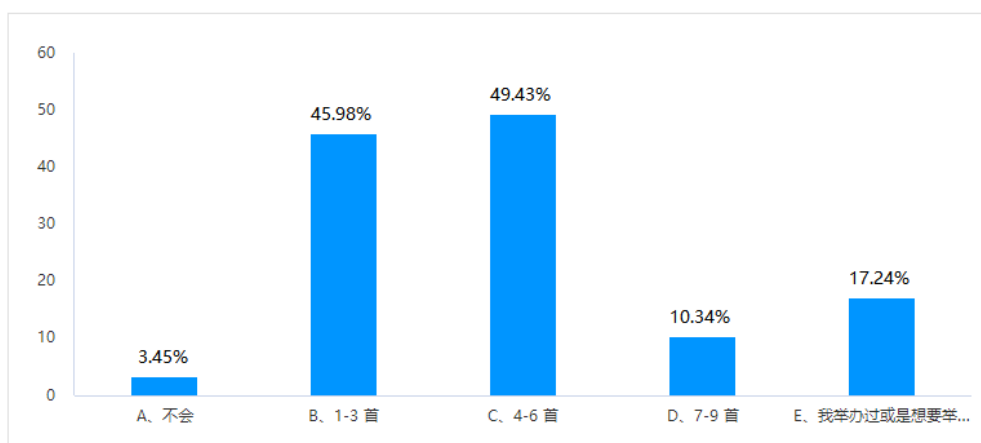
Ryc. 5: Czy europejskie utwory wokalne powinny być obecne w nauczaniu muzyki wokalne?”

Z tego pytania wynika, że prawie wszyscy nauczyciele muzyki wokalne pozytywnie odnoszą się do wartości dydaktycznej europejskich utworów wokalnych, co sprzyja promowaniu jej rozwoju w nauczaniu. Jednakże, tylko dwóch nauczycieli wybrało odpowiedź "tak sobie, może być, ale nie musi", a żaden nie wybrał "nie ma takiej potrzeby". To odzwierciedla negatywne nastawienie tych nauczycieli do europejskich utworów wokalnych - w ich oczach, nie mają one specjalnych, wyjątkowych elementów dydaktycznych.

(4) „Czy ty lub twoi uczniowie wykonujecie europejskie utwory wokalne na koncertach? (W programie jednego koncertu jest około 12 utworów)”

Dla nauczycieli i studentów kierunków wokalnych koncerty są formą sprawdzania efektów uczenia się i kanałem autoekspresji, co ma ogromne znaczenie. To pytanie dotyczy tego, czy europejskie utwory wokalne są wybierane jako repertuar koncertowy i jaką proporcję stanowią w programie koncertów. Z rysunku 6 wynika, że większość osób wybrała od 4 do 6

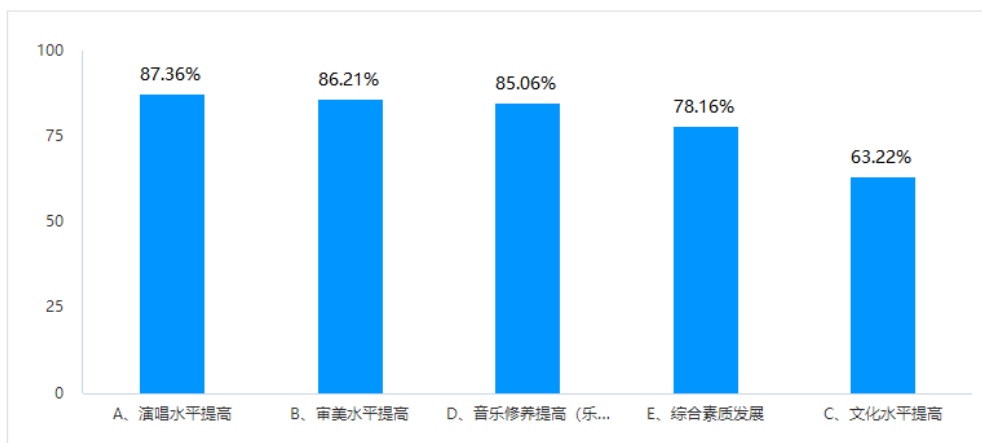
utworów, co stanowi 49,43% ogólnej liczby badanych. Następnie 1-3 utwory, co stanowi 45,98% ogólnej liczby badanych. A więc w zdecydowanej większości koncertów nauczyciel-uczeń europejskie utwory wokalne będą stanowiły około 20-50% repertuaru. 3,45% nauczycieli nie wybierze na koncercie europejskich utworów, natomiast 17,24% nauczycieli organizowało lub zamierza zorganizować specjalne koncerty wypełnione muzyką europejską, co niewątpliwie przyczyni się do ich popularyzacji. 7-9 utworów wybrało 10,34% nauczycieli. Na podstawie tego pytania można zauważyć, że europejskie utwory wokalne stały się naturalnym wyborem repertuaru koncertowego studentów z kierunków wokalnych. Autorka obserwowała kilka koncertów studentów i nauczycieli, z których większość zawierała w swoim repertuarze od 2 do 5 utworów europejskich. Wskazuje to że zachodni repertuar jest akceptowany przez nauczycieli i studentów uczelni wyższych.



Ryc. 6: Czy podczas koncertu wybierasz europejskie utwory wokalne?

(5) „Poprawy którego z poniższych punktów zwykle wymagasz od uczniów w nauczaniu europejskich utworów wokalnych?”

To pytanie jest pytaniem wielokrotnego wyboru, które ma na celu zrozumienie czynników, na które nauczyciele akademicki zwracają uwagę podczas nauczania zachodniego repertuaru. Jak widać na rysunku 7, najważniejszym czynnikiem dla nauczycieli biorących udział w ankiecie jest poprawa poziomu śpiewu studentów, co stanowi 87,36%. Na drugim miejscu jest poprawa poziomu estetyki, tę opcję wybrało 86,21% nauczycieli. Kolejne miejsca to osiągnięcia muzyczne, wszechstronna kompetencja artystyczna i kulturowa, które stanowią odpowiednio 85,06%, 78,16% i 63,22%.



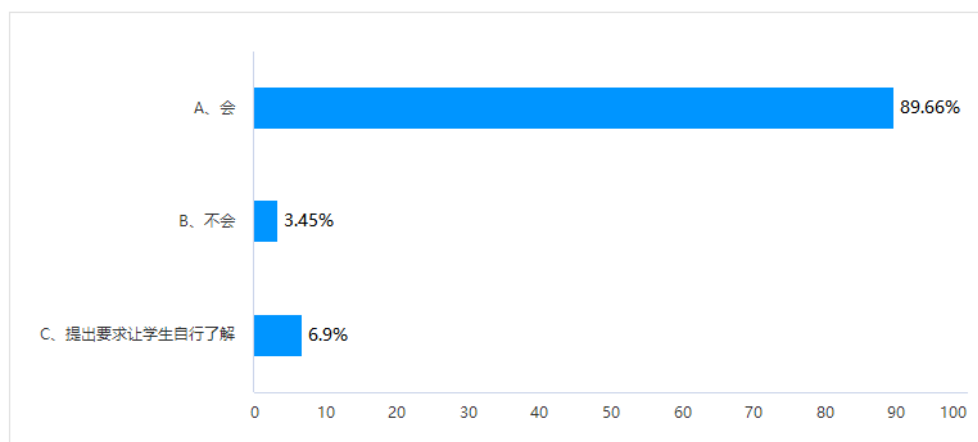
Ryc. 7: Wymagania nauczycieli w zakresie nauczania europejskich utworów wokalnych

Wynika z tego, że poprawa poziomu umiejętności śpiewu jest podstawowym elementem, na który wszyscy nauczyciele zwracają uwagę podczas nauczania. Po drugie, rozwój poziomu estetyki, kultury muzycznej i kompetencji ogólnych jest drugim najważniejszym czynnikiem po poziomie wykonawczym. Element ten również przyciąga uwagę nauczycieli, co stanowi bardzo korzystny czynnik z punktu widzenia badania wartości dydaktycznej utworów europejskich. Ponad połowa nauczycieli nie wybrała opcji kompetencji kulturowych, co wskazuje na niedostateczną uwagę poświęcaną wiedzy kulturowej studentów. W rzeczywistości, pięć opcji zawartych w tym pytaniu nie jest całkowicie niezależnych, lecz wzajemnie ze sobą powiązanych. Aby student mógł się rozwijać w sposób pełny i kompleksowy, musi pracować nad swoimi słabymi punktami. Dla studentów śpiewu, niedostateczna uwaga poświęcana poprawie kompetencji kulturowych stanowi czynnik niekorzystny w ich rozwoju.

(6) „Czy na zajęciach specjalistycznych poruszasz niektóre tematy związane z europejskimi utworami wokalnymi, które śpiewają Twoi studenci?”

To pytanie dotyczy treści nauczania europejskich utworów wokalnych przez nauczycieli uniwersyteckich. Głównym celem jest zbadanie czy pedagodzy wokalni omawiają na lekcjach problemy z dziedziny humanistyki, historii, biografii twórców, czy też wymagają, aby studenci sami zdobywali takie informacje. Aby odpowiedź była jak najbardziej zbliżona do rzeczywistej sytuacji, pomiędzy „tak” i „nie” dodano opcję „polecam studentom samodzielne uzupełnienie wiadomości”. Poniżej przedstawiono statystyki wyników końcowych (ryc. 8). Tylko 3,45% nauczycieli muzyki wokalnej wybrało w tym pytaniu opcję „nie”; 89,66% nauczycieli muzyki

wokalnej wybrało opcję „tak”; 6,9% nauczycieli muzyki wokalne wybrało opcję „polecam studentom samodzielne uzupełnienie wiadomości”.



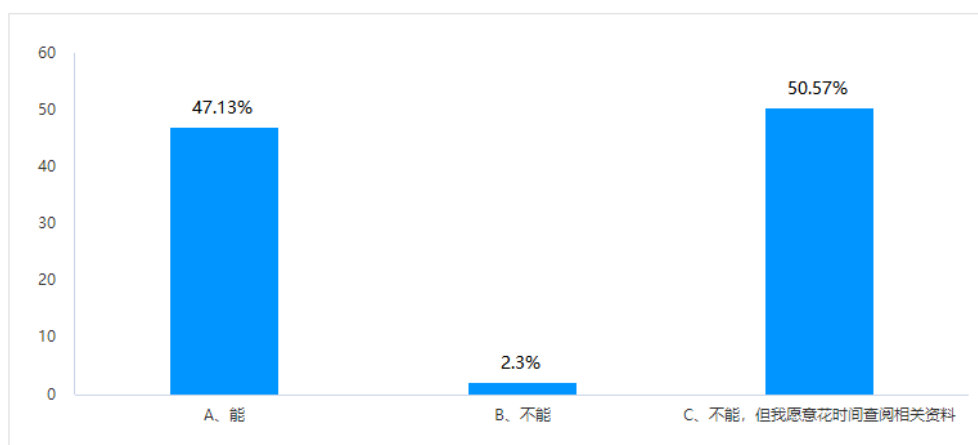
Ryc. 8: Czy wiedza jest poszerzana w ramach zajęć

Wynika z tego, że bardzo niewielu nauczycieli nie przywiązuje wagi do umiejętności studentów wykraczających poza sam poziom śpiewu. Wpływ pedagogów wokalnych na studentów jest bardzo istotny, a brak uwagi ze strony nauczycieli może prowadzić do zaniedbań ze strony studentów, co jest niekorzystne dla nauki europejskich utworów wokalnych. Ponad trzy czwarte nauczycieli omawia na lekcjach wiedzę związaną z europejskimi utworami wokalnymi, co wskazuje, że cenią oni wszechstronny rozwój studentów i efektywnie promują pogłębianie ich wiedzy. Mała część nauczycieli wymaga od studentów pogłębiania wiedzy związanej z europejskimi utworami wokalnymi, które wykonują. Takie wymaganie promuje zrozumienie przez studentów szerszej problematyki, zwiększa ich zdolność do samodzielnej nauki, obejmującej wiedzę z zakresu historii i literatury, znajomość twórców, nowych koncepcji w zakresie kreacji wykonawczej, co prowadzi do poprawy kompetencji ogólnych.

(7) „Czy jesteś w stanie opanować większość wiedzy kulturowej związanej z tłem twórczym, życiorysem kompozytora oraz tłem historycznym europejskich utworów wokalnych, które wykonywałeś??”

To pytanie dotyczy zrozumienia przez nauczyciela ilości wiedzy związanej z europejskimi utworami wokalnymi, które posiada. Ta kwestia jest szczególnie ważna, ponieważ wiedza nauczyciela ma bezpośredni wpływ na studentów. Aby wyniki badania były bardziej precyzyjne, po "tak" i "nie" w tym pytaniu dodano opcję "nie bardzo, ale chętnie sprawdzę

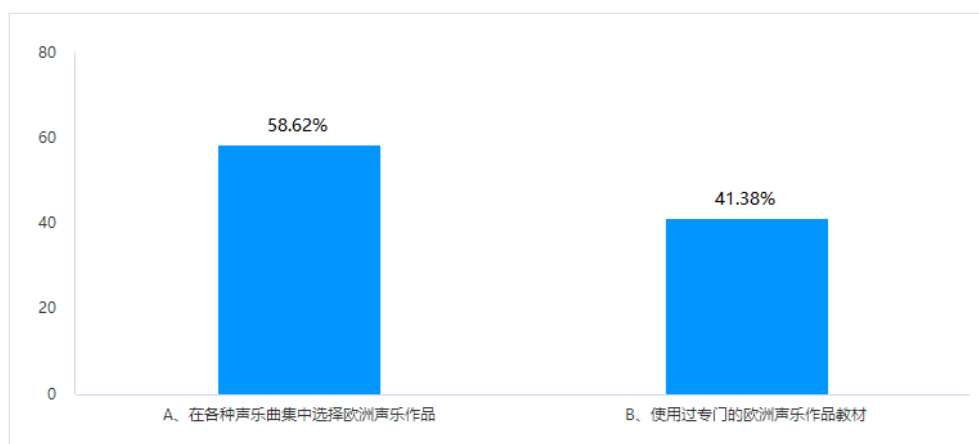
odpowiednie materiały", która odzwierciedla również nastawienie nauczyciela do nauki, mogące pośrednio wpływać na studentów. Wyniki statystyczne są następujące (Rysunek 9): tylko 2,3% nauczycieli śpiewu nie posiada wiedzy kulturowej na temat większości europejskich utworów wokalnych, które wykonywali. Pedagodzy wokalni, którzy wybrali opcję „tak” stanowili 47,13% ogólnej liczby badanych. Ci sami nauczyciele dają studentom przykład i mogą przekazać im wiele informacji, co niewątpliwie będzie sprzyjać rozwojowi nauczania utworów europejskich. Ostatecznie 50,57% nauczycieli muzyki wokalne wybrało „nie bardzo, ale chętnie sprawdzę odpowiednie materiały”. Chociaż ci nauczyciele nie mają wiedzy na temat większości europejskich utworów wokalnych, które śpiewali, ich podejście do uczenia się polegające na ciągłym uczeniu się i ciągłym doskonaleniu może wpływać na nastawienie uczniów do uczenia się, pomagać uczniom w ustaleniu prawidłowego stosunku do nauki, jak również zachęcać do samodzielnego zdobywania wiedzy. Umożliwia to uczniom samodzielne badanie kwestii dotyczących utworów europejskich, co jest korzystnym czynnikiem dla ich wszechstronnego i kompleksowego rozwoju.



Ryc. 9: Czy są w stanie opanować większość wiedzy związanej z wykonywanymi utworami wokalnymi?

(8) „Czy kiedykolwiek korzystałeś ze specjalistycznych europejskich podręczników do muzyki wokalne?” Podręczniki mają ogromne znaczenie w edukacji. Wybór właściwych podręczników przynosi wiele korzyści, takich jak poprawa efektywności uczenia się, pobudzanie zainteresowania uczniów nauką oraz poszerzanie wiedzy. Jednak sądząc po wynikach tego badania ankietowego (ryc. 10), sytuacja nie napawa optymizmem. Ponad

połowa nauczycieli śpiewu nie korzystała z podręczników muzyki wokalne zawierających utwory europejskie, lecz wybierała repertuar z partytur, a odsetek tak postępujących sięga 58,62%; 41,38% ogółu nauczycieli wybrało opcję „korzystam ze specjalistycznych europejskich materiałów do nauczania muzyki wokalne”. Z poprzednich odpowiedzi wynika, że większość uczestniczących w tej ankiecie nauczycieli to ludzie młodzi, którzy otrzymali regularne wykształcenie wyższe i posiadają pewne doświadczenie akademickie. Mają oni większy dostęp do nowych podręczników, ale wyniki wskazują, że nieco mniej niż połowa z nich korzysta z podręczników specjalistycznych. Można przypuszczać, że w przypadku niektórych starszych i bardziej tradycyjnych nauczycieli problem ten może być jeszcze poważniejszy.



Ryc. 10: Czy używasz specjalistycznych europejskich materiałów do nauczania muzyki wokalne

Można zauważyć, że wykorzystanie materiałów dydaktycznych w postaci europejskich utworów wokalnych jest stosunkowo chaotyczne, co jest spowodowane brakiem uwagi nauczycieli i silną podmiotowością wykorzystania muzyki wokalne jako materiału dydaktycznego. Autorka uważa, że zasadniczy powód jest związany z osobistymi preferencjami nauczycieli i ich zasobami wiedzy.

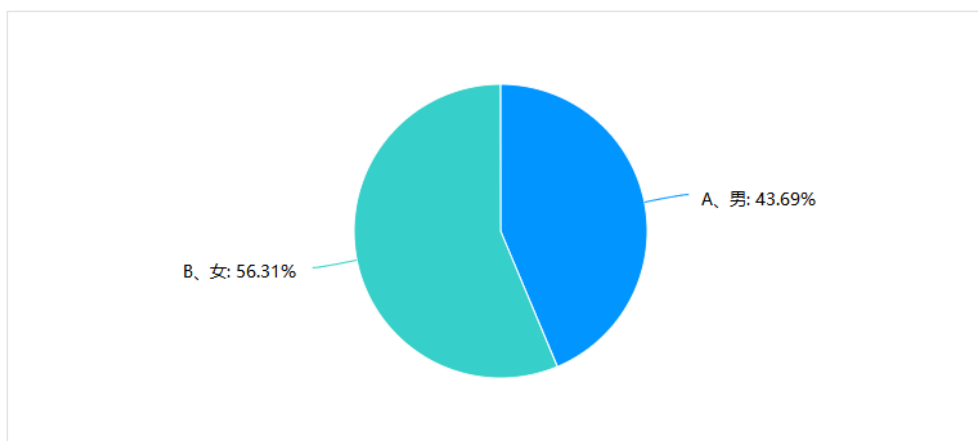
(II) Ankieta studencka

Ankieta składa się z dwóch kwestionariuszy. Pierwszy kwestionariusz jest częścią subiektywną, składającą się w sumie z 13 pytań, mającą na celu poznanie stosunku studentów do nauki europejskich utworów wokalnych, liczby tych utworów oraz opanowania

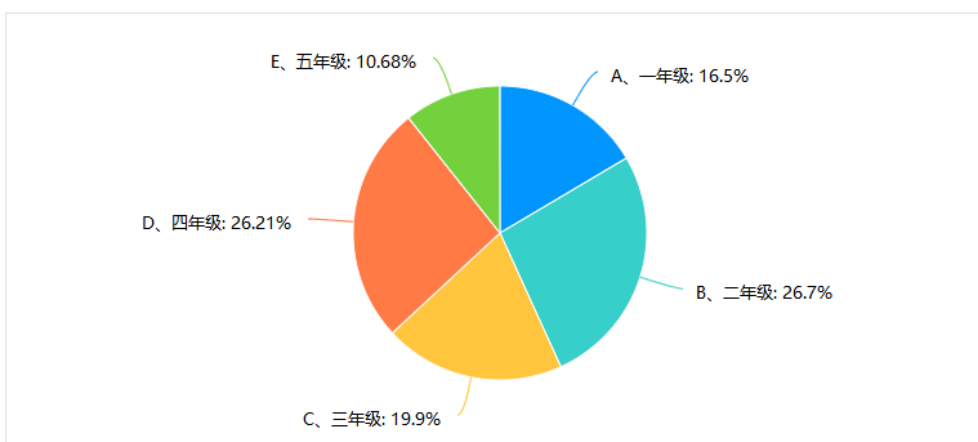
odpowiedniej wiedzy (łącznie zebrano 209 ankiet). Drugi kwestionariusz był częścią obiektywną i zawierał 10 pytań dotyczących kilku powszechnie znanych europejskich utworów wokalnych, pytania zaś dotyczyły wiedzy ogólnej na ich temat, którą można z łatwością znaleźć w internecie. Ten kwestionariusz został rozesłany do studentów, którzy osiągnęli dobre wyniki w specjalności wokalne i opanowali dużą liczbę europejskich utworów wokalnych w poprzednim badaniu ankietowym. Celem jest tu zrozumienie czy studenci, podczas nauki europejskich utworów wokalnych, zwracają uwagę na poprawę jakości w zakresie humanistyki, historii, muzyki itp., jednocześnie poprawiając swój poziom śpiewu (ogółem zebrano 55 odpowiedzi).

Część subiektywna:

(1) Dotyczy podstawowej sytuacji studentów, którzy wzięli udział w ankiecie.



Ryc. 11: Rozkład płci studentów biorących udział w ankiecie



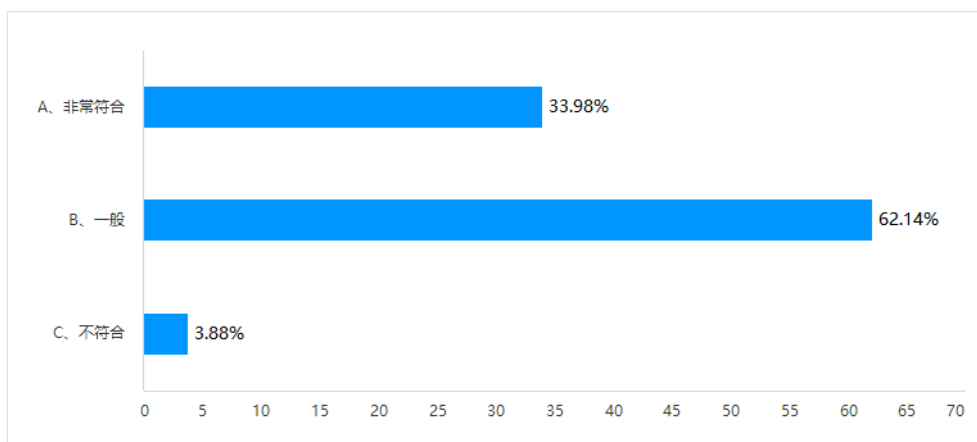
Ryc. 12: Odsetek studentów poszczególnych lat

Jak widać z wykresu 11, proporcja płci w próbie studentów uniwersyteckich jest

stosunkowo zrównoważona: na 90 mężczyzn jest 116 kobiet, czyli odpowiednio 43,69% i 56,31%. Z wykresu 12 wynika, że rozkład liczby studentów poszczególnych lat biorących udział w badaniu jest również stosunkowo zrównoważony. Wśród nich najwięcej jest studentów drugiego i ostatniego roku, którzy stanowią 26,7% i 26,21% ogółu; Najmniej jest studentów piątego roku, którzy stanowią 10,68%. Udział studentów pierwszego i trzeciego roku wynosi odpowiednio 16,5% i 19,9%. W związku z tym liczba osób z poszczególnych lat jest nieco nierówna, ale ogólnie jest nadal względnie wyrównana. Zrównoważona liczba osób sprzyja uzyskaniu bardziej realistycznych wyników badań.

(2) „Bardzo lubię europejską muzykę wokalną”.

To pytanie ma na celu zrozumienie preferencji studentów co do europejskich utworów wokalnych. Dla większej dokładności danych, dodano również opcję „tak sobie”. Wyniki statystyczne są widoczne na poniższym wykresie (wykres 13). Studenci, którzy wybrali "nie zgadza się", to jest ci, którzy absolutnie nie lubią europejskich utworów wokalnych, stanowią tylko 3,88% całkowitej liczby. Studenci, którzy wybrali "średni", to jest ci, którzy nie są bardzo zadowoleni, stanowią 62,14% całkowitej liczby. Liczba osób, które bardzo je polubiły, stanowi 33,98% ogólnej liczby badanych.

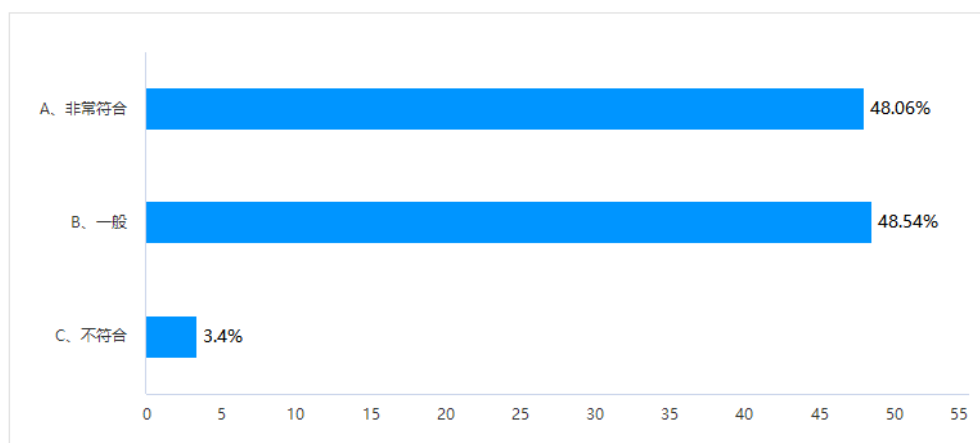


Ryc. 13: Preferencje dotyczące europejskich utworów wokalnych

(3) „Chcę poznać europejskie utwory wokalne i zrozumieć ich konotacje kulturowe”.

To pytanie odzwierciedla nastawienie studentów kierunków wokalnych w badanych uczelniach wyższych do nauki utworów europejskich. Aby wyniki były bardziej precyzyjne, dodano opcję "średnio" (Ryc. 14). Liczba osób, które wybierają opcję „nie” jest bardzo mała i stanowi

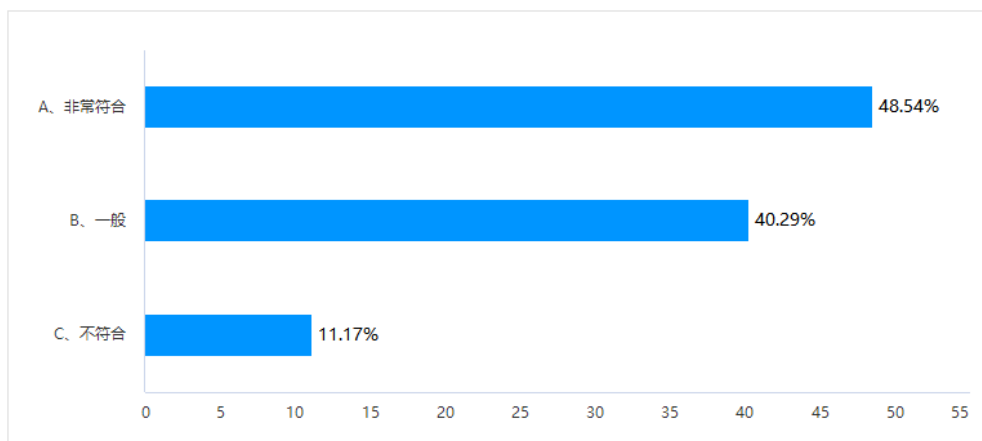
zaledwie 3,4% ogółu; 48,06% studentów wybrało „zdecydowanie tak”, co wskazuje, że poważnie podchodzą oni do europejskich utworów wokalnych i są chętni do przyswajania sobie związanej z nimi wiedzy kulturowej, co jest bardzo korzystnym czynnikiem. Jednakże, nadal 48,54% studentów wybrało "średnio", co wskazuje, że prawie połowa studentów albo nie podchodzi poważnie do nauki europejskich utworów wokalnych, albo nie jest zainteresowana zrozumieniem kulturowych konotacji stojących za nimi. Ten wynik nie sprzyja ich wszechstronnemu rozwojowi.



Ryc. 14: Czy chcesz zrozumieć konotacje kulturowe europejskich utworów wokalnych?

(4) „Zasadniczo co semestr mam kontakt z europejskimi utworami wokalnymi”.

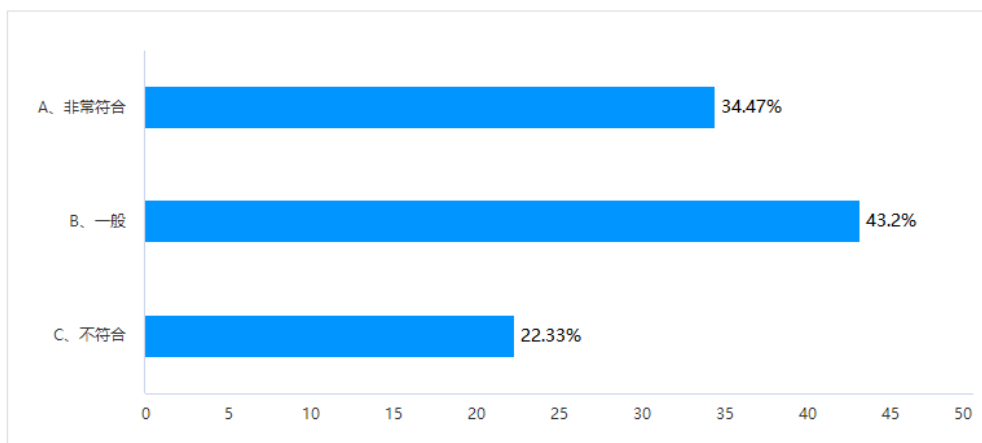
To pytanie ma na celu sprawdzenie czy studenci kierunków wokalnych w uczelniach wyższych będą studiować europejskie utwory wokalne w każdym semestrze (Ryc. 15). Dobrą wiadomością jest to, że blisko połowa studentów wybrała opcję „zdecydowanie się zgadzam”, co stanowi 48,54% ogółu. To wskazuje, że wymagania nauczycieli, estetyczne upodobania studentów oraz regulaminy uczelni dotyczące obowiązkowych utworów do wykonania w każdym semestrze powodują, że studenci mają styczność z europejskimi utworami wokalnymi i uczą się ich. Jest to czynnik bardzo korzystny z punktu widzenia promowania nauczania europejskich utworów wokalnych. Liczba osób, które wybrały odpowiedź "nie", jest również znaczna i stanowi 11,17% całkowitej liczby badanych, co wskazuje, że nadal istnieje wiele do zrobienia w chińskim systemie nauczania europejskich utworów wokalnych.



Ryc. 15: Czy studiujesz europejskie utwory wokalne w każdym semestrze

(5) „Studiuję niektóre europejskie utwory wokalne jako ćwiczenia wokalne”.

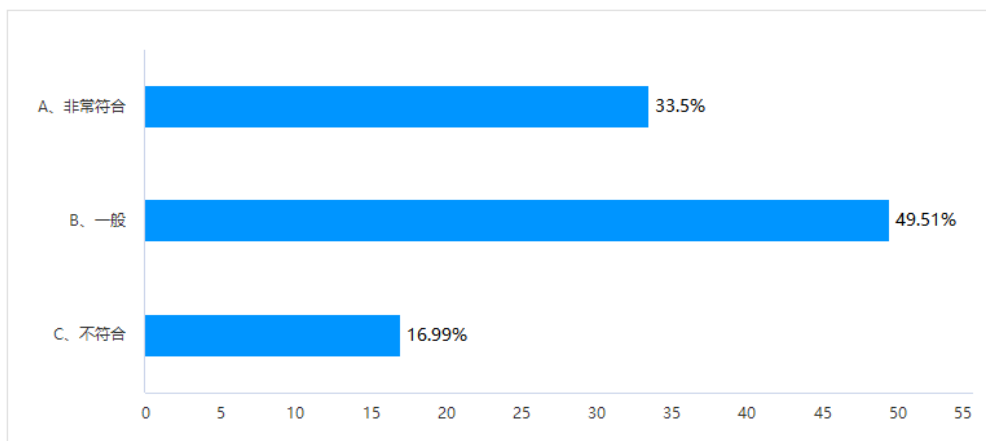
To pytanie głównie odzwierciedla nastawienie studentów do nauki i jest to zjawisko, które Autorka odkryła podczas prowadzenia badań w szkołach wyższych. Z powodu niezbyt rozległej tessitury niektórych pieśni artystycznych i arii barokowych, a także krótkiej ich struktury w porównaniu z innymi utworami, niektóre europejskie utwory wokalne są traktowane przez poszczególnych studentów z niższych lat jako utwory do ćwiczenia śpiewu, a nie jako utwory, które wymagają pełnej ekspresji emocji i głosu. Dlatego Autorka postanowiła zadać to pytanie, a odpowiedzi są dość rozczarowujące. Jak widać z Ryc. 16, osoby, które wybrały opcję "zdecydowanie tak", stanowią 34,47% ogólnej liczby badanych. 43,2% ogółu studentów wybrała odpowiedź „tak sobie”; Tylko 46 osób zdecydowało się na odpowiedź negatywną, co stanowi 22,3% ogółu badanych. Odzwierciedla to stosunek studentów specjalności wokalnych w szkołach wyższych do nauki utworów europejskich oraz problemy z jakością nauki. Nasze wysiłki w eksploracji edukacyjnej utworów wokalnych zawierających europejską technikę *bel canto*, nadal są niewystarczające, a świadomość naukowa studentów nadal wymaga poprawy.



Ryc. 16: Nauka niektórych europejskich utworów wokalnych jako ćwiczeń wokalnych

(6) "Śpiewaniu europejskich utworów wokalnych potrafię poświęcić się całym sercem, a w wyczuciu emocji i kreacji wizerunków artystycznych czuję się znakomicie"

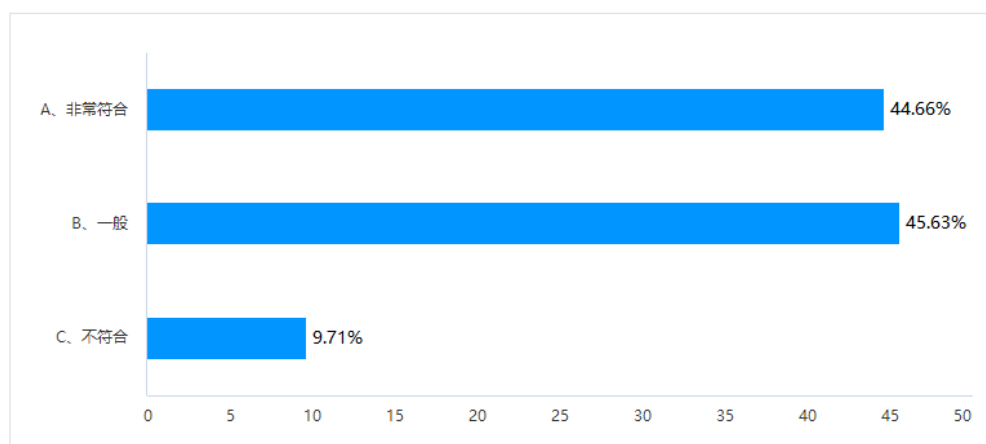
To pytanie odzwierciedla wycucie emocjonalne i zdolność kreacji wizerunków artystycznych przez studentów podczas śpiewania utworów europejskiej muzyki wokalne oraz ich kompetencję artystyczną. Na poniższym wykresie (Ryc. 17) widać, że liczba osób, które wybrały opcję „tak sobie” w tym pytaniu, jest największa i wynosi 102 osoby, co stanowi 49,51% ogólnej liczby uczestników. To pytanie pokazuje, że większość studentów biorących udział w ankiecie ma kłopoty z opanowaniem gry scenicznej i przekazaniem emocji słuchaczom. Śpiew to sztuka, która wymaga praktyki scenicznej lub estradowej. Złożone czynniki, takie jak umiejętność zachowania się na scenie i ekspresji emocji, wymagają od studentów ciężkiej pracy, praktyki i doskonalenia. 69 osób wybrało „zdecydowanie się zgadzam”, co stanowi 33,5% ogółu. W rzeczywistości liczba ta nie jest mała, bardzo niewielu studentów potrafi dobrze śpiewać, a jednocześnie posiada wysokie zdolności ekspresji emocjonalnej. Najmniejsza jest zaś liczba osób, które wybrały „nie zgadzam się”. Wynosi ona tylko 35, co stanowi 16,99% ogólnej liczby badanych. Zdaniem Autorki taka sytuacja jest jak najbardziej normalna. Normalnym zjawiskiem jest również to, że studenci są na etapie doskonalenia techniki wokalne i umiejętności ekspresji wizerunków artystycznych.



Ryc. 17: Stopień opanowania kreacji emocji i wizerunków artystycznych w wykonaniu utworów europejskiej muzyki wokalne

(7) „Uważam, że bardzo ważne jest, aby poprawić wszechstronną jakość nauki muzyki wokalne”.

Jest to pytanie dotyczące filozofii uczenia się (Ryc. 18). 44,66% studentów uznało, że poprawa wszechstronnej jakości jest bardzo ważna w nauce muzyki wokalne. 45,63% studentów nie zwraca uwagi na poprawę jakości kompleksowej, a umiejętność uczenia się całościowej jakości jest ważniejsza dla studiowania europejskich utworów wokalnych; studenci ci nie są zatem predystynowani do nauki na kierunkach wokalnych.

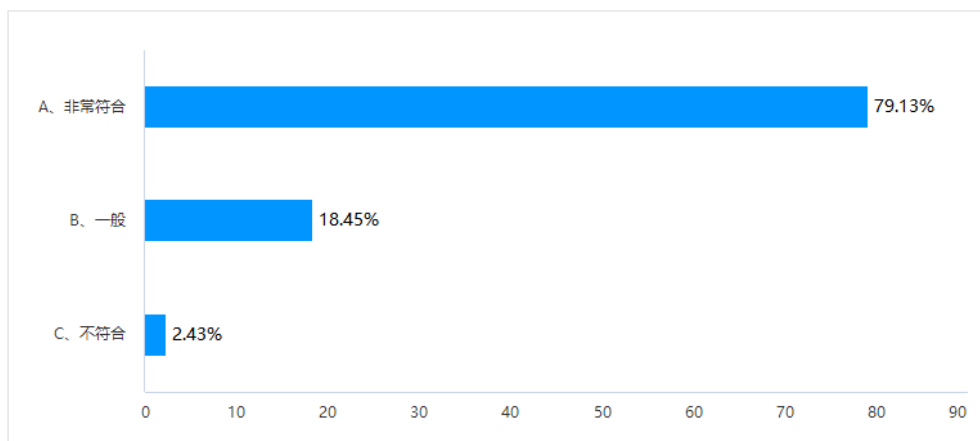


Ryc. 18: Poprawa wszechstronnej jakości nauczania muzyki wokalne jest bardzo ważna

(8) „Uważam, że bardzo ważne jest podnoszenie poziomu estetycznego w nauce muzyki wokalne”.

Podobnie jak w przypadku poprzedniego pytania, to pytanie dotyczy filozofii uczenia się. Statystyczne wyniki tego pytania są następujące (Ryc. 19): Łącznie 163 studentów wybrało

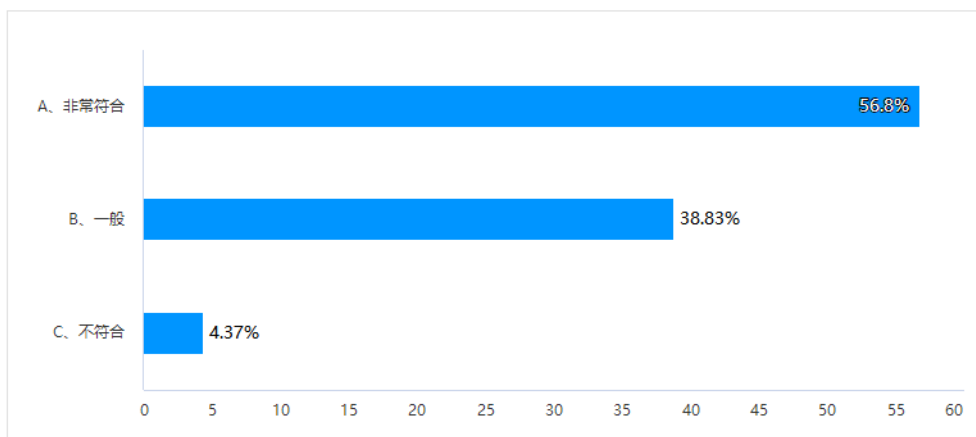
„zgadzam się”, co stanowi 79,13% ogółu. Zjawisko to pokazuje, że około trzech czwartych studentów biorących udział w tym badaniu uważa, że poprawa poziomu estetycznego jest bardzo ważna w studiowaniu muzyki wokalne; Tylko 5 osób wybrało „nie zgadzam się”, co stanowi 2,43% ogółu; „Tak sobie” wybrało 38 osób, co stanowi 18,45% ogółu. Poglądy tych studentów nie sprzyjają studiowaniu na kierunkach wokalnych.



Ryc. 19: Bardzo ważne jest podnoszenie poziomu estetycznego w nauce muzyki wokalne

(9) „Potrafię docenić europejską muzykę wokalną, nie uważam jej za niezrozumiałą lub nudną”.

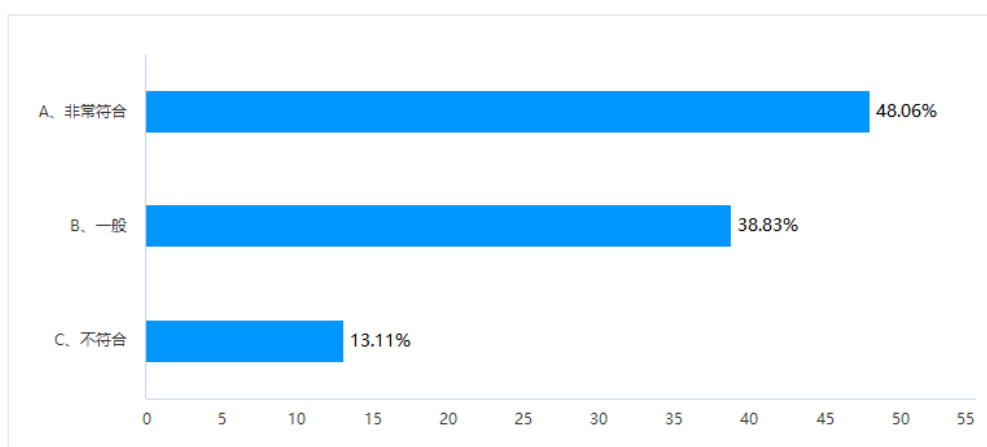
To pytanie dotyczy percepcji przez studentów europejskich utworów wokalnych (Ryc. 20). Ponad połowa studentów, którzy wzięli udział w ankiecie, docenia europejskie utwory wokalne. Ta część osób stanowiła 56,8% ogółu, co jest bardzo ważne w ich działalności dydaktycznej. 9 osób wybrało „nie zgadzam się”, co stanowi 4,37% ogółu, co pokazuje, że wciąż jest bardzo mała liczba studentów wydziałów muzycznych szkół wyższych, którzy uważają, że europejskie utwory wokalne są bardzo nudne i nie chcą ich rozumieć. Studenci, którzy wybrali "tak sobie" stanowią 38,83% całkowitej liczby badanych. Oznacza to, że pewna liczba studentów nie widzi specjalnych korzyści ze słuchania utworów europejskich i traktuje je jak zwykłe utwory wokalne. Wynik ten jest zdeterminowany osobistymi preferencjami estetycznymi i w opinii Autorki jest również zjawiskiem uzasadnionym.



Ryc. 20: Percepcja europejskich utworów wokalnych

(10) „Podczas występu lub konkursu z przyjemnością wybieram europejskie utwory wokalne jako repertuar do wykonania”.

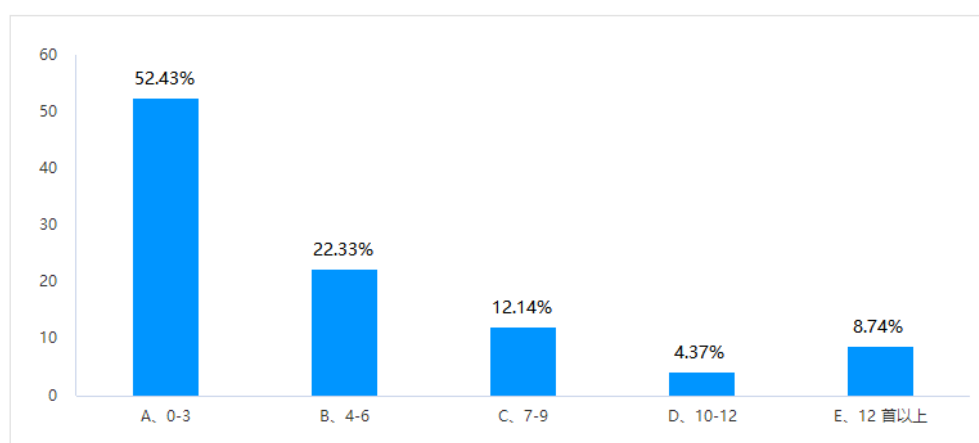
To pytanie odzwierciedla stopień, w jakim studenci lubią utwory europejskie (Ryc. 21). Ponieważ utwory te są w dużej mierze przekazywane i promowane wśród profesjonalnych śpiewaków operowych, więc w pewnym sensie odzwierciedla to również stopień ich opanowania. W przypadku tego pytania 48,06% ankietowanych wybrało odpowiedź „tak”, co jest bardzo korzystne z punktu widzenia popularyzacji europejskich utworów wokalnych. Studenci, którzy wybrali „tak sobie” stanowili 38,83% ogólnej liczby badanych. Ta część studentów ani nie wyjaśniła, ani nie odrzuciła wyboru europejskich utworów wokalnych w charakterze repertuaru i mogłaby biernie przyczynić się do ich promocji i rozwoju. Jest też 27 studentów, którzy wybrali „nie”, co stanowi zaledwie 13,11% ogółu.



Ryc. 21: Chęć wybrania europejskich utworów wokalnych jako repertuaru

(11) „Ile europejskich utworów wokalnych potrafisz zaśpiewać?”

To pytanie może w szczególności odzwierciedlać liczbę europejskich utworów wokalnych opanowanych przez studentów biorących udział w ankiecie. Z poniższego wykresu (Ryc. 22) wynika, że proporcje osób, które opanowały od 0 do 3 oraz od 4 do 6 utworów, wynoszą odpowiednio 52,43% i 22,33%, co łącznie stanowi 74,76% całkowitej liczby. Proporcja osób, które opanowały od 7 do 9 utworów, wynosi 12,14%, od 10 do 12 i więcej niż 12 utworów to odpowiednio 4,37% i 8,74%. Widać stąd, że liczba europejskich utworów wokalnych opanowanych przez studentów w nauczaniu wokalnym w szkołach wyższych jest bardzo nierówna. W poprzednich badaniach, mimo że większość nauczycieli również wymaga od studentów wykonywania europejskich utworów wokalnych, mogą oni zaniedbywać jakość - studenci nie czują, że całkowicie opanowali te utwory. To z kolei odzwierciedla nastawienie studentów do nauki ze strony studentów i poziom nauczania nauczycieli.



Ryc. 22: Ile europejskich utworów wokalnych potrafisz obecnie zaśpiewać

Część obiektywna:

Grupa docelowa dla tej części ankiety została wybrana na podstawie selekcji subiektywnej. Kryteria selekcji są następujące: w badaniu ankietowym dotyczącym części subiektywnej wybrano osoby, które potrafią opanować ponad 12 europejskich utworów wokalnych; mają doskonałe wyniki w specjalności wokalnej; bogate doświadczenie w zakresie występów scenicznych. Studenci, którzy spełniają wszystkie trzy warunki.

Tabela zbiorcza obiektywnej części kwestionariusza:

Numer pytania	Temat	Poprawna odpowiedź	Udział odpowiedzi poprawnych
1	Kim jest kompozytorem pieśni artystycznej "Caro mio ben"?	G.Giordani	48.06%
2	Co oznacza słowo "Amarilli" w "Amarilli mia bella"?	Imię osoby	60.19%
3	W jakim okresie tworzył kompozytor utworu "Lascia ch'io pianga"?	Okres baroku	46.12%
4	Opera "Le nozze di Figaro" jest oparta na komedii o tym samym tytule, autorstwa znanego francuskiego dramaturga ().	P. A. C. Beaumarchais	32.04%
5	Jaka postać wykonuje arię "Deh vieni non tardar"?	Susanna	28.16
6	Które z poniższych stwierdzeń dotyczących „La ci darem la mano” jest prawdziwe?	Jest to duet Don Giovanniego i Zerliny	42.72%
7	Ile aktów liczy opera „Don Giovanni”?	Dwa akty	45.63%
8	Co oznacza słowo „pupille” w „V'adoro puppyle”?	Oko	50.97%
9	Kto jest kompozytorem utworu „Panis Angelicus”?	César Franck	38.35%
10	Które z poniższych stwierdzeń dotyczących „Panis Angelicus” jest błędne?	Wychwała piękno miłości.	28.64%

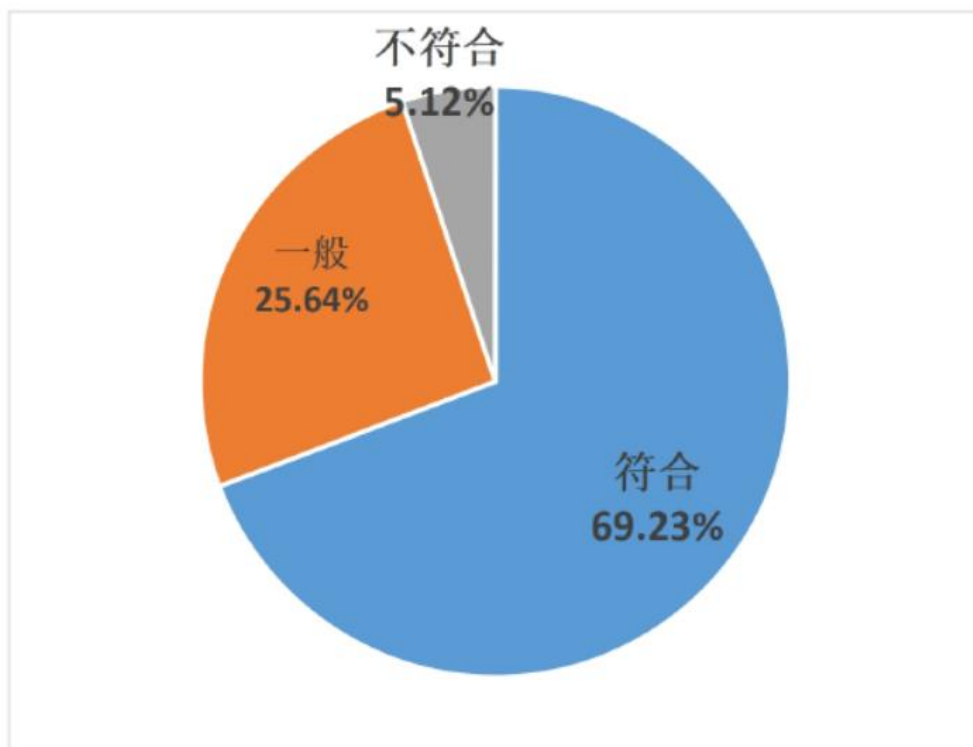
Z tabeli wynika, że prawidłowy odsetek pytań zdroworozsądkowych, takich jak pytania 1 i 3, jest bliski 50%. Przy takich elementach, jak role, znaczenie utworów czy znajomość

kultury, prawidłowy wskaźnik jest jeszcze niższy i waha się od 20% do 40%. Z kolei prawidłowość w przypadku informacji, które studenci muszą samodzielnie znaleźć w odpowiednich źródłach, jest jeszcze niższa, wahając się od 30% do 50%. Wynika z tego, że tylko 30-40% studentów świadomie podnosi swoje kwalifikacje w pokrewnych dziedzinach równoległe z nauką europejskich utworów wokalnych, zwiększając swoje ogólne kompetencje poprzez poszerzanie swojej wiedzy. Prawie 50% uczniów zwraca uwagę jedynie na poprawę poziomu wykonania wokalnego, nie dbając zbytnio o poprawę ogólnych kompetencji.

2.3.2 Przekrojowe wyniki statystyczne i analiza sytuacji

W części subiektywnej przygotowanej dla studentów ankiety było 13 pytań, a w części obiektywnej - 10. Dane odzwierciedlane przez każde pytanie są dość jednolite. Aby lepiej zrozumieć obecną sytuację europejskiej muzyki wokalnej w nauczaniu początkowym śpiewu w Chinach, Autorka wybrała niektóre pytania do analizy krzyżowej, badając związki między dwoma zmiennymi, w nadziei na bardziej obiektywne, praktyczne i konkretne odzwierciedlenie problemu.

W części subiektywnej, studenci oceniali swoje własne odczucia, czy chcą uczyć się o kulturze związanej z europejskimi utworami wokalnymi, natomiast część obiektywna ankiety rzetelnie i dokładnie odzwierciedlała ich rzeczywisty poziom. Ponieważ ankieta obiektywna przeprowadzona została wśród studentów, którzy dobrze znają ponad dziesięć europejskich utworów wokalnych i osiągają doskonałe wyniki w swojej specjalności, Autorka przeprowadziła analizę krzyżową między odpowiedzią na pytanie "Chcę uczyć się europejskich utworów wokalnych i zrozumieć ich kulturowe konotacje" w ankiecie subiektywnej, a prawidłowością odpowiedzi w ankiecie obiektywnej, aby zrozumieć, czy odpowiedzi uzyskane w ankiecie subiektywnej są zgodne z ankietą obiektywną.



Ryc. 23: Odsetek osób, które chcą uczyć się europejskiej muzyki wokalne i rozumieją jej konotacje kulturowe

Powyższy wykres (Ryc. 23) pokazuje, że liczba osób, które chcą uczyć się europejskich utworów wokalnych i zrozumieć ich kulturowe znaczenie, wynosi łącznie 38 osób, co stanowi 69,23% ogólnej liczby. Jednak na podstawie analizy obiektywnej części ankiety wiemy już, że jest 6 pytań niezwiązanych z wiedzą ogólną, które wymagają konsultacji z materiałami, aby uzyskać odpowiedź, z których najniższy wskaźnik poprawności wynosi 28,16%, najwyższy 60,19%, a średni wskaźnik poprawności wynosi 42,08%. Na podstawie powyższego można stwierdzić, że spośród 38 osób, które w odpowiedziach subiektywnych zdecydowanie zgodziły się, że chcą zrozumieć kontekst kulturowy, 69,23% stanowi ogólną liczbę osób. Ta liczba jest wyższa niż najwyższy wskaźnik poprawności dla pytań niezwiązanych z wiedzą ogólną. Stąd wynika, że jest pewna różnica między samooceną studentów a ich rzeczywistym zrozumieniem kulturowego kontekstu europejskich utworów wokalnych. Samoocena studentów bywa czasem nadmiernie optymistyczna, a jednocześnie pokazuje, że ci studenci rzeczywiście czynią wysiłki, aby zrozumieć kulturowy i historyczny kontekst europejskich utworów wokalnych, jednakże jakość tych wysiłków nadal wymaga poprawy.

2.4 Istniejące problemy

2.4.1 Stosunek studentów do nauki

Podczas nauki i praktyki wokalne utworów europejskich, studenci muszą z pewnością wykazywać się prawidłowym stosunkiem do nauki i świadomością edukacyjną. Prowadząc badania w uczelniach wyższych oraz na podstawie wyników ankiet, Autorka dowiedziała się, że niektórzy studenci mogą napotkać następujące problemy podczas wykonywania europejskich utworów wokalnych:

(1) Traktują je jako ćwiczenia wokalne - wyniki ankiety pokazują, że 34,47% studentów traktuje europejskie utwory wokalne wyłącznie jako ćwiczenia wokalne. Ze względu na zwięzłą strukturę i niewielką długość niektórych europejskich utworów wokalnych (arie klasyczne czy pieśni artystyczne) oraz surowe wymagania dotyczące oddechu, artykulacji, rytmu, rezonansu i innych aspektów emisji głosu czy ekspresji emocjonalnej, część studentów traktuje je jako ćwiczenia wokalne do codziennych ćwiczeń, zamiast doceniać w nich piękno kompozycji, wymagające poważnego przestudiowania techniki wokalne i tła twórczego. W rzeczywistości, oprócz swojej wartości z punktu widzenia doskonalenia techniki wokalne, utwory europejskie posiadają również ogromną wartość poznawczą z dziedziny historii, kultury i wspomnianej już powyżej literatury zachodniej.

(2) Uważają je za nudne i niezrozumiałe. W wynikach ankiety, 4,37% studentów uważa, że europejskie utwory wokalne są bardzo niezrozumiałe i nudne, a 38,83% studentów uważa, że są dość niezrozumiałe i nudne. Takie podejście wynika głównie z braku znajomości języków obcych, przez co studenci nie są w stanie zrozumieć treści utworów, skupiając się jedynie na nauce poprawnej wymowy, opanowując utwory jedynie bardzo powierzchownie. Bez odpowiednich podstaw językowych rzeczywiście trudno jest docenić ich wartość artystyczną. W początkowych latach swojej nauki, Autorka miała podobne doświadczenia. Nie lubiła śpiewać europejskich pieśni artystycznych i arii, przede wszystkim z powodu barier językowych, oraz z powodu dużych różnic stylu muzycznego między europejską a chińską muzyką narodową. Była zatem dość niechętna wobec tych obcych gatunków i dopiero po kilku latach zrozumiała, że to właśnie europejskie utwory wokalne są podstawą *bel canto*, że to one

najlepiej ukazują technikę wokalną. Traktowanie ich jako monotonne stanowiło także odbicie braków Autorki w kompetencjach estetycznych. Po zrozumieniu tego faktu, studenci powinni jeszcze bardziej starać się podnieść swoje zrozumienie estetyki w toku swojej nauki śpiewu.

2.4.2 Zbyt mała uwaga poświęcana poprawie kompetencji ogólnych

Kompetencje ogólne są również niezwykle ważne dla studentów kierunków wokalnych. Chiński pedagog muzyczny, Wang Shikui⁴², już w 2002 roku zasugerował, że sam dobry głos to za mało dla śpiewaka operowego. Musi on również posiadać solidne podstawy teoretyczne i przejść profesjonalne szkolenie podstawowe. Ponadto, musi mieć głębokie i wszechstronne zrozumienie muzyki, sztuki i kultury⁴³. Europejskie utwory wokalne, łącząc różne dziedziny wiedzy, mają pozytywny wpływ na rozwój ogólnych kompetencji studentów. Jednak wyniki ankiety wykazały, że większość nauczycieli kładzie nacisk na poprawę umiejętności wokalnych uczniów podczas wykonywania europejskich utworów wokalnych, natomiast poziom dbałości o rozwijanie estetyki, wiedzy kulturowej, edukacji muzycznej i kompetencje ogólne jest niższy niż w przypadku samej techniki wokalnej. Dlatego też, pod wpływem nauczycieli, część studentów może lekceważyć to bogactwo wiedzy, skupiając się jedynie na szkoleniu głosu. Choć technika wokalna i piękny głos stanowią podstawę śpiewu, wykonanie utworu wokalnego nie ogranicza się jedynie do prezentacji barwy głosu wykonawcy. Dobre wykonanie wokalne, oprócz wspaniałego i urzekającego śpiewu, pozwala także na ukazanie słuchaczom bogatej wiedzy kulturowej, liryzmu, umiejętności ekspresji scenicznej i innych kompetencji ogólnych, które posiadać powinien wykonawca.

2.4.3 Chaotyczne użytkowanie podręczników

Wyniki ankiety pokazują, że większość nauczycieli nie używała specjalistycznych podręczników poświęconych europejskim utworom wokalnym, lecz jedynie ogólnych antologii wokalnych i innych zbiorów pieśni. Podręczniki są ważną gwarancją nauki dla studentów szkół wyższych, a ich nieuporządkowany dobór wprowadza niekonsekwencję i chaos w procesie nauczania. W rzeczywistości, problemy związane z wykorzystaniem podręczników w

42[?] Chiński pedagog wokalny, dyrektor wydziału śpiewu Konserwatorium Chińskiego, dyrektor Chińskiego Instytutu Sztuki Wokalnej.

43[?] Wang Shikui: Znaczenie kształtowania umiejętności ogólnych w nauczaniu śpiewu [J], Chinese Music, 2002 (04), s.65.

nauczaniu śpiewu w uczelniach wyższych nie dotyczą tylko europejskich utworów wokalnych. Autorka zauważyła bowiem, że w całym procesie nauczania śpiewu istnieją kilka ogólnych problemów związanych z wykorzystaniem podręczników:

(1) Dobór materiałów dydaktycznych opiera się głównie na subiektywnych preferencjach pedagogów. Każdy z nauczycieli wybiera różne zbiory utworów, kierując się uwarunkowaniami i poziomem studentów. Dlatego są to wybory wysoce subiektywne, często nacechowane dużymi różnicami poziomu;

(2) Podstawowa logika śpiewu jest przekazywana głównie przez nauczyciela ustnie, a podstawowe materiały teoretyczne dotyczące głosu są rzadko zauważane przez studentów, co pokazuje zaniedbanie materiałów dydaktycznych dotyczących podstawowej logiki wokalistyki.

(3) Najczęściej używanym materiałem dydaktycznym w nauczaniu wokalistyki są zbiory pieśni, zbiory utworów, zbiory nut - czyli kolekcje utworów muzycznych. Te materiały częściowo zawierają analizę utworów, niektóre zawierają tylko nuty, co czyni je dość jednostronnymi.

Zamieszanie w korzystaniu z materiałów dydaktycznych bezpośrednio spowodowało również brak selekcji i zastosowania europejskich utworów wokalnych w chińskiej podstawowej edukacji wokalne. W następnym rozdziale Autorka szczegółowo omówi wybór i zastosowanie europejskich utworów wokalnych w chińskim nauczaniu wokalistyki.

Rozdział 3. Wybór i zastosowanie europejskich dzieł wokalnych w elementarnym nauczaniu wokalistyki w Chinach

3.1 Podstawy doboru repertuaru w elementarnym nauczaniu wokalistyki w Chinach

3.1.1 Metoda wyboru utworów różniących się ze względu na umiejętności i indywidualne predyspozycje uczniów

Dla nauczycieli śpiewu bardzo ważną umiejętnością dydaktyczną jest zdolność udzielenia trafnej pomocy uczniowi w wyborze odpowiedniego repertuaru na początku roku szkolnego, a także może on odgrywać pewną rolę w planowaniu przyszłej nauki i pracy podopiecznych. Jeśli na początku roku szkolnego adept wokalistyki otrzyma repertuar dopasowany do indywidualnych zdolności praktycznych jego śpiewu, uzyska on dwukrotnie lepszy wynik przy połowie nakładu pracy. Z tym problemem mierzą się nawet światowej klasy wokaliści. Wybór niewłaściwej pieśni może spowodować kryzys w całej karierze artystycznej. Dla studentów, którzy dopiero zaczynają przygodę z wokalistyką, jeszcze ważniejsze jest, aby wybrać utwory, które odpowiadają ich możliwościom. Każdy uczeń, który dostaje się do szkoły artystycznej, posiada potencjał, który można dobrze spożytkować. Różni się on w zależności od osoby i charakterystyki jej głosu, i właśnie na tej podstawie wybiera się repertuar do ćwiczeń odpowiedni dla każdego osobno. Następnie przeanalizować należy konkretne zagadnienia, wprowadzić w życie nauczanie zgodne z uzdolnieniami. Dla wokalistów główną kwestią dotyczącą śpiewu jest to, czy potrafią oni opanować utwór. To znaczy, czy oddech, ton, barwa i ekspresja emocjonalna wymagana przez daną kompozycję są pod pełną kontrolą śpiewaka. Wokaliści powinni najpierw zrozumieć i opanować własny głos, charakterystykę jego barwy i poziom możliwości wokalnych. Wykonując konkretne repertuary należy kierować się zasadą „krok po kroku”. Pamiętać należy, aby nie podążać ślepo za ideą ambicji wobec trudnych i zbyt rozbudowanych partii. Należy dostosować się do swoich podstawowych umiejętności i indywidualnego poziomu śpiewu. Nietrafny wybór może skutkować nadwyrężeniem głosu śpiewaka i znacznie obniżyć poziom wykonania.

3.1.2 Postępowanie zgodnie z zasadą „krok po kroku” w procesie wyboru utworu

W praktyce związanej z nauczaniem śpiewu zawsze znaleźć można wyjątkowo nienaukowe metody oceny dydaktycznej, takie jak poziom trudności pieśni, którą dany uczeń jest w stanie kontrolować, jako wskaźnika sukcesu w nauczaniu. Prowadzi to często do tego, że uczący się wokaliści, w procesie wyboru repertuaru, przeceniają swoje możliwości, co z kolei powoduje problemy, finalnie odnoszące skutek odwrotny do zamierzonego. Zamiast zachęcać, wzbudzają rozczarowanie i zniechęcenie ucznia. Niektórzy adepci wokalistyki pozostający jeszcze na etapie, na którym w ogóle nie opanowali podstaw wokalizacji obszaru średnicy swojej skali głosowej, mierzą się z coraz wyższymi dźwiękami i przyjmują znój śpiewu wysokich tonów, stawiając sobie to jako główny cel. Pragną udowodnić sobie, jak wielkie czynią postępy w zakresie możliwości własnego głosu. Narusza to zasadę „krok po kroku”. Od prostych dźwięków do bardziej złożonych, od łatwych tonów do trudnych. Pomijanie kolejnych stopni prowadzi do szeregu problemów. Dla początkujących kluczem jest ćwiczenie podstawowych umiejętności. Nauczyciel powinien przeanalizować sytuację konkretnego ucznia zgodnie z aktualnym jego poziomem, a następnie wybrać łatwe do kontrolowania melodie. Zaczynający naukę śpiewu są na ogół bardzo ciekawi muzyki i przepełnieni tęsknotą za światem dźwięków i pięknych melodii. Wykładowcy w tym czasie nie powinni spieszyć się z narzucaniem tempa w osiągnięciach ucznia. Dobracz powinni natomiast repertuar do ćwiczeń kierując się zasadami: Po pierwsze, piękno i stabilność melodii. Unikać powinni utworów o zbyt wysokich i zbyt niskich tonach. Pieśni nadto nacechowane emocjami, niezwykle zmienne, nie są tak odpowiednie na początek, jak płynne i wartkie utwory, które będą w stanie zainteresować młodych adeptów wokalistyki. Wprawdzie rytm melodii muzycznej ma w sobie pewien tajemniczy czynnik, który pomoże pobudzić emocjonalną przyjemność, jednak rytm jako taki nie jest kwestią łatwą do opanowania i wynikiem jego zbyt wczesnego wprowadzenia może być zmęczenie u początkujących. Drugą ważną kwestią jest struktura. Dla zaczynający naukę śpiewu powinna być ona stosunkowo prosta i nieskomplikowana, forma muzyki powinna być wyraźna, rozpiętość zakresu dźwięków - niewielka, a rozmiar utworu pod względem tekstu - nie za długi. Zbyt obszerne tekstowo partie mogą łatwo spowodować poczucie znużenia.

Subtelne utwory są bardziej odpowiednie dla początkujących. Wspomniany wyżej rodzaj utworów stanowi lepszą podstawę do ćwiczeń dla nowicjuszy, którzy, praktykując śpiew, nabiorą pewności siebie, a tym samym poczują w sobie tęsknotę za nauką na wyższym poziomie trudności w przyszłości.

3.1.3 Gwarancja szerokiego wyboru dzieł wokalnych

Wraz z ciągłym rozwojem na przestrzeni czasu liczba dzieł wokalnych stale wzrasta. Z tego względu w kwestii nauczania śpiewu w szkołach wyższych wykładowcy powinni nie tylko dobrać odpowiedni repertuar, ale także jak najbardziej wzbogacić styl i wyrazistość dobranych utworów, w miarę możliwości udostępniając także studentom dzieła z odmiennych okresów historycznych i wybierać te należące do różnych autorów. Wszystko po to, by zapewnić różnorodność w procesie nauki. Przede wszystkim, wyboru dokonać należy według konkretnego motywu i stylu. Studenci muszą opanować utwory z różnych okresów, o odmiennej tematyce i kompozytorów o różnej narodowości, aby wzbogacić swoje muzyczne doświadczenie. Po drugie, opanować należy sytuację edukacyjną studentów i na tej podstawie wybrać odpowiednie utwory wokalne, zgodnie ze zdolnościami językowymi poszczególnych osób. Na przykład, gdy okazuje się, że sopran koloraturowy nadaje się do wykonywania dzieł epoki baroku, można wybrać utwory kompozytorów takich jak Haendel, Gluck, Vivaldi itp. Dzięki temu studenci będą w stanie opanować styl artystyczny tego okresu poprzez naukę dzieł różnych jego przedstawicieli. Tylko pomagając podopiecznym w jak największym stopniu opanować style i cechy utworów różnych kompozytorów, można poprawić ich umiejętności wokalne. Ponadto, poszczególni uczniowie mają różne doświadczenia życiowe i osobiste pasje, więc ich indywidualny temperament również będzie różnorodny. Istnieje stosunkowo ścisły związek między temperamentem a wydajnością muzyczną. Dlatego też wykładowcy muszą wybrać repertuar, który pasować będzie do osobistego temperamentu każdego ze studentów, tym samym skutecznie budując i poprawiając umiejętności przyszłych wokalistów, jednocześnie zwiększając ekspresyjną siłę całego utworu muzycznego. Dzięki temu uczniowie będą w stanie wejść w kontakt z muzyką. Muzyka będzie współgrać z ich wnętrzem. Na przykład, niektórzy adepci śpiewu wykazują nieco bardziej optymistyczny i radosny typ

osobowości. W takim wypadku wykładowca powinien wybrać dla nich utwory wywołujące odpowiednie zmiany emocjonalne; Niektórzy z kolei są bardziej introwertyczni i posiadają łagodne usposobienie. Dla tego rodzaju osobowości należy wybrać muzykę cichą i spokojną. To pomoże uwypuklić indywidualne zalety i pobudzić inicjatywę w nauce.

3.1.4 Poszerzanie zakresu edukacji wokalne

Po opanowaniu głosu i umiejętności śpiewu uczniów, można przejść do perspektywy pionowej i poziomej w celu zmaksymalizowania ich indywidualnego zakresu edukacji. Umiejętności wokalne i wykonawcze studentów stanowią ważną część ich nauki. W procesie edukacji muzycznej powinniśmy dokładnie poznać typy głosów naszych studentów i poziom ich umiejętności śpiewania, aby lepiej kierować ich nauką. Z perspektywy pionowej, możemy pomóc studentom w przełamywaniu ich ograniczeń, stopniowo doskonaląc ich technikę wokalną i umiejętności śpiewania. Dzięki systematycznej nauce i udzielanym wskazówkom, studenci mogą stopniowo poprawiać kontrolę nad głosem i zdolności ekspresji, poszerzając swój repertuar. Z perspektywy poziomej, możemy poszerzać horyzonty muzyczne studentów, pomagając im w rozumieniu i nauce różnych rodzajów muzyki. Studenci mogą eksperymentować z różnymi stylami i gatunkami muzyki, od baroku po postromantyzm, od etnicznej po międzynarodową, zyskując pełniejsze zrozumienie jej różnorodności i bogactwa. Ten rodzaj nauki o kierunku horyzontalnym może pomóc studentom rozwinąć zdolności do oceny muzyki oraz poprawić ich zrozumienie i recepcję utworów.

Ponieważ sztuka śpiewu jest nie tylko popisem umiejętności, ale także wymaga opanowania zamysłu muzycznego i języka utworów, wykładowcy powinni zapewnić uczniom odpowiednio dużą liczbę utworów wokalnych, ćwiczyć ekspresję muzyczną i pomagać studentom w zrozumieniu różnych przebiegów melodycznych w poszczególnych dziełach, aby byli oni w stanie poprawić swoje umiejętności. Konieczne jest rozpoczęcie od praktykowania umiejętności wokalnych studentów i dokonywanie stopniowej transformacji, od zmiany ilościowej do zmiany jakościowej. W nauczaniu śpiewu konieczne jest również łączenie specyficznej możliwości osobowościowych adepta w celu lepszego planowania i projektowania modelu edukacyjnego. Jest to niezbędny czynnik do zapewnienia odpowiedniej

kompleksowości kształcenia. Poprzez analizę temperamentu, barwy głosu, osiągnięć artystycznych itp. dobierany jest repertuar odpowiedni dla studenta, tak aby każdy z poszczególnych wokalistów mógł opanować styl danego kompozytora. Konieczne jest terminowe dostarczanie odpowiednich utworów wokalnych, poszerzając tym samym zakres nauki. Niezbędna jest również pomoc studentom w „ukończeniu” (czyli w kompletnym opanowaniu) przez nich utworów wysokiej jakości, od charakterystyki technicznej począwszy, aż po siłę ekspresji. Należy kłaść nacisk na skrupulatne ćwiczenia zdolności wokalnych. Kiedy przyszli śpiewacy opanują określoną liczbę repertuaru, będą mogli również rozpocząć ćwiczenie transgranicznych utworów wokalnych, wzbogacając swoją artystyczną ekspresję emocjonalną za pomocą różnych stylów muzycznych.⁴⁴

3.2 Analiza zastosowania europejskich dzieł wokalnych w elementarnej edukacji wokalne w Chinach

3.2.1 Braki w doborze i stosowaniu europejskich utworów wokalnych w elementarnej edukacji wokalne w Chinach

Wraz z postępowaniem czasu i bliższą wymianą kulturową między Chinami a Europą, duża liczba klasycznych dzieł europejskich, takich jak pieśni artystyczne, arie starowłoskie i arie operowe, zaczęła być powszechnie stosowana w nauczaniu wokalistyki w Państwie Środka. Edukacja chińskiego stylu *bel canto* rozwijała się stopniowo i stabilnie. Od powstania Chińskiej Republiki Ludowej, zwłaszcza w ciągu 30 lat reform i otwarcia, wiele szkół muzycznych utworzyło wydziały śpiewu, a wykonanie europejskich utworów wokalnych stało się materiałem obowiązkowych ćwiczeń w tym zakresie. Na tej podstawie zgromadzono doświadczenie w nauczaniu i poszerzono ogólne zrozumienie dziedziny. Świadomość stylu *bel canto* i wzorca europejskiego poprawiła poziom chińskiego zrozumienia sztuki.

Jako osoba ucząca się śpiewu i praktykująca, autorka uważa, że chociaż Chiny uzyskały satysfakcjonujące osiągnięcia w nauczaniu *bel canto*, mają też wiele braków w następujących obszarach:

⁴⁴ Hou Huiqing. *Analiza wyboru i racjonalnego zastosowania repertuarów nauczania śpiewu w szkołach wyższych i na uniwersytetach* [J]. *Głos Rzeki Żółtej*, 2019 (09): 67

1. Poza Centralnym Konserwatorium Muzycznym i Szanghajskim Konserwatorium Muzycznym oraz kilkoma pomniejszymi kolegiami z wydziałami wokalistyki, większość szkół o profilu muzycznym i uniwersytetów w Chinach wybiera tylko fragmenty niektórych oper do nauczania europejskich utworów wokalnych, jako bardzo wymagający gatunek, a takie podejście powoduje, że zarówno wykładowcom, jak i studentom trudno wejść w rolę operowe.
2. Wykładowcom nie udało się do końca zrozumieć szeregu utworów, przez co takiego zrozumienia nie ma także u studentów, nie wspominając już o odpowiednim „wykonaniu muzycznym” poszczególnych dzieł. Autorka uważa, że wykładowcy powinni kierować uczniami (przyszłymi śpiewakami) ku głębokiej analizie i studiowaniu utworów, starannego przygotowywania do zajęć, odwoływania się do dużej ilości literatury i materiałów audiowizualnych oraz zrozumienia epoki, treści tekstu, fabuły i tematyki dzieł muzycznych, zwłaszcza arii operowych, cech charakteru odgrywanych postaci itp.
3. W nauczaniu wokalistyki niektórzy mentorzy przydzielają podopiecznym repertuar operowy, który jest zbyt obszerny i zbyt trudny, a dany student nie jest wystarczająco zdolny czy przygotowany do takiego zadania; Bywa także, że aby szybciej poprawić umiejętności śpiewu wokalistów, nauczyciele pozwalają początkującym, tym z lepszymi warunkami głosowymi, na śpiew trudnego repertuaru operowego, nie wiedząc przy tym, że pośpiech szkodzi głosowi. Autorka uważa, że kształcenie śpiewaków w zależności od ich zdolności różni się w przypadku każdej z poszczególnych osób. Edukacja wokalistyki powinna odbywać się „krok po kroku”, zorientowana być na zgłębianych ją ludzi i skupiać się na dużej liczbie i różnorodności ćwiczeń podstawowych, które są kluczem do wykonania solidnej pracy w nauczaniu śpiewu i uzyskaniu wysokiej jakości wykonania dzieł muzycznych. Należy zintegrować rzeczywiste zdolności wokalisty, tj.: dokonać wyboru odpowiedniej pieśni lub arii pod kątem takich kwestii jak wizerunek postaci, charakter głosu, umiejętności wykonawcze, szeroko pojęte zdolności studenta i dogłębne zrozumienie materiału.

4. W nauczaniu europejskich utworów wokalnych wielu mentorów nie radzi sobie dobrze z barwą i językiem poszczególnych dzieł. Jeśli mówi się, że sztuka operowa opiera się na śpiewie jako czynniku wiodącym, to żywy i plastyczny kształt aparatu głosowego jest głównym symbolem estetyki zasad sztuki śpiewu. Centralny punkt w nauczaniu wykonania sztuki operowej koncentruje się wokół estetyki głosowej, śpiewu jako celu całego procesu kształcenia. Piękno kantyleny rozwija się na fundamentach kreacji piękna jakości dźwięku, a jakość dźwięku opiera się naturalnie na wrodzonych predyspozycjach śpiewaka. Po rzetelnym treningu aparatu głosowego możliwe jest stopniowe osiągnięcie większych umiejętności w śpiewie. Dlatego też wykładowca powinien dobrać odpowiedni stopień trudności arii w zależności od uzyskanej przez studenta jakości dźwięku, jego barwy głosu, zakresu tonów i dopasowania konkretnych partii. Ponadto, podczas szkolenia należy zwrócić szczególną uwagę na wymowę poszczególnych słów. Artykulacja musi być dokładna, wyraźna i plastyczna. Przed przystąpieniem do ćwiczenia śpiewu studenci zobowiązani są do sprawnego wyrecytowania tekstu pieśni oraz zwrócenia uwagi na ułożenie aparatu mowy i sposób wypowiedzania słów, długości prowadzenia dźwięku, także dźwięków końcowych i powracających rymów. Wszystko po to, by przygotować się do ćwiczenia melodii zgodnie z jej charakterem. Ostatecznym celem jest uzyskanie pięknej melodii.⁴⁵

3.2.2 Właściwy i rozsądny dobór europejskich utworów wokalnych do nauczania śpiewu

Nauczanie śpiewu analizowane jest z perspektywy szkolenia całościowego, zawsze jest to proces łączenia trafności i stopniowości, jest to także proces rozwoju umiejętności śpiewaczych, od łatwych do trudnych tonów i od prostych utworów do bardziej złożonych.⁴⁶ Dzieła sztuki wokalne są nośnikami umiejętności i wykonawstwa artystycznego śpiewaka, a sztuka wykonawcza artysty wyraża się w doskonałych prezentacjach utworów. Wybór repertuaru w nauczaniu śpiewu jest bardzo ważny dla osób rozpoczynających przygodę wokalną, co więcej,

⁴⁵ Zhao Meibo *Sztuka śpiewu* [M] Szanghaj: Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 1998:89

⁴⁶ Liu Dawei, Huang Changhong. *Samodzielna nauka dotycząca sztuki wokalne — teoria, nauczanie i szkolenie* [M]. Nanjing Normal University Press, 2006:156.

jest kluczowym czynnikiem technicznym dla wykładowców w kierowaniu praktyką artystyczną swoich uczniów.

(1) Dobór dzieł zgodnie z charakterystyką głosu adepta wokalistyki

Jako ważna forma sztuki, nauka śpiewu może pomóc przyszlęmu artyście przekonująco wyrazić osobiste emocje. Dlatego niezależnie od tego, czy jest to styl *bel canto*, czy śpiew ludowy, to, co należy zaprezentować, to nie tylko umiejętność śpiewania, ale także indywidualne myśli, emocje i style artystyczne, odzwierciedlające silną muzyczną ideę estetyczną. W związku z powyższym, w nauczaniu sztuki śpiewu w szkołach wyższych i na uniwersytetach, nauczyciele powinni odkrywać i wykorzystywać indywidualne zdolności uczniów, pomóc im opanować technikę śpiewu, ćwiczyć umiejętność wykonania i pozwolić odczuwać emocje na podstawie wyboru odpowiedniego utworu. Tym samym możliwym jest poprawienie zrozumienia idei utworu i sprawienie, aby stopniowo uczący się śpiewu tworzyli własny, indywidualny styl. W kształceniu muzycznym stosowanie odpowiednich i progresywnych metod wykładu, zapewnić może racjonalność wykorzystania repertuaru.

W jaki sposób nauczyciele śpiewu mogą wybrać najbardziej odpowiednie utwory dla swoich studentów? Przede wszystkim, muszą aktywnie obserwować cechy głosowe podopiecznych i wyjaśniać im możliwe rodzaje głosu. Jest to po to, by uniknąć problemów, takich jak błędna charakterystyka głosu na późniejszych etapach kształcenia. Każdy z nas ma inną budowę strun głosowych, u jednych ten narząd wokalizacji jest stosunkowo długi, a u innych z kolei krótki, u niektórych będzie on cienki, a u niektórych - gruby. Repertuar należy dobierać zgodnie z charakterystyką głosu śpiewaka, tak aby technika i wysiłek włożony w ćwiczenia pozwolił na jego rozwój i odpowiednią ekspresję. Z drugiej strony, jeśli studenci nie będą mieć określonego rodzaju własnego głosu (sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton, bas) i nie będą mieć dobranego repertuaru według ich możliwości, trudno będzie im poprawnie opanować wybrany utwór. Oczywiście uczniowi, który urodził się z niskim zakresem dźwięków trudno jest prawidłowo zaśpiewać tony wysokie, a usilne próby ich wokalizacji mogą spowodować uszkodzenie głosu. Wymaga to od mentorów wykorzystania własnej zdolności identyfikacji, aby dokładnie ocenić głos każdego ucznia i wybrać odpowiedni

repertuar. Pozwalanie studentom o różnych głosach ćwiczyć ten sam repertuar jest bardzo nieprofesjonalną metodą kształcenia i powinien być on całkowicie wyeliminowany z praktyk w procesie nauczania.

Drugą kwestią jest obserwacja charakterystyki barwy dźwięku uczącego się wokalisty. Jeśli chodzi o uwarunkowania fizjologiczne, to oprócz różnicy w rodzajach głosu, są też różnice w barwie. Jak mówi chińskie przysłowie: „Zanim ujrzysz osobę, najpierw usłyszysz jej głos”. U poszczególnych uczniów barwa głosu jest odmienna. Dlatego konieczne jest zastosowanie różnych partii dla różnych charakterów głosu. Ogólnie rzecz biorąc, na barwę głosu mają wpływ dwa aspekty, jeden to fizjologia, a drugi - aspekt psychologiczny. Jeśli chodzi o fizjologię, barwa jest z natury związana z generatorami dźwięku, narządami oddechowymi, rezonatorami i strukturami mięśni. Zgodnie z odmiennymi wrodzonymi uwarunkowaniami fizjologicznymi prezentowane są różnorodne style brzmieniowe. Niektóre głosy są intensywne i wspaniałe niczym wodospad mieniący się w słońcu różnorodnymi barwami; Niektóre z kolei są delikatne i pełne wdzięku, jak strumień płynący przez głębokie doliny, nawadniający przybrzeżną florę; Inne głosy charakteryzują się tym, że są wysokie i jasne, jak płomień buchający pod palącym słońcem. Różne barwy i cechy głosu tworzą różne style śpiewu, dlatego nauczyciele dla studentów powinni wybierać partie odpowiednie dla ich możliwości, zgodnie z poszczególnymi rodzajami głosu i odmiennymi cechami fizjologicznymi.

Po trzecie, konieczna jest obserwacja zakresu głosu naturalnego, który przy określaniu, w przypadku początkującego, można rozszerzyć w trakcie treningu wokalizacji od części środkowej w kierunku tonów wysokich i niskich. Znaleźć należy najbardziej odpowiedni zakres dla każdego z poszczególnych wokalistów. W trakcie śpiewu głos nie może stać się ochrypły ani zbyt słaby, by możliwym była wyraźna artykulacja. Po określeniu zakresu głosu należy najpierw przeprowadzić trening jego ogólnej stabilności. Nie należy spieszyć się z rozszerzaniem obszaru dźwiękowego. Wybrać natomiast należy kilka klasycznych utworów artystycznych, na przykład z repertuaru włoskiego, niemieckiego czy francuskiego, by solidnie wspomóc się w praktyce. Zgodnie z odmiennymi problemami każdego z uczniów, nauczyciele powinni dokonywać odpowiednich wyborów w kwestii pieśni. Chociaż większość utworów

sztuki klasycznej cechuje się zwięzłością, istnieją również pewne podziały w poziomie trudności wykonania. Konieczne jest wytypowanie dzieł o zakresie zbliżonym do obszaru głosu normalnego z niewielkimi tylko wzniesieniami i spadkami dźwięków, prostą melodią oraz drobnymi ozdobnikami. Dzięki temu przyszli śpiewacy będą w stanie osiągnąć stabilność głosu, kontrolować oddech podczas wykonania i ujednoczyć rezonans rejestrów głosowych.

(2) Dobór utworu zgodnie ze zdolnościami wokalnymi studenta

W nauczaniu śpiewu uczniowie często wybierają trudne pieśni i arie, dążąc do wzmocnionej głośności i uzyskania barwy z efektem dramatyzmu. Takie podejście jest bezowocne. Osoby nauczające śpiewu powinny przede wszystkim dobierać utwory według indywidualnych możliwości ucznia, a repertuar selekcjonować na zasadzie stopniowania trudności. Gromadzić powinni wybrane do ćwiczeń utwory w sposób ciągły, korzystać z różnych stylów i gatunków, unikać dzieł zbyt trudnych w wykonaniu, nawet jeśli zakres głosu studenta jawi się jako rozległy. Na początkowym etapie nauki warto skupić się na przykładach o średniej i nie nadmiernej rozpiętości skali. Ten rodzaj praktyki pełni kluczową rolę w polepszaniu i wzmacnianiu plastyczności głosu. Śpiewanie należy rozpoczynać od utworów o umiarkowanym stopniu trudności. Wokaliści w mniejszym zakresie kontrolujący swój oddech i posiadający mniejszą elastyczność głosu mogą wybrać bardziej liryczne i dłuższe frazy, takie jak np. pieśń artystyczną *Vaga luna che inargenti* skomponowaną przez Belliniego. Utwór stosuje motyw jasnego światła księżyca, wyrażając w ten sposób pragnienie i dążenie do uczucia miłości. Skoordynowanie oddechu jest potrzebne do zapewnienia spójności wypowiedzi oraz ekspresji naturalnych i szczerych uczuć. Ten rodzaj pracy jest jak najbardziej adekwatny w przypadku treningu oddechu; Jeśli chodzi o ćwiczenie kadencji, można wybrać poszczególne starołoskie arie posiadające stosowny fragment, lub pochodzące z okresu baroku, takie jak np. *Và godendo* z opery Haendla *Semele* (premiera odbyła się w Covent Garden Theatre 10 lutego 1744 r.). Jest to utwór pełen wigoru, w tempie umiarkowanego allegro, z zakresem tonacji mieszczącym się głównie w obszarze średnim, gdzie interwały nie wykazują się częstymi przeskokami melodycznymi, a prosta i płynna kadencja sprzyja utrwaleniu i doskonaleniu umiejętności wysokiego tenora. Może też stanowić dobrą podstawę do śpiewu trudniejszych utworów.

Ponadto, konieczne jest dopasowanie repertuaru do umiejętności wokalnych ucznia, np. dla studentów śpiewających sopranem można wybrać *Caro mio ben* (G. Giordaniego), *Ombra Mai Fu*, (Haendla) *Amarilli*, (Cacciniego) *Se tu m'ami* (Perglesiego) czy inne stosunkowo krótkie utwory. Ma to na celu ćwiczenie zdolności i polepszanie możliwości. Odpowiedni repertuar, czyli taki, w którym rozpiętość tonacji mieści się w granicach rozsądku, a melodia pozostaje w miarę stabilna, może pomóc przyszłym wokalistom w ustabilizowaniu głosu i opanowaniu umiejętności śpiewu. Ponieważ poziom umiejętności studentów stale rośnie, należy zwrócić uwagę na podział materiału ćwiczeniowego. Po opanowaniu określonych umiejętności uczniowie powinni mieć możliwość wyboru utworów np. Mozarta, takich jak aria Zuzanny z IV aktu op. W. A. Mozarta „Wesele Figara” (*Giunse Alfin Il Momento..., Deh vieni non tardar*), wspomagając tym samym kontrolę oddechu i elastyczność ciała. Ogólnie rzecz biorąc, mentorzy zwracać uwagę powinni na trudność wybranych dzieł w zestawieniu z faktycznymi zdolnościami studenta i podstawami kształcenia. Przed podjęciem wysiłku dydaktycznego wykładowca musi dokładnie podzielić cały proces nauczania zgodnie z elementarną sytuacją uczniów. Każdy etap edukacji musi mieć określony, odpowiadający mu zestaw materiałów ćwiczeniowych. Ponadto, repertuar ten powinien być w jak największym stopniu dostosowany do realnego stopnia umiejętności, prezentowanego przez przyszłych wokalistów i służyć stopniowej poprawie poziomu wykonania. Przykładowo, gdy studenci dopiero rozpoczynają naukę śpiewu, nie posiadając wcześniejszych doświadczeń z tym rodzajem sztuki, mentorzy zobowiązani są dokonać wyboru spośród stosunkowo prostych utworów, skupiając się na wzmacnianiu podstaw i położeniu solidnych fundamentów pod dalszą naukę. Wraz z ciągłym wzbogacaniem doświadczenia studentów w zakresie sztuki wokalne oraz nieustannym doskonaleniem umiejętności śpiewu, nauczyciele muszą odpowiednio zwiększać trudność, analizując jednocześnie rozwój każdego z adeptów muzyki. Kiedy początkujący śpiewacy opanują podstawowe techniki wokalne, wykładowca może odważniej dodawać trudniejsze w wykonaniu partie. W razie potrzeby zawsze pozostaje możliwość zwiększenia rozpiętości repertuaru czy złożoności ogólnej jego struktury tak, aby uczniowie byli w stanie lepiej wyczuć drobne niuanse i trafniej zinterpretować wyrażone w utworze emocje.

Rozdział 4: Analiza wybranych utworów europejskiej muzyki wokalne w kontekście stosowania ich w nauczaniu podstaw śpiewu w Chinach

4.1 Analiza wybranych ariett

4.1.1 G. Giordani - Caro mio ben

(I) Okoliczności powstania utworu

"Caro mio ben" została stworzona przez włoskiego kompozytora Giuseppe Giordaniego (1751–1798). Charakterystyczne dla niej są umiarkowany zakres dźwięków, piękna melodia, proste słowa, regularna forma oraz akompaniament fortepianowy doskonale połączony z partią wokalną, co czyni ją klasycznym przykładem włoskiej arietty z tego okresu.

(II) Analiza struktury muzycznej

Utwór ten ma strukturę pieśni trzyczęściowej z reprzyą, o następującym schemacie:

Budowa trzyczęściowa z reprzyą								
Prolog 1-4	A 5-13		Interlu dium 14	B 15-22		A 22-31		Koda 32-33
	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	
4	5	4	1	4	4	5	6	2
Es-dur	Es-dur		Es-dur	Es do bB		Es-dur		Es- dur

Sekcja A (5-13) jest w tonacji b-moll, delikatna i nostalgiczna. Odzwierciedla bohatera, który przeżywa miłość i odczuwa smutek i ból związany z obawą o utratę ukochanej osoby. W partii akompaniamentu fortepianowego są głównie z akordy składające się z ćwierćnut, półnut i ósemek i w większości odzwierciedla motyw melodyczny partii wokalne, dzięki czemu współgra on z linią partii wokalne, co pozwala na osiągnięcie efektu jedności oddechu wokalisty i pianisty. We frazie *b* fortepian odzwierciedla temat melodyczny, tworząc efekt echa, co stanowi swoisty dialog pomiędzy partiami. Sekcja B (15—22) składa się z

dwóch fraz muzycznych, w których struktura harmoniczna akompaniamentu opiera się głównie na ósemkach. W porównaniu z poprzednią częścią akordy stają się masywniejsze i o wyraźniejszej barwie, co wpływa na zmianę nastroju wykonawcy, wyrażając jego niezłomną miłość. Zmiana tonacji na \flat B-dur zwiększa melodyjność utworu, dodaje barwności akordom, wzbogacając i uzupełniając obraz muzyczny. W dwóch ostatnich taktach jest ritardando, co stanowi świetne przygotowanie do przedtaktu w sekcji A'. Muzyka jest pełna nastroju, pobudza do refleksji. W sekcji reprzyzy A' (22—31 tonacja powraca do b-moll. Jest to zmodyfikowana wersja sekcji A, składająca się z dwóch fraz muzycznych. Pierwsza fraza jest pełnym powtórzeniem pierwszej frazy sekcji A, nawiązując do niej emocjonalnie i zamykając cykl. Druga fraza stanowi rozwinięcie ze zmianami, a motyw muzyczny poprzez ciągle crescendo osiąga małą kulminację emocjonalną. Dalej pieśń kończy się melancholijnym i powolnym zakończeniem. Partia akompaniamentu fortepianowego składa się głównie z akordów łamanych, z przejściami melizmatycznymi prowadzącymi do frazy **b**, gdzie dominują akordy zbudowane z ósemek. To dodaje zakończeniu ciężaru i podkreśla emocjonalną ekspresję utworu.

(III) Interpretacja wokalna

„Caro mio ben” to pieśń miłosna. Cały utwór ściśle łączy ze sobą słowa i melodię, odczuwalna jest smutna, żałobna nastrojowość. Ekspresję tęsknoty i smutku osiągnięto głównie przez ekspozycję tematu w części pierwszej, zmiany i rozwinięcia w części środkowej oraz podniesienie nastroju w reprzyzie. To wszystko zostało osiągnięte poprzez zmiany struktury, tempa, dynamiki i barwy dźwięku. Dlatego w ekspresji emocji kluczem jest połączenie ich z liryzmem i gwałtownymi zmianami emocjonalnymi w śpiewie.

W 4 pierwszych taktach preludium, tempo *Larghetto* tworzy nastrój smutku i melancholii, torując drogę emocjom śpiewaka. Sekcja A (przykład 4-1-1) składa się z dwóch niesymetrycznych fraz, a melodia to trzy kolejne progresje opadające, wyrażające stałość podmiotu lirycznego w jego miłości. W pierwszej frazie wykorzystujemy melodyjny, łagodny głos, by wyrazić miłość bohatera. Śpiewamy w spokojnym nastroju, z dość delikatną dynamiką, oddającą emocje podmiotu lirycznego w jego "smutnej rzeczywistości". Należy przy tym kontrolować głośność i utrzymywać miły, łagodny ton. Dynamika wzrasta od słabej do

crescendo, dlatego tym bardziej potrzebne jest dobre wsparcie oddechowe, aby zkontynuować jednolitość całej linii głosowej i wyrazić emocje. W drugiej frazie zachowujemy ton mowy, przy narastających emocjach, co wyraża uczucie wzruszenia podmiotu lirycznego w modlitwie za ukochaną. (Przykład 4-1-1 „Caro mio ben” [1]⁴⁷)

Przykład 1 / 4-1-1 „Caro mio ben”

GIUSEPPE GIORDANI. (GIORDANELLO.)
(1743 - 1798.)

Larghetto. (♩ = 60.)

Piano.

Ca - ro mio ben, cre - di - mi al - men, sen - za di te lan - guisce il
Thou, all my bliss, Be - lieve but this: When thou art far My heart is

cor - ca - ro mio ben, sen - za di te - lan - gui - sce il
lorn... Thou, all my bliss, When thou art far - My heart is

cor.
lorn.

47[1] Alessandro Parisotti: Anthology of Italian Song of the Seventeenth and Eighteenth Centuries[M], New York: G. Schirmer, 1894:131.

Podczas śpiewania sekcji B (przykład 4-1-2) nastrój jest spokojny i powściągliwy. Na początku drugiej części umieszczono w partyturze znacznik dynamiczny *p* (*piano*). Dynamika rośnie wraz z melodią. W partyturze oznaczono *crescendo* obejmujące dwa takty. W takcie 17 pojawia się najwyższy dźwięk w całym utworze f2, oznaczony jednocześnie akcentem, a w takcie 19, sylaba *-gnor* ma być rozpoczynana słabo, po czym jej dynamika wzrasta. Przy drugim *cessa, crudel*, nad frazą muzyczną zaznaczono akcent, co wskazuje na stopniowe wzmocnienie dźwięku i osiągnięcie kolejnej kulminacji emocjonalnej. Następnie, w miarę obniżania się melodii, emocje również stopniowo opadają i powoli powraca spokój i melancholijny nastrój. W partyturze zaznaczono, że głośność ma się stopniowo zmniejszać. Ostatnia fraza zaczyna się od akcentu i znacznika *f* (*forte*). Druga część kończy się dwoma znacznikami *ritardando*, torującymi drogę do części trzeciej. Dlatego w tej części śpiewu o charakterze wyraźnie lirycznym należy dobrze opanować elastyczność oddechu i kontrolować przepływ powietrza, zwracając uwagę na zmiany dynamiki dźwięku i jego barwy oraz utrzymywać stabilne wsparcie oddechowe. Emocje należy rozwijać wraz z falowaniem melodii akompaniamentu fortepianowego. (Przykład 4-1-2 „Caro mio ben” [2]⁴⁸)

Przykład 2 / 4-1-2 „Caro mio ben”

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G minor and 4/4 time. It starts with a rest, then enters with the lyrics "Il tuo fe - Thy lov - er". The piano accompaniment begins with a forte (f) dynamic and includes a crescendo over two measures. The score includes dynamic markings such as p, f, and accents.

48[2] Alessandro Parisotti: Anthology of Italian Song of the Seventeenth and Eighteenth Centuries[M], New York: G. Schirmer, 1894:132.

Sekcja A' (przykład 4-1-3) zaczyna się od dynamiki *ppp* (*pianissimo possibile*). Następnie stopniowo ona wzrasta, zmieniając się wreszcie w *mf* (*mezzoforte*). W tym fragmencie, gdy po raz drugi pojawia się *caro mio ben*, dynamika dźwięku zmienia się na *piano* i stopniowo wzmacnia się, (znacznik *crescendo*). Następnie w partyturze pojawia się po raz kolejny oznaczenie *piu cresc*, czyli "jeszcze większe wzmocnienie". Przy *senza di te* emocje znów sięgają zenitu, a dynamika osiąga *f* (*forte*). Przy wydłużonych wartościach czasowych śpiewamy *diminuendo*. Ostatnia fraza rozpoczyna się słabą dynamiką, a kończy *crescendo*. Śpiewając, musimy zwrócić uwagę na zmiany dynamiki i tempa, a pomoże nam w tym stabilne podparcie oddechowe.

(Przykład 4-1-3 „Caro mio ben”)

Przykład 3 / 4-1-3 „Caro mio ben”)

The image displays a musical score for the piece "Caro mio ben" by Giulio Caccini. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a vocal line marked *rit. ppp* and *mf*, with lyrics: "gor! Ca - ro mio ben, cre - di - mi al - men, sen - za di te - lan - gui - see il scorn! Thou, all my bliss, Be - lieve but this: When thou art far My heart - is". The piano accompaniment also starts with *rit. ppp* and *mf*. The second system features a vocal line with dynamics *p*, *cresc.*, and *più cresc.*, and lyrics: "cor, ca - ro mio ben, cre - di - mi al - men, sen - za di lorn, Thou, all my bliss, Be - lieve but this, When thou art". The piano accompaniment has dynamics *p*, *cresc.*, and *più cresc.*. The third system shows a vocal line with dynamics *f* and *p*, and lyrics: "te - lan - gui - see il cor. far - My heart is lorn.". The piano accompaniment includes dynamics *p*, *f*, and *rit. ff*.

4.1.2 Giulio Caccini – Amarilli, mia bella

(I) Okoliczności powstania

"Amarilli, mia bella" jest jedną najbardziej znanych solową sielanką zawartą w "Le nuove musiche" Giulia Cacciniego, wydany w 1602 roku. Słowa napisał włoski dramaturg Alessandro Guarini. Pomimo swoich niewielkich rozmiarów, utwór ma rygorystyczną strukturę. Kompozytor starał się wzmocnić siłę ekspresji tekstu poprzez muzykę i wykorzystał harmonię, która oddaje emocje związane z tekstem. Utwór jest pełen wzniosłych wyrazów gorącego uczucia do Amarilli, co odzwierciedla silne pragnienie miłości i szczęścia młodych mężczyzn i kobiet we Włoszech epoki renesansu, charakteryzujące się wyraźnymi tendencjami

humanistycznymi.

(II) Analiza struktury muzycznej

Utwór ma budowę dwuczęściową, o następującym schemacie strukturalnym:

Budowa dwuczęściowa							
A 1-10			B 11-27		B' 28-44		Uzupełnienie 45-49
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>	
3	5	2	10	7	10	7	5
g-moll harmoniczna - B-dur - g-moll harmoniczna			g-moll harmoniczna		g-moll harmoniczna		G-dur

"Amarilli, mia bella" składa się z 49 taktów, podzielonych na trzy sekcje. Utwór jest napisany w tonacji g-moll. Pierwsza sekcja trwa od taktu 1 do 10, w czwartym takcie pojawia się powiązana tonacja B-dur, która następnie, w taktach 6 i 7, powraca do tonacji g-moll. Ta sekcja przedstawia wzniosłe wyznanie miłosne bohatera do Amarilli. Druga sekcja (takty 11-27) to moment, w którym podmiot liryczny odważnie wyznaje swoje uczucia do ukochanej Ze znaczników ekspresji wynika, że emocje w tej sekcji stopniowo narastają, prowadząc do kulminacji, co przygotowuje grunt pod dalszy rozwój utworu i dodaje mu estetycznego piękna. Trzecia sekcja (takty 28-44) to kompletna repetycja materiału muzycznego z sekcji drugiej. Ta powtórka nie tylko umacnia wrażenia słuchaczy i wykonawcy z tekstu i melodii, ale również zwiększa kontrast między dwoma sekcjami, dodając im wyrazistości artystycznej. Takty 45-49 to dodatkowe frazy muzyczne, będące naturalnym wynikiem rozwoju utworu. W miarę narastania intensywności ekspresji emocjonalnej, te frazy stanowią kulminację, zawierając najwyższe dźwięki, ale jednocześnie zachowując charakterystyczne dla klasycznych włoskich arii cechy stylistyczne.

(III) Interpretacja wokalna

"Amarilli, mia bella" zaskakuje słuchacza pięknem swojej melodii, oddającej niewinność

i czystość młodej dziewczyny, tworząc trójwymiarową artystyczną wizję podobną do antycznych greckich rzeźb. Ta pieśń wyraża szczerze i nieskażone uczucia młodego mężczyzny do uroczej dziewczyny o imieniu Amarilli. Cały utwór jest pełen pięknych, delikatnych i wzruszających emocji. Pomimo niezbyt szerokiego zakresu dźwięku i braku większych skoków w melodii, jest ona piękna i ujmująca, zwłaszcza kiedy jej linia opada na początku oraz w sekwencji zmiany dynamicznej *p-pp-ppp* w środkowej części, robi głębokie wrażenie na słuchaczach. Cała muzyka wydaje się oddawać wizję piękna antycznych greckich rzeźb, jednocześnie tworząc atmosferę sakralną, wyrażającą piękno ziemskiej miłości. Utwór składa się z 49 taktów, bez preludium, zaczyna się bezpośrednio wejściem partii wokalne. Pierwsza nuta to d w oktawie dwukreślnej, oznaczone jako *p*, (*piano*) dlatego pierwszy dźwięk nie może być zbyt mocny, ale też niezbyt słaby. Z tego powodu ważne jest odpowiednie wsparcie oddechowe, ponieważ w tym fragmencie często zdarza się, że głos staje się słaby lub zbyt stłumiony z powodu nieprawidłowego przepływu powietrza. Konieczne jest utrzymanie zamknięcia strun głosowych, otwartych dróg oddechowych i równomiernego przepływu powietrza. Nie można krzyczeć ani szeptać. We wszystkich frazach pieśni używa się *legato*, co wskazuje, że dźwięki powinny być połączone, aby osiągnąć ich płynność i równomierny przepływ powietrza. Oznaczenie tempa *Moderato* i znacznik *affettuoso* na początku utworu wskazują na to, że wykonawca powinien śpiewać tę ariettę z umiarem i w delikatny sposób. Pierwsza sekcja (przykład 4-2-1) wyraża następujące słowa: *Amarilli, moja kochana, nie wierzysz w mego serca słodkie pragnienie, byś była moją miłością*. Główny bohater z miłością w głosie wzywa swoją ukochaną. Przed rozpoczęciem śpiewania, należy wyobrazić sobie brzmienie dźwięku i śpiewać z prostotą, delikatnie i z równomiernym przepływem powietrza. Wykonanie powinno być bliskie mówieniu, a ekspresja emocjonalna powinna być szczerą. W takcie 1. zwróćmy uwagę na znacznik dynamiczny *piano*, które trzeba dobrze zinterpretować podczas śpiewania, w przeciwnym wypadku wpłynie to na wykonanie całego utworu. W taktach 2 i 3 pilnujmy spójności i płynności głosu, wyobrażając sobie jakbyśmy wołali ukochaną, która również nam odpowiada. W takcie 4, wyrażamy prawdziwe uczucia płynące z głębi serca, tak jakby się błagało ukochaną osobę, aby uwierzyła i zaakceptowała czyste i

niewinne uczucie miłości, które nosimy w sercu. W taktach 5 i 7 należy zwrócić uwagę na oznaczenia akcentów w partyturze. W taktach 9 i 10 znaczniki *crescendo* wskazują, że dźwięk powinien stopniowo słabnąć, aż do całkowitego zaniku, jakbyśmy śpiewali w głębi duszy.

(Przykład 4-2-1 „Amarilli, mia bella” [4]⁴⁹)

Przykład 4 / 4-2-1 „Amarilli, mia bella”

Moderato affettuoso (♩ = 66) (1551~1618)

阿 玛 丽 莉, 亲 爱 的, 请 相 信 我 心
A - ma - ril - li, mia bel - la, non credi, o del mio

里 甜 蜜 的 情 意, 让 我 们
cor dol - - cede - si - o, d'es - ser tu

永 不 分 离。
l'amor mi - o?

Drugą część (przykład 4-2-2) tekstu można przetłumaczyć na: *Proszę uwierz, mimo że strach cię ogarnia, wątpliwość nie jest tego warta. Otwórz moją pierś, a zobaczysz wyryte w*

49[4] Shang Jiaxiang: Antologia pieśni włoskiej [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2009(08):3.

moim sercu: Amarilli, Amarilli, Amarilli, jest moją miłością. W tej części, bohater wyraża swoje uczucia odważniej. Widać to również w oznaczeniach muzycznych, gdzie emocje nieustannie rosną, uczucia stają się intensywniejsze, co dobrze przygotowuje podłoże dla sublimacji emocjonalnej w następnej sekcji. W 11 takcie zwróćmy uwagę na akcent, śpiewając pewnie i bez wahania. Podobnie w taktach 12, 13 i 14 realizując zmiany dynamiki,. W takcie 17 pojawia się najsilniejszy dźwięk w całym utworze. Należy wyrazić ekscytację, jakby bohater ujrzał nowy świt i nadzieję przed sobą. Miara 4 taktu 17 jest słabsza. W taktach 18, 19 i 20 dźwięk stopniowo słabnie, ton staje się lżejszy, z lekkim uczuciem rozpacz, jakby właśnie dostrzeżona nadzieja nagle się oddaliła. Od 20 do 25 taktu melodia wznosi się w górę skali i następuje mocne crescendo. W słowach utworu powtarza się trzykrotnie imię ukochanej, więc emocje powinny stawać się coraz intensywniejsze, coraz gorętsze i coraz bardziej autentyczne. Należy zaznaczyć kontrast pomiędzy zwiększaniem się głośności a wzrostem emocji. W takcie 25 pojawia się drugi najsilniejszy dźwięk w utworze, jakby wołanie do ukochanej i wyraz autentycznych uczuć z głębi serca.

Przykład 4-2-1 Amarilli, mia bella [5]⁵⁰

Przykład 5 / 4-2-1 „Amarilli, mia bella”

The image shows a musical score for the song 'Amarilli, mia bella'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a dynamic marking of *mf* and a fermata over the first note. The lyrics are written below the notes: '请 你相 信. 假如你' and 'Cre - di- lo pur. e se ti -'. The bottom staff is the piano accompaniment, also starting with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

50[5] Shang Jiayang: Antologia pieśni włoskiej [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2009(08):3-5.

害怕犹豫, 都会对你无益。
 mor t'as - sa - le. du - bi - tar - non ti va - le.

dolce

啊, 你的名字永远铭刻在我心里: 阿玛
 A - prim'il pet - to e vedrai scrit to in co - re: A - ma

f *p* *smorz.* *dolce*

丽莉, 阿玛 丽莉, 阿玛
 ril - li, A - ma ril - li, A - ma -

pp *cresc.* *più cresc.*

丽莉, 我爱你。
 ril - li è il mio a - mo - re.

f *poco rit.* *a tempo* *p dolce*

Trzecia część (przykład 4-2-3) jest powtórzeniem drugiego akapitu, z jeszcze głębszą ekspresją emocji i podkreśleniem słów i melodii, jest też tą częścią utworu, w której emocje sięgają szczytu. Wydobywa charakter całego utworu i siłę uczucia miłości, sprawiając, że

osiągają one swoją kulminację. Podczas śpiewania zwróćmy tu uwagę na spójność oddechu i podparcie przepony. W takcie 44 pojawia się znacznik dynamiczny w całym utworze - *ppp* (*pianissimo possibile*), ale jednocześnie występuje najwyższy dźwięk utworu - e w oktawie dwukreślnej. Śpiewanie wysokich dźwięków z dynamiką *ppp* jest bardzo trudne technicznie, jednak, ponieważ nie jest to ton bardzo wysoki, poziom trudności jest do opanowania. Dźwięk powinien być cichy, wysoki, podobny do nuczenia. Ton staje się lżejszy, dźwięk powinien być spójny, a na końcu stopniowo zanikać.

Przykład 4-2-3 „Amarilli, mia bella” [6]⁵¹

Przykład 6 / 4-2-3 „Amarilli, mia bella”

The image shows a musical score for the song "Amarilli, mia bella". It consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with a *mf* dynamic marking and a piano accompaniment. The lyrics are: 请 你 相 信: 假如你 (Cre - di - lo pur: e se ti -). The second system continues the vocal line with a *f* dynamic marking and the piano accompaniment. The lyrics are: 害 怕 犹 豫, 都 会 对 你 无 益. 啊, 你 的 (mor t'as - sa - le. du bi - tar non ti va - le. A - primi il). The piano part includes a *dolce* marking and a *f* marking.

51[6] Shang Jiayang: Antologia pieśni włoskiej [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2009(08):5-6.

The image shows a musical score for the song "Amarilli, mia bella". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal line starts with a *p* dynamic and a *smorz.* marking. The lyrics are: 名字永远铭刻在我心里: 阿玛里: (pet - to e ve - drai scrit - to in co - re: A - ma -). The piano accompaniment features a *pp* dynamic.

System 2: The vocal line continues with the lyrics: 丽莉, 阿玛里莉, 阿玛里莉, 阿玛里莉 (ril - - li, A - ma - ril - - li, A - ma -). The piano accompaniment includes markings for *dolciss* and *cresc.*

System 3: The vocal line concludes with the lyrics: 丽莉, 我爱你, 阿玛里莉 (ril - li è il mio a - mo - - re, A - ma - ril - -). The piano accompaniment features markings for *rit.*, *ppp*, *dolciss*, and *assai legato*.

W końcowej frazie uzupełniającej (przykład 4-2-4) należy zastosować dynamikę *pp* przenosząc dźwięk na wysoką pozycję w głowie. Ton staje się lżejszy, a śpiew powinien być spójny, zaangażowany i pełen emocji. Należy zwrócić uwagę na kontrasty emocjonalne między frazami i kontrasty dynamiczne między dźwiękami.

Przykład 4-2-4 „Amarilli, mia bella” [7]⁵²

52[7] Shang Jiayang: Antologia pieśni włoskiej [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2009(08):6.

Przykład 7 / 4-2-4 „Amarilli, mia bella”

The image shows a musical score for the piece "Amarilli, mia bella". It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4-2-4. The tempo is marked "rit." (ritardando). The lyrics are in Chinese and Italian: "莉. 我 爱 你. / li è il mio a mo - - - re." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4.2 Analiza wybranych arii

4.2.1 Cezary Franck – Panis Angelicus

(I) Okoliczności powstania

"Panis Angelicus" to utwór wybrany z oratorium "Missa Solemnis" autorstwa Césarego Francka, ze słowami napisanymi przez św. Tomasza z Akwinu z okazji Święta Bożego Ciała, pochodzącymi z przedostatniej części "Sacris Solemniis". Jest to fragment śpiewany przez tenora z akompaniamentem zespołu (organy, harfa, wiolonczela, kontrabas) [53]. César Franck urodził się w Belgii i był liderem muzyki religijnej we Francji w latach 60-tych XIX wieku. W 1880 roku skomponował oratorium "Les Béatitudes" (Błogosławieństwa), później znaną jako "Missa Solemnis". Jest to utwór napisany na podstawie fragmentów z Ewangelii św. Mateusza, dotyczących potępienia przez Jezusa ówczesnych przywódców religijnych za ich pychę i obłudę. Jezus uczył swoich uczniów, że szczerą wiarą jest ważniejsze niż puste rytuały, że należy pamiętać o naukach proroków Starego Testamentu i żyć z wdzięcznością i pokorą. Aby stać się wiernym pragnącym poznać prawdziwe nauki Boga, trzeba przyjąć objawienie od Ducha Świętego w wyznaczonym przez Boga czasie. W ten sposób będą mogli spożywać

53[?] Xue Ying: O konieczności wprowadzenia muzyki kameralnej do nauczania śpiewu operowego - na przykładzie oratorium "Bogowie obdarzający zbożem" [J], Czas i Przestrzeń Muzyki, 2016 (07): 150-151.

duchową strawę w odpowiednim czasie i odnaleźć zaspokojenie. Jest to cecha, którą musi każdy posiadać prawdziwie wierzący i zbawiony człowiek. "Panis Angelicus" przede wszystkim wyraża wdzięczność za pokarm, który Bóg ofiarowuje ludziom, a także manifestuje silną wiarę pobożnego wyznawca Boga, który pragnie otrzymać Boże wskazówki. Utwór odzwierciedla szczególne aspekty wiarę katolicką.

(II) Analiza struktury muzycznej

Utwór o metrum 4/4 posiada strukturę dwuczęściową z reprzyą. Schemat strukturalny jest następujący:

Budowa dwuczęściowa z reprzyą						
Prolog 1-12	A 13-32		Interludium 33-36	A' 37-57		Koda 58-61
	a	a'		a	a'	
12	8	12	4	8	12	4
A	A—E		E	A		A

Pierwsze 12 taktów stanowi prolog, który poprzez prosty, ale piękny motyw melodyczny, podsumowuje zawartość emocjonalną pieśni. Sekcję A utworu można podzielić na dwie części: *a* oraz reprzyę *a'*. Długość równoległej struktury tych dwóch fraz nie jest taka sama. Frazę *a* przedstawić można wzorem 2+2+4, a reprzyę *a'* wzorem 2+2+4+4. Pierwsza fraza pieśni utrzymana jest w tonacji A-dur, w drugiej zaś następuje stopniowe przejście od A-dur do E-dur, co nadaje utworowi większą siłę i podkreśla wdzięczność podmiotu lirycznego wobec Boga. W tym utworze (w wykonaniu koncertowym) głównie wykorzystuje się akompaniament fortepianowy (lub organowy), co pozwala na idealne połączenie głosu i dźwięków akompaniamentu i nadaje utworowi emocjonalności, przy jednoczesnym zachowaniu spokojnej atmosfery. Cała część A jest stosunkowo łagodna, zawierająca bogate konotacje i emocje. Druga część partii wokalne, po interludium, realizowana jest głównie w formie naśladowania kanonu i trwa dziewięć taktów. Na końcu taktu 4, utwór kończy się bardzo zdecydowanie, nawiązując do preludium i tworząc spójną i harmonijną całość. Poprzez stopniową progresję,

emocje twórcy są w pełni wyrażane. Są zarówno wyciszenia, jak i ekscytacja, w doskonałej harmonii z partią akompaniamentu.

(III) Interpretacja wokalna

Pierwsze 12 taktów utworu (przykład 4-3-1) to wstęp organowy (fortepianowy, w warunkach dydaktycznych) oparty na długich dźwiękach w dolnym i środkowym rejestrze, stanowiących podstawę dla poszczególnych sekcji utworu, dających uczucie równowagi i wypełnienia. Wysokie dźwięki podkreślają linie melodyczne, sprawiając, że brzmią one płynnie i przyjemnie. Przy użyciu harmonii czterogłosowej, chromatyzmów, utwór posuwa się naprzód, przechodząc do sekcji śpiewanej w takcie 13, zanurzając słuchaczy w czystej duchowej atmosferze tworzonej przez muzykę.

Przykład 4-3-1 „Panis Angelicus” [8]⁵⁴

Przykład 8 / 4-3-1 „Panis Angelicus”

Poco Lento

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo marking is 'Poco Lento'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef is characterized by long, flowing lines, often spanning multiple measures. The bass clef provides a harmonic foundation with sustained chords and occasional moving lines. The second system continues the melodic development, showing more intricate chordal structures. The third system concludes the piece with a final chord and a fermata.

Sekcja A (przykład 4-3-2) składa się z dwóch fraz muzycznych. Fraza „a” liczy 8 taktów. Delikatna dynamika linii melodycznej w taktach 13-16 to *piano*, a w taktach 17-20 *mezzo forte*. Ton śpiewu jest łagodny, a intonacja spokojna, z zachowaniem uczucia delikatności. Tym

54[8] Gu Ping: Metoda bel canto w starannie zredagowanych materiałach dydaktycznych do nauczania muzyki wokalne w wyższych uczelniach artystycznych [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2005(09):287.

ważniejsza jest zatem dobra kontrola oddechu, aby utrzymać spójność całej linii melodycznej i skupić się na wyrażaniu emocji wewnętrznych. Fraza a' liczy 10 taktów. Dynamika śpiewu w taktach 21-24 przechodzi w *forte*, potem w taktach 25-30 *piano*, a w taktach 31-32 stopniowo wzrasta. Zmiany emocjonalne są tu nieco większe, dlatego warto zwrócić uwagę na zmiany dynamiki głosu i tonu. Przejście od mocnego do słabego dźwięku nie polega tylko na zmianie głośności, ale także na wykorzystaniu wsparcia oddechowego, utrzymaniu wysokiej pozycji oraz zapewnieniu wystarczającej przestrzeni dla dźwięku, aby śpiew był pełny i spójny.

Przykład 4-3-2 „Panis Angelicus” [9]⁵⁵

Przykład 9 / 4-3-2 „Panis Angelicus”

55[9] Gu Ping: Metoda bel canto w starannie zredagowanych materiałach dydaktycznych do nauczania muzyki wokalne w wyższych uczelniach artystycznych [M], Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, 2005(09):287-288.

Po czterotaktowym interludium z czterogłosową harmonią, nadchodzi druga część partii śpiewanej. Sekcja A' (przykład 4-3-3) jest zmodyfikowanym powtórzeniem pierwszej części A. Składa się również z dwóch głównych fraz muzycznych, ale tym, co odróżnia je od poprzednich, jest fakt, że partia wokalna i melodia akompaniamentu tworzą swoisty kanon. Ta starannie przemyślana aranżacja sprawia, że akompaniament jest jednolity, ale nie sztywny ani niewyrazisty, harmonijnie łącząc się z partią wokalną. Warstwy muzyczne nakładają się na siebie, a emocje raz łagodnieją, raz się unoszą. W najbardziej porywających momentach uczucia uwielbienia wydają się wylewać spontanicznie. Delikatne, szerokie i podobne do siebie melodie mogą łatwo spowodować znużenie słuchaczy. Śpiewając należy zwrócić uwagę na kontrolę głośności i oddechu, tak aby poprze szeroką frazę, oddać poczucie czci i świętą atmosferę muzyki religijnej. Zwróćmy uwagę na zmianę dynamiczną w partyturze, na narastającą dynamikę, używając wsparcia oddechowego i ściśle kontrolując pozycję, aby nie wznosiła się przy dźwiękach mocnych i nie opadała przy słabych. Z tego samego powodu unikajmy śpiewania każdej sylaby z taką samą głośnością i dynamiką. Można ćwiczyć recytację słów, aby poczuć ich rytm i przepływ melodii, szukając akcentów poszczególnych wyrazów oraz akcentów logicznych melodii. Jeśli chodzi o język, zwróćmy szczególną uwagę na fakt, że w języku łacińskim nie można pomijać spółgłosek, ale też nie można ich zbyt mocno podkreślać.

Przykład 4-3-3 „Panis Angelicus” [10]⁵⁶

Przykład 10 / 4-3-3 „Panis Angelicus”

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes the following lyrics:

三 位 一 体 之 主 请 听 我
 Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis -
 们 祈 求, 你 慈 顾 世 上 人 众 -
 ho - mi - num. Dat pa - nis coe - li - cus fi -
 生 将 你 赞 颂, 沿 着 你 指 的 路,
 gu - ris ter - mi - num. O res mi - ra - bi - lis,
 去 到 玄 妙 处 所, 到
 man du - cat Do - mi - num Pau - per,

56[10] Gu Ping: Metoda bel canto w starannie zredagowanych materiałach dydaktycznych do nauczania muzyki wokalne w wyższych uczelniach artystycznych [M], Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, 2005(09):288-289.

达 彼岸, 光明 神 居所.
pau - per, pau - per, ser - vus, ser - vus et hu - mi -

ff
a tempo *rall.*

4.2.2 G. F. Haendel – *Lascia ch'io pianga...* – aria Almireny z III aktu op. „Rinaldo”

(I) Okoliczności powstania dzieła

Aria „Lascia ch'io pianga” pochodzi z opery „Rinaldo”⁵⁷ autorstwa Jerzego Fryderyka Haendla. Libretto zostało opracowane przez Aarona Hilla⁵⁸]znanego wówczas w Londynie agenta teatralnego, na podstawie epickiego poematu „Gerusalemme liberata” (*Jerozolima wyzwolona*) autorstwa włoskiego poety Torquato Tasso⁵⁹. Tematem jest historia krzyżowca Rinalda oraz Armidy, pogańskiej czarownicy z Damaszku. Następnie poemat ten został przeredagowany przez G. Rossiego. Fabuła opowiada historię miłości, wojny i odkupienia podczas pierwszej krucjaty jerozolimskiej (1096-1099). Bohaterski i szlachetny rycerz zakonu templariuszy, Rinaldo zakochuje się w Almirenie, córce swojego dowódcy Goffredo. Jednak

57 Opera „Rinaldo” została stworzona przez słynnego kompozytora Haendla i miała swoją premierę w Queen's Theatre w Londynie w dniu 24 lutego 1711 roku.

58 Aaron Hill (1685-1750) - słynny brytyjski dramaturg i eseista.

59 Torquato Tasso (1544—1595) - włoski poeta, znany ze swojego poematu "Gerusalemme liberata".

czarownica Armida, przybierając postać Almireny, stara się stanąć na drodze ich miłości. Kochanek czarownicy, król Argante, zostaje oczarowany urodą Almireny i zakochuje się w niej. W rezultacie, młodzi kochankowie napotykać kolejną przeszkodę, a nadzieja na miłość staje się jeszcze bardziej nierealna. Historia kończy się zwycięstwem Rinaldo nad królem Argante i czarownicą Armidą. Rinaldo i Almirena w końcu mogą być razem. Aria "Lascia ch'io pianga" pojawia się w trzecim akcie opery i jest wykonywana przez główną bohaterkę Almirenę, która uwięziona przez demoniczną Armidę, i za pomocą jej czarów przeniesiona do zamku Argante, oddzielona jest od rodziny i ukochanego Rinalda. Almirena cierpi bardzo z powodu tej sytuacji, wyrażając zarówno swój ból i smutek, jak i pragnienie wolności oraz bunt wobec okrutnego losu.⁶⁰

(II) Analiza struktury muzycznej

Utwór podzielony jest na dwie części: recytatyw (takty 1-12) i aria (takty 13-42).

Recytatyw jest bardzo ważną częścią rozwoju fabuły. Metrum to 4/4, rozpoczynamy miarą nieakcentowaną, w tonacji A-dur i z licznymi dźwiękami chromatycznymi, sprawiającymi, że recytatyw bliższy jest codziennej mowie. Rytm jest stosunkowo swobodny, z dużą liczbą krótkich nut, ósemek i szesnastek, oraz dużą liczbą pauz. Dynamika głosu ulega stopniowej zmianie, co wyraża zmiany emocji postaci. Tekstura harmoniczna akompaniamentu jest stosunkowo prosta, z mniejszą liczbą akordów, koncentruje się głównie na podkreśleniu melodii partii wokalne. Opisuje rozczarowanie i błagania Almireny, prowadząc do arii.

Aria ma strukturę pieśni trzyczęściowej. Metrum 3/4, tempo *larghetto*. Schemat strukturalny przedstawia się następująco:

Budowa trzyczęściowa				
A 13-34	Interlu dium 35-42	B 43-54	A' 13-34	Koda 35-42

60 Lei Juan: Analiza koncepcji artystycznej utworu wokálnego Haendla „Lascia ch'io pianga” [J], Drama House, 2016, nr 224(08):39.

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>		<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	
8	6	8	8	4	8	8	6	8	8
F—C—F			F	d—a		F—C—F			F

Dynamika zmienia się od słabej do silnej, a pod koniec na powrót do słabej, dając słuchaczom poczucie warstwowej fluktuacji. Pierwsza sekcja jest taka sama jak trzecia, będąca reprzyzą pierwszej. Obie składają się z trzech fraz. Tonacja z D-dur przechodzi w A-dur, by ostatecznie powrócić do D-dur. We frazie *b* pojawia się progresywnie wznosząca się melodia, a także wielkie skoki kwartowe i sekstowe, podkreślające wewnętrzne wzruszenie i smutek bohaterki. Część druga składa się z dwóch fraz, tonacja zmienia się od b-moll do f-moll, a ogólny nastrój jest mocniejszy niż w części A. W arii wykorzystano wiele układów rytmicznych, jak rytm punktowany czy triole, a także liczne pauzy ósemkowe i ćwierćnutowe. We frazach występuje wiele „figuracji elastycznych” i pauz, co sprawia, że partia wokalna brzmi podobnie do płaczu. W partii akompaniamentu dominują akordy zasadnicze, które uzupełniają melodię. Aria przedstawia smutne i bolesne emocje Almireny.

(III) Interpretacja wokalna

Analiza wokalna części recytatywnej (Przykład 4-4-1 „Lascia ch'io pianga” [11]⁶¹)

Przykład 11/4-4-1 „Lascia ch'io pianga”

Recitativo. Deutsch v. Ferd. Gumbert.

Canto.

Ar - mi - da, di - spie - ta - ta, col - la for - za d'a -
 Ar - mi - da, fühlst du ním - mer, was du e - wäg mër

PIANO.

bis - so ra - pim.mi al ca - ro ciel de' miei con - ten - ti, e qui con duo.lo e ter - no
 raub.test, des Le - bens hol - de Lust ver - schlangt der Ab - grund; und hier der Höl - le Qua - ten,

61[11] Caecilia, Arien und Lieder, Hohe Stimme, Schimon & Gumbert: ca. 1930 Johann André, Offenbach am Main.

vi - va mi tie - ne in tor - men - to d'in - fer - no. Si -
 die ich er - dul - de in nie - ge - kam - tem Jam - mer. O

gnor! Ah, per pie - tà, pla - scia - mi pian - ge - re.
 Herr! Mit - leid er - steh' ich, steh' mei - ne Thrä - nen.

Andante.

Ten fragment w metrum 4/4 zaczyna się od miary nieakcentowanej, przedstawiając Almirenę błagającą: *Armido, bezlitosna, z brutalną siłą, wyrwałaś mnie z krainy zadowolenia...* W ostatniej frazie *Boże, proszę, przez litość, pozwól mi zapłakać* opadająca progresja melodii wyraża smutek i lament. Wykonawca skupia się na podkreśleniu językowego znaczenia tekstu arii, wczuwając się w emocje postaci poprzez słowo i zwracając uwagę na połączenie melodyki języka i akcentów logicznych, co pozwala mu jasno wyrazić znaczenie utworu. Progresywna melodia oddaje zmiany nastroju, a także emocjonalne wahania i fluktuacje. Podczas śpiewania tego fragmentu, zgodnie z charakterystyką fonetyki języka włoskiego, należy podkreślać akcenty, nie przerywać oddechu, utrzymywać stabilność tonacji, śpiewając zgodnie z rytmem melodii i pauz, co sprawia, że śpiew zabrzmiał poruszająco, a nie sztywno.

Analiza wokalna arii:

Aria o metrum 3/4 posiada charakterystyczne cechy rytmiczne hiszpańskiego tańca sarabandy⁶². Część A (przykład 4-4-2), fraza **a** jest w tonacji F-dur, zaczynając się od płaczącej melodii, która przedstawia ból i bezradność. W pierwszej połowie trzeciej miary taktu pierwszego jest pauza, jakby dla wyrażenia szlochu i bezradności. Podczas śpiewania wymagany jest spójny oddech. Kiedy głos milknie, oddech nie ustaje. Sekcja B zaczyna się wznoszącą się progresywnie melodią, bardziej emocjonalną niż poprzednia fraza i wyrażającą

62 Sarabanda (sarabande), to powolny taniec hiszpański. Termin ten oznacza „święty”. Tańce te były pierwotnie związane z ceremoniami pogrzebowymi, a następnie ewoluowały w poważne i surowe utwory o wolnym tempie i stabilnym rytmie 3/4. Często podkreślano w nich drugą nutę, tworząc rytm synkopowany, a melodia w wyższej partii zawierała wiele ozdóbek.

pragnienie wolności, po której następuje skok o sekstę w górę. W tej frazie tonacja zmienia się z F-dur na C-dur, co jest zmianą o czystą kwartę, dając uczucie, że serce ma więcej do zaoferowania, ale siły są niewystarczające i odzwierciedla bolesne westchnienie bohatera wobec tragicznego losu. Następnie pojawia się reprzyza frazy *a*. Emocje opadają, wyrażając ogromne pragnienie wolności. Podczas śpiewania zwróć uwagę na kontrolę oddechu i głosu. Przykład 4-4-2 „Lascia ch'io pianga” [12]⁶³

Przykład 12/4-4-2 „Lascia ch'io pianga”

Larghetto.

La - scia ch'io pian - ga, la du - ra sor - te e che so - -
Lass mich dir kla - gen, dass mir hie - nie - den mein Loos be - -

spi - ri la li - ber - tà; e che so - spi - ri, e che so -
schle - den, ver - bann - zu - sein, dass mir hie - nie - den mein Loos be -

spi - ri la li - ber - tà! La - scia ch'io pian - ga
schle - den, ver - bann - zu - sein. Lass mich dir kla - gen,

la du - ra sor - te, e che so - - spi - ri la
dass mir be - schle - den mein Loos hie - - nie - den, ver -

63[12] Caecilia, Arien und Lieder, Hohe Stimme, Schimon & Gumbert: ca. 1930 Johann André, Offenbach am Main.



Takty 35-42 (przykład 4-4-3) są nie tylko przerywnikiem między sekcją A i sekcją B, ale także kodą po reprzyzie sekcji A. Jest to łącznik między wcześniejszymi i późniejszymi emocjami w utworze, tworzący podstawę rozwoju nastroju.

Przykład 4-4-3 Lascia ch'io pianga [13]⁶⁴

Przykład 13/ 4-4-3 „Lascia ch'io pianga”



Sekcja B (przykład 4-4-4) to kulminacja sprzeczności i konfliktu, podkreślająca ludzkie cierpienie. W przeciwieństwie do tematu głównego, Almira przechodzi tutaj od smutku do rozpacz, a jej emocje stają się bardziej intensywne. Ten fragment jest kulminacją całego utworu. „De miei martiri sol per pieta” powtarza się w tym fragmencie dwukrotnie. Kiedy Cecilia Bartoli śpiewa te dwie frazy, zachowując ich wewnętrzne zmiany dynamiczne, pierwsza fraza jest śpiewana słabo, a druga nieco mocniej, co stanowi progresję emocji i toruje drogę do powrotu do tematu. W końcu powraca temat główny, pokazując pragnienie wolności,

64[13] Caecilia, Arien und Lieder, Hohe Stimme, Schimon & Gumbert: ca. 1930 Johann André, Offenbach am Main.

wyeksponowany zostaje też kontrast emocjonalny. W tym fragmencie występuje kilka taktów z melodią opadającą, podczas śpiewania których bardzo łatwo o opadanie pozycji wraz z wysokością dźwięku, dlatego też trzeba zwracać uwagę na wysoką pozycję i wsparcie oddechowe.

Przykład 4-4-4 *Lascia ch'io pianga* [14]⁶⁵

Przykład 14/4-4-4 „*Lascia ch'io pianga*”

Sekcja A' stanowi powtórzenie sekcji A. W arii barokowej w części trzeciej (da capo) oczekiwano od wokalisty improwizowanych wariacji i ozdobników, będących wyrazem emocji, co wzmacniało ekspresję wykonania. I choć uczucia powinny być tu takie same, jak w sekcji A - bardzo spokojne i smutne, to zdobienia mogą podkreślić ich głębię i tragizm. Należy zwrócić uwagę na kilka zmian dynamicznych i zrealizować je podkreślając sens słowa.

65[14] Caecilia, Arien und Lieder, Hohe Stimme, Schimon & Gumbert: ca. 1930 Johann André, Offenbach am Main.

4.2.3 G. F. Haendel – „V'adaro pupille – aria Kleopatry z III aktu „Juliusz Cezar”

(I) Okoliczności powstania

"V'adaro pupille" to aria Kleopatry, z opery „Juliusz Cezar” Jerzego Fryderyka Haendla, z drugiej sceny trzeciego aktu opery. Scena rozpoczyna się w pałacu egipskiej królowej Kleopatry, która w zamian za pomoc w zdobyciu tronu proponuje Juliuszowi Cezarowi swoje wdzięki. Wcześniej, by zyskać przychylność Cezara, Kleopatra w przebraniu służącej udaje się do pałacu Juliusza Cezara i zostaje podana mu jako prezent przez swoją służbę. Przy pierwszym spotkaniu, Kleopatra, aby uwieść Cezara, zaczyna śpiewać hymn miłości do boga Kupidyna. Po jego usłyszeniu, Cezar zostaje zauroczony i zakochuje się w Kleopatrze.⁶⁶

(II) Analiza struktury muzycznej

"V'adaro pupille" to aria o bardzo wyraźnych cechach muzyki barokowej. Schemat strukturalny przedstawia się następująco:

Budowa trzyczęściowa						
A 1-35			B 36-48	A' 1-35		
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>c'</i>
9	9	16	13	9	9	16
F			d	F		

Jako utrzymana w spokojnym i powolnym tempie *Largo* w takcie na 3/4, aria "V'adaro pupille" łączy w sobie elementy swobody i naturalności, a częste przeplatanie się długich i krótkich fraz dodaje muzyce dynamizmu i ekspresji. Ukazując psychikę królowej Egiptu, zasadniczy nacisk położyć trzeba na wyrównaną barwę głosu w sekcji A; krótkie fragmenty przejściowe i rytm punktowany, pozwalają na spójne brzmienie i ciągłość melodii, oraz na

66 Chen Fang: Styl artystyczny i technika wokalna arii „V'adaro, pupille” [J], *Symphony (Journal of Xi'an Conservatory of Music)*, 2011 (2): 107-111.

przekazanie emocji bohaterki w powtarzających się słowach tekstu. W ekspresji wahań emocjonalnych zastosowano skoki sekstowe, opadające progresje sekundowe oraz skoki kwartowe, aby podkreślić złożoność jej wewnętrznego świata.

Główną cechą arii jest trójczłonowa struktura cykliczna oraz układ tonalny, pozwalający na przekazywanie emocji, takich jak liryzm, smutek czy subtelność. W ekspresji emocji bohaterki, szczególny nacisk kładziony jest na powtarzające się frazy tekstu i podobieństwo melodii, w celu kreacji wizerunku postaci i jej uczuć. W drugiej części arii, tonacja zmienia się z F-dur na d-moll, a jednocześnie na początku kolejnych fraz obserwujemy stopniowe wzmacnianie siły dźwięku i przyspieszenie tempa. Muzyka staje się coraz żywsza i szybsza. Bohaterka zaczyna zdradzać przygnębienie, wskazujące na narastające uczucia żalu i melancholii, co dodaje uczucia warstwowości i progresji jej świata emocjonalnego. W kontekście przejścia od miłości do smutku, wykorzystanie słów tekstu *Odkryłam z bólem, że nie ma już nikogo smutniejszego ode mnie*, pozwala na jeszcze silniejsze oddanie emocji w muzyce. Prosty i rytmiczny akompaniament potęguje również atmosferę smutku i rozpacz. W dalszej części pojawia się coraz więcej dźwięków chromatycznych i ósemek, a jednocześnie towarzyszący im akompaniament ulega formalnym zmianom, takim jak reprzyza z wariacjami, tryle, improwizowane figuracje i przednutki. Pod koniec utworu melodia wariacji stopniowo zwalnia, kończąc się na wysokim dźwięku przesuniętym o oktawę w górę.

(III) Interpretacja wokalna

Aria ta jest liryczna, smutna i w powolnym tempie, w swojej ekspresji emocjonalnej manifestując smutek i melancholię. W interpretacji muzycznej wykazuje prostotę i uroczystość, bardzo charakterystyczne dla stylu Haendla., a jednocześnie jej konstrukcja melodyczna ukazuje piękno i harmonię, co wprowadza równowagę między statyką i dynamiką w linii melodycznej.

Sekcja A (przykład 4-5-1) ma następujące dwie główne cechy: po pierwsze, każda fraza zaczyna się przedtaktem przed miarą akcentowaną, co sprawia, że utwór wydaje się bardziej energiczny i ekspresyjny. Drugim ważnym elementem jest wielokrotne użycie sekwencji, co wyraża subtelność emocji postaci. W tym fragmencie występuje wiele krótkich fraz, są one

jednak ze sobą połączone zgodnie z wewnętrzną relacją. Podczas wykonywania należy zwrócić uwagę na wsparcie oddechowe, jednocześnie utrzymując spójność dźwięku i pozycji. Ważne jest także przestrzeganie ścisłego podziału na frazy oraz wyznaczenie miejsc na nabranie oddechu.

Przykład 4-5-1 „V’adoro pupile” [15]⁶⁷

Przykład 15/4-5-1 „V’adoro pupile”

Largo Cleopatra

Ich lieb' euch, ihr Au - gen, ihr Pfei - le der Lie - be, mit
V'a - do - ro, pu - pil - le, sa - et - te — d'a - mo - re, le

sü - ßem Er - schau - ern emp - fängt euch die Brust. Ich lieb' euch, ihr
vo - stre fa - vil - le son gra - te nel sen, v'a - do - ro, pu -

Au - gen, mit sü - ßem Er - schau - ern emp - fängt euch, emp -
pil - le, le vo - stre fa - vil - le son gra - te, son

67[15] Caecilia, Arien und Lieder, Hohe Stimme, Schimon & Gumbert: ca. 1930 Johann André, Offenbach am Main.

Cl. 16
 fängt euch die Brust, Ich lieb' euch, ihr Au-gen, ihr
 gra-te nel sen, v'a-do-ro, pu-pil-le, sa-

Cl. 21
 Pfei-le der Lie-be, mit sü-ßem Er-schau-ern emp-fängt euch die
 et-te d'a-mo-re, le vo-stre fa-vil-le son gra-te nel

Cl. 26
 Brust, mit sü-ßem Er-schau-ern emp-fängt euch die
 sen, le vo-stre fa-vil-le son gra-te nel

Cl. 81
 Brust.
 sen.
 1. 2.
 Fine

W sekcji B (przykład 4-5-2) jest przejście do tonacji równoległej d-moll, a więc jasna barwa durowa zmienia się w smutniejszą, mollową. Jeśli sekcja A służy ekspresji uczuć miłości i radości w sercu Kleopatry, to sekcja B jest z nią w wyraźnym kontraście, będąc fragmentem, w którym bohaterka odczuwa ból i smutek związany ze zdobyciem miłości. W sekcji B, podobnie, jak w sekcji A, każdy takt rozpoczyna się miarą nieakcentowaną, jednak w porównaniu z sekcją A, melodia, wyraża emocje niepokoju i konfliktu wewnętrznego. Kiedy bohaterka śpiewa "tylko dlatego, że on woła cię, drogi skarbie", następuje kulminacja tej sekcji, po czym na jej końcu niepokój zdaje się stopniowo ustępować, prowadząc do reprzyzy sekcji A'.

Przykład 4-5-2 „V’adoro pupile” [16]⁶⁸

Przykład 16/ 4-5-2 „V’adoro pupile”

Cl. *Habt Mit - leid, er - barmt euch der seh - nen - den Trie - be, euch*
Pie - to - se vi bra - ma il me - sto mio co - re, ch'ogn'

36

Cl. *ruft mei - ne See - le zu Won - ne und Lust, euch*
o - ra vi chia - ma l'a - ma - to suo ben, ch'ogn'

40

Cl. *ruft mei - ne See - le zu Won - ne und Lust.*
o - ra vi chia - ma l'a - ma - to suo ben.

44

Zgodnie z partyturą, sekcja A' wydaje się być po prostu powtórzeniem sekcję A bez żadnych zmian. Kiedy ją jednak śpiewamy, musimy postępować inaczej niż w sekcji A. Zgodnie z wymogami barokowej arii *da capo* możemy na przykład dodawać różne ornamentacje, dźwięki pomocnicze, przejściowe i antycypujące bez zmiany pierwotnej melodii, wzbogacając tym samym reprzykę i czyniąc ją bardziej wyrafinowaną, nadając temu zwyczajnemu powtórzeniu więcej ekspresji i zróżnicowania.

68[16] Caecilia, Arien und Lieder, Hohe Stimme, Schimon & Gumbert: ca. 1930 Johann André, Offenbach am Main.

4.3 Analiza wybranych arii i partii zespołowych z oper W. A. Mozarta

4.3.1 *Batti, batti...* – aria Zerliny z I aktu opery „Don Giovanni”

(1) Tło wykonania

Aria *Batti, batti* pojawia się w czwartej scenie pierwszego aktu opery „Don Giovanni” Wolfganga Amadeusza Mozarta. Zerlina to ostatnia z postaci kobiecej pojawiającej się w tej operze na scenie. Z błogosławieństwem mieszkańców wioski, ma wyjść za mąż za swojego narzeczonego Masetto. Pojawia się jednak Don Giovanni, a Zerlina staje się jego ofiarą. Don Giovanni, używając swego uroku, łatwo zdobywa serce naiwnej i prostolinijnej wiejskiej dziewczyny. Kiedy zabiegi Don Giovanniego wychodzą na jaw, Zerlina zdaje sobie sprawę, że przez swoją próżność omal nie wpadła w jego sidła i czuje wstyd. Zdaje sobie również sprawę, że swoim zachowaniem zraniła swojego narzeczonego Masetto i czuje się winna. Przyznaje się więc do swego nierozważnego postępu, a gdy Masetto nie chce jej wybaczyć, Zerlina śpiewa swą żartobliwą arię "Batti, batti".

(2) Struktura muzyczna

Ta aria jest starannie przemyślana przez kompozytora, służąca kreacji wizerunku Zerliny. Całość składa się z dwóch części: pierwsza część to sekcja A (*Andante elegante*), a druga to sekcja B (*Allegro*). Kompozycja, z swoją płynną i gładką melodią, kreuje barwną postać wiejskiej dziewczyny, a zmiany w tempie podkreślają niestałość jej osobowości. Schemat strukturalny przedstawia się następująco:

Sekcja A				Sekcja B	
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	Łącznik	<i>c</i>	<i>d</i>
1—16	17—35	36—52	53—60	61—79	80—100
F	C	F			

Aria rozpoczyna się bez preludium i od razu wchodzi temat, opisujący delikatne błaganie Zerliny wobec jej narzeczonego. Sekcja A ma formę *a-b-a'*, przechodząc od tonacji F-dur do C-dur, a następnie wracając do F-dur. W taktach od 1 do 16, ścisłe połączenie akompaniamentu fortepianowego z melodią główną bezpośrednio podkreśla emocje. W tej części należy zwracać

uwagę na spójność muzyki. W taktach 1 - 8, fraza *staro gui come agnellina* jest powtarzana z tą samą rytmiką, figuracją i wysokością. Akompaniament składa się głównie z akordów łamanych zbudowanych z szesnastek, co sprawia, że kierunek melodii przypomina ton błagania. Wykonawczynie powinny wyrazić skrucę z jak najbardziej przymilnym tonem głosu. Akompaniament w taktach 9-16 nadal w dynamice *piano*, powtarza poprzedni temat melodyczny. Współpraca partii wokalne z akompaniamentem dodatkowo potęguje nastrój. W części *b* porzucamy poprzednią miękkość, powracając do tonacji B-dur i od F-dur przechodząc do C-dur. Użycie dużej ilości szesnastek w akompaniamentcie, przeplatających się z pauzami i niekiedy większymi skokami interwałowymi oraz tryle, tworzącymi główną melodię, podkreśla nieco napiętą i emocjonalną atmosferę. Główna melodia akompaniamentu w taktach 34 - 35 zbudowana sekwencyjnie, prowadzi do części *a'*. W reprzyzie tematu sekcji A, tonacja powraca do F-dur, a ścisłe połączenie akompaniamentu z partią wokalną ponownie podkreśla gorące pragnienie Zerliny uzyskania przebaczenia, kiedy widzi ona, że Masetto wydaje się już nieco udobruchany.

W łączniku (takty 53-63) melodia główna opiera się na akordach łamanych, a figuracje akompaniamentu złożone z akordów łamanych i obecność tryli tworzą wrażenia mocy i zwartości. W taktach 58-60 w partii akompaniamentu pojawiając się akordy zasadnicze, budujące nastrój muzyki, pełnej entuzjazmu Zerliny i jej tęsknoty za miłością.

Melodia Sekcji B zmienia się z *Andante* na *Allegro*, tempo jest żywsze i radośniejsze, wyróżniające się stylem walca, który prowadzi do drugiego tematu, kadencji całego utworu. Różne faktury akompaniamentu występują naprzemiennie w taktach 61-79, co wzmacnia efekt dźwiękowy partii melodycznej. Dzięki wielkiemu skokowi interwałowemu akompaniamentu i melodii głównej nastrój muzyki osiąga punkt kulminacyjny, a wzajemne nakładanie się partii wokalne i akompaniamentu odzwierciedla również słodycz serc dwojga ludzi. W taktach 80-100 powraca poprzedni temat, a pojawiające się w staccato *si, si, si, si, si, si* echem opadającej melodii i wznoszącego się akompaniamentu, jest jak emocjonalne echo pomiędzy Zerliną i Masetto, ukazując tęsknotę dwojga ludzi za lepszym życiem.

(III) Interpretacja wokalna

Ta aria ma tempo *Andante grazioso*, czyli dość szybkie, a każda fraza muzyczna jest mocno powiązana z poprzednią. Aria nie ma preludium, zaczynając się przedtaktem i od razu przechodzi do melodii sekcji A. Fragment od taktu 1 do 16 przedstawia Zerlinę, która żałuje swojego postępowania i poprzez przeprosiny stara się odzyskać przychylność Masetto. To jest pełna wdzięku scena uwodzenia z użyciem uroczych słów. Pierwsza połowa frazy brzmi: *Biczuj mnie, proszę, drogi Masetto, biczuj swoją biedną Zerlinę*. Zakres dźwięku nie jest zbyt wysoki i wystarczy lekkie wsparcie oddechowe, bez napinania mięśni szyi, aby uniknąć pojawienia się sztywnego dźwięku. To również pomaga zobrazować ostrożność Zerliny. Druga połowa frazy przedstawia Zerlinę, która beztrudnie kokietuje swego ukochanego. W trakcie śpiewania powinna być stosowana odpowiednia elastyczność oddechu, a siła głosu powinna być zwiększona, aby oddać szczere, ale jednocześnie żywe cechy charakteru Zerliny. Dlatego podczas śpiewania tej frazy podparcie oddechowe wspiera ekspresję tych dwóch emocji. Jednak Masetto nie odpuszcza Zerlinie, która kontynuuje śpiewając: *batti, batti*. W tym momencie muzyka przybiera na sile, a podczas śpiewania powinno się wzmocnić siłę oddechu poprzez wykorzystanie mięśni brzucha, aby oddać szczerą prośbę Zerliny o przebaczenie. Poczynając od taktu 20, gdy Zerlina widzi, że Masetto nie zamierza jej wybaczyć, kontynuuje: *Możesz wydrzeć mi włosy, wydlubać mi oczy*. W tej frazie pojawia się szereg zwartych szesnastek, których wykonanie wymaga precyzji i zwięzłości, a zatem i umiejętności szybkiego podbierania oddechu. Pamiętajmy jednak, że zbyt szybki oddech może prowadzić do zbyt płytkich wdechów, dlatego w naszym codziennym treningu powinniśmy poświęcić odpowiednio dużo uwagi ćwiczeniom głębokiego oddychania, aby mieć pewność, że podczas występu nie zabraknie nam powietrza, co mogłoby prowadzić do braku płynności i niespójności melodii, a w końcu do zaburzenia rytmu.

Przykład 4-6-1 „*Batti, batti*” [17]⁶⁹

⁶⁹[?] Siegfried Anheisser. Don Giovanni[M]. Berlin: Deutscher Musikverlag in der NS-Kulturgemeinde. Public Domain.1935:104-106

Przykład 17/4-6-1 „Batti, batti”

Andante grazioso
Zerlina

Schlag nur, schla-ge, mein Ma-set-to dei-ne gar-sti-ge Zer-li-na! Wie ein Lämmchen laß ich
Bat-ti, bat-ti, o bel Ma-set-to, la tua po-ve-ra Zer-li-na: sta-rò qui co-me agnel-

Str. *p*
obl. C.

Zerl. 10

stil-le al-les ü-ber mich er-gehn. Schlag nur, schlag mich, schlag dein Zer-
li-na le tue bot-te ad a - spet-tar, bat-ti, bat-ti la tua Zer-

Hbl.

Zerl.

lin-chen, ich laß still, ich laß still al-les ü-ber mich er-gehn.
li-na! sta-rò qui, sta-rò qui le tue bot-te ad a - spet-tar.

Str.

Zerl. 20

Darfst mich an den Haaren rei-ßen,
La - scie-rò straziar-mi il cri-ne,

Hbl. Str.

Zerl.

darfst mir das Gesicht zerkratzen, und ich küs - se den-noch freu - dig dir da -
la - scie-rò ca-var-mi gli occhi, e le - ca - re tue ma - ni - ne lie-ta -

Hbl. Str.

Zerl.
für die lie-be Hand, die lie-be Hand, die Hand, ich
poi sa-pro ba-ciar, sa-pro ba-ciar, ba-ciar, sa-

küs-se dir die Hand. Schlag nur,
pro, sa-pro ba-ciar. Ba-ti,

schla-ge, mein Ma-set-to, dei-ne gar-stil-go Zer-li-na! Wie ein Lämm-chen laß ich
bat-ti, o bel Ma-set-to, la tua po-ve-ra Zer-li-na, sta-rò qui co-me agnel-

stil-le al-les ü-ber mich er-gehn. Ja mein Ma-set-to,
ti-na le tue bot-te ad a-spet-tar. O bel Ma-set-to,

schlag nur, schlag mich, ich laß still, ich laß still al-les
bat-ti, bat-ti! sta-rò qui, sta-rò qui, lo tuo

ü-ber mich er-gehn. Doch zu
bot-te ad a-spet-tar. Ah lo

Takty 53-60 są częścią łączącą sekcje A i B (przykład 4-6-2). Powtarzające się melodia i słowa potęgują nastrój, zmieniając emocje Zerliny z poczucia winy w radość. W końcowych dwóch taktach pojawia się figuracja rytmu synkopowanego, który przygotowuje podłoże dla

wykorzystywać wyobraźnię, utrzymując ciągły przepływ oddechu, co sprawia, że dźwięk staje się jaśniejszy i bardziej wyrazisty. Następnie kadencja w taktach 71-88 doprowadza cały utwór do punktu kulminacyjnego, ujawniając radość i ekscytację, jaką Zerlina odczuwa po otrzymaniu przebaczenia Masetta. Należy przy tym unieść mięśnie twarzy w uśmiechu, utrzymując wysoką pozycję, skierować głos do przodu „na maskę”, jednocześnie wzmacniając siłę napięcia w talii i brzuchu, zwiększając napięcie dźwięku i wykonując całość na jednym oddechu. Zwróćmy szczególną uwagę na zmianę oddechu przed *pas-sar* w takcie 73 i na wielki skok interwałowy który wymaga dobrego podparcia. W taktach 92-98 ponownie wykorzystano technikę powtórzenia motywu melodycznego, wyrażając marzenia Zerliny i tęsknotę za lepszą przyszłością.

Przykład 4-6-3 *Batti, batti* [19]⁷¹

Przykład 19/ 4-6-3 „Batti, batti”

The image shows a musical score for the 'Batti, batti' section. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line for Zerlina and a piano accompaniment. The first system includes the lyrics: 'Hast mir al - les ja - ver - ben, hast mir al - les ja - ver - pu - ce, pu - ce, o vi - ta mi - a, pa - ce, pa - ce, o vi - ta'. The second system includes: 'ge - ben, ach - was wird - das jetzt ein - Le - ben für - uns mi - a! in - con - ten - tied at - te - gri - a not - te e'. The third system includes: 'zwei - bei Tag - und - Nacht, di - vo - gliam pas - sar,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. There are performance instructions like 'p Str. mit Hr.', 'V.O. ohne Fl.', and 'Str. mit Ob. Fag.'.

⁷¹[19] Siegfried Anheisser. Don Giovanni[M]. Berlin: Deutscher Musikverlag in der NS-Kulturgemeinde. Public Domain.1935:106-108

70

Zerl. für uns zwei bei Tag und Nacht,
 not - te e di - vo - gliam pas - sar,

Str.

Zerl. für uns zwei bei Tag und Nacht, für uns
 not - te e di - vo - gliam pas - sar, not - te e

v.o.

80

Zerl. zwei bei Tag und Nacht. Hast mir al - les ja, ver - ge - ben, hast mir
 di - vo - gliam pas - sar. Pa - ce, pa - ce, o vi - ta mi - a, pa - ce,

Str.

Zerl. al - les ja ver - ge - ben; aeh was wird das jetzt ein
 pa - ce, o vi - ta mi - a! in con - ten - ti, in al - le -

Fl.

mit Hr. Fag.

Zerl. Le - ben für uns zwei bei Tag und Nacht, ja, ja, ja, ja, ja, ja, für uns
 gri - a not - te e di - vo - gliam pas - sar, si, si, si, si, si, si, not - te e

Str.

v.o.

90

Zerl. zwei bei Tag und Nacht, ja, ja, ja, ja, ja, für uns zwei bei Tag und
 di - vo - gliam pas - sar, si, si, si, si, si, not - te e di - vo - gliam pas -

v.o.

Str.

Zerl. Nacht, bei Tag und Nacht, bei Tag und
 sar, vo - gliam pas - sar, vo - gliam pas -

Str.

v.o. ohne Ob.



4.3.2. *La ci darem la mano* ...– duet Don Giovanniego i Zerliny z I aktu opery „Don Giovanni”

(1) Tło wykonania

Duet *La ci darem la mano* pochodzi z trzeciej sceny pierwszego aktu opery "Don Giovanni". Jest to fragment w którym Don Giovanni próbuje uwieść wiejską dziewczynę o imieniu Zerlina. Don Giovanni to legendarna postać hiszpańskiego szlachcica, który prowadził życie pełne przygód i miłosnych podbojów, zawsze dążąc do swobody i wolności, nieustraszony i zuchwały, ale jednocześnie okrutny i rozwiązły. W operze Don Giovanni i jego sługa pojawiają się we wsi, trafiając na wesele. Don Giovanni szybko zauważa piękną Zerlinę rozpoczyna zaloty do niej. Widząc to, goście stopniowo odchodzą. Don Giovanni chce zostać z Zerliną sam na sam, ale Masetto się temu sprzeciwia, w końcu jednak i on, zostaje przepędzony. Na scenie pozostają tylko Don Giovanni i Zerlina, która w obliczu jego zalotów, choć początkowo niepewna, powoli ulega jego namowom. Don Giovanni uwodzi Zerlinę, mówiąc, że chce ją poślubić, a następnie rozpoczyna słynny duet *La ci darem la mano*, najbardziej znany fragment całej opery, w którym główny bohater stopniowo zdobywa przychylność Zerliny za pomocą i słodkich słów.

(II) Analiza struktury muzycznej

Duet ten utrzymany jest w tempie *Andante*, w tonacji A-dur, w zmieniającym się metrum z 2/4 na 6/8 i o budowie dwuczęściowej. Pierwsza część (sekcja A) jest w metrum 2/4, a druga część (sekcja B) ma charakter walca i jest w metrum 6/8. W tym duecie Mozart wykorzystuje w pełni swój talent, aby przedstawić dwie postacie, które wyrażają swoje emocje czasem odmiennie, czasem zaś podobnie, co pozwala na wielowymiarową i wielostronną prezentację konfliktu między ich pragnieniami i sposobem myślenia. Schemat strukturalny przedstawia się następująco:

Budowa dwuczęściowa					
A 1-49			B 50-79		Koda 80-83
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	
18	11	20	16	14	4
2/4			6/8		6/8
A					

W sekcji A w tempie *Andante*, dynamika utworu zmienia się od *piano* do *mezzoforte*, a następnie ponownie do *piano*. Ten proces zapowiada zmianę postawy Don Giovanniego - od niepewności i ostrożnego uwodzenia, poprzez rosnącą śmiałość, aż do poczucia zwycięstwa. Jednocześnie pokazuje zmianę postawy Zerliny - od onieśmienia, przez brak oporu, aż do momentu, w którym iskra miłości rozkwita w jej sercu. Sekcja A utrzymana jest w metrum 2/4. W kwestii rytmu, większość partii wokalnych Don Giovanniego składa się z regularnych i płynnych ósemek, oraz rytmu ósemki-przed-szesnastkami. Ma to związek z charakterem Don Giovanniego, dla którego wyznania miłosne i zaloty są codziennym zwyczajem. Dlatego te płynne rytmy sugerują również jego arogancję i pychę, oraz doświadczenie i spokój w obecności Zerliny, bez zażenowania czy nerwowości. W przypadku partii wokalne Zerliny, rytmy składają się głównie z ósemek z kropką, sekwencji sześciokrotnych szesnastek oraz rytmów z szesnastkami na końcu. Jest to ściśle związane z wewnętrznym konfliktem, wahaniem i zmieniającym się nastrojem Zerliny. Pod względem aranżacji akompaniamentu fortepianowego (w warunkach dydaktycznych), w większości utworu partia lewej ręki gra pojedyncze nuty, partia zaś ręki prawej akord blokowe. W połączeniu z partią wokalną, całość brzmi płynnie i spokojnie, jak wyznanie w ciszy.

W sekcji B metrum zmienia się na 6/8 i rozwija się po fermacie oznaczonej po takcie 49. Pełen energii takt na 6/8, z wyraźnym podziałem na dźwięki akcentowane i nieakcentowane, pozwala odczuć taneczność i wesoły nastrój, nawet bez słuchania słów. Rytm jest stosunkowo prosty i zwięzły, co sugeruje stabilny związek miłosny po udanym połączeniu rąk dwojga. Melodia opiera się głównie na progresji interwałowej, co również wyraża harmonię i słodycz

miłości. Natomiast w takcie 66 pojawia się mały skok kwartowy w partii Don Giovanniego, a następnie wielki skok o sekstę, wyrażający narastającą niecierpliwość Don Giovanniego, który pragnie zdobyć Zerlinę. Jeśli chodzi o znaczniki ekspresji, tryl w takcie 78 wydaje się emanować słodyczą i światłem miłości. W teksturze akompaniamentu fortepianowego dominuje progresję dwudźwiękowa.

Koda jest krótka i pełna kontrastów. Ta sama melodia jest w niej grana raz głośniejsze, a raz ciszej. Wydaje się, że przedstawia to słuchaczom słodkie wspomnienia dwojga bohaterów związanych z miłością, a następnie ich determinację i wiarę w miłość. Cały utwór kończy się z dynamiką *forte*.

(III) Interpretacja wokalna

Sekcja A (przykład 4-7-1) opisuje proces uwodzenia przez Don Giovanniego i stopniowe uleganie Zerliny. Fraza muzyczna od 1 do 8 taktów jest śpiewana przez Don Giovanniego i zawiera mniej więcej następującą treść: *Tam podamy sobie dłonie, Tam powiesz mi 'tak', widzisz, to niedaleko, chodźmy stąd, Kochanie*. Kluczem tutaj jest to, że miękkość i elokwencja muzyki odpowiednio oddają urok osobisty Don Giovanniego. W taktach 9-18 Zerlina kontynuuje tę samą melodię, a jej główne przesłanie brzmi: *Chciałabym, i nie chciałabym, serce mi trochę drży, byłabym prawdziwie szczęśliwa, ale może on ze mnie kpi*. Stąd widać, że została omamiona przez Don Giovanniego, ale jednocześnie odczuwa obawę i wątpliwości. Podczas śpiewu nie należy wykonywać utworu zbyt płynnie; można stosownie dodać ekspresję, aby oddać wahanie, niepokój, nieśmiałość i niezdecydowanie Zerliny. Fraza **b** w taktach 19-29 ma formę pytania i odpowiedzi, dalej opisując uwodzenie przez Don Giovanniego i zmieniający się nastrój Zerliny. W tym momencie jej wewnętrzna linia obrony ulega dalszemu osłabieniu, a niepokój rośnie. Podczas śpiewu siła głosu wzrasta, a ton staje się bardziej nerwowy. We frazie **a'** w taktach 30-49 powraca melodia frazy **a**. Linia obrony Zerliny jest już całkowicie nieskuteczna, a jej wnętrze jest pełne silnych konfliktów i sprzeczności. Należy użyć pełnej siły głosu, aby oddać dramatyczny konflikt, zwłaszcza w taktach 38, 48 i 49, gdzie występują długie dźwięki. Należy też utrzymać wysoką pozycję głosu i wsparcie oddechu, aby uzyskać pełen rezonans.

Przykład 4-7-1 „La ci darem la mano” [20]⁷²

Przykład 20/ 4-7-1 „La ci darem la mano”

Andante Nr. 7 Duettino
Don Giovanni

D.G. D.G. D.G. D.G.

Zerl. Zerl. Zerl. Zerl.

1 Flöte
2 Oboen
2 Fagotte
2 Hörner
Streicher

10

20

mit, es ist so nah. Ich möch - te, ach und schwan - ke, so bang wird mir uns Herz; wie
ti am, ben mio, da qui. Vor - rei, e non vor - re - i, mi tre - ma un po - co il cor; fe -

lockt mich der Ge - danke, doch ist es ihm gar nur Scherz, ach — ist's ihm gar nur Scherz.
li - ce è ver, sa - rei, ma può bur - lar - mi an - cor; ma può bur - lar mi an - cor!

War - um noch wi - der - stre - ben? Was wird Ma - set - to sa - gen! Dir winkt ein neu - es Le - ben! Soll
Vie - ni, mio bel di - let - to! Mi fà pie - tà Ma - set - to! Io can - gie - rò tua sor - te. Pre -

mf Str. p Hr. mf v.o. Str. p

⁷²[20] Siegfried Anheisser. Don Giovanni[M]. Berlin: Deutscher Musikverlag in der NS-Kulturgemeinde. Public Domain.1935:63-65

Don Giovanni

Zerl.
D.G.

ich es wirk-lich wa-gen, es wirk-lich wa-gen, es wirk-lich wa-gen? Komm, o kom - me!
- sto non son più for-te, non son più for-te, non son più for-te. Vie - ni! Vie - ni!

Hr. v.o. *fp*

30

Zerlina

Don Giovanni

D.G.
Zerl.

Dort sollst du mir ge - hö - ren. Ich möch - te, ach, und schwan - ke. Dort sagst du end - lich
Là ci da - rem la ma - no, Vor - rei, e non vor - re - i; là mi di - re - te

Fl. Str. mit 1. Fag. V.O. *cresc.* Str.

Zerlina

Zerl.
D.G.

So bang wird mir ums Herz. Ach, — ists ihm gar — nur
mi tre - ma un po - co il cor. ma — può bur - lar - mi an -

ja. si. Komm mit, es ist so nah.
par-tiam, ben mio, da qui.

1. Fag. V.O. ohne Hr. mit Hr.

40

Zerl.
D.G.

Scherz? Was wird Ma - set - to sa - gen! Soll — ich es wirk-lich
cor. Mi fa pie - tà Ma - set - to; pre - sto non son più

War - um noch wi - der - stre - ben? Dir winkt ein neu - es Le - ben!
Vie - ni, mio bel di - let - to! Io can - gie - rò tua sor - te!

mf *p* *mf* *p*

Zerl.
D.G.

wa-gen, es wirk-lich wa-gen, es wirk-lich wa-gen? Ich kom-me! Mit
for-te, non son più for-te, non son più for-te! An - diam! An -

O komm, o komm! Mit
An - diam, an - diam! An -

Str. V.O. ohne Hr.

Sekcja B (przykład 4-7-2) kończy w metrum 6/8, w którym obie postacie śpiewają trzykrotnie te same słowa. Głosy nakładają się na siebie, mieszając się, wyrażając tęsknotę za miłością i słodkość wewnętrzną. Głośność nie powinna być zbyt duża, należy też zwrócić uwagę na integrację obu partii i płynność dźwięku.

Przykład 4-7-2 *La ci darem la mano*

Przykład 21/ 4-7-2 „La ci darem la mano”

50

Zerl. dir so Hand in Hand, — welch sü-ßes Un-ter-pfand — für Se-lig-keit und Glück!
diriam, an-diam, mio be-ne, — a ri-sto-rar le pe-ne — d'un in-no-cen-tea - mor!

D.G. dir so Hand in Hand, — welch sü-ßes Un-ter-pfand — für Se-lig-keit und Glück!
diriam, an-diam, mio be-ne, — a ri-sto-rar le pe-ne — d'un in-no-cen-tea - mor!

60

Zerl. Glück! Mit dir so Hand in Hand, — welch sü-ßes Un-ter-pfand — für Glück!
mor! *An-diam, andiam, mio* be-ne, — a ri-sto-rar le pe-ne — d'un

D.G. Glück! Mit dir so Hand in Hand, — welch sü-ßes Un-ter-pfand — für Glück!
mor! *An-diam, andiam, mio* be-ne, — a ri-sto-rar le pe-ne — d'un

Str.

V.O. ohne Hr.

Zerl. Se-lig-keit und Glück! Mit dir!
in-no-cen-tea - mor! *1. Vl. Fl.* *An-diam!*

D.G. Se-lig-keit und Glück! Mit dir!
in-no-cen-tea - mor! *1. Vl. Fl.* *An-diam!*

Hr. Str. pizz.

70

Zerl. Mit dir! An - diam! Mit dir! An - diam!

D.G. Mit dir so Hand in Hand, An - diam, mio ben, an - diam, welch sü - ßes Un - ter - pfand für dir! An - diam, mio ben, an - diam, le pe - ne a ri - sto - rar für d'un

Zerl. Se - lig - keit und Glück! in - no - cen - te a - mor. (sie gehen Arm in Arm auf das Schließchen Don Giovannis zu)

D.G. Se - lig - keit und Glück! in - no - cen - te a - mor.

4.3.3 Deh vieni, non tardar – aria Zuzanny z IV aktu opery „Le nozze di Figaro”

(1) Tło wykonania

Aria *Deh vieni, non tardar* pojawia się w czwartym akcie opery. Scena rozgrywała się w ogrodzie, a Zuzanna i Hrabina postanowiły zamienić się strojami, by dać nauczkę Hrabiemu, który umówił się na spotkanie z Zuzanną. Figaro jednak nie został wtajemniczony w ten plan i sądząc, że to Zuzanna chce iść na schadzki z innym mężczyzną, ukrył się za rabatą kwiatową i obserwuje miejsce schadzki. W trakcie rozwoju akcji, Zuzanna, odczuwając podejrzenia i brak zaufania ze strony Figara, świadomie śpiewa tę spokojną i piękną melodię, by go rozdrażnić. Utwór ten jest romantyczny, melancholijny i lekki, lecz ma też w sobie również nutkę dumy i sprytu oraz skrywanej tęsknoty za swym ukochanym i subtelnymi emocjami. Aria ta nie tylko

odegrała bardzo ważną rolę w kreacji wizerunkowej postaci Zuzanny, lecz również pośrednio ukazuje estetykę i koncepcję artystyczną samego Mozarta. Piękne słowa arii opisują delikatną i ciepłą scenę, jakby zakochana dziewczyna znajdowała się na polu pełnym kwiatów, a jej stopy stąpały po płynącym strumieniu. W poprzedzającym arię recytatywie Zuzanna mówi: *Wreszcie nadchodzi chwila, w której bez trudu będę cieszyć się w ramionach mego ukochanego* - twórca ożywia kolejny obraz dziewczyny, która tęskni, marzy i pełna jest oczekiwań wobec przyszłości. W arii, z perspektywy melodii, sposób łączenia fraz muzycznych przedstawia efekt falującego rytmu, który pozwala słuchaczom poczuć figlarną i pełną życia postać Zuzanny, a jednocześnie odczuć jej słodycz i delikatność.⁷³

(II) Analiza struktury muzycznej

Aria *Deh vieni non tardar*, poprzedzona recytatywem, ma budowę trzyczęściową. Recytatyw jest krótki i zwięzły, podzielona na trzy frazy, składające się łącznie z 24 taktów. Aria liczy łącznie 51 taktów i składa się z dwóch niezależnych części. Taki układ pod względem długości muzyki charakteryzuje się silnymi kontrastami i wyraźnym tematem głównym. Schemat strukturalny przedstawia się następująco:

Budowa trzyczęściowa (recytatyw + aria)		
A	B	C
1-24	25-43	44-75
Allegro vivace assai	Andante	Andante
C - moll harmoniczna - F	F—g—F—C	C—F
4/4	6/8	6/8

Sekcja A to część recytatywna z 24 taktami i 3 frazami. Tempo w części recytatywu oznaczone jest jako *Allegro vivace assai*. *Allegro* to około 132 uderzeń na minutę, *vivace* to żywe *allegro*, około 160 uderzeń na minutę, a *assai* to bardzo szybkie *allegro*, około 144

⁷³ Wu Zhenlei: Analiza wokalna arii „Deh vieni non tardar” [D], Sichuan Normal University, 2017

uderzeń na minutę [74]. Te trzy znaczniki tempa połączone razem dają nam wskazówkę, że tempo części narracyjnej to "bardzo szybkie, pełne energii allegro", z tempem, mającym na celu wyrażenie ekscytacji Zuzanny. Partia recytatywna utrzymana jest w tonacji C-dur, w metrum 4/4, preludium ma 4 takty, a jego melodia przewija się przez cały utwór. W melodii pojawiają się nuty z kropką, pauzy ósemkowe oraz tryle co sprawia, że w rytmie przeplatają się formy długie i krótkie, rzadkie i gęste. Partia akompaniamentu złożona jest z akordów łamanych, nadając muzyce wyrazistość oraz poczucie radości. W chwili wejścia partii wokalne, w akompaniamencie słyszymy jedynie przedłużone dźwięki akordów stanowiące tło i dające wokaliście przestrzeń do kreacji wykonawczej. To wzajemne przeplatanie się linii wokalne z partią akompaniamentu sprawia, że muzyka uzyskuje większą spójność. W takcie 12 w partii akompaniamentu pojawia się podwyższone G, a utwór przechodzi do tonacji a-moll. Muzyka dochodzi do taktu 17 i kończy się na akordzie tonicznym a-moll. W pierwszej mierze taktu 18 pojawia się obniżone B, które w połączeniu z akordami partii akompaniamentu sprawia, że muzyka przechodzi w tonację F-dur i łagodnieje. Zwłaszcza ostatni akord stanowiący rozwiązanie na tonikę akordów dominantowych F-dur, jest klasycznym sposobem zakończenia recytatywu, zwiastującego dalszy rozwój fabuły. Toruje ono drogę do pojawienia się arii.

Aria składa się z dwóch części B i C. Aria jest w tempie *Andante*, czyli umiarkowanym, w metrum 6/8, w rytmie składającym się z grup po trzy miary, co nadaje mu silniejszy charakter taneczny i tworzy wyraźny kontrast w porównaniu z wcześniejszym recytatywem. W preludium do arii, seria nut staccato i wznosząca progresja szesnastek wyrażają lekkie wzburzenie Zuzanny, będące odbiciem nastroju recytatywu. W teksturze akompaniamentu wykorzystano staccato akordów zasadniczych. Muzyka przechodzi do tonacji F-dur, a po 6 taktach partii fortepianu, w takcie 7, rozpoczyna się linia wokalna arii. Piękna melodia trwa przez 3 takty w jasnej tonacji F-dur, a następnie w kolejnym takcie pojawia się podwyższone F, jako dźwięk specjalny, zmieniający tonację na g-moll. W porównaniu z poprzednią częścią utrzymaną w

74[?] Wu Xiling, Chen Ping, Liao Shutong: Słownik terminologii muzycznej w językach obcych stosowanej w wykonawstwie [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1994(03):50-75

tonacji F-dur, barwa muzyki staje się nieco subtelniejsza. Pierwsza fraza linii wokalne kończy się w g-moll, jakby dziewczyna zatrzymała się w połowie wypowiedzianej kwestii, dając słuchaczom przestrzeń do wykorzystania wyobraźni. W kolejnej frazie, pierwsza połowa frazy powraca do F-dur, a druga połowa zaczyna się od taktu 17. Wraz z pojawieniem się dźwięku B, fraza przechodzi do tonacji dominantowej, kończąc się akordem tonicznym C-dur. Po dwóch taktach interludium, sekcja C kontynuuje tonację C-dur. Pierwsza fraza sekcji C zaczyna się od taktu 22 i trwa do taktu 33. Melodia rozwija się na zasadzie "rozpoczęcia – utrzymania – zmiany – zamknięcia", muzyka jest piękna, płynna i spójna, malując urokliwe obrazy. W takcie 54 pojawia się krótka modulacja z podwyższonym dźwiękiem chromatycznym do tonacji pokrewnej a-moll harmoniczej, co wzbogaca strukturę muzyczną. Potem następuje powrót do tonacji F-dur i kadencja doskonała na tonikę. Od początku do końca drugiej frazy długa melodia wyraża głębokie przywiązanie Zuzanny do kochanka. W kompozycji wykorzystano zmiany w czystych kwartach w górę i w dół oraz progresję w górę skali, co wzmacnia poczucie progresywności muzyki, kończąc dźwiękiem tonicznym F-dur i dając uczucie pełnego zakończenia.

(III) Interpretacja wokalna

Tłumaczenie tekstu pierwszego zdania w części recytatywu sekcji A (przykład nut 4-8-1) to *Wreszcie nadchodzi chwila, w której bez trudu będę cieszyć się w ramionach mego ukochanego*. Biorąc pod uwagę wcześniejszą analizę fabuły, wiemy, że interesująca historia zaczyna się teraz - Hrabia zamierza spotkać się potajemnie w ogrodzie, ale Zuzanna nie zamierza przyjść na spotkanie. Już wcześniej omówiła plan z Hrabinią, która zastąpi ją na tym spotkaniu. Trzeba zatem śpiewać nieco tajemniczo, ponieważ plan jest już wprowadzany w życie właśnie tego wieczoru, w tej chwili, a jedynie Zuzanna i Hrabina wiedzą, co się dzieje, podczas gdy inni wciąż są nieświadomi. W następnych słowach arii pojawia się słowo "kochanek", odnoszące się tutaj do Hrabiego, więc Figaro, ukryty za krzakami, na pewno jest zły. Czyżby jego narzeczona naprawdę miała romans z Hrabią? Zuzanna jednak celowo chce go zdenerwować, pozwalając na dalsze pogłębienie tego niezrozumienia. Kto mu kazał ją podejrzewać? Śpiewając możemy przesadnie gestykulować, jakbyśmy się do kogoś przytulali,

aby zwęszyć ekspresję i oddać figlarność Zuzanny. W drugiej frazie pojawia się dźwięk chromatyczny Gis, a tonacja przechodzi w a-moll, zmienia się również nastrój Zuzanny. Ten motyw wyraża zarówno ulgę z powodu uwolnienia się od zakusów Hrabiego, jak i stanowczo optymistyczne nastawienie do piękna życia. W pierwszej części frazy "Timide cure! uscite dal mio petto!" śpiew powinien być nieco smutniejszy, natomiast w drugiej części "a turbar non venite il mio diletto!" ton powinien być bardziej zdecydowany, a dynamika mocniejsza. Chociaż Zuzanna ma niską pozycję społeczną i jest tylko służącą w domu Hrabiego, ma także takie samo prawo dążyć do miłości i szczęścia, jak każdy inny. Podobnie jak każda dziewczyna, tęskni za pięknym i słodkim, bajkowym uczuciem miłości. W ostatniej frazie tonacja przechodzi w jasną F-dur. W tym momencie wewnętrzne uczucia Zuzanny zmieniają się ponownie. Czuje, że wszystko potoczy się zgodnie z jej życzeniami, i że wszystko jest realizowane zgodnie z planem, dlatego jej nastrój się rozluźnia. Z optymizmem pogrąża się w słodkich marzeniach. W wykonaniu należy kierować się tu sensem słów, podziwiać piękno otoczenia, śpiewać z uśmiechem na twarzy, a głos powinien być jasny i przejrzysty, oddając radość bohaterki.

Przykład 4-8-1 „Deh vieni non tardar...” [22]⁷⁵

Przykład 22/ 4-8-1 „Deh vieni non tardar...”

Allegro vivace assai.

Str. Quart *p*

Susanna.

End-lich naht sich die Stunde, wo ich dich, o Ge-lieb-ter! bald ganz be-sit-zen wer-de!
Giunse al fin il mo-mento, che go-drò sen-za affan-no, in braccio all' i-dol mi-o!

⁷⁵[22] Mozart W A, Da Ponte L, Finscher L, et al. Le nozze di Figaro[M]. Victor, 1990:199-200

Angstliche Sorgen! ent-
Ti-mi de cu-re! u-

flie-het, weicht auf im-mer, störet nicht mehr die Freude meines Herzens!
soi-te dal mio petto! a tur-bar non ve-nite il mio di-let-to!

Ha! um mich her scheint al-les mir so hei-ter: Hesperus blickt so freundlich, so freundlich auf meine
Oh! co-me par, che all'a-mo-ro-so fo-co l'u-meni-tà del lo-co, la ter-ra e il ciel ri-

Lie-be! Komm doch, mein Trauter! Stil-le der Nacht beschützt uns!
spon-da! co-me la not-te i fur-ti miei se-con-da!

Sekcja pierwsza arii - (przykład 4-8-2) zaczyna się w jasnej tonacji F-dur, a muzyka nosi tu cechy tańców ludowych. Figlarna, odważna i nieco zadziorna Zuzanna staje się trochę nieśmiała, śpiewając o pragnieniu słodkiej miłości i oczekiwaniach na piękną przyszłość, co wyraża uczucia niewinnej dziewczyny. Wykonując tę arię musimy zwrócić uwagę na łagodny, miły i przejrzysty, dziewczęcy w swojej barwie głos. Musimy też zachować spójność linii melodycznych. Chociaż jest to utwór w metrum 6/8, ze względu na specyficzne tło i emocje, nie należy zbyt mocno akcentować pierwszej miary w każdym takcie. Ważne jest, aby utrzymać ciągłość oddechu, śpiewać pełniejsze samogłoski, zwiększyć ekspresyjność głosu i spójność muzyczną.

Przykład 4-8-2 „Deh vieni non tardar...” [23]⁷⁶

Przykład 23/ 4-8-2 „Deh vieni non tardar...”

Andante.

s.

Ob. u. Fag.

p

Str. Quart.

s.

O säu-me län-ger nicht, ge-lieb-te See-le! Sehnsuchtsvoll har-ret
Deh vie-ni, non tar-dar, o gio-ja bel-la! Vie-ni o-ve-a-mo-re

Quart.

Quart.

Edition Peters.

s.

dei-ner hier die Freun-din! Noch leuch-tet nicht des Mon-des Sil-ber-fak-kel,
per go-der l'ap-pel-la, ob. fin-chè non splende in ciel not-tur-na fa-ce, Ob.

Quart.

Fag.

s.

Ruh und Frie-de herr-schen auf den Fluren.
finchè l'aria ancor bruna, e il mon-do ta-ce. Ob.

Quart.

Fag.

Część druga arii składa się z dwóch fraz. Pierwsza fraza (przykład 4-8-3) opisuje otaczającą bohaterkę, sielankową scenię: śpiewający strumień, delikatny szum wiatru, zapach kwiatów, zieloną trawę i zapachy kwiatów. Wszystko to jest tak piękne! Tylko wtedy, gdy serce jest pełne radości i pozytywnych uczuć, możemy zauważyć, że nieruchoma sceneria wokół nas nabiera piękna naszych emocji. Dlaczego Zuzanna jest w tym momencie w tak miłym nastroju,

^{76[2]} Mozart W A, Da Ponte L, Finscher L, et al. Le nozze di Figaro[M]. Victor, 1990:200-201

mimo że wraz z Hrabinią uknuły intrygę i by sprytem przechytrzyć Hrabiego, a jednak wciąż nie zapomina o urodzie otaczającego ją świata? Z powodu miłości. To wzniosłe uczucie może sprawić, że dla czystej, uroczej dziewczyny wszystkie problemy znikną. Śpiewając tę część, należy zwrócić uwagę na dostosowanie oddechu i podparcia, zachować ciągłość i spójność linii muzycznych, aby oddać piękno melodii. Szczególną uwagę zwrócić należy na łuki łączące nuty w partyturze, pamiętając o przestrzeganiu wartości czasowych wszystkich samogłosek.

Przykład 4-8-3 *Deh vieni non tardar* [24]⁷⁷

Przykład 24/ 4-8-3 „Deh vieni non tardar...”

Des
Qui

West-winds Säuseln und des Ba-ches Rie-seln stimmen je-de Ner-ve zur Ent-
mor-moru il ru-scel, qui scherza l'au-ru. che col dol-ce su-surro il cor ri-

zük-kung, die Blu-men duf-ten auf den bun-ten Wie-sen, al-les lockt uns zu
stau-ra, qui ri-do-no i fio-ret-ti, e l'erba è fre-sca, ai pia-ce-ri d'u-

Lie-be, Freud und Won-ne. Komm doch mein Trau-ter! laß län-ger mich nicht
mor qui tut-to a-de-sca. Vie-ni, ben mi-o! tra que-ste pian-te a-

⁷⁷[24] Mozart W A, Da Ponte L, Finscher L, et al. *Le nozze di Figaro*[M]. Victor, 1990:201

Drugi motyw w tej części arii (4-8-4) to wyznanie miłosne, które Zuzanna dedykuje swojemu narzeczonemu Figaro, ukrytemu nieopodal, po tym jak podziwiała piękno otaczającego krajobrazu. *Vieni, ben mio!* – woła ukochanego, a Figaro, nie wie, że to, co widzi, to jedynie gra.. Wszystko to jest pułapką, aby oszukać Hrabiego, a jej prawdziwą miłością zawsze był i jest tylko Figaro. Zuzanna jest wierna w miłości i głęboko kocha Figara. Śpiewając tę frazę, powinniśmy uchwycić zmianę emocjonalną Zuzanny i zwrócić uwagę na integrację techniki wokalne i emocji. Zgodnie z tekstem nietrudno zrozumieć, że jest to prawdziwe wyznanie Zuzanny wobec jej kochanka. Podczas śpiewania możemy wykorzystać nasze własne emocje, wyobrażając sobie, że jesteśmy bohaterką, a naprzeciwko nas stoi nasz ukochany. Wywołujemy uczucia z głębi serca, tak aby nasz partner usłyszał nasze wołanie i zrozumiał nasze prawdziwe uczucia. Dynamika trzykrotnie powtarzanego słowa *Vieni* powinna być w ostrym kontraście, tworząc progresywną relację od słabej do mocnej. W pierwszej mierze trzeciego powtórzenia słowa *Vieni* jest *fermata*, toteż kiedy śpiewamy pierwszą nutę, należy lekko wydłużyć oddech. W następnym fragmencie, gdzie głos wznosi się o kwartę do F w oktawie dwukreślnej, nie należy unosić krtani wraz ze wzrostem wysokości dźwięku, zwracając uwagę na rozluźnienie jamy ustnej, skupiając się na wysokiej pozycji głosowej i prowadzeniu dźwięku w linii prostej do przodu. W tej części wykonania, dzięki umiejętnemu wykorzystaniu technik wokalnych oraz oparcia się na emocjach i ich wyrażaniu, można bardziej precyzyjnie i z indywidualnym charakterem oddać istotę utworu.

Przykład 4-8-4 *Deh vieni non tardar* [25]⁷⁸

Przykład 25/ 4-8-4 „Deh vieni non tardar...”

⁷⁸[25] Mozart W A, Da Ponte L, Finscher L, et al. *Le nozze di Figaro*[M]. Victor, 1990:202

4.3.4 *Sull'aria* – duet Hrabiny i Zuzanny z opery "Le nozze di Figaro"

(1) Tło wykonania

Służący Figaro zamierza wziąć ślub z pokojówką Zuzanną, ale Hrabia postanawia ją zdobyć i wykorzystać prawo pierwszej nocy, z którego wcześniej zrezygnował. Pomimo natarczywości Hrabiego, Zuzanna utrzymuje go na dystans, wielokrotnie odrzucając jego awanse i unikając jego zalotów. Aby ukarać Hrabiego, Zuzanna i Figaro w zмовie z Hrabinią obmyślają podstęp. Duet *Sull'aria* pochodzi z trzeciego aktu opery, w którym Hrabina Rozyna i Zuzanna rozmawiają o swoim planie. Pod dyktando Rozyny, Zuzanna pisze list miłosny. Słowa opisują treść tego listu, a przebieg melodii oddaje wewnętrzne emocje postaci. Hrabina chce odzyskać miłość Hrabiego, Zuzanna zaś uciec z jego szponów. Obie są zatem zdeterminowane, by wcielić w życie swój plan. Scena rozwija się w takim właśnie kontekście, z Hrabinią jako główną narratorką.

(II) Analiza struktury muzycznej

Duet *Sull'aria* to piękna, liryczny fragment na dwa głosy, w tempie *Allegretto*, metrum 6/8, tonacji B-dur, w formie dwuczęściowej, z wykorzystaniem techniki imitacji kanonicznej. Cały utwór utrzymany jest w stylu klasycystycznym, z niezbyt szerokim zakresem dźwięków i kompletnymi frazami muzycznymi. Każdy takt dzieli się na trzy miary, zgodnie z zasadą mocna-słaba-słabe, średnio mocna-słaba-słaba, co nadaje mu rytmiczności. Akompaniament wznosi się i opada wraz z falowaniem linii partii wokalnych. Schemat strukturalny przedstawia

się następująco:

Budowa dwuczęściowa	
A	B
1-37	38-62
Allegretto	
B-dur	
6/8	

(III) Interpretacja wokalna

Duet *Sull'aria* to utwór na dwa soprały. Pod względem interpretacji wokalnej, konieczne jest śpiewanie przejrzyste, okrągłe i z wyczuciem przestrzeni, ale także uchwycenie charakterystyki barwowej postaci. Konieczna jest racjonalna kontrola oddechu, poprzez płynne i równomierne oddychanie i stabilne przetwarzanie rezonansu w celu opanowania dźwięku.

Pierwsza część (takty 1-37, przykład 4-9-1) to naprzemienny śpiew pani i służącej, z jednym lub dwoma taktami akompaniamentu na końcu każdej frazy. Większość partii Hrabiny zaczyna się miarą akcentowaną, podczas gdy połowa partii Zuzanny to miary nieakcentowane, co tworzy kontrasty pomiędzy „dyktującą” i „piszącą”. Akompaniament gra grupy ósemkowe. Preludium zajmuje mniej niż dwa takty. Partia wyższego głosu przedstawia postać młodej, pełnej energii Zuzanny w sposób niezwykle zwiewny i pełen wdzięku, dzięki swym lekkim i płynnym linom melodycznym. Partia niższa przedstawia spokojny i dostojny charakter Hrabiny za pomocą bardziej łagodnych linii melodycznych. Najdłuższa fraza tego utworu pojawia się w śpiewanym przez Hrabinę takcie 18 i zajmuje łącznie cztery takty. Śpiewając, zwracajmy uwagę na falowanie muzyki, zaznaczając kontrasty i utrzymując stabilny oddech. Hrabina mówi: *Możesz iść i usiąść pod sosną w lesie*. Zuzanna pyta zdziwiona: *Pod sosną??*” Pani odpowiada twierdząco. Przerwa między pytaniem i odpowiedzią to tylko pół taktu. Śpiewając należy zwrócić uwagę na łączenie rytmu i nie zatrzymywać się zbyt długo, aby pokazać determinację Hrabiny. W takcie 29 Hrabina mówi: *A reszta jest już zrozumiała*. Zuzanna

natychmiast odpowiada: *Z pewnością reszta jest zrozumiała*. Następnie śpiew w duecie rozpoczyna się od trzykrotnego nakładania się głosów, harmonia dźwięków jest zgrana, a końcową nutą jest B, co ukazuje zrozumienie między panią i służącą. W takcie 37 akompaniament powtarza melodię z początku utworu, co jest przygotowaniem do dalszej rozmowy obu postaci.

Hrabina śpiewa zatem długie frazy w pierwszej części utworu, z przewagą długich nut. Podczas ich wykonywania należy utrzymać długie linie melodyczne, aby oddać charakterystyczne cechy fraz, unikając jednocześnie konieczności oddychania między nimi. Natomiast Zuzanna w pierwszej części utworu śpiewa głównie ósemkami. Jej partie kontrastuje z partią Hrabiny i podkreśla jej żywiołowy i bystry charakter. W przypadku śpiewania na przemian, śpiewaczki powinni zwracać uwagę na współpracę z akompaniamentem, dobrze kontrolować punkty wejścia i końca każdej frazy, co sprawi, że wykonanie będzie bardziej płynne i naturalne.

Przykład 4-9-1 „Sull'aria” [26]⁷⁹

Przykład 26/ 4-9-1 „Sull'aria”

Allegretto. Susanna (schreibt).
 Nun, soll ich?
Sull' a - ria!

Gräfin (diktiert).
 Wenn die sanften A - bend - lüf - te,
Che so - a - ve zef - fi - ret - to,

Allegretto.
 Ob. u. Flg. Viol.
 Quart. *p*

sanften A - bend - lüf - te,
zef - fi - - ret - to,

ii - ber uns - re Flu - ren
que - sta se - ra spi - re -

⁷⁹[26] Mozart W A, Da Ponte L, Finscher L, et al. *Le nozze di Figaro*[M]. Victor, 1990:165-166

S. *ii - ber unsre Fluren wehn,*
questa se - ra spi - re - ra.
 Gn. *wehn,* *wol - len wir - durch*
ra, *sot - to i pi - ni*
 Ob. u. Fag. Viol.

S. *sü - Be Düfte,*
sotto i pi - ni.
 Gn. *sü - - Be Duf - te,* *wollen wir durch sü - Be Duf - te,*
del - - bo - schet - to, *sotto i pi - ni del bo - schet - to,*
 Ob. Fag.

S. *wollen wir durch sü - Be Düfte, in den stil - len Gar - ten*
sotto i pi - ni del boschetto. Certo, certo il ca - pi -
 Gn. *in den stillen Garten gehn,*
Ei - giäul resto ca - pi - ra,
 Viol. Ob. u. Fag.

S. *gehn! Ja, - - das wird er - schon ver - stehn!*
ra, cer - - to, cer - to il - ca - pi - ra!
 Gn. *Nun, - - das wird er - schon ver - stehn!*
ei - - giäul re - sto - ca - pi - ra!
 Viol. Ob. u. Fag.

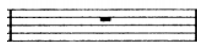
W drugiej części (przykład 4-9-2) pani i służąca wspólnie relacjonują pierwszą część. W odróżnieniu od tradycyjnych form wariacji muzycznych, dwie postacie nie czytają razem, lecz na przemian - jedna po drugiej. W taktie 38, pani i służąca patrzą na napisany list, ponownie sprawdzając jego treść. Powtórzenie zaczyna się od słów hrabiny: "Wiersz o delikatnym wietrze", a Zuzanna natychmiast powtarza początek jej wypowiedzi z pierwszej części. Od

taktu 45 obie powtarzają: *Certo, certo, il resto il capira*. Powtarzające się frazy wzmacniają ton wypowiedzi, odzwierciedlając całkowitą jedność emocji obu postaci. W takcie 48 następuje zmiana rytmu. Zamiast używanych poprzednio ósemek pojawiają się bardziej zróżnicowane szesnastki. Zmiana rytmu w połączeniu z ciągłym powtarzaniem fraz prowadzi do osiągnięcia kulminacji muzycznej. Po 6-taktowym powtórzeniu w taktach od 51-56, utwór wchodzi w końcową część. Występuje ponownie ten sam motyw melodyczny, śpiewany różnymi barwami głosu. Każdy wykonawca śpiewa go raz przez 4 takty. Utwór kończy się wspólnym powtórzeniem przez obie postaci. W tej części obie partie głosowe ciągle się przenikają i łączą ze sobą. Podczas śpiewania, oprócz zwracania uwagi na intonację każdej z partii, musi również istnieć milcząca współpraca w zakresie głośności. Kiedy dwie osoby śpiewają na przemian, nieostrożne traktowanie melodyki o charakterze kanonicznym może prowadzić do wzajemnych interferencji między partiami głosowymi, a ich niewłaściwe dopasowanie może spowodować, że wykonawcy nie będą w stanie powrócić do melodii, co ostatecznie doprowadzi do oderwania od akompaniamentu i integralności melodii utworu, uniemożliwiając kontynuowanie śpiewu. Dlatego przed wykonaniem trzeba bardzo dobrze znać każdy dźwięk i rytm własnej partii melodycznej, a co więcej, trzeba także znać melodię i rytm partii drugiej osoby, aby osiągnąć właściwe współbrzmienie. Tylko w ten sposób osiągnąć możemy spokojne i stabilne wykonanie. Wykonując duet, dwie śpiewaczki powinny wykorzystać różnorodne spojrzenia oraz inne formy komunikacji niewerbalnej, aby w pełni i subtelnie ukazać, że obie bohaterki, choć wykonują tę samą czynność, mają przy tym różne emocje. W ten sposób, pełnia i subtelność wyrazu w duecie zostanie wyrażona w sposób jak najbardziej doskonały.

Przykład 4-9-2 *Sull'aria* [27]⁸⁰

⁸⁰[27] Mozart W A, Da Ponte L, Finscher L, et al. *Le nozze di Figaro*[M]. Victor, 1990:166-167

Przykład 27/ 4-9-2 „Sull'aria”



Zeige, was du ge-
Can-zo-net-ta sull



(Susanna liest.)
S. Wenn die sanften A-bend-luf-te... wol-len wird durch sü-ße
Che so - a - ve zef-fi - ret - to... sot - toi pi - ni del bo -
Gn. schrieben! (Gräfin liest.) ... ü - ber uns-re Fluren wehn, ...
a - ria... ... que - sta se - ra spi - re - rà, ... Ob. u. Fag.

S. Düfte... schetto ... Ja, das wird er schon verstehn, wird er ver - stehn, ja, das
Cer.to, certo il ca - pi - rà, il ca - pi - rà, cer - to,
Gn. in den stillen Gar-ten gehn, wird er ver - stehn, nun, das
Ei già il re-sto ca - pi - rà, Ob. u. Fag. il ca - pi - rà, ei già il

S. wird er schon ver - - - stehn, ja, das wird er
cer - to il ca - pi - - - rà, cer - to, cer - - - to il
Gn. wird er schon ver - - - stehn, nun, das wird er
re - - - sto ca - pi - - - rà, ei già il re - - - sto

S.
 schon ver - - stehn, ge-wiß! das wird
 ca - - pi - - rà, il ca - pi - rà,
 er schon ver - stehn, ge-wiß, das wird er schon ver - stehn!
 il ca - pi - rà, il ca - pi - rà, il ca - pi - rà!
 er schon ver - stehn, ge-wiß, das wird er schon ver - stehn!
 il ca - pi - rà, il ca - pi - rà, il ca - pi - rà!
 wird, ge-wiß, das wird er schon ver - stehn!
 rà, il ca - pi - rà, il ca - pi - rà!
 Quart. Tutti.

4.3.5. *Una donna a quindicianni* – Aria Despiny z II aktu opery „*Così fan tutte*”

(1) Tło wykonania

Aria *Una donna a quindici anni* jest śpiewana przez Despinę, służącą sióstr, w drugim akcie opery. W tym momencie, dwóch młodych mężczyzn w przebraniu rozpoczyna intensywne starania o względy sióstr, które miotane sprzecznymi uczuciami, wahają się, nie wiedząc, jak postąpić w tej sytuacji. W tym kluczowym momencie pojawia się służąca Despina, która została przekupiona przez młodzieńców. Zaczyna udzielać siostrom rad jako osoba doświadczona i śpiewa tę klasyczną arię. Podsuwa siostrom myśl, że nie powinny być zbyt lojalne w miłości, radząc im, aby zdobyły kontrolę nad uczuciami, tak jak królowe. Namawia obie siostry, aby zaakceptowały swoje nowe związki. Zgodnie z oczekiwaniami obie siostry, nie mogąc oprzeć się jej namowom, wykazują pewne wahanie w swym postanowieniu pozostania wiernymi swoim narzeczonym. Obydwie zaczynają odczuwać przyjazne uczucia wobec dwóch przystojnych młodzieńców, będącymi w rzeczywistości ich narzeczonymi w

przebraniach. W tej arii, Mozart przedstawia Despinę jako kobietę bystrą, pełną charakteru, mądrą, a jednocześnie nieco psotną, używając wielu żywych i wesołych melodii, doskonale oddających jej charakter. Aria ta prowadzi do zwrotu akcji i posuwa do przodu rozwój fabuły, dlatego odgrywa kluczową rolę w operze.

(II) Analiza struktury muzycznej

Aria *Una donna a quindici anni* ma budowę trzyczęściową z powtórzeniem (da capo), a jej tonacja przebiega następująco: zaczyna się od G-dur, przechodzi do D-dur i ostatecznie wraca do tonacji głównej, G-dur. Utwór ma regularne metrum 6/8 i mimo że nie jest zbyt długi, posiada dość szeroki zakres dźwięku. Poprzez ciągłe rozwijanie i zmiany motywów muzycznych, kompozytor dokonuje wiernej i sugestywnej kreacji postaci występujących w tej operze. Schemat strukturalny przedstawia się następująco:

Budowa trzyczęściowa		
A	B	A'
1-21	22-52	53-99
Andante	Allegro	Allegro
G	G-D	G
6/8		

Sekcja A jest w tonacji G-dur, z metrum 6/8. W pierwszych 9 taktach melodii występują niewielkie zmiany, a tempo to umiarkowane *Andante*. Despina powoli przekonuje swoje chlebodawczynie, z wyraźnym swobodnym tonem. W taktach 6-9 występuje sekwencja dźwięków, z dodanymi nutami appogiatury, co nadaje muzyce dowcipne brzmienie, podkreślając żywy i pogodny charakter Despiny. Od 9. taktu utworu, muzyka akompaniamentu wyraźnie przyspiesza, od umiarkowanego tempa ósemek do bardziej zbitych szesnastek, co oddaje narastające emocje Despiny. W 14 i 15 takcie utworu pojawia się skok interwałowy seksty wielkiej, co odpowiada sprytnemu i przebiegłemu charakterowi Despiny.

W sekcji B wykorzystano jedną z najczęstszych technik kompozytorskich epoki klasycyzmu, czyli modulację z tonacji G-dur do tonacji D-dur. W melodii Mozart wykorzystuje swoje ulubione proste linie melodyczne i akordy łamane, często powtarzając rytm i motyw melodyczny. Mimo swojej prostoty, sekcja ta jest bogata i różnorodna, stanowiąc jednocześnie

manifest „filozofii miłości” Despiny. W taktach 22-27 sekcji A, na bazie pierwszych pięciu taktów, wprowadzone zostają pewne zmiany, co nadaje muzyce bardziej żywiołowy charakter. W 22. i 23. takcie zastosowano zręczną zmianę przejścia, gwałtownie zmieniając rytm na radosny i przykuwając uwagę obu bohaterek. Pojawienie się chwilowej zmiany na dźwięk C#, lekko odbiegającej od tonacji, przygotowuje słuchacza na modulację do kolejnej tonacji.

W sekcji A', pierwsze dwie linijki melodii są całkowitym powtórzeniem sekcji 22-27, natomiast melodia taktów 59-65 przyjmuje formę wariacji, z podobnym rytmem i podobnymi motywami. W taktach 66-79, pojawiają się trzy różne melodie, które powtarzają ideę "kobiety powinny być jak królowe, panować, mieć władzę i być szanowane". Pierwsza fraza, takty 66-70, rozpoczyna się od d2 i wznosi się do g2, po czym akordy łamane opadają do b1. Takty 71-74 to fraza druga. Po krótkim interludium, powtarza się ostatni takt pierwszej frazy, co stanowi ponowne podkreślenie. Trzecia fraza (takty 75-79), zbudowana jest na bazie dźwięków b1, d2, g2, e2 i c2, najpierw wykonywanych jako powtórzenia unisono, a następnie skok w dół o tercję lub oktawę. Skoki w górę między dźwiękami podstawowymi również są dość duże, a dźwięki przedłużone wyrażają pewność. Emocje w tych trzech frazach stopniowo unoszą się, narasta ekscytacja, odzwierciedlająca dumę Despiny z powodu swoich poglądów na miłość. Melodia w taktach 80-87 to najbardziej fascynująca część arii. Oparty na tremolo akompaniament, wzmacnia emocje wokalisty, sprawiając, że bardziej wtopi się w atmosferę muzyczną, co prowadzi do osiągnięcia kulminacji całej arii. Po krótkiej przerwie w takcie 88, utwór wkracza w finał (takty 89-99), który stanowi wariację na temat taktów 22-27. W tej części Mozart kładzie nacisk na tonację i poprzez ciągłe skoki oraz motyw okrężny sprawia, że emocje utworu są w pełni wyrażane.

(III) Interpretacja wokalna

Una donna a quindici anni to radosna aria o szerokim zakresie dźwięków, z szybkimi zmianami emocji, co wymaga od wykonawcy pewnych umiejętności wokalnych i doświadczenia scenicznego. Umiejętności te są nierozdzielnie związane z dobrym wsparciem oddechowym. Część A utworu (przykład 4-10-1) przedstawia służącą, która zaczyna namawiać swoją chlebodawczynię, obserwując jednocześnie powolne zmiany ich przekonań. Emocje

powinny tu opadać z wolna, przy jednoczesnej uważnej obserwacji. Trzeba tu wspomagać śpiew miarowym i głębokim oddechem, tak aby ukazać cechy charakteru Despiny, zdolnej do kłamstwa z kamienną twarzą, wyrafinowanej, sprytniej i przebiegłej. Początek arii rozpoczyna się przedtaktem, w wolnym tempie *Andante* w takcie na 6/8. Należy zwrócić uwagę na początkową nieakcentowaną nutę przedtaktu i reguły taktu na 6/8. W dalszym rytmie pojawia się kilka miar akcentowanych, co powinno być odpowiednio podkreślone, aby zwiększyć poczucie rytmu, skoczność intonacji i płynność oddechu. W ten sposób można pokazać początkowy spokojny wizerunek służącej jako osoby doświadczonej. Warto zwrócić uwagę, że w taktach 13 - 15 pojawia się skok o sekstę do g², przy którym należy unikać forsowania głosu i "wyciskania" go silnym oddechem, co może prowadzić do załamania się dźwięku i zaburzenia kreacji postaci oraz estetyki muzycznej. Śpiewając zachowujemy stan rozluźnienia, otwierając jamę ustną, lekko napinając brzuch i pozwalając, by wysoki dźwięk płynął na oddechu.

Przykład 4-10-1 „Una donna a quindicianni...” [28]⁸¹

Przykład 28/ 4-10-1 „Una donna a quindicianni...”

The image shows a musical score for the aria 'Una donna a quindicianni...' from Mozart's opera 'Cosi fan tutte'. The score is in G major and 6/8 time, marked 'Andante'. It features a vocal line with German and Italian lyrics, and piano accompaniment for Violin (vi.), Flute (Fl.), Flageolet (Fl. Fg.), Horn (Hrn.), and Strings (Str.). The lyrics are: 'Schon ein Mädchen von fünf-zehn Jah-ren muß die gro-ße Kunst ver- ste-hen, wie am be-sten wir Näschen dre-hen, wie wir Män-ner schlau hin-ter- mo-da: do-veil dia-vo-lo ha la co-da, co-sa è be-ne, e mal cos'.'

^{81[2]} Friedrich Schneider. *Cosi fan tutte*[M]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898. Plate V.A.1666. Public Domain.106-107

gehn, ler-nen all die Schel-me-rei-en, die den
Dee sa - per - le ma - li - ziet - te che in - na -
 eit - len Män - nern schmeicheln, falsches Lächeln, falsches Wei - nen muß uns
mo - ra - no - gli a - man - ti, fin - ger ri - so, fin - ger pian - ti, in - ven -
 stets zu Dien - sten sein, falsches Lächeln, falsches Wei - nen muß uns
tar - i - bei per - ché, fin - ger ri - so, fin - ger pian - ti, in - ven -
 stets zu Dien - sten sein. *Allegretto* *Fl. Fig. VI.* *p* *Str.* *Spielt man die*
tar - i - bei per - ché. Dee in un mo -

W sekcji B (4-10-2) tempo zmienia się z *andante* na *allegretto*. Podczas śpiewania tej sekcji konieczne jest wystarczające wsparcie oddechowe, a branie oddechu musi być szybkie. Pomimo zmian melodii, utrzymać musimy jednolitą pozycję. Sama Despina nie jest zainteresowana rozmową o miłości, ale przyjęła pieniądze od Don Alfonso, stara się zatem zachwiać lojalnością obu siostr wobec ich narzeczonych i skłonić je do przyjęcia zalotów nieznajomych. Widzimy ją zajętą pracami domowymi i zastanawiającą się jednocześnie, jak przekonać dwie siostry, ucząc je "nie odrzucać adoratorów, żadnego mężczyzny, brzydkiego czy przystojnego, umieć się ukrywać, nie pokazywać prawdziwego oblicza, kłamać śmiało". W taktach 35-36 kończącej frazy muzycznej *saper mentire* dwie ostatnie sylaby słowa *mentire* są

oznaczone fermatami, które kompozytor umieścił tam w celu zasygnalizowania zmiany emocji. Wymagane jest zwolnienie tempa, przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na kontrolę oddechu. Gdy fraza się kończy, dźwięk słabnie, ale podczas śpiewania należy uważać, aby nie opuścić pozycji głosu, aby przygotować się do szybkiego wdechu i wydechu oraz precyzyjnego wejścia w kolejną frazę *e qual regina*.... Od miary 4 taktu 36 do miary 3 taktu 51, wraz z przyspieszeniem tempa, stopniowo ujawnia się samozadowolenie Despiny, jako "wywyższonej niczym cesarzowa, trzymająca władzę i budząca szacunek". W tej części śpiew Despiny jest swobodny, śmiało planuje i wykazuje się otwartością i szczerością, namawiając dwie siostry, aby nauczyły się kłamać i udawać, a także okręcać sobie mężczyzn wokół palca i pokazywać urok godny cesarzowej. Po zakończeniu tej sceny, okazuje się, że jej elokwencja i perswazja odniosły sukces, a dwie siostry zgadzają się z nią. W związku z tym, powinniśmy interpretować utwór w stanie pełnym ekscytacji i entuzjazmu, czując, jak praca przepony podpira każdą nutę, którą śpiewamy. Jednocześnie powinniśmy znaleźć odpowiednie miejsca na wzięcie oddechu w każdej frazie arii, który powinien być brany szybko, utrzymując elastyczność i spójność melodii.

Przykład 4-10-2 Una donna a quindicianni... [29]⁸²

Przykład 29/ 4-10-2 „Una donna a quindicianni...”

⁸²[?] Friedrich Schneider. *Così fan tutte*[M]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898. Plate V.A.1666. Public Domain.107-108

ne-cken sich, vor dem ver- stecken sich, mit off- nen Zü- gen frisch und frei lü- gen, frisch und frei
scon-der-si sen-za con- fon-der-si, sen-za arros- si-re sa- per men- ti-re, sa- per men-

lü- gen: So kann als Kö- ni- gin man komman- die- ren, al- les re- gie- ren nach sei- nem
ti- re, e qual re- gi- na dall' al- to so- glio col pos- so e vo- glio far- si ub- bi-

Sinn,
dir, so kann als Kö- ni- gin man kom- man- die- ren nach sei- nem
e qual re- gi- na col pos- so e vo- glio far- si ub- bi-

Sinn.
dir, Wünsch- en viel- leicht Sie weit- re Be-
(Par ch'abbian gu- sto di tal dot-

leh- rung, Ih- re De- spi- na steht zu Ge- bot, — steht zu Ge- bot.
tri- na, vi- va De- spi- na che sa ser- vir, — che sa ser- vir)

Hrn.
Vl.
Fl. Fg.
Str.
f, p
f, p
f, p
Vl.
Vla.
Hrn.
Blaß. Str.
Hrn.

W sekcji A' (przykład 4-10-3) następuje reprzyza sekcji B. W trakcie wykonywania tego fragmentu, należy zwrócić uwagę na takty 80-86. Ten motyw muzyczny stanowi kulminacyjną część tej arii, o szerokim zakresie dźwięku. Wykonawczynie musi zwrócić uwagę na to, aby wciągnąć oddech do tzw. "punktu dantian" (centralny punkt brzucha), rozszerzyć żebra, a tym samym stworzyć siłę przeciwną między oddechem a głosem, utrzymując niską pozycją oddechu,

aby uniknąć zjawiska jego unoszenia wraz ze wzrostem skali. Po takcie 87 następuje końcowa część arii. W tej części melodia staje się bardziej stabilna, co w pełni oddaje zuchwałą triumf Despiny po przekonaniu dwóch sióstr. Należy tu utrzymać głębokość oddechu, można nieco zwolnić tempo wdechu, wypuszczając powietrze równomiernie i wyraźnie wymawiać każde słowo, utrzymując wyraźny rezonans piersiowy.

Przykład 4-10-3 *Una donna a quindicianni* [30]⁸³

Przykład 30/ 4-10-3 „*Una donna a quindicianni...*”

Spielt mandie Sprö - de ge - gen den ei - nen, sprechen die Au - gen heimlich mit
Dee in un mo - men - to dar ret - ta a cen - to, col - le pu - pil - le par - lar con

neu - nen,
mil - le, dem Hoff - nung ma - chen, an - dre ver -
dar spe - mea tut - ti sien bel - li, o

la - chen, mit je - nem ne - ckensich, vor dem ver - ste - ckensich, mit off - nen Zügen frisch und frei
brul - ti, sa - per na - soon - der - si sen - za con - fon - der - si, sen - za ar - ros - si - re sa - per men

lü - gen, frisch und frei lü - gen: So kann als Kö - ni - gin man komman - die - ren, al - les re -
li - re, sa - per men - ti - re, e qual re - gi - na dall' al - to so - glio col pos - so e

⁸³[?] Friedrich Schneider. *Così fan tutte*[M]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898. Plate V.A.1666. Public Domain.108-110

gie-ren nach sei-nem Sinn, so kann als Kö-ni-gin man kom-man-
 vo - glio far-si-ub-bi - dir, e qual re - gi - na col pos-so e

Fl. Str.

f p f p f p

Fg.

die - ren nach sei-nem Sinn, so kann als Kö-ni-gin man kom-man-
 vo - glio far - si-ub - bi - dir, e qual re - gi - na dall' al - to

Fl. Fg.

Str.

die - ren, al - les re - gie - ren, ja, al - les re - gie-ren,
 so - glio col pos-soe vo - glio, col pos - so e vo - glio,

al - les re - gie - ren nach sei - nem Sinn, ja,
 col pos - soe vo - glio far - siub - bi - dir, si

Str.

fp cresc.

nach sei - nem Sinn, ja, nach sei - nem Sinn. Fl. Fg. VI.
 far - siub - bi - dir, si far siub - bi - dir.

G. Orch.

f p

Wünschen viel - leicht Sie weit-re Be - leh - rung, Ih - re De -
 (Par-chi-ab-bian gu - sto di tal dot - tri - na, vi - va De -

G. Orch.

spi - na steht zu Ge - bot, ih - re De - spi - na steht zu Ge - bot, ih - re De -
 spi - na che sa ser - vir; vi - va De - spi - na che sa ser - vir; vi - va De -

spi - na steht zu Ge - bot, — steht zu Ge - bot, — steht zu Ge - bot.
 spi - na che sa ser - vir; — che sa ser - vir; — che sa ser - vir.)

Rozdział 5. Wpływ europejskich utworów muzyki wokalne na podstawową edukację wokalną w Chinach

5.1 Wartość europejskich utworów muzyki wokalne w podstawowym nauczaniu wokalistyki w Chinach

5.1.1 Znaczenie wyboru i wykorzystania europejskiego repertuaru w nauczaniu muzyki wokalne w Chinach

Europejski repertuar jako materiał dydaktyczny chińskiego nauczania muzyki wokalne nie tylko zyskał sobie miejsce w programach nauczania, lecz także poprawił zrozumienie wokalistyki europejskiej, znacznie wzbogacając treść i formę chińskiej dydaktyki. Zróżnicowany europejski repertuar charakteryzuje się bogactwem gatunkowym i stylistycznym, zarówno lirycznym, jak i dramatycznym, co wpływa na opanowanie umiejętności operowania barwą i brzmieniem głosu studenta, pozwalając na pełne wykorzystanie jego potencjału oraz poprawienie jego techniki wokalne i wykonawczej. Ze względu na historyczno-literacki charakter europejskiej twórczości wokalne, pozostaje ona w ścisłym związku z realiami ówczesnego życia, jednocześnie wzbogacając edukację o elementy estetyczne. Z perspektywy ekspresji artystycznej utwory te stanowią cenne wsparcie dydaktyczne, wzbogacając i uzupełniając repertuar do nauki śpiewu. Wykorzystanie niektórych starowłoskich i barokowych arii oraz pieśni artystycznych o regularnej strukturze i niewielkich rozmiarach w podstawowym nauczaniu wokalnym znacznie zwiększyło zainteresowanie uczniów nauką, poszerzając ich horyzonty.⁸⁴

Działalność dydaktyczna z zastosowaniem europejskiego repertuaru w chińskiej edukacji wokalne zapewnia profesjonalne podstawy rozwijania chińskich talentów wykonawczych w zakresie sztuki *bel canto*. Wielu utalentowanych śpiewaków operowych w swojej wieloletniej praktyce artystycznej uczy się profesjonalnego wykonania klasycznych dzieł operowych i

84 Qu Ge, Dan Hong: 300 pytań dotyczących wiedzy o muzyce wokalne [M], Wydawnictwo Literackie i Artystyczne Henan, 2001, s. 115

innych utworów wokalnych, stanowiących klasykę *bel canto*. Popularne arie i fascynujące wątki dramatyczne oper stały się nie tylko podstawą nauczania tych arii, ale odegrały również ważną rolę w rozwoju chińskiej edukacji operowej. Równocześnie, wprowadza się europejski repertuar w placówkach kształcenia wyższego, umożliwiając tym samym studentom lepsze zrozumienie technik wokalnych i wykonawczych europejskiego *bel canto*. Pozwala to im na wykorzystanie tych nabytych umiejętności w nauce repertuaru chińskiego, a przez to na ugruntowanie i rozwinięcie własnej techniki wokalne, wyrobienie wyczuć muzycznych, podniesienia poziomu wykonawczego, umiejętności przygotowania się do występu i lepszej ekspresji muzycznej.⁸⁵

5.2 Rola europejskich utworów wokalnych w podstawowym nauczaniu wokalistyki w Chinach

5.2.1 Europejskie repertuar jako pomoc w rozwijaniu zainteresowania uczniów nauką śpiewu

W europejskim repertuarze wokalnym istnieje wiele różnych stopni trudności i form wykonawczych. Wybierając repertuar o różnej charakterystyce stylistycznej, zgodnie z zainteresowaniami i upodobaniami studentów, można zwiększyć ich zainteresowanie i zaangażowanie w naukę. Ćwicząc technikę wokalną oraz słuchając różnych gatunków i stylów muzyki, uczymy się ulegać całym sercem urokowi sztuki wokalne oraz cieszyć się radością, jaką ona z sobą niesie. Większość europejskich utworów wokalnych w podstawowej edukacji w Chinach koncentruje się w rejestrach środkowych, bez wyjątkowo wysokich i niskich tonów. Są one tym samym odpowiednim materiałem szkoleniowym dla początkujących studentów o różnych uwarunkowaniach głosowych. Utwory te charakteryzują się piękną melodią, wyraźnym rytmem, krótkimi i klarownymi frazami oraz prostą strukturą muzyczną. Ich nauka jest korzystna na wstępnym poziomie edukacji, gdyż pomaga w ujednoczeniu rejestrów głosowych, opanowaniu sztuki wykorzystania oddechu oraz rozwijaniu umiejętności

85 Zhao Meibo: Sztuka śpiewu [M], Szanghaj, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998, s. 126

poprawnego, naturalnego prowadzenia głosu. Dokładne wykonywanie pełnych utworów wokalnych rozwija w studentach ciekawość i zainteresowanie wokalistyką, zwiększając zarazem ich pewność siebie w nauce śpiewu. Dla studentów, którzy dopiero zaczynają tę naukę, wybór utworów o pięknej, lirycznej melodii i łatwym do zapamiętania tekście jest świetnym pomysłem. Przykłady takich utworów to np. "Caro mio ben" i "Amarilli, mia bella". Te kompozycje będą idealne do rozwijania techniki i entuzjazmu w początkowych etapach nauki. Niektórzy uczniowie lubią utwory szybkie, żywe i pełne rytmu, można zatem wybrać dla nich bardziej barwne i urozmaicone arie „Batti, batti” czy „Una donna a quindicianni”; Tym, którzy lubią śpiewać podniosłe i poetyckie utwory, można polecić "Panis Angelicus", "Lascia ch'io pianga" i inne o delikatnej melodii i pełni koncepcji artystycznej. Utwory te, ze względu na swój styl i charakterystykę wykonawczą, umożliwiają studentom ćwiczenie bez zbędnego obciążenia, pozwalają dobrze zrozumieć i skutecznie stosować technikę śpiewu, co sprawia, że początkujący nie zniechęcają się do nauki, a przeciwnie, wzrasta ich aktywność i chęć poznawania nowych utworów, a także odczuwania i rozumienia sztuki.

5.2.2 Europejskie utwory jako pomoc w podnoszeniu kompetencji studentów w zakresie muzyki wokalne

Ukształtowanie muzyczne u wykonawcy manifestuje się jego zdolnością do zrozumienia muzyki i do opanowania stylu utworu i jego estetyki oraz umiejętnością oceny muzyki. W europejskim repertuarze pieśniarskim wykorzystywanym w chińskiej edukacji wokalne na poziomie wstępnym kładzie się nacisk na melodyjność, starając się w kompozycji melodii wyrazić piękno poetyckich treści, tworzących barwne obrazy opisywane w tekstach. W tych pięknych krajobrazach dźwięk zamienia się w poezję i malarstwo. W europejskich pieśniach, kompozytorzy często niezwykle pieczołowicie wybierają teksty, dbając o jego zgodność z własną koncepcją kompozycji melodii. Niekiedy są to wiersze narracyjne, kiedy indziej zaś liryczne. Kompozytorzy zwykle wybierają technikę twórczą, w której jednolita melodia łączy całość utworu, lub też zmienia się w poszczególnych jego zwrotkach, co jest zwykle podyktowane potrzebami rozwoju linii fabularnej zawartej w tekście. Ponadto, w gatunku

pieśniarskim często rozróżniamy zarówno pojedyncze, odrębne utwory jak i cykle pieśni, powiązane treścią czy ideą poetycką. W rezultacie, te wspaniałe liryczne teksty, klarowny język muzyczny oraz głębokie, subtelne i naturalne techniki wykonawcze nadają pieśniom artystycznym niezwykłego uroku. Idea wiersza jest sublimowana w muzyce, a jej estetyczny wymiar jest w pełni eksponowany, co wywołuje wspaniały efekt artystyczny. Aby dobrze wykonać te utwory, konieczne jest wykorzystanie autentycznych, szczerych emocji i pięknego głosu, dzięki czemu nadajemy pieśniom życie. Tylko w ten sposób można z pasją i uczuciem, pełnym zaangażowania, oddać myśli i emocje zawarte w utworze, eksponując treści i idee ukryte w muzyce. Dodatkowo, utwory te (wybrane szczególnie do nauczania osób początkujących studiowanie wokalistyki) charakteryzują się regularnym rytmem i tempem, a akompaniament fortepianowy łączy się harmonijnie z melodią. Ich wykonywanie pozwala uczniom nie tylko wszechstronnie ćwiczyć technikę wokalną, lecz także pomaga w wypracowaniu prawidłowego oddechu i wymowy, wzmacnia umiejętność ich kontroli i wrażliwość na rytm. Pozwala to również na wzmacnianie precyzji w intonacji dźwięków, a także rozwijanie dobrych nawyków śpiewania, ogólnie podnosząc poziom kompetencji muzycznej.

5.2.3 Europejskie utwory wokalne pomagają wzbogacić kompetencję kulturalną uczniów.

Europejskie utwory wykorzystywane w podstawowej edukacji wokalne w Chinach mogą wzbogacić kompetencję kulturalną uczniów. Na przykład w pieśni doby Romantyzmu większość tekstów pochodzi z twórczości uznanych poetów, charakteryzując się silnym liryzmem, uczuciowością i refleksją filozoficzną. Takimi utworami są wiersze Goethego, Heinego, Schillera czy Puszkina, które albo opiewają miłość, albo opisują piękno natury, bądź chwałę życia. Kryje się w nich głębia myśli, bogactwo emocji, piękno rytmu, dbałość o harmonię formy i treści, co pozwoliło na niespotykaną dotąd, szlachetną i doskonałą kombinację liryzmu i romantycznej muzyki. Kompozytor Franz Schubert często wybierał wiersze Johanna Wolfganga von Goethego i Friedricha Schillera jako słowa dla swoich pieśni,

podczas gdy Robert Schumann chętniej korzystał z poezji Heinricha Heinego. Jak widzimy, aby dobrze wykonywać te pieśni, uczniowie muszą nie tylko opanować melodię utworu, lecz także zgłębić znaczenie ukryte w tekście poetyckim, które ma być wyrażone w pieśni. Tylko poprzez zrozumienie tła historycznego, charakterystyki stylistycznej i ekspresji emocji zawartych w utworze, można dogłębnie poznać jego znaczenie, i dopiero wtedy śpiewak może wykorzystać swoje autentyczne emocje, aby doskonale wykonać utwór. W nauczaniu śpiewu, nauczyciele zachęcają uczniów do lepszego zrozumienia myśli i emocji zawartych w słowach poetyckich pieśni. To pomaga wzbogacić kompetencje literackie uczniów oraz podnosi ich kulturę ogólną, co przyczynia się do osiągnięcia lepszych wyników w śpiewaniu poprzez bardziej autentyczne i przemyślane wyrażanie emocji i treści.

5.3 Znaczenie wykonywania repertuaru europejskiej muzyki wokalne dla rozwoju podstawowej edukacji wokalne w Chinach

5.3.1 Dążenie do formy ekspresji muzycznej zgodnej z koncepcją sztuki *bel canto*

Zarówno zachodnie klasyczne utwory wokalne, jak i chińskie pieśni artystyczne należą do systemu *bel canto*. Dlatego nie ma wątpliwości, że wykorzystuje się w nich te same koncepcje artystyczne w zakresie techniki emisji głosu, rezonansu i kontroli oddechu. Doświadczenie wypracowane przez wieki rozwoju klasycznego śpiewu europejskiego, zarówno pod względem formy jak i zmysłowego piękna, nie zostało zniszczone w procesie tworzenia chińskich pieśni artystycznych i nauki śpiewu, lecz zostało twórczo rozwinięte.

W europejskich utworach wokalnych wykorzystuje się technikę *bel canto*, podczas wykonywania wymowa jest klarowna, rezonans głowy i klatki piersiowej są czyste i nieskażone, krtań jest stabilna i otwarta przez cały czas wykonania utworu. Naturalna artykulacja pozwala na utrzymanie płynności oddechu i wyrównanej barwy głosu, uniknięcie zakłóceń pochodzących z gardła czy nosa i zachowanie wyraźnego, stabilnego brzmienia głosu. Jest to zasada powszechna zarówno w chińskim, jak i europejskim *bel canto*. Pod względem ekspresji znaczenia słów, jasna i wyraźna artykulacja sprawia, że samogłoski i spółgłoski zachowują swój

osobniczy charakter. Samogłoski są wyraźne i precyzyjne, spółgłoski są czyste i płynne, a rymy - kompletne. Ta zdolność interpretacji językowej, chociaż przekracza ona granice języka włoskiego, niemieckiego, francuskiego i chińskiego, zawsze zachowuje spójność i nie podlega ograniczeniom różnic języka czy pisma. Precyzyjna kontrola intonacji jest kolejnym ważnym kryterium w technice *bel canto*. Europejskie utwory wokalne doskonale kwantyfikują i kontynuują precyzję tonu, co sprawia, że wyrażenie muzyczne jest przewidywalne i niezachwiane jak skała. W pieśniach chińskich, ekspresja *bel canto* różni się od swobodnych i dynamicznych melodii muzyki ludowej lub śpiewu etnicznego, co stanowi wyraz precyzyjności i regularności muzyki klasycznej. *Bel canto* wymaga pełnego, stabilnego oddechu oraz szeroko otwartych stref rezonansu. Dlatego też, w chińskim nauczaniu śpiewu, zarówno przy interpretacji utworów współczesnych, jak i etnicznych, jeśli wybraliśmy technikę *bel canto*, powinniśmy rozpocząć od jej podstawowej koncepcji, korzystając z jej technik i form w naszej artystycznej interpretacji. To jest najbardziej poprawny wybór.

Przez lata studiowania *bel canto*, Autorka zrozumiała, że nie ma ono granic. Zarówno utwory niemieckie, włoskie, francuskie, jak i chińskie - wszystkie one są formami *bel canto*. Najważniejszą rzeczą dla studenta i propagatora techniki *bel canto* jest interpretowanie dzieł artystycznych z perspektywy tej techniki, tworząc jedność i spójność ekspresji wokalne. Chińskie *bel canto* nie wymaga radykalnych zmian na poziomie technicznym, lecz kontynuacji rozwoju jego kluczowych technik. Na poziomie początkowym edukacji wokalne należy wpajać uczniom myślenie w kategoriach techniki *bel canto*, łączenie chińskich i europejskich utworów wokalnych, ćwiczenie podstaw technicznych, kształtowanie dobrych nawyków w zakresie śpiewu i emisji głosu. Jest to prawdopodobnie najlepszy sposób przekazywania nauki śpiewu.

5.3.2 Nadanie precyzyjnej ekspresji chińskim i zagranicznym utworom muzycznym według indywidualnego zrozumienia.

Po pierwsze, dla początkujących wokalistów, dogłębne badanie i analiza kontekstu każdego utworu stanowi nieodzowną i obowiązkową część nauki, a zarazem test ich

kompetencji kulturowej i zdolności wykonawczych. W trakcie swojej nauki, Autorka wykonywała repertuar z różnych epok, różnych krajów i różnych twórców, zarówno dawnych jak i współczesnych. Wszystkie te utwory są od siebie niezależne i stanowią artystyczne odzwierciedlenie różnych poziomów kultury. Każdy z nich posiada swój własny styl artystyczny. Umiejętność ich interpretowania, pokazania ich rozwinięcia, kontynuacji, zmiany i zakończenia poprzez zmiany dynamiki i tempa, to niewątpliwie cecha, którą musi posiadać śpiewak. Chociaż pod względem technicznym *bel canto* stanowi jednolitą całość, to jednak na poziomie ekspresji emocji i struktury kulturowej, każdy utwór i każde wykonanie są niepowtarzalne. Traktujmy różne utwory z różnymi nastrojami, aby każdy z nich rozkwitał innymi barwami, niczym magiczne kwiaty. Tylko w ten sposób nasze wykonanie będzie pełne życia, a bogactwo emocji i koncepcji estetycznych znajdzie w nim swój najpełniejszy wyraz.

Po drugie, początkujący powinni wykazywać osobistą subiektywną inicjatywę, to jest posiadać własną wrażliwość, myśli i sposoby ekspresji. W procesie interpretacji wokalne opartej na technice, umiejętność interpretacji kulturowej stanowi bezcenny skarb, umożliwiający śpiewakowi wyróżnienie się z tłumu. Po osiągnięciu pewnego poziomu techniki wokalne, zauważymy, że naszym najcenniejszym atutem jest szeroka i wszechstronna znajomość kultury europejskiej. Ćwiczenie śpiewu nie może ograniczać się jedynie do ćwiczeń technicznych, lecz powinna koncentrować się na wszechstronnym rozwoju intelektualnym i artystycznym. Tym, co sprawia, że europejski utwór wokalny napisany sto czy dwieście lat temu staje się klasykiem, nie są nuty w partyturze, lecz ukryta poza nimi mądrość kulturowa. Aby je dobrze zrozumieć i odczytać, oprócz ścisłego przestrzegania informacji zawartych w partyturze, trzeba również zrozumieć kompozytora, jego kontekst twórczy, ukryte znaczenie tekstu i charakterystykę epoki odzwierciedlonej w utworze. Absorpcja różnego rodzaju informacji kulturowych nie tylko poprawia zdolności w zakresie kreacji wykonawczej, lecz także umożliwia zrozumienie uniwersalnych cech kultury muzycznej zachodu w dłuższej perspektywie i dogłębne jej opanowanie. Podobnie, w procesie nauki śpiewu chińskich pieśni artystycznych przez początkujących, mimo że są oni zanurzeni w tej kulturze, zrozumienie całej historii kulturowego dziedzictwa trwającego tysiące lat wymaga nie tylko intuicji, ale przede

wszystkim zgromadzenia wiedzy i głębokiego zrozumienia ducha kultury narodowej. Dopiero wtedy, kiedy jesteśmy w stanie swobodnie operować tymi zdolnościami zrozumienia i stosować je w śpiewie, dodając oczywiście własne, osobiste emocje zarówno w utworach chińskich, jak i zagranicznych, możemy uzyskać własne wyczucie estetyczne i wypracować oryginalny styl artystycznej ekspresji i interpretacji.

5.4 Znaczenie różnic w wewnętrznym i zewnętrznym wykonaniu chińskich i zagranicznych utworów wokalnych

Zgodnie z wieloletnim doświadczeniem Autorki w nauce śpiewu, kiedy osiągamy już pewien poziom podstawowej techniki wokalne i wykonawczej danego utworu, przychodzi czas na dopracowanie niezwykle subtelnych, często wręcz niezauważalnych szczegółów. To nie jest tylko kwestia jednego vibrato czy zmiany dynamicznej, lecz raczej wprowadzania własnej świadomości kulturowego zrozumienia na poziomie ekspresji, co pozwala zarówno wykonawcy, jak i publiczności, na odczucie zachodzących przemian. Również i początkujący powinni od początku przyjąć taki sposób myślenia. Przyznanie, akceptacja, opanowanie i transformacja tych różnic wewnętrznych i zewnętrznych są niezbędną pracą kulturalną dla uczących się śpiewu i gwarancją pełnej ekspresji każdego dzieła sztuki.

Każdy utwór. ma swoją odrębną charakterystykę, ale dla chińskiego studenta śpiewu wykonującego europejski repertuar, najważniejsze jest zrozumienie różnic między muzyką chińską a zagraniczną. Nie chodzi tu jedynie o te elementy widoczne od razu, jak język, ekspresja, skala muzyczna czy melodia, lecz raczej o ukryte różnice w kontekście kulturowym. Z jednej strony, aby wyrazić bogactwo kontekstu historycznego utworów chińskich, początkujący muszą zrozumieć chińską historię, kulturę oraz ducha sztuki chińskiej. Z drugiej strony, aby dobrze opanować zachodnie pieśni artystyczne lub fragmenty operowe, początkujący muszą zrozumieć drobne szczegóły zawarte w zachodniej kulturze. Wiele informacji, które na pierwszy rzut oka wydają się być dalekie od dziedziny śpiewu, ostatecznie okazują się niezwykle ważne, wpływając na dokładną wymowę i naturalną artykulację oraz odpowiednią ekspresję w śpiewie. To jest właśnie siła kultury.

Zakończenie

W historii rozwoju wokalistyki, utwory europejskie mają znaczenie kluczowe. Skupiają one w sobie historię powstania i rozwoju techniki *bel canto*. Utwory wokalne z różnych okresów dostarczą nam różnych inspiracji i przemyśleń muzycznych. Są one szeroko stosowane w nauczaniu chińskiej muzyki wokalne. Zarówno pieśni artystyczne o rygorystycznej strukturze, doskonale integrujące poezję i muzykę, jak i arie operowe o znaczeniu edukacyjnym, wszystkie one odgrywają ważną rolę we współczesnym nauczaniu wokalistyki. Jako studenci i praktycy edukacji wokalne, powinniśmy nieustannie się uczyć i doskonalić, podnosząc nasze kompetencje muzyczne i wiedzę specjalistyczną. W nauczaniu warto czerpać inspiracje z wielu różnych koncepcji pedagogicznych i metod nauczania. Stosujmy zdobytą wiedzę w nauczaniu w sposób racjonalny, jednocześnie przedstawiając studentom więcej wybitnych utworów wokalnych, pomagając im doskonalić technikę wokalną, tworzyć solidne podstawy i gromadzić wiedzę specjalistyczną. W tym procesie racjonalne wykorzystanie europejskich utworów wokalnych, doskonalenie rytmu nauczania, udzielanie wskazówek krok po kroku i nauczanie studentów zgodnie z ich predyspozycjami nie tylko pomagają doskonalić ich technikę wokalną, lecz także wzbogacają ich kompetencje kulturowe poprzez zrozumienie muzyki i znaczenia utworów, co pozwoli im również na lepszy poziom wykonawczy utworów chińskich.

Autorka niniejszej pracy opisuje rozwój chińskiego nauczania wokálnego, dokładnie klasyfikuje europejskie utwory wokalne stosowane w chińskim podstawowym kształceniu wokalnym, podsumowuje ich charakterystykę, a korzystając z ankiet i wywiadów, bada aktualne zastosowanie europejskiego repertuaru w chińskim podstawowym kształceniu wokalnym, analizując aktualną sytuację w nauczaniu i wskazując istniejące problemy. Jednym zaś z głównych problemów jest niewłaściwe postrzeganie wartości zachodnich utworów wokalnych. Uczelnie wyższe nie zwracają wystarczającej uwagi na europejską twórczość wokalną; sposób wykorzystania materiałów dydaktycznych jest bardzo chaotyczny; nie przywiązuje się też wagi do wszechstronnego rozwoju studentów. W niniejszej pracy omówiono także szczegółowo wybór i zastosowanie europejskich utworów w nauczaniu śpiewu na poziomie podstawowym w Chinach, przedstawiając zasady racjonalnego doboru

repertuaru. Na koniec opisano klasyczne europejskie utwory wokalne często stosowane w chińskim podstawowym nauczaniu śpiewu, przeprowadzając ich analizę muzyczną i wokalną, podsumowując i klasyfikując problemy oraz sposoby ich rozwiązywania w nauczaniu i wykonawstwie wokalnym.

Ze względu na ograniczone doświadczenie i możliwości Autorki, w niniejszym studium występują pewne niedociągnięcia, jak stosunkowo niewielki krąg osób poddanych próbie badawczej i brak testów porównawczych. Autorka w związku z tym liczy, że w przyszłości podobne analizy będą kontynuowane i rozszerzane z perspektywy interdyscyplinarnej. Europejskie utwory wokalne mają nie tylko ogromną wartość badawczą w dziedzinie wokalistyki, lecz są również bardzo cenne z punktu widzenia praktyki nauczania. Autorka spodziewa się zatem, że jej rozważania dostarczą nowych paradygmatów i refleksji dla rozwoju chińskiej edukacji wokalnej, przyczyniając się tym samym do dalszej integracji techniki *bel canto* z narodową chińską tradycją wokalną i dalszego rozkwitu muzyki chińskiej. Jednocześnie obejmą również wiele obszarów tematycznych, albowiem obecnie w świecie akademickim wciąż jest bardzo mało analiz na ten temat z perspektywy multidyscyplinarnej. Autorka ma również nadzieję, że jej dociekania przyciągną uwagę większej liczby uczonych, wypełniając istniejące luki w badaniach na ten temat.

PODZIĘKOWANIA

Niniejsza praca jest wynikiem badań prowadzonych pod kierunkiem Promotora podczas mojego pobytu w Polsce. Stanowi ona teoretyczne podsumowanie moich wieloletnich studiów w dziedzinie sztuki śpiewu oraz praktyki pedagogicznej, jest także owocem prowadzonych przeze mnie badań. Ten długi i szczęśliwy okres moich studiów w Polsce, pozostanie w mojej pamięci na zawsze, a jego owoce stanowią niezwykle cenny skarb mojego życia. Po ukończeniu pisania nie odczułam ulgi, znając trudy życia akademickiego i zdając sobie sprawę z tego, jak długa jeszcze przede mną droga.

Przede wszystkim chciałabym serdecznie podziękować mojej Promotorce, profesor Krystynie Jaźwińskiej-Dobosz, za udzielenie mi wielu cennych rad i wskazówek - od wyboru tematu pracy po koncepcję badawczą, od streszczenia po sposób pisania, od zbierania materiałów po ich syntezę, od wykorzystania języka po doskonalenie detali - Pani Profesor była dla mnie nieocenioną pomocą.

Po drugie, pragnę podziękować wszystkim nauczycielom i studentom kierunku wokalnemu, którzy zgodzili się wziąć udział w moich badaniach ankietowych na potrzeby napisania niniejszej pracy, a także nauczycielom i kolegom z klasy, którzy pomogli mi w zbieraniu danych. Ich pomoc i współpraca umożliwiły mi zgromadzenie bogatych danych i informacji.

Ponadto, chciałabym podziękować wszystkim instytucjom i osobom, które dostarczyły związane z pracą literaturę i materiały. Ich wsparcie pozwoliło mi dokładnie poznać sytuację związaną z wykorzystaniem europejskiego repertuaru w początkowej edukacji wokalnej w Chinach.

Na koniec serdecznie dziękuję Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina za umożliwienie mi podjęcia studiów. Uczelnia ta jest dla studentów niczym ciepły dom, stwarzający im wspaniałą atmosferę do rozwijania ich talentów i zawsze skąpany jest w promieniach Słońca.

Z powodu mojego ograniczonego doświadczenia, w pracy niniejszej na pewno występują pewne niedociągnięcia i braki, z wdzięcznością więc przyjmę wszelkie uwagi i słowa krytyki. W moich przyszłych badaniach i pracy naukowej, chciałabym kontynuować studia na ten temat.

Wykaz przykładów nutowych

Przykład 1 / 4-1-1 „Caro mio ben”	79
Przykład 2 / 4-1-2 „Caro mio ben”	80
Przykład 3 / 4-1-3 „Caro mio ben”	82
Przykład 4 / 4-2-1 „Amarilli, mia bella”	85
Przykład 5 / 4-2-1 „Amarilli, mia bella”	86
Przykład 6 / 4-2-3 „Amarilli, mia bella”	88
Przykład 7 / 4-2-4 „Amarilli, mia bella”	90
Przykład 8 / 4-3-1 „Panis Angelicus”	92
Przykład 9 / 4-3-2 „Panis Angelicus”	93
Przykład 10 / 4-3-3 „Panis Angelicus”	95
Przykład 11/4-4-1 „Lascia ch'io pianga”	98
Przykład 12/4-4-2 „Lascia ch'io pianga”	100
Przykład 13/ 4-4-3 „Lascia ch'io pianga”	101
Przykład 14/4-4-4 „Lascia ch'io pianga”	102
Przykład 15/4-5-1 „V'adoro pupile”	105
Przykład 16/ 4-5-2 „V'adoro pupile”	107
Przykład 17/4-6-1 „Batti, batti”	111
Przykład 18/4-6-2 „Batti, batti”	113
Przykład 19/ 4-6-3 „Batti, batti”	114
Przykład 20/ 4-7-1 „La ci darem la mano”	119
Przykład 21/ 4-7-2 „La ci darem la mano”	121
Przykład 22/ 4-8-1 „Deh vieni non tardar...”	126
Przykład 23/ 4-8-2 „Deh vieni non tardar...”	128
Przykład 24/ 4-8-3 „Deh vieni non tardar...”	129
Przykład 25/ 4-8-4 „Deh vieni non tardar...”	130
Przykład 26/ 4-9-1 „Sull'aria”	133
Przykład 27/ 4-9-2 „Sull'aria”	136
Przykład 28/ 4-10-1 „Una donna a quindicianni...”	140
Przykład 29/ 4-10-2 „Una donna a quindicianni...”	142
Przykład 30/ 4-10-3 „Una donna a quindicianni...”	144

Bibliografia

(I) Opracowania naukowe

- [1] Sun Ji'nan: Historia edukacji muzycznej w Chinach nowożytnych (1840-2000) [M], Wydawnictwo Edukacyjne Shandong, 2012.
- [2] Zhao Meibo: Sztuka śpiewu [M]. Szanghaj, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998:89.
- [3] Liu Dawei, Huang Changhong: Kurs śpiewu - teoria, nauczanie i trening [M], Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego w Nankinie, 2006.
- [4] Alessandro Parisotti. Anthology of Italian Song of the Seventeenth and Eighteenth Centuries [M]. New York: G. Schirmer, 1894 [5] Gu Ping: Prosty podręcznik śpiewu dla wyższych uczelni artystycznych – technika bel canto [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2005.
- [6] Caecilia, Arien und Lieder [M], Hohe Stimme, Schimon & Gumbert - ca. 1930 Johann André, Offenbach am Main. 1992
- [7] Siegfried Anheisser. Don Giovanni [M]. Berlin: Deutscher Musikverlag in der NS-Kulturgemeinde. Public Domain. 1935
- [8] Mozart W A, Da Ponte L, Finscher L, et al. Le nozze di Figaro [M]. Victor, 1990
- [9] Friedrich Schneider. Così fan tutte [M]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898. Plate V.A.1666. Public Domain.
- [10] Wu Xiling, Chen Ping, Liao Shutong: Słownik terminologii muzycznej w językach obcych stosowanej w wykonawstwie [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1994
- [11] Qu Ge, Dan Hong: 300 pytań dotyczących wiedzy o muzyce wokalne [M], Wydawnictwo Literackie i Artystyczne Henan, 2001
- [12] Guan Jinyi: Historia zachodniej sztuki wokalne [M]. Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2005
- [13] Marafody, P.M.: Metoda wokalizacji Caruso - naukowe kształtowanie głosu [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2000
- [14] Harris E T. Handel as Orpheus: voice and desire in the chamber cantatas [M]. Harvard University Press, 2004
- [15] Zhao Zhen: Teoria i metodyka nauczania wokalistyki [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2002.
- [16] Yu Dugang: Estetyka sztuki wokalne [M], Beijing, Higher Education Press, 2000
- [17] Yang Qing: Ewolucja i analiza kulturowa zachodniej pieśni artystycznej [M], China Book Press, 2018
- [18] Shi Weizheng: Podstawy muzyki wokalne [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2002
- [19] Zhou Xiaoyan: Podstawy wokalistyki [M], Higher Education Press, 2003.
- [20] Qian Renkang: Krótka historia muzyki europejskiej [M], Beijing, Higher Education Press, 2007.
- [21] Shi Weizheng: Podstawy muzyki wokalne [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2002

[22] Fan Fenglong. Wstępne badania nad historią rozwoju chińskiego nauczania muzyki - sztuka nauczania śpiewu [M]. Harbin, Wydawnictwo Edukacyjne Heilongjiang, 2008.

[23] Wang Rui, Zhong Guofu, Li Mengxuan: Studium nauczania muzyki wokalne i edukacji muzycznej w szkołach wyższych i na uniwersytetach [M], Chongqing, Chongqing Press, 2017.

(II) Artykuły z czasopism:

[1] Wang Shikui: Znaczenie kształtowania umiejętności ogólnych w nauczaniu śpiewu [J], Chinese Music, 2002 (04)

[2] Hou Huiqing. Analiza wyboru i racjonalnego wykorzystania repertuaru w nauczaniu śpiewu w szkołach wyższych [J], Głos Żółtej Rzeki, 2019(09).

[3] Xue Ying: O konieczności wprowadzenia muzyki kameralnej do nauczania śpiewu operowego - na przykładzie oratorium "Bogowie obdarzający zbożem" [J], Czas i Przestrzeń Muzyki, 2016 (07)

[4] Lei Juan: Analiza koncepcji artystycznej utworu wokalne Haendla „Lascia ch'io pianga” [J], Drama House, 2016, nr 224(08)

[5] Chen Fang: Styl artystyczny i technika wokalna arii „Vadaro, pupile” [J], Symphony (Journal of Xi'an Conservatory of Music), 2011 (2)

[6] Xu Xin: Rola klasycznej włoskiej pieśni artystycznej w nauczaniu śpiewu [J], Sztuka i Technologia, 2015(11).

[7] Deng Dantong: Wartość wykonania i badań włoskiej pieśni artystycznej w nauczania śpiewu w uczelniach wyższych [J], Edukacja Artystyczna, 2015(07).

[8] Chen Nalin: Nieświadomość, Oświecenie i Prawda - Jak dobrze śpiewać klasyczne włoskie pieśni artystyczne [J], Muzyka Współczesna, 2017(02).

[9] Li Mingyue: Studium wartości edukacyjnej nauczania włoskiej pieśni artystycznej [J], Prace Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Changchun, 2016(06).

[10] Zhang Hongxia: Studium wartości niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej w chińskim nauczaniu woklanym [J], Journal of Nanjing Art Institute (Music and Performance), 2014 (12).

[11] Li Chao: Zastosowanie i znaczenie wykonawstwa niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej w nauczaniu śpiewu [J], Badania Artystyczne, 2016 (09).

[12] Hu Dongzhi: Rola i wartość niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej w nauczaniu śpiewu w uczelniach wyższych w Chinach [J], Journal of Social Sciences at Jiamusi University, 2015 (02).

[13] Kristina·Muxfeldt. Frauenliebe und Leben Now and Then>[J].19th-CenturyMusic,2001,25(1)

[14] Rufus:Hallmark. German Lieder in the Nineteenth-Century[M].London : Routledge, 2015

[15] Yang Li: Chińska edukacja artystyczna w szkołach w procesie rozwoju [J], Chińska Edukacja Muzyczna, 1991 (11).

[16] Wang Lina, Hao Baozhu: Studium wzajemnego oddziaływania i połączenia techniki śpiewu bel canto i techniki śpiewu narodowego w nauczaniu śpiewu w uczelniach pedagogicznych [J], Muzyka Ludowa, 2010 (09).

[17] Ouyang Yingzi: Wybór i wykorzystanie repertuaru w nauczaniu śpiewu w uczelniach wyższych [J], Dom Dramatu, 2014, (08).

[18] Zhan Qiaoling: Problemy i sposoby ich rozwiązywania w nauczaniu śpiewu w uczelniach pedagogicznych [J], Huangzhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music), 2004 (03).

[19] Tian Ding: Opanowanie i interpretacja różnych stylów utworów w nauczaniu śpiewu w uczelniach pedagogicznych [J], Journal of Hanshan Normal University, 2001 (04).

[20] Zang Wan: Znaczenie wykonywania utworów zagranicznych w procesie nauki śpiewu [J], Sztuka Masowa, 2012 (19).

[21] Chen Xiaoxia: Estetyczna wartość zachodnich religijnych utworów muzycznych i ich zastosowanie w nauczaniu śpiewu w uczelniach pedagogicznych [J], Przestrzeń Muzyczna, 2016 (02).

[22] Zhou Min: Znaczenie zróżnicowanego nauczania śpiewu w nauczaniu śpiewu w uczelniach pedagogicznych [J], Głos Żółtej Rzeki, 2015 (11).

(III) Prace dyplomowe i dysertacje:

[1] Wu Hao: Studium rozwoju edukacji wokalne w chińskich szkołach po okresie reform i otwarcia [D], 2012.

[2] Wu Zhenlei: Analiza wokalna arii „Voi che sapete” [D], Sichuan Normal University, 2017

[3] Wei Baihui: Styl artystyczny klasycznej pieśni włoskiej i jej wartość w nauce śpiewu [D], Uniwersytet Pedagogiczny Prowincji Liaoning, 2015-03-01.

[4] Zheng Yi: Analiza wartości wczesnych włoskich pieśni w wykonawstwie wokalnym (bel canto) i nauczaniu śpiewu [D], Akademia Sztuk Pięknych w Nankinie, 2006.

[5] Lei Lei: Krytyczna analiza materiałów dydaktycznych do nauki współczesnych utworów wokalnych i studium ich zastosowania [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Prowincji Hunan, 2012.

[6] Wu Bo: Studium doboru repertuaru wokalnego w sztukach performatywnych [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Prowincji Hunan, 2011

[7] Miao Gang: Rozważania o wartości dydaktycznej utworów wokalnych Georga Friedricha Händela [D], Uniwersytet Pedagogiczny Mongolii Wewnętrznej, 2008.

[8] Pike AN. An exploratory study of the role of music history courses in the conservatory curriculum [D]. Teachers College, Columbia University, 2011

[9] Wang Mengyuan: Analiza charakterystyki wykonawczej i dydaktycznej arii klasycznych [D], Uniwersytet Jiamusi, 2021.

[10] Liu Shiyu: Studium zastosowania utworów wokalnych w języku włoskim w nauczaniu śpiewu w wyższych uczelniach pedagogicznych [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Changchun, 2013.

[11] Zhang Nan: Studium metodyki i materiałów dydaktycznych w nauczaniu śpiewu w uczelniach pedagogicznych [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Hebei, 2010.

[12] Li Xiang: Studium wykorzystania utworów wokalnych Mozarta w nauczaniu [D], Uniwersytet Pedagogiczny Mongolii Wewnętrznej, 2011.

[13] Zheng Wei: Aktualne problemy i przemyślenia dotyczące stosowania materiałów

dydaktycznych w nauczaniu śpiewu w uczelniach pedagogicznych [D], Uniwersytet Pedagogiczny Chin Północno Wschodnich, 2010.

[14] He Jing: Rozważania o racjonalnym wyborze repertuaru w nauczaniu śpiewu [D], Uniwersytet Pedagogiczny Chin Północno Wschodnich, 2007.

[15] Sun Jie: Wpływ ekspertów wokalnych, którzy studiowali za granicą przed utworzeniem Chińskiej Republiki Ludowej, na rozwój sztuki wokalne w Chinach [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Hebei, 2017.

[16] Jin Hongchao: Rozważania o wartości włoskich pieśni kameralnych w nauczaniu wokalnym [D], Uniwersytet Pedagogiczny Mongolii Wewnętrznej, 2016.

[17] Li Wen: Studium rozwijania zdolności estetycznych w nauczaniu śpiewu [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Syczuanie, 2018.

[18] Ji Pengfei: Personalizacja kształcenia stylu wokálnego w nauczaniu śpiewu [D], Konserwatorium Chińskie, 2019.

[19] Li Qiang: Studium relacji między techniką a ekspresją emocji w śpiewie [D], Uniwersytet Nauki i Technologii w Qingdao, 2018.

[20] Guo Jiabin: Znaczenie właściwego wyboru repertuaru wokálnego do nauki śpiewu [D], Uniwersytet Pedagogiczny Chin Centralnych, 2017.

