

# **UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

**Wang Lei**

**Studium porównawcze chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej  
na przykładzie wybranych utworów**

**Opis dzieła artystycznego**

praca napisana pod kierunkiem  
dr hab.Eugenii Rezler prof. UMFC

Warszawa 2025

### Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

### Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. **Studium porównawcze chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej na przykładzie wybranych utworów**” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

## Spis treści:

|                                                                                      |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Streszczenie.....                                                                    | 4          |
| Wstęp.....                                                                           | 6          |
| <b>ROZDZIAŁ 1</b>                                                                    |            |
| <b>Przegląd rozwoju rosyjskich i chińskich pieśni artystycznych.....</b>             | <b>12</b>  |
| <b>ROZDZIAŁ 2</b>                                                                    |            |
| <b>Życie i twórczość reprezentatywnych kompozytorów rosyjskich i chińskich.....</b>  | <b>18</b>  |
| 2.1 Życie i twórczość Michaiła Glinki.....                                           | 18         |
| 2.2 Życie Rachmaninowa i jego pieśni artystyczne.....                                | 21         |
| 2.3 Życie Huang Zi i jego pieśni artystyczne.....                                    | 24         |
| 2.4 Życie Zhao Jiping'a i jego pieśni artystyczne.....                               | 27         |
| <b>ROZDZIAŁ 3</b>                                                                    |            |
| <b>Porównanie cech twórczych rosyjskich i chińskich pieśni artystycznych.....</b>    | <b>30</b>  |
| 3.1 Specyfika doboru tematów w rosyjskich pieśniach artystycznych.....               | 30         |
| 3.2 Specyfika doboru tematów w chińskich pieśniach artystycznych.....                | 33         |
| 3.3 Porównanie technik kompozytorskich.....                                          | 37         |
| 3.4 Porównanie cech akompaniamentów fortepianowych.....                              | 48         |
| 3.5 Porównanie cech muzycznych chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych.....      | 56         |
| 3.6 Indywidualne piękno języka w rosyjskich i chińskich pieśniach artystycznych..... | 60         |
| <b>ROZDZIAŁ 4</b>                                                                    |            |
| <b>Analiza reprezentatywnych dzieł rosyjskich i chińskich kompozytorów.....</b>      | <b>64</b>  |
| <b>4.1 Analiza reprezentatywnych pieśni artystycznych Glinki.....</b>                | <b>64</b>  |
| 4.1.1 жаворонок ( <i>Skowronek</i> ).....                                            | 64         |
| 4.1.2 не пой красавица при мне ( <i>Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa</i> ).....       | 70         |
| 4.1.3 в крови горит огонь желанья ( <i>We krwi goreje ogień pożądania</i> ).....     | 74         |
| 4.1.4 я помню чудное мгновенье ( <i>Pamiętam cudowną chwilę</i> ).....               | 77         |
| <b>4.2 Analiza reprezentatywnych utworów Rachmaninowa.....</b>                       | <b>86</b>  |
| 4.2.1 Сон ( <i>Sen</i> ).....                                                        | 86         |
| 4.2.2. Здесь хорошо ( <i>Tak dobrze tu</i> ).....                                    | 91         |
| 4.2.3 весенние воды ( <i>Wiosenne wody</i> ).....                                    | 93         |
| <b>4.3 Analiza reprezentatywnych pieśni artystycznych Huang Zi.....</b>              | <b>101</b> |
| 4.3.1 《花非花》 ( <i>Kwiaty, ale nie kwiaty</i> ).....                                   | 101        |
| 4.3.2 《玫瑰三愿》 ( <i>Trzy życzenia róży</i> ).....                                      | 104        |
| 4.3.3 《思乡》 ( <i>Nostalgia</i> ).....                                                 | 109        |
| 4.3.4 《春思曲》 ( <i>Wiosenna tęsknota</i> ).....                                        | 114        |
| <b>4.4 Analiza reprezentatywnych pieśni artystycznych Zhao Jiping'a.....</b>         | <b>120</b> |
| 4.4.1 《静夜思》 ( <i>Ciche myśli nocą</i> ).....                                         | 120        |
| 4.4.2 《关雎》 ( <i>Guan Ju</i> ).....                                                   | 126        |
| 4.4.3 《幽兰操》 ( <i>Cnoty milczącej orchidei</i> ).....                                 | 133        |
| <b>Zakończenie.....</b>                                                              | <b>141</b> |
| <b>Bibliografia.....</b>                                                             | <b>143</b> |

## Streszczenie

Niniejsza praca dotyczy historii i rozwoju pieśni artystycznej w Chinach i Rosji, bada początki chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej. Autor dokonuje systematycznej analizy porównawczej chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej pod kątem kontekstu rozwoju, cech kompozycji, tematyki, akompaniamentu fortepianowego, walorów estetycznych, sposobu wykonania, reprezentatywnych dzieł oraz innych aspektów. Przedstawione są podobieństwa i różnice między chińskimi i rosyjskimi utworami pod względem stylu artystycznego, cech kompozycji, walorów estetycznych i stylu wykonania. Analiza pozwoliła piszącemu lepiej zrozumieć podobieństwa i różnice między chińskimi i rosyjskimi pieśniami artystycznymi pod względem doboru tematów, stylów wykonania utworów oraz innych aspektów, co pomogło w ich interpretacji.

Niniejsza praca składa się z czterech rozdziałów. We wstępie autor przedstawił cel i znaczenie badania, zdefiniował jego przedmiot, podsumował krajową i zagraniczną literaturę przedmiotu oraz omówił metodologię i innowacyjność pracy.

Rozdział pierwszy zawiera ogólne podsumowanie rozwoju sztuki pieśniarskiej w Chinach i Rosji oraz życiorysy i twórczość czterech reprezentatywnych kompozytorów: Michała Iwanowicza Glinki, Siergieja Wasiliewicza Rachmaninowa oraz Huang Zi i Zhao Jiping'a.

W drugim rozdziale znajduje się badanie porównawcze cech twórczych chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej pod względem tematyki twórczości, jej cech charakterystycznych i akompaniamentu fortepianowego.

W trzecim rozdziale autor dokonał analizy walorów estetycznych, oraz zgłębia podobieństwa i różnice w estetyce twórczej chińskich i rosyjskich pieśniach artystycznych.

Rozdział czwarty stanowi porównanie stylów wykonania chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych. Autor niniejszej pracy dokonuje analizy muzycznej i interpretacji wykonania reprezentatywnych utworów czterech wybranych kompozytorów z Chin i z Rosji, a także wyjaśnia w jaki sposób należy interpretować te utwory, aby podkreślić ich unikalny i artystyczny charakter.

Analizie poddane zostały następujące pieśni:

**1. Michał Iwanowicz Glinka**

- *Skowronek* (ros. жаворонок)
- *Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa* (ros. не пой красавица при мне)
- *We krwi goreje ogień pożądania* (в крови горит огонь желанья)
- *Pamiętam cudowną chwilę* (я помню чудное мгновенье)

**2. Siergiej Wasiliewicz Rachmaninow**

- *Sen* (сон)
- *Tak dobrze tu* (Здесь хорошо)
- *Wiosenne wody* (весенние воды)

**3. Huang Zi**

- *Kwiaty, ale nie kwiaty*
- *Trzy życzenia róży*
- *Nostalgia*
- *Wiosenna tęsknota*

**4. Zhao Jiping**

- *Ciche myśli nocą*
- *Guan Ju*
- *Cnoty milczącej orchidei*

Utwory należą do repertuaru koncertowego są również wykorzystywane w nauczaniu śpiewu.

Słowa kluczowe: chińskie pieśni artystyczne, rosyjskie pieśni artystyczne, analiza porównawcza

## Wstęp

Rosyjskie pieśni pierwotnie opowiadały o życiu miejskim i pracy. Komponowano melodie, które znane są jako "pieśni miejskie" lub "miłosne pieśni artystyczne". Później, naśladowując wzory europejskiej sztuki stopniowo zaczęły włączać elementy pieśni ludowych i żołnierskich. W pierwszej połowie XIX wieku kompozytorzy rosyjscy wnieśli do tego procesu swój unikalny, nowatorski wkład, wzbogacając tematykę i ekspresję pieśni artystycznych. Wśród nich szczególne znaczenie przypisuje się Michałowi Iwanowiczowi Glince. Po nim w Rosji pojawiła się kolejna fala wybitnych kompozytorów, takich jak Musorgski, Czajkowski, Rachmaninow, którzy kontynuowali dziedzictwo Glinki, rozwijając rosyjski styl muzyczny i czerpiąc inspirację z różnych aspektów kultury ludowej. To zaowocowało bogactwem różnorodnych, poruszających i zawierających głębokie treści dzieł, które były pełne nowych pomysłów..

W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku wielu rosyjskich muzyków przyjeżdżało do Chin, aby koncertować i uczyć, co pozwoliło Chińczykom zapoznać się z repertuarem i zrozumieć rosyjskie utwory artystyczne. Pod wpływem niemieckich, austriackich oraz rosyjskich pieśni artystycznych, chińskie pieśni artystyczne po raz pierwszy wzniosły się na wyżyny twórcze, powstawało wiele utworów wyrażających silne emocje. W latach pięćdziesiątych Nowe Chiny zatrudniły dużą liczbę muzyków ze Związku Radzieckiego, co przyczyniło się do promocji rosyjskiej pieśni artystycznej w Chinach, jednocześnie otwierając nowe możliwości dla rozwoju chińskiej pieśni artystycznej i muzyki ludowej.

W XXI wieku chińsko-zachodnie relacje kulturalne stały się coraz bardziej intensywne, co pogłębiało zrozumienie i wiedzę Chin na temat rosyjskiej kultury muzycznej.

Niniejsza praca rozpoczyna się od opisu początków oraz rozwoju pieśni artystycznych w Chinach i Rosji, prezentując ich źródło. Autor przeprowadza analizę chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych, porównując je pod względem tematyki, walorów estetycznych i stylu artystycznego.

## **Znaczenie badania**

Rosyjskie pieśni artystyczne po długim okresie rozwoju i doskonalenia, stopniowo wykształciły charakterystyczny styl artystyczny o charakterze ludowym. Z kolei chińskie pieśni artystyczne rozwijały się stopniowo poprzez wielokrotne zderzenia i wzajemne oddziaływania kultury chińskiej i zachodniej, poprzez zapożyczenia, imitację, naukę i absorpcję, tworząc swoje własne unikatowe cechy. Niniejsze badanie przeprowadza porównanie chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej pod względem cech twórczych, estetycznych, stylu muzycznego i wymagań wokalnych. Autor analizuje dzieła czterech reprezentatywnych kompozytorów, przeprowadzając badania teoretyczne, jak i dokonując ogólnych analiz dzieł i interpretacji ich wykonania. Jest to ważny temat służący wzbogacaniu materiałów służących wykonawstwu i nauczaniu w Chinach.

## **Stan badań**

### **a) Przegląd badań w Chinach**

Po przeprowadzeniu obszernego przeglądu literatury związanej z tematem autor zauważył, że zarówno w kraju, jak i za granicą, istnieje wiele badań dotyczących chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych, ale niewiele jest prac, które porównują te pieśni ze sobą. Na przykład w książce autorstwa Huang Sheng'a pt. *"Wstęp do rosyjskich pieśni artystycznych"* autor dokonuje wielowymiarowej, interdyscyplinarnej analizy rozwoju rosyjskich pieśni artystycznych oraz omawia życie i twórczość współczesnych kompozytorów rosyjskich, znanych poetów oraz śpiewaków. W książce wyraźnie zaznaczono, że rosyjskie pieśni artystyczne często wykorzystują motywy ludowe<sup>1</sup>; Książka *"Badania empiryczne dramatyzmu w sztuce pieśni Rachmaninowa"* autorstwa Li Er'yonga przedstawia akademickie podejście oparte na teorii dramatu i praktyce artystycznej nakreślające zrozumienie dramatyzmu w twórczości Rachmaninowa. Autor analizuje elementy dramatyzmu w pieśniach artystycznych Rachmaninowa, które obejmują wewnętrzne aspekty sztuki (takie jak dramatyzacja poezji lirycznej), zewnętrzne aspekty twórczości (takie jak modelowanie kompozycji dramatycznych) oraz kontekst społeczny (kultura, poglądy,

---

<sup>1</sup> Huang Cheng 黄晟, *Rosyjska pieśń artystyczna* [俄罗斯艺术歌曲], Wydawnictwo Uniwersytetu Dongbei, 2017(12), s. 28.

estetyka), będące czynnikami wpływającymi na jego twórczość. Zastosowanie wielu perspektyw pozwala na zrozumienie dramatyzmu jako zjawiska w jego twórczości<sup>2</sup>. Praca magisterska Wang Xiao Xiao, zatytułowana *"Ludzie tworzą muzykę – badanie pieśni artystycznych Glinki"* omawia rozwój rosyjskiej pieśni artystycznej, okresy twórczości Glinki oraz jej cechy charakterystyczne, reprezentatywne utwory Glinki i ich znaczenie, a także wkład Glinki dla rozwoju muzyki w Chinach<sup>3</sup>. Książka *"Rozwój i wykonanie chińskiej pieśni artystycznej"* autorstwa Kong Xiangyonga koncentruje się na rozwoju chińskiej sztuki pieśniarskiej, szczególnie na badaniach dotyczących wykonawstwa. Autor omawia obszary związane z tworzeniem, wykonywaniem, estetyką i psychologią chińskich pieśni artystycznych, oraz przeprowadza analizę wykonawczą dla konkretnych kompozytorów, utworów prezentowanych w grupach tematycznych, co podkreśla ich charakter narodowy<sup>4</sup>. W swojej rozprawie doktorskiej *"Badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych"* Meng Zhuo koncentruje się na kwestii wykonywania chińskich pieśni artystycznych oraz przeprowadza kompleksową analizę historii rozwoju tego gatunku. Poprzez głęboką analizę klasycznych utworów, dokładnie wyjaśnia teoretyczne podstawy badań nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych, a także przedstawia teoretyczną koncepcję, zgodnie z którą badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych opierają się na zasadzie: "narodowości to podstawa, sztuka to sedno, a wielogłosowość to cecha charakterystyczna"<sup>5</sup>. Xu Qian w swojej pracy doktorskiej *"Badania nad pieśniami artystycznymi Huang Zi"* przeprowadza wszechstronną i dogłębną analizę pieśni artystycznych Huang Zi, skupia się na różnych aspektach, takich jak gatunek kompozycji, techniki kompozytorskie oraz styl

---

<sup>2</sup> Li Eryong 李二永, *Badania empiryczne dramaturgii pieśni artystycznej Rachmaninowa* [拉赫玛尼诺夫艺术歌曲的戏剧性实证研究], Wydawnictwo Uniwersytetu Suzhou, 2010(01), s. 103.

<sup>3</sup> Wang Xiaoxiao 王筱筱, *Ludzie tworzą muzykę – badanie pieśni artystycznych Glinki* [创造音乐的是人民——格林卡艺术歌曲研究], Uniwersytet Shandong, 2017(06), s. 3.

<sup>4</sup> Kong Xiangyong 孔祥勇, *Rozwój i wykonanie chińskiej pieśni artystycznej* [中国艺术歌曲的发展及演唱研究], Wydawnictwo Teatru Chińskiego, 2020(06).

<sup>5</sup> Meng Zhuo 孟卓, *Badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲演唱思维研究] [praca dyplomowa], Uniwersytet Dongbei, 2018(06):17.

wykonawczy<sup>6</sup>. Chen Meiling w swojej pracy doktorskiej "*Formalne cechy i analiza wykonawcza klasycznych wierszy i pieśni artystycznych Zhao Jipinga*" w krótki sposób opisuje życie i twórczość Zhao Jipinga, a także wybiera trzy utwory kompozytora z gatunku sztuki piosenki opartej na starożytnych wierszach chińskich, tj. *Pożegnanie z Dongda*, *Cnoty milczącej orchidei*, *Guangju*. Poprzez analizę formalnych cech muzycznych oraz analizę wykonawczą i praktyczną tych utworów, praca ta przyczynia się do wszechstronnego zrozumienia przez wykonawców procesu nauki i wykonywania pieśni artystycznych opartych na starożytnych wierszach chińskich autorstwa Zhao Jipinga, co posiada znaczną wartość badawczą<sup>7</sup>.

## b) Przegląd badań zagranicznych

W książce „*Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.. Эмоциональная культура на переломе эпох*” Соболева Л.С., Михайлова О.А przybliża pieśni liryczne stworzone przez znanych rosyjskich kompozytorów na początku XIX wieku, życiorysy kompozytorów oraz historię rosyjskich pieśni romantycznych<sup>8</sup>. Książka Nicolasa Slonimskiego „*Muzyka i kompozytorzy rosyjscy i radzieccy*” (*Russian and Soviet Music and Composers*) szczegółowo opisuje życie i twórczość słynnych kompozytorów rosyjskich oraz opisuje z kilku perspektyw przyczyny pojawiania się elementów ludowych w pieśniach artystycznych rosyjskich kompozytorów<sup>9</sup>. Książka „*Михаил Иванович Глинка: Биографический очерк*” autorstwa Павел Платонович Веймарн przedstawia niepokój zwykłych ludzi, a także ujawnia obserwacje kompozytora dotyczące wewnętrznego cierpienia ludu. Książka szczegółowo opisuje przyczyny

---

<sup>6</sup> Xu Qian 许倩, *Badania nad pieśniami artystycznymi Huanga Zi* [黄自艺术歌曲研究] [praca dyplomowa], Shandong Normal University, 2005(06):8.

<sup>7</sup> Chen Meiling 陈美玲, *Formalne cechy i analiza wykonawcza klasycznych wierszy i pieśni artystycznych Zhao Jipinga* [赵季平古典诗词艺术歌曲的形态特征和演唱分] [praca dyplomowa], Wyższa Szkoła Muzyczna w Szanghaju, 2018(06):12.

<sup>8</sup> Соболева Л С, Михайлова О А. *Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.: эмоциональная культура на переломе эпох*: [Электронный ресурс][М]. Издательство Уральского университета, 2016.

<sup>9</sup> Slonimsky N. Nicolas Slonimsky: *Dzieła o muzyce: Rosyjska i radziecka muzyka i kompozytorzy* [Writings on Music: Russian and Soviet Music and Composers] [M]. Routledge, 2003.

muzycznej przynależności Glinki<sup>10</sup>. Książka „*Rachmaninoff's Complete Songs: A Companion with Texts and Translations*” autorstwa Sylvestra R D analizuje charakterystykę pieśni Rachmaninowa, indywidualny charakter twórczy oraz inne aspekty jego twórczości wokalne i przyczyny ich powstania<sup>11</sup>.

Powyższe chińskie i zagraniczne materiały stanowią ważne źródło i podstawę do badania rozwoju chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych. Jednocześnie pokazują one luki w badaniach porównawczych chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych, co pomogło wybrać autorowi kompozycje do analiz.

### **Pomysły i metody badawcze**

Wybrany temat został podzielony na cztery rozdziałów. Pierwszy zawiera ogólne podsumowanie rozwoju sztuki wokalne w Chinach i Rosji oraz życiorysy i twórczość czterech reprezentatywnych kompozytorów: Glinki, Rachmaninowa, Huang Zi i Zhao Jipinga. W drugim rozdziale przeprowadzone zostało badanie porównawcze cech sztuki wokalne w Chinach i Rosji z perspektywy tematyki i charakterystyki twórczości. W trzecim rozdziale znajduje się analiza aspektów estetyki muzycznej oraz dogłębne omówienie podobieństw i różnic między sztuką wokalną Chin i Rosji w kontekście estetyki twórczej. W czwartym rozdziale znajduje się porównanie sposobów wykonywania chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych, a także analiza muzyczna i interpretacja reprezentatywnych utworów czterech kompozytorów z Chin i Rosji, która wyjaśnia w jaki sposób można ukazać unikalność i wartość artystyczną tych dzieł.

### **Metody badawcze**

Analizy literatury polega na badaniu i analizie dokumentów piśmienniczych (takich jak książki, archiwa, materiały, dokumenty itp.) oraz przedstawianiu argumentów, wyjaśnianiu i rozwiązywaniu problemów. Niniejsze opracowanie zawiera ogólny zarys procesu rozwoju chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej, oparty na przeglądzie dużej ilości literatury i materiałów sieciowych. Wybrano czterech reprezentatywnych kompozytorów z Rosji i Chin. Opierając się na

---

<sup>10</sup> Веймарн П. П. Михаил Иванович Глинка: Биографический очерк. Р. Jurgenson, 1892.

<sup>11</sup> Sylvester R D., Zbiór dzieł Rachmaninowa wraz z tekstem i tłumaczeniami [*Rachmaninoff's Complete Songs: A Companion with Texts and Translations*]. Wydawnictwo Uniwersytetu Indiana, 2014.

materiałach oraz wcześniejszych badaniach, podjęto próbę dokładnej oceny stanu badań nad pieśniami artystycznymi w Rosji i Chinach.

#### **Metoda porównawcza**

Metoda porównawcza polega na analizie różnic między zjawiskami. W niniejszym badaniu, poprzez analizę stylów muzycznych i technik wokalnych w chińskich i rosyjskich pieśniach artystycznych, eksplorowane są różnice i podobieństwa. Poprzez szczegółową analizę wybranych dzieł reprezentatywnych kompozytorów, odkrywane są artystyczne cechy pieśni oraz sposoby dotyczące ich wykonywania, które mogą pomóc w praktyce artystycznej i pedagogicznej.

#### **Metoda analizy muzycznej**

Metoda analizy muzycznej jest metodą badawczą w dziedzinie muzykologii, polegającą na analizie ekspresji muzycznej w danym utworze muzycznym, w tym analizie formy, melodii, rytmu i kompozycji. W niniejszej pracy, wybrano najbardziej reprezentatywne dzieła do przeprowadzenia analizy muzycznej i interpretacji treści. Zbadano ich styl muzyczny i konotacje, tak aby mogły służyć za podstawę przedstawionych w tym badaniu poglądów.

#### **Innowacyjność**

Innowacyjność tej pracy polega na przedstawieniu analizy porównawczej zaproponowanych przez autora pieśni czterech wybitnych kompozytorów. Badanie koncentruje się na cechach kompozycji, estetyce i stylu chińskich i rosyjskich pieśni. Podstawowym elementem niniejszej pracy jest analiza sposobu wykonywania chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych. Dokonano także przeglądu genezy i ewolucji tych utworów. Omówiono cechy artystyczne i różnice w śpiewie między chińskimi a rosyjskimi pieśniami artystycznymi, co zestawia ważne wskazówki wykonawcze i pedagogiczne.. Praca ma znaczenie zarówno dla procesu nauczania, przyczyniając się do pogłębienia badań nad teorią wokalną.

## ROZDZIAŁ 1

### Przegląd rozwoju rosyjskich i chińskich pieśni artystycznych

#### Przegląd rozwoju rosyjskich pieśni artystycznych

Początkowo rosyjskie pieśni artystyczne znajdowały się pod wpływem krajów europejskich takich jak: Niemcy, Francja i Włochy. Pieśni artystyczne nazywane są w Rosji „romansami”. Słowo „romanca” pochodzi od hiszpańskiego słowa „romance”, które odnosi się do utworów lirycznych oraz muzyki lirycznej. W Rosji termin „romans” zawsze był używany jako nazwa gatunku muzycznego, łączącego poezję i akompaniament<sup>12</sup>. Rozwój rosyjskich pieśni jest ściśle związany z osiągnięciami literatury i muzyki oraz ze zmianami w społeczeństwie rosyjskim w tamtym czasie<sup>13</sup>.

Przed XVIII wiekiem w Rosji dominowały pieśni ludowe, hymny, pieśni chóralne. Następnie, wraz ze stopniowym rozwojem życia miejskiego, zaczęły się rozwijać pieśni o życiu codziennym, zwane pieśniami ruskimi, a później rosyjskimi lub romansami. Większość z tych pieśni komponowana była do wierszy rosyjskich poetów. Różnią się one znacznie od popularnych w tamtym czasie pieśni i arii francuskich czy włoskich<sup>14</sup>.

W latach 90. XVIII wieku zaczęły objawiać się w tej dziedzinie twórczości talenty „pionierów rosyjskich pieśni artystycznych”, których typowymi reprezentantami są Józef Kozłowski oraz Fiodor Dubiański. W tym czasie pieśni powszechne były głównie wśród intelektualistów i mieszczaństwa. Pieśni miejskie różnią się od wiejskich pieśni ludowych. Często towarzyszy im akompaniament prostych instrumentów (takich jak między innymi gitara i akordeon). Są one przeznaczone dla dwóch lub więcej śpiewaków. Od końca XVIII wieku cechą charakterystyczną pieśni miejskiej było komponowanie melodii z wykorzystaniem nowatorskiej techniki regularnego i naprzemiennego akcentowania. Zarówno pieśń jak i jej tekst były synchroniczne, a melodia i metrum – regularne. Przykładem tego

---

<sup>12</sup> Hao Ying 郝颖, *O pieśniach artystycznych Czajkowskiego i charakterystyce ich wykonywania* [论柴科夫斯基艺术歌曲及演唱特点], [praca dyplomowa] Northeast Normal University, 2008.

<sup>13</sup> Abraham G., *Zwięzła oksfordzka historia muzyki* [The Concise Oxford History of Music], tłum. Gu Yi, Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 1999, s. 86.

<sup>14</sup> Grout D., Palisca C., *Historia muzyki zachodniej* [A History of Western Music], tłum. Wang Qizhang i inni, People's Music Publishing House, 2006, s. 98.

jest utwór *Sredi doliny rovnyja* (ros. Среди долины ровныя) oraz *Shumel surovo bryanskiy les* (ros. Шумел сурово Брянский лес)<sup>15</sup>. Chociaż nie brakowało wówczas wybitnych utworów, przed XIX wiekiem muzyka rosyjska głównie naśladowała muzykę europejską i brakowało jej specyfiki narodowej.

W pierwszej połowie XIX wieku, pieśni artystyczne nazywano „pieśniami miejskimi” lub „pieśniami codziennymi”<sup>16</sup>. Zostały one szeroko rozpowszechnione w ówczesnym życiu społecznym i rodzinnym. Początkowo nosiły one ślady salonowego sentymentalizmu. Kompozytorzy tacy jak Aleksandr Alabjew, Aleksandr Warłamow, Aleksandr Gurilow i Michaił Glinka wzbogacili tematykę i warstwę emocjonalną utworów, a także zapoczątkowali niespotykany wcześniej rozwój muzyki rosyjskiej<sup>17</sup>.

Wśród nich Michaił Glinka jest najbardziej reprezentatywny. Będąc prekursorem rosyjskiej muzyki narodowej, otworzył nowy rozdział w takich dziedzinach jak opera, muzyka symfoniczna oraz romans. Pozostawał on pod dużym wpływem różnych postępowych idei tamtych czasów. Łączył profesjonalne techniki tworzenia muzyki z muzyką ludową i komponował pieśni artystyczne o charakterze etnicznym, takie jak między innymi *Północna gwiazda* (ros. Северная звезда) oraz *Skowronek* (ros. Жаворонок), dzięki którym rosyjskie pieśni artystyczne są znane na całym świecie.

Michaił Glinka i jego zwolennik Aleksandr Dargomyżski, znacznie ulepszyli metody komponowania pieśni artystycznych, a także wzbogacili ich tematykę i ekspresję. Później kompozytorzy „Potężnej Gromadki”: Milij Bałakiriew, Modest Musorgski, Nikołaj Rimski-Korsakow i inni kontynuowali odkrywanie nowych horyzontów, nadając rosyjskim pieśniom artystycznym nowe oblicze. Przed połową XIX wieku i początkiem XX wieku Piotr Czajkowski i Siergiej Rachmaninow

---

<sup>15</sup> Kielydysz J., *Historia muzyki rosyjskiej (pierwsza połowa XIX wieku)* [俄罗斯音乐史(十九世纪上半期)], tłum. Zhang Hong, People's Music Publishing House, 1957, s. 105.

<sup>16</sup> Соболева Л С, Михайлова О А. Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.: эмоциональная культура на переломе эпох:[Электронный ресурс][М]. Издательство Уральского университета, 2016, s. 35.

<sup>17</sup> Landormy P., *Historia muzyki zachodniej (wydanie poprawione)* [西方音乐史(修订版)], tłum. Zhu Shaokun i inni, People's Music Publishing House, 2002, s.108.

sprawili, że twórczość rosyjska osiągnęła apogeum<sup>18</sup>.

Po nastaniu XX wieku w rosyjskich pieśniach artystycznych zaczęto kłaść większy nacisk na ukazywanie rzeczywistości społecznej. Przykładem tego może być słynny w tamtych latach kompozytor Siergiej Rachmaninow, który znacząco przyczynił się do rozwoju rosyjskich pieśni artystycznych<sup>19</sup>. Głównymi cechami artystycznymi Rachmaninowa są szczere uczucia, piękne, wyraziste i bogate melodie, które mają wielką siłę oddziaływania. Przykładem tego są utwory *Wiosenne wody*, *Sen* i *Tak dobrze tu*, które odzwierciedlają nastrój poezji w pieśni. Słuchacze mogą w nich odczuć szczerłość i prostotę tego kompozytora. Ten styl artystyczny rosyjskich pieśni koncentruje się na prezentacji ówczesnych nastrojów społeczeństwa<sup>20</sup>.

### **Przegląd rozwoju chińskich pieśni artystycznych**

Chińskie pieśni artystyczne są formą muzyczną wprowadzaną w latach dwudziestych XX wieku w okresie „rozpowszechniania się myśli zachodnich na wschodzie”. W kontekście kultury chińskiej stopniowo kształtowała się estetyka o znaczeniu tradycyjnym. Kultuwują one podstawowe cechy zachodnich pieśni artystycznych, łącząc je z estetyką chińskiej kultury muzycznej. Ich teksty są oparte na zasadach chińskiej wersyfikacji poetyckiej, mają charakter muzyczny i filozoficzny. Są one melodyjne i nastrojowe. Ich forma jest wysublimowana, struktura ściśle określona, a całość kompozycji jest przemyślana. Melodia pieśni spaja się z akompaniamentem muzycznym, stają się one nierozzerwalnie połączone<sup>21</sup>.

Chińskie pieśni artystyczne, jako reprezentatywny styl muzyczny, znacznie rozwinęły się w ciągu ostatnich 100 lat. Na początku XX wieku, wraz z powstaniem nowoczesnych szkół, zaczęto naśladować zachodni system edukacji, tworząc

---

<sup>18</sup> Yu Runyang 于润洋 (red.), *Pełna historia muzyki zachodniej (wydanie poprawione)* [西方音乐通史 (修订本)], Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 2003, s. 56.

<sup>19</sup> Левашев Е. М. История русской музыки [М]. Издательство „Языки славянских культур”, 2011: 125.

<sup>20</sup> Ren Guangxuan 任光宣, *Historia sztuki rosyjskiej* [中国艺术歌曲演唱思维研究], Wydawnictwo Uniwersytetu Pekińskiego, wydanie z roku 2000, s. 99.

<sup>21</sup> Meng Zhuo 孟卓, *Badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲演唱思维研究] [praca dyplomowa], Uniwersytet Dongbei, 2018.

w szkołach zajęcia muzyczne. Pierwsi twórcy takiej muzyki opowiadali się za wykorzystaniem muzyki zachodniej do rozpowszechniania zaawansowanych koncepcji. W środkowym i późnym etapie okresu tworzenia „pieśni szkolnych z akompaniamentem” twórcy nie byli zadowoleni z odtwórczego sposobu „pisanie tekstów do zapożyczonych melodii”. Przedstawiali więc oni swoje pomysły w badaniach dotyczących teoretycznego systemu twórczości zachodniej, co rozpoczęło inicjatywę „nowej twórczości pieśni z akompaniamentem”, która polegała na komponowaniu pieśni w stylu chińskim z użyciem technik z Zachodu<sup>23</sup>. W tamtym czasie rozwinęła się świadomość kompozytorów, tworzących własną muzykę ludową<sup>24</sup>.

W okresie Ruchu Czwartego Maja tworzenie pieśni artystycznych odegrało ważną rolę w rozwoju muzyki chińskiej, zarówno w pod względem wartości artystycznej jak i umiejętności ekspresji. Pod wpływem nowego kulturalnego Ruchu Czwartego Maja, niektórzy muzycy powracający ze studiów zagranicznych oraz ochotnicy, którzy ukończyli edukację w chińskich szkołach muzycznych czerpali wiedzę z Zachodniej techniki i teorii komponowania muzyki, przełamując w ten sposób tradycyjne formy ekspresji systemu monofonicznego charakteryzujące się myśleniem linearnym. Skierowali się w stronę metod komponowania utworów, które stawiały samoświadomość i innowacyjność w centrum, a także opierały się na ideach harmonii i polifonii. Pojawiła się grupa profesjonalnych muzyków, takich jak między innymi Xiao Youmei, Zhao Yuanren, Qing Zhu i Huang Zi. Skomponowana w 1920 roku przez Qing Zhu w Niemczech pieśń *Jangcy płynie na wschód* (大江东去) była pierwszą chińską pieśnią artystyczną. Twórcą jej tekstu był poeta Su Shi. Praca ta zapoczątkowała okres tworzenia chińskich pieśni artystycznych. Skomponowany przez Xiao Youmei’a utwór *Pytanie* (问) był wówczas powszechnie śpiewany, a dzieła takie jak między innymi *Naucz mnie jak mam za nią nie tęsknić* (教我如何不想她) i *Pieśń sprzedawcy tkanin* (卖布谣) Zhao Yuanrena oraz *Nostalgia* (思乡),

---

<sup>23</sup> Chikamori D. (jap.), *A Collection of Secular Chinese Music* [清国俗乐第一集序], China New Publishing House, 1908, s. 87.

<sup>24</sup> Yu Hui 喻辉 (red.), Sun Yuemei 孙悦湄, Liu Chang 刘畅 (oprac.), *Docenienie chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲鉴赏], Hefei: Wydawnictwo literatury i sztuki Anhui, 2015(06).

*Wiosenna tęsknota* (春思曲) i *Trzy życzenia róży* (玫瑰三愿) Huang Zi miały nieodparty urok artystyczny, cechował je styl ludowy. Położyły one podstawy pod rozwój chińskich pieśni artystycznych. Te wybitne dzieła łączą w sobie kreatywność i charakter sceniczny. Łagodna melodia ludowa i język chiński współgrają ze sobą, tekst jest nastrojowy, forma jest oryginalna, a koncepcja artystyczna ponadczasowa.

W latach czterdziestych XX wieku chińskie pieśni artystyczne znajdowały się w szczególnym okresie rozwoju. He Lüting napisał wówczas wiele pieśni, takich jak *Pieśń miłosna* (恋歌) i *Nad brzegiem rzeki Jialing* (嘉陵江上). Muzyk ludowy Xian Xinghai (冼星海) stworzył dużą liczbę wybitnych dzieł z różnych gatunków muzycznych, zgodnych z ówczesnym duchem czasu i charakteryzujących się stylem narodowym. Wśród nich były takie utwory jak kantata *Rzeka Żółta* (黄河大合唱) oraz suita *Czerwona rzeka* (满江红组曲)<sup>25</sup>. W tamtych czasach, Chińczycy kompozytorzy zwracali szczególną uwagę na ludowe aspekty utworów. Wiele arcydzieł opartych było na stylu europejskich pieśni połączonym z doskonałą chińską poezją i melodią ludową.

Po proklamowaniu Nowych Chin, kompozytorzy nadali pieśniom artystycznym cechy Nowej Ery muzyki narodowej, ukazując naturę chińskiej kultury ludowej. Pojawiło się wielu wybitnych kompozytorów, takich jak między innymi Ding Shande (丁善德), Li Yinghai (黎英海), Li Jiefu (李劫夫) oraz Shi Wanchun (施万春), którzy znali się dobrze na komponowaniu pieśni artystycznych i posiadali bogatą wiedzę dotyczącą tworzenia muzyki.

Na początku lat sześćdziesiątych XX wieku popularne były pieśni artystyczne oparte na klasycznej poezji gushi (古体诗) Mao Zedonga. Sposoby komponowania tych pieśni były tradycyjne, łatwe do rozpowszechniania, a ich wartość estetyczna nie mogła zostać niezauważona. Reprezentatywne prace to między innymi *Odpowiedź dla Li Shuyi* na melodię *Die lian hua* (蝶恋花·答李淑一) Li Jiefu (李劫夫) i Qu Xixiana (李劫夫) oraz *Oda do kwiatu śliwy* na melodię *Bu suan zi* (卜算子·咏梅) skomponowana przez He Lütinga (贺绿汀). Pieśni artystyczne z lat

---

<sup>25</sup> Meng Zh., Xu D., *Definicja pojęcia i charakterystyka formy chińskich pieśni artystycznych*, Literacko-artystyczne badanie teoretyczne, 2018 (04): 158.

siedemdziesiątych XX wieku, takie jak *Tysiącletni sagowiec zakwitł* (千年铁树开了花) skomponowana przez Shanga Deyi (尚德义) oraz *Daleka podróż* (远航) autorstwa Zhu Jianer (朱践耳) są popularne do dziś. Zwłaszcza Shang Deyi komponując *Tysiącletni sagowiec zakwitł* czerpał z zagranicznych współczesnych metod komponowania muzyki i połączył je z ludową chińską pentatoniką. Wydanie tego utworu wywołało silne reakcje w chińskim świecie muzycznym. Wniósł on istotny wkład w popularyzację i rozwój koloratury w pieśniach artystycznych w Chinach.

Lata osiemdziesiąte XX były następnym złotym okresem w rozwoju chińskich pieśni artystycznych. W ciągu ponad 30 lat od wprowadzenia „reform i otwarcia na świat” (改革开放), chińska twórczość pieśni artystycznych rozkwitła. Wzrosła ich ilość i jakość, treść się poszerzyła, a styl stał się bardziej wyrazisty, znacznie przewyższając wszystkie dotychczasowe etapy w historii. Kompozytorzy z tego okresu: Shi Guangnan (施光南), Zheng Qiufeng (郑秋枫), Gu Jianfen (谷建芬), Li Yinghai (黎英海) i inni, czerpiąc z bogactwa tych lat skomponowali wiele klasycznych pieśni artystycznych o tematyce „sławiającej życie, opiewającej czasy”. Warto zauważyć, że pieśni artystyczne oparte na klasycznej poezji gushi – *Nocne cumowanie przy klonowym moście* (枫桥夜泊) i *Wiosenny brzask* (春晓) skomponowane przez Li Yinghai’a ukształtowały unikatowy narodowy styl chińskich pieśni artystycznych, pięknych starożytnych melodii.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku chińska twórczość pieśni artystycznych osiągnęła stadium rozkwitu, kolejno ukazywały się wysokiej jakości klasyczne pieśni artystyczne. Głównym celem twórców było wyrażanie uczuć narodowych i zrozumienie woli społeczeństwa. Ukazywanie elementów ludowych stało się ich manifestem twórczym. Czerpali oni z zachodnich metod komponowania muzyki i łączyli je ze chińskim stylem i melodiami ludowymi. Reprezentatywne dzieła tego nurtu obejmują klasyczne pieśni artystyczne Yin Qinga (印青), takie jak: skomponowana przez Qu Yuana (屈原) *Pieśń dla Zachodu* (西部放歌), prace Zang Yunfei’a (臧云飞): *Czomolungma* (珠穆朗玛), do słów Li Youronga (李幼荣) i

*Niebieskie morze miłości* (蓝色爱情海), z tekstem autorstwa Fan Xiaobina (樊孝斌), pracę Lu Zaiyi (陆在易) – *Kocham tę ziemię* (我爱这土地), do słów Ai Qinga (艾青), pracę Xu Peidonga (徐沛东) – *Jestem jak płatek śniegu spadający z nieba* (我像雪花天上来), z tekstem autorstwa Xiao Guanga (晓光), pracę Zhao Jipinga (赵季平) – *Zagubiony sen o złamanym moście* (断桥遗梦) do słów Han Jingtinga (韩静霆) i pracę Meng Weidonga (孟卫东) – *Zielona obietnica* (绿色的承诺), z tekstem Gao Juna (高峻). Prace te są owiane są ożywczym powiewem „reform i otwarcia na świat”, i w pełni ukazują zbiorowy styl wybitnych kompozytorów Nowej Ery<sup>26</sup>.

## ROZDZIAŁ 2

### Życie i twórczość reprezentatywnych kompozytorów rosyjskich i chińskich

#### 2.1 Życie i twórczość Michaiła Glinki

##### 1804-1834

Michaił Iwanowicz Glinka (1804-1857) był artystą i prekursorem rosyjskiej muzyki narodowej. Znany jest jako „ojciec muzyki rosyjskiej”. Glinka urodził w Nowospasskoje w guberni smoleńskiej w Rosji, w gospodarstwie bogatego właściciela ziemskiego. Jego ojciec był emerytowanym generałem, a jego matka gospodynią domową, która bardzo dobrze знаła rosyjskie pieśni ludowe. Kiedyś wspominał w „Zapiskach”, że spędził dzieciństwo wśród melodii rosyjskich pieśni ludowych. Orkiestra pańszczyźniana utrzymywana przez wuja inspirowała Glinkę i wywarła wpływ na jego talent muzyczny, sprawiając że oddziaływała na niego zarówno kultura zachodnia jak i rosyjska muzyka ludowa. Piękno i prostota rosyjskich pieśni ludowych głęboko poruszyła Glinkę, stała się dla niego chlebem powszednim i położyła podwaliny pod jego twórczość związaną z muzyką narodową. Doświadczenia z dzieciństwa pielęgnowały również głębokie przywiązanie Glinki do zwykłych ludzi. Uczęszczając do Petersburskiego Instytutu Szkolnictwa Wyższego, Glinka uczył się wielu języków, ćwiczył grę na fortepianie, a także poznawał teorię

---

<sup>26</sup> Meng Zhuo 孟卓, Xu Danguang 徐敦广, *Definicja pojęcia i charakterystyka formy chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲概念界定与形态特征], Literacko-artystyczne badanie teoretyczne, 2018 (04), s. 159.

muzyki i kompozycji<sup>27</sup>.

W 1824 roku Glinka rozpoczął wczesny etap swojej kariery kompozytorskiej i stał się znany jako „genialny amator i aktywista muzyczny”. W tym czasie Glinka spotkał wielkiego rosyjskiego poetę – Aleksandra Puszkina, który wpłynął na jego przekonania i sztukę. Glinka skomponował pełne sentymentalnych tradycji miejskie romanse, takie jak *Biedny śpiewak* (ros. бедный певец) do słów Wasilija Żukowskiego i *Pocieszenie* (ros. Комфорт).

Powstanie dekabrystów w Petersburgu w 1825 roku rozbudziło w Rosjanach zapał patriotyczny. W tym czasie Glinka współpracował z dekabrystami, profesorem literatury Wilhelmem Küchelbeckerem oraz poetą Aleksadrem Puszkinem nad romantyczną pieśnią *Nie śpiewaj, piękna, przy mnie* (Не пой, красавица при мне), która jest wiekopomną współpracą trzech wielkich artystów rosyjskich. W tym samym roku Glinka skomponował również utwór *Nie kuś mnie* (не искушай меня) do słów Jewgienija Baratyńskiego. Poruszająca melodia tej pieśni w kreatywny sposób wykorzystywała tradycyjne techniki rosyjskich pieśni romantycznych, i po raz pierwszy ukazała styl twórczości Glinki.

W 1830 roku Glinka rozpoczął swoje podróże zagraniczne. W Niemczech studiował teorię kompozycji i muzykę klasyczną, dzięki czemu udoskonalił swój warsztat. W Wiedniu słuchał muzyki tanecznej Johanna Straussa. Podczas pobytu w Mediolanie poznał on opery Vincenzo Belliniego i Gaetano Donizettiego, które sprawiły że Glinka zachwycił się włoską wirtuozerią wokalną bel canto w czasie jej rozkwitu. Kiedy Glinka studiował włoskie motywy wokalne i metody przetwarzania melodii, zetknął się także ze stającą się wtedy popularną w Europie sztuką romantyczną. Poznał on sławnego kompozytora romantyzmu – Hectora Berlioza. Skomponował wtedy kilka romantycznych pieśni w stylu włoskim, między innymi *Wenecką noc* (Венецианская ночь) oraz *Zwycięzcę* (победитель). Te wszystkie próby sprawiły, że jego prace stały się bardziej wprawne i płynne<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Cao Qing 曹青, *Dusza rosyjskiej muzyki – Glinka* [俄罗斯音乐之魂—格林卡] [praca dyplomowa], Liaoning Normal University, 2013.

<sup>28</sup> Rozova T. (ros.), *Glinka*, tłum. Jin Zhaoxian. Pekin: People's Music Publishing House, 1985.(03), 108.

## 1834-1844

Po skomponowaniu opery *Iwan Susanin*<sup>29</sup>, Glinka zaczął się często odnosić do rosyjskich melodii ludowych w swoich pieśniach artystycznych, ukazując styl rosyjskiej muzyki ludowej. W latach 1837-1839 Glinka był dyrygentem chóru na dworze. W tym czasie skomponował dużą liczbę utworów wokalnych. To w tym okresie Glinka skomponował swoje najbardziej wartościowe romanse. Przykładem tego mogą być pieśni skomponowane do wierszy Puszkina *Do \*\*\** (я помню чудное мгновенье) oraz *We krwi goreje ogień pożądania* (в крови горит огонь желанья) z roku 1837 oraz cykl *Pożegnanie z Sankt Petersburgiem* (Прощание с Петербургом). Romanse odrzucają przestarzały sentymentalizm oraz wybuchały młodzieńcze fantazje i pozbywają się smutku, który był spowodowany wpływem tej epoki. Trzeźwe patrzenie na świat ukazuje dojrzałość i wybitność twórczości Glinki. Te pieśni są pogodne, optymistyczne i pełne wiary w świat.

## 1844-1857

Porażka opery *Ruslan i Ludmiła*<sup>30</sup> skłoniła Glinkę do ponownego wyjazdu za granicę w 1844 roku, celem odnalezienia nowej energii twórczej. W Paryżu Glinka nawiązał przyjaźń z Berliozem, a jego utwory zostały tam ciepło przyjęte i wysoko ocenione. Następnie, w nieco bardziej pozytywnym nastroju, kompozytor udał się do Hiszpanii, a w 1847 roku wrócił do Rosji. Podczas podróży do Polski Glinka napisał swoje najlepsze dzieło symfoniczne - fantazję orkiestrową *Kamarinskaja* (1848). W późniejszych latach Glinkę trapiła głęboka melancholia z powodu ostracyzmu, jaki spotkał go ze strony arystokracji, a w jego późniejszych romansach dużo wyraźniej odczuwa się dramatyczne tendencje.

W 1856 roku podczas pobytu w Berlinie Glinka zachorował, a 15 lutego następnego roku zmarł. Jego prochy zostały przewiezione do Rosji i pochowane w Petersburgu<sup>1</sup>.

---

<sup>29</sup> Du Shi 杜石, Zhang Jing 张晶, *Analiza wstępna aspektów muzyki rosyjskiej w operze „Iwan Susanin” Glinki* [浅析格林卡歌剧<伊万·苏萨宁>中的俄罗斯音乐元素], Młodzi pisarze, 2010 (01).

<sup>30</sup> Chen Yang 陈阳, *Pochodzenie opery Glinki* [论格林卡歌剧的民族性], Northeast Normal University, 2007(05).

<sup>1</sup> Sinyav A. (Синявер А.), *Zarys historii muzyki rosyjskiej* [俄罗斯音乐史纲], tłum. Liang Xiang, Times Books and Newspapers Press, 1947 (07).

W dziedzinie kompozycji Glinka ściśle zintegrował pieśń artystyczną z rosyjską muzyką ludową. W ten sposób kompozytor stworzył unikalny rosyjski styl muzyki narodowej i wyniósł rosyjską sztukę wokalną na nowy poziom, wywierając tym samym istotny wpływ na sposób tworzenia pieśni kolejnych kompozytorów, takich jak Czajkowski czy Rachmaninow.

Poniżej znajduje się lista reprezentatywnych pieśni artystycznych Glinki analizowanych w niniejszej pracy<sup>2</sup>.

| <b>Utwór</b>                           | <b>Data powstania</b> | <b>Autor tekstu</b> | <b>Pierwszy wykonawca</b>    | <b>Współczesne nagranie</b> |
|----------------------------------------|-----------------------|---------------------|------------------------------|-----------------------------|
| <i>Skowronek</i>                       | 1840                  | Nikolai Kukolnik    | Boris Christoff              | Dmitry Korchak (2016)       |
| <i>Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa</i> | 1825                  | Aleksander Puszkina | Ivan Kozlovsky               | Nurzhamal Usenbaeva (2021)  |
| <i>We krwi goreje ogień pożądania</i>  | 1837                  | Aleksander Puszkina | Vladimir Mikhailovich Pachin | Knibla Gerzmav (2021)       |
| <i>Pamiętam cudowną chwilę</i>         | 1837                  | Aleksander Puszkina | Fiodor Szalapin              | Knibla Gerzmav (2021)       |

## 2.2 Życie Rachmaninowa i jego pieśni artystyczne 1873-1897

Siergiej Wasiljewicz Rachmaninow (ros. Сергей Васильевич Рахманинов; 1873-1943) był wielkim rosyjskim kompozytorem, pianistą i dyrygentem. Jego kompozycje prezentują styl i poglądy muzyczne charakterystyczne dla późnego romantyzmu i są ściśle związane z rosyjską tradycją literacką i artystyczną<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Zhang Yi 张艺, *O pieśniach artystycznych Glinki* [谈格林卡的艺术歌曲], [w:] „Art Education”, 2012.

<sup>3</sup> Yu Jie 余洁, *Rachmaninow i jego pieśni artystyczne* [拉赫玛尼诺夫和他的艺术歌曲] [w:] „Journal of Changjiang University”, 2007 (04).

Rachmaninow urodził się w 1873 roku nad brzegiem rzeki Wołchow, na północ od starożytnego miasta Nowogród, w posiadłości zwanej Oneg. Jego matka, córka generała, otrzymała dobre wykształcenie muzyczne, a ojciec, emerytowany oficer armii, pochodził z rodziny muzyków-amatorów i był znakomitym pianistą. Takie środowisko rodzinne sprawiło, że wczesne lata Rachmaninowa musiały być niemal idylliczne. Na początku 1885 roku cała rodzina przeniosła się do Petersburga, gdzie młody Rachmaninow otrzymał stypendium i został przyjęty do konserwatorium muzycznego. Rachmaninow uczył się gry na fortepianie od swojego nauczyciela Nikołaja Zvereva. Zamieszkał w jego domu, pozostając pod jego nadzorem i nauczycielską pieczę. W trakcie nauki znacznie poszerzył swoje horyzonty. Doskonalał swoje umiejętności gry na fortepianie, poznawał też wielu przyjaciół Zvereva, w tym Taneyeva, Arenskiego i Czajkowskiego, którzy wywarli na niego głęboki wpływ.

Wiosną 1888 roku Rachmaninow kontynuował naukę gry na fortepianie w Konserwatorium Moskiewskim pod okiem słynnego pianisty Aleksandra Zirotiego, ucznia Franciszka Liszta. Podczas pobytu w Konserwatorium Rachmaninow podjął też naukę kompozycji u Antona Arenski'ego.

Wczesne utwory Rachmaninowa dotyczą lat 1890-1897. W 1892 roku skomponował on operę *Aleko*. W tym okresie powstały 32 romanse, w tym: *6 Romances, op.4* (1890-1893), *6 Romances, op.8* (1893), *12 Romances, op.14* (1894-1896).

### 1898-1908

W 1897 roku odbyła się premiera *I Symfonii* Rachmaninowa. Zebrała ona krytyczne recenzje, co było dla kompozytora wielkim szokiem. Nie był on w stanie skoncentrować się na tworzeniu utworów, co doprowadziło do zawieszenia działalności w kolejnych latach. Dopiero po terapii u psychoterapeuty Nikołaja Dala odzyskał pewność siebie. W 1900 roku Rachmaninow ukończył *II koncert fortepianowy*, który zadedykował Nikołajowi Dahlowi. Następnie skomponował następujące pieśni: *12 Romances op.21* (1900-1902) i *15 Romances op.26* (1906)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Wehrmeyer A. (niem.), Rachmaninow, tłum. Chen Ying, People's Music Publishing House, Pekin, 2007, s. 125.

### 1909-1916

W 1909 roku Rachmaninow po raz pierwszy wyruszył na tournée po Stanach Zjednoczonych. Przygotował wtedy uważany za najtrudniejszy *III koncert fortepianowy*, który przyniósł mu wielką popularność w Ameryce. Po powrocie do Rosji Rachmaninow został dyrygentem Moskiewskiej Orkiestry Filharmonicznej.

W 1909 roku skomponował poemat symfoniczny *Wyspa Umarłych* op. 29 (ros. остров смерти), a w 1911 roku *Études-Tableaux* (ros. этюд картина). Na początku 1915 roku w ciągu dwóch tygodni ukończył komponowanie muzyki do hymnu *Z Ewangelii Jana* (ros. Из Евангелия от Иоанна), którego odbywająca się w Moskwie w marcu premiera okazała się wielkim sukcesem. W tym okresie skomponował także *6 Romances op.38* (1916) i 12 utworów bez numerów opusowych<sup>5</sup>.

W 1917 roku Rachmaninow opuścił ojczyznę, aby osiedlić się w Stanach Zjednoczonych. W tym czasie przestał również komponować romanse. W 1943 roku, zachorował, zmarł 28 marca w Los Angeles, mając 70 lat. Rachmaninow skomponował za życia 83 romanse, głównie w latach 1890-1916, kiedy mieszkał w Rosji.

Poniżej znajduje się lista analizowanych w niniejszej pracy reprezentatywnych pieśni artystycznych Rachmaninowa<sup>6</sup>.

| Utwór                | Data powstania | Autor tekstu         | Pierwszy wykonawca             | Współczesne nagranie    |
|----------------------|----------------|----------------------|--------------------------------|-------------------------|
| <i>Sen</i>           | 1893           | Aleksiej Pleszczejew | Vladimir Loktev<br>(1897)      | Piotr Beczała<br>(2023) |
| <i>Jak dobrze tu</i> | 1901           | Głafira Mamoshina    | Vladimir Rakhmaninov<br>(1897) | Hanna Okońska<br>(2017) |

<sup>5</sup> Wang Jue 王珏, *Kompozycje romantyczne Rachmaninowa* [拉赫玛尼诺夫的浪漫曲创作], [praca dyplomowa] Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, 2009.

<sup>6</sup> Chuan Yujie 川余洁, *Rachmaninow i jego pieśni artystyczne* [拉赫玛尼诺夫和他的艺术歌曲] [w:] „Journal of Changjiang University”, 2007 (04), s.136-137.

|                      |      |                    |                                |                             |
|----------------------|------|--------------------|--------------------------------|-----------------------------|
| <i>Wiosenne wody</i> | 1896 | Fiodor<br>Tiutczew | Sara<br>Sazarovskaya<br>(1896) | Piotr Beczała<br>(2023)     |
| <i>Bzy</i>           | 1893 | Fiodor<br>Tiutczew | Sofia Gulevich<br>(1893)       | Lyubov<br>Petrova<br>(2017) |

### 2.3 Życie Huang Zi i jego pieśni artystyczne

Huang Zi (chiń. 黄自, 1904-1938, imię oficjalne Jinwu 今吾, imię mleczne: Siyou 四由) urodził się w powiecie Chuansha w prowincji Jiangsu (obecnie dzielnica Pudong w Shanghaiu), w rodzinie uczonych. Był słynnym współczesnym chińskim kompozytorem, teoretykiem muzyki i pedagogiem<sup>7</sup>.

W 1916 roku Huang Zi został przyjęty do szkoły przy uniwersytecie Tsinghua w Pekinie, gdzie rozpoczął edukację w zakresie muzyki zachodniej i wstąpił do chłopięcego harcerskiego zespołu grającego na fletach i bębnach. Poza tym grał na klawirze w orkiestrze i śpiewał tenorem w chórze. W 1921 roku rozpoczął naukę gry na fortepianie u He Linyi (何林一), dzięki której poznał klasyczne dzieła muzyki zachodniej, co dało mu mocne podstawy do przyszłych profesjonalnych studiów muzycznych i komponowania.

Jesienią 1924 roku, w wieku dwudziestu lat, Huang Zi ukończył szkołę Tsinghua i dzięki doskonałym ocenom otrzymał państwowe stypendium na pobyt w Stanach Zjednoczonych. Ponieważ wśród programów studiów finansowanych ze środków publicznych nie było żadnego kierunku muzycznego, Huang Zi wybrał kierunek psychologiczny w Oberlin College w Ohio, ze specjalizacją muzyczną.

W 1926 roku Huang Zi ukończył Oberlin College z tytułem licencjata. Dwa lata po uzyskaniu tytułu licencjata z psychologii Huang Zi przeniósł się do Yale School of Music, gdzie studiował kompozycję, kontrapunkt, harmonię, metody aranżacji i analizę utworów orkiestrowych u dwóch słynnych kompozytorów i dyrygentów: dziekana Davida Stanley'a Smitha i profesora Richarda Donovana. Poza tym

<sup>7</sup> Qian Renkang 钱仁康, *Życie i twórczość Huang Zi* [黄自的生活与创作], People's Music Publishing House, 1997, s. 84.

samodzielnie studiował też francuskie podręczniki na temat harmonii<sup>8</sup>.

Ostatecznie Huang Zi ukończył studia z tytułem licencjata komponując uwerturę orkiestrową *Nostalgia* (《怀旧》) i został pierwszym chińskim studentem, który uzyskał dyplom z teorii kompozycji za granicą. Muzyczna twórczość Huang Zi rozpoczęła się wraz z podjęciem studiów w zakresie teorii muzyki i technik kompozytorskich w Oberlin, jednak większość stworzonych przez niego w tym czasie kompozycji była wyłącznie formą ćwiczeń. Dopiero *Nostalgia* zyskała status pierwszego utworu symfonicznego chińskiego kompozytora skomponowanego na dużą skalę. *Nostalgia* została ukończona 13 marca 1929 roku i po raz pierwszy wykonana 31 maja na Uniwersytecie Yale podczas koncertu dyplomowego prowadzonego pod batutą mentora kompozycji autora - profesora Smitha, dziekana Yale School of Music. Był to pierwszy utwór symfoniczny napisany przez chińskiego kompozytora i pierwszy chiński utwór wykonany przez amerykańską orkiestrę symfoniczną. W rezultacie Huang Zi otrzymał stypendium i przed powrotem do domu odwiedził Anglię, Francję, Holandię, Niemcy i Włochy<sup>9</sup>.

Po powrocie ze studiów w Stanach Zjednoczonych do Chin w 1931 roku Huang Zi napisał wiele patriotycznych pieśni, takich jak *Powiewająca flaga* (《旗正飘飘》), *Pamiętaj wyraźnie* (《切记分明》), *18 września* (《九一八》) i *Śpiący lew* (《睡狮》), aby zainspirować dzieci w Chinach muzyką. Pieśni te były powszechnie śpiewane i miały ogromny wpływ na społeczeństwo. Poza tym Huang Zi skomponował także oratorium *Pieśń o wiecznym żalu* (《长恨歌》) i kilka pieśni lirycznych, w tym *Nostalgia* (《思乡》), *Wiosenna tęsknota* (《春思曲》) i *Trzy życzenia róży* (《玫瑰三愿》), które zostały zebrane i opublikowane jako zbiór pieśni solowych pt. *Wiosenna tęsknota* (《春思曲》) przez Commercial Press w Szanghaju w czerwcu 1933 roku. Była to pierwsza kolekcja pieśni Huang Zi<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Qian Renkang 钱仁康, *Życie i twórczość Huang Zi* [黄自的生活与创作], People's Music Publishing House, 1997, s. 3.

<sup>9</sup> Huang Zi 黄自, *Pośmiertne dzieła Huang Zi* [黄自遗作集 (文论分册)], red. Shanghai Conservatory of Music Editorial Group, Anhui Literature and Art Publishing House, Hefei, 1997, s. 124.

<sup>10</sup> Wang Yuhe 汪毓和, *Historia współczesnej muzyki chińskiej* [中国近现代音乐史], People's Music Publishing House, Huale Publishing House, 2002 (10), s. 110.

Pieśni artystyczne to najliczniejsze z dzieł Huang Zi, najlepiej reprezentują jego twórczy styl i artystyczne osiągnięcia. Łączą one zachodnie techniki pisania z tradycyjnymi chińskimi elementami muzycznymi, tworząc świeże i eleganckie brzmienie. Na teksty do swoich dzieł Huang Zi wybierał liryczne wiersze współczesnych chińskich poetów, które w warstwie literackiej charakteryzowały się przede wszystkim połączeniem romantyzmu i tradycji. Jego język muzyczny nie wykluczał trybów harmonicznym muzyki zachodniej, ale pod względem tonacji, rytmu i struktury składniowej umiejętnie łączył się z językiem i nastrojem oryginalnych tekstów, uwypuklając unikalny styl muzyczny i cechy artystyczne chińskich pieśni artystycznych. Huang Zi miał rozległą wiedzę na temat literatury i poezji klasycznej, dzięki czemu stworzył też wiele pieśni artystycznych opartych na klasycznych wierszach, takich jak: *Kwiaty, ale nie kwiaty* (《花非花》), *Pieśń o księżycu nad górami Emei* (《峨眉山月歌》), *Zaróżowione usta - wspinając się na wieżę* 《点绛唇·赋登楼》, *Pieśń wróżebna - rezydencja Dinghui w Huangzhou* (《卜算子·黄州定慧院寓居作》) czy *Nan Xiang Zi: opowiadanie o swoich uczuciach po wspinaczkę do pawilonu Beigu w Jingkou* (《南乡子·登京口北固亭有怀》).

8 kwietnia 1938 roku Huang Zi zmarł w Szanghaju przeżywszy zaledwie 34 lata. Przedwczesna śmierć Huang Zi była wielką stratą dla chińskiej muzyki, jednak ten młody człowiek dokonał tak wielu pięknych rzeczy za swego życia, że stał się przykładem dla przyszłych pokoleń.

Chociaż liczba dzieł stworzonych przez Huang Zi jest niewielka, to zakres poruszanych przez niego tematów jest stosunkowo szeroki. Większość z tych dzieł charakteryzowała się wysoką jakością artystyczną, wywierając daleko idący wpływ na rozwój nowoczesnej kultury muzycznej Chin.

Poniżej znajduje się lista analizowanych w niniejszej pracy reprezentatywnych utworów artystycznych autorstwa Huang Zi<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Qian Renkang 钱仁康 (red.), *Życie i twórczość Huang Zi* [黄自的生活与创作], People's Music Publishing House, Pekin, 1997 (12), s. 85.

| Utwór                                                    | Data powstania | Autor tekstu          | Pierwszy wykonawca | Współczesne nagranie                                  |
|----------------------------------------------------------|----------------|-----------------------|--------------------|-------------------------------------------------------|
| <i>Pieśń o wiecznym żalu</i><br>《长恨歌》                    | 1932-1933      | Bai Juyi<br>(白居易)     | Huang Zi<br>(黄自)   | Wei Song<br>(魏松, <i>Wieczny Huang Zi</i> , 2014)      |
| <i>Wiosenna tęsknota</i><br>《春思曲》<br>Nostalgia<br>《思乡》   | 1933           | Wei Hanzhang<br>(韦瀚章) | Huang Zi<br>(黄自)   | Chen Xiaoqun<br>(陈小群, <i>Wieczny Huang Zi</i> , 2014) |
| <i>Krocząc po śniegu w poszukiwaniu śliwek</i><br>《踏雪寻梅》 | 1933           | Liu Xue'an<br>(刘雪庵)   | Huang Zi<br>(黄自)   | Teresa Teng<br>(邓丽君, 1997)                            |
| <i>Kwiaty, ale nie kwiaty</i><br>《花非花》                   | 1933-1935      | Bai Juyi<br>(白居易)     | Huang Zi<br>(黄自)   | Wen Kezheng<br>(温可铮, <i>Wieczny Huang Zi</i> , 2014)  |
| <i>Trzy życzenia róży</i><br>《玫瑰三愿》                      | 1933           | Long Qi<br>(龙七)       | Huang Zi<br>(黄自)   | Shi Yijie<br>(石倚洁, 2022)                              |

## 2.4 Życie Zhao Jiping'a i jego pieśni artystyczne

Chiński kompozytor Zhao Jiping (chiń. 赵季平) urodził się w sierpniu 1945 roku w mieście Pingliang w prowincji Gansu, a dorastał w mieście Xi'an w prowincji Shaanxi. Był prezesem Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków i rektorem dawnego

Konserwatorium Muzycznego w Xi'an. Znany jako „kompozytor o najbardziej orientalnym i chińskim charakterze”<sup>12</sup>.

W 1961 roku Zhao Jiping rozpoczął naukę w gimnazjum przy Konserwatorium Muzycznym w Xi'an, a w 1964 roku został przyjęty do Konserwatorium Muzycznego w Xi'an, gdzie uczył się gry na erhu i perkusji. W tym samym roku skomponował swoją pierwszą pieśń *Wietnamczycy dobrze walczyli* (《越南人民打得好》). Na drugim roku studiował kompozycję u takich nauczycieli jak Guo Shifu (郭石夫), Tu Yejiu (屠冶九) czy Rao Yuyan (饶余燕). Po ukończeniu Konserwatorium Muzycznego w Xi'an 1970 roku został przydzielony do pracy w Instytucie Badawczym Opery Shaanxi. W tym okresie udał się w głąb regionu Guanzhong w południowej i północnej prowincji Shaanxi i studiował opery Qinqiang, Wanwanqiang i Tongchuan Bangzi orazw poznawał instrumenty. Poprzez badania nad sztuką ludową Zhao Jiping stworzył podstawy dalszej twórczości muzycznej. W 1978 roku rozpoczął studia w Centralnym Konserwatorium Muzycznym, a w 1979 roku skomponował utwór orkiestrowy *Szkice z południowego Shaanxi* (《陕南素描》). W 1980 roku zaczął zajmować się ludową muzyką orkiestrową i skomponował koncert na lutnię pipa pt. *Błogosławieństwo* (《祝福》) oraz utwór orkiestrowy *Liryczne wspomnienia z Qinchuan* (《秦川抒怀》). Następnie razem z Lu Rirongiem (鲁日融) stworzył także dzieło *Świąteczne rozrywki w Chang'an* (《长安社火》). W 1981 roku skomponował koncert na instrumenty dęte i orkiestrę pt. *Fantastyczna suita o Jedwabnym Szlaku* (《丝绸之路幻想组曲》).

W 1984 roku napisał muzykę do filmu *Żółta ziemia* (《黄土地》) w reżyserii Chena Kaige (陈凯歌) i tym samym oficjalnie wszedł w świat muzyki filmowej i telewizyjnej. W 1991 roku został dyrektorem Shaanxi Song and Dance Theater. W tym samym roku skomponował ścieżkę dźwiękową do filmu *Zawieście czerwone latarnie* (《大红灯笼高高挂》) w reżyserii Zhanga Yimou (张艺谋). W 2010 roku skomponował muzykę do filmu kostiumowego *Konfucjusz* (《孔子》) w reżyserii

---

<sup>12</sup> Zhao Shimin 赵世民, *Boskie pióro muzyczne Zhao Jiping'a - kronika Zhao Shimina* [乐坛神笔赵季平赵世民亲历纪实], Nanning, Wydawnictwo Ludowe Guangxi, 2003 (09), s. 88.

Hu Mei (胡玫), w tym piosenkę przewodnią *Cnoty milczącej orchidei* (《幽兰操》), którą zaśpiewała piosenkarka Faye Wong (王菲)<sup>13</sup>.

Od lat 90. Zhao Jiping zaczął tworzyć pieśni artystyczne. Zhao Jiping dorastał w starożytnej stolicy Xi'an, dlatego już od dzieciństwa był głęboko zanurzony i twórczo zainteresowany kulturą dynastii Tang. W *Wybranych utworach skomponowanych przez Zhao Jiping'a* (《赵季平创作歌曲精选》) znajduje się 10 pieśni artystycznych opartych na starożytnych poematach Tang, takich jak *Guan Ju* (《关雎》), *Ciche myśli nocą* 《静夜思》 i *Cnoty milczącej orchidei* (《幽兰操》). Zhao Jiping integrował tradycyjną chińską muzykę ludową z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi i ściśle dopasowywał rytmy starożytnych wierszy do melodii muzycznych. W rezultacie stworzył prosty styl pieśniowy oparty na cechach recytacji poezji klasycznej. Poprzez konstrukcje oparte na pozostawianiu „białej przestrzeni”, operowym śpiewie wokalnym, metrum i innych aspektach w pełni zademonstrował starożytne rymy w nowocześnie brzmiących utworach. Kompozytor stworzył zupełnie nowy kierunek twórczej fuzji starożytnych tekstów z muzyką<sup>14</sup>.

Poniżej znajduje się lista analizowanych w niniejszej pracy pieśni artystycznych opartych na klasycznej poezji Zhao Jiping'a<sup>15</sup>.

| Utwór                            | Data powstania | Autor tekstu   | Pierwszy wykonawca    | Współczesne nagranie     |
|----------------------------------|----------------|----------------|-----------------------|--------------------------|
| <i>Ciche myśli nocą</i><br>《静夜思》 | 2011           | Li Bai<br>(李白) | Lei Jia<br>(雷佳, 2011) | Shi Yijie<br>(石倚洁, 2022) |

<sup>13</sup> Zhao Jiping 赵季平, *Seminarium muzyczne i antologia badań Zhao Jipinga* [赵季平音乐研讨会暨研究文集], Shanghai Music Press, Szanghaj, 2015 (09), s. 97.

<sup>14</sup> Wang Haijuan 王海娟, *Badania nad dziełami wokalnymi Zhao Jiping'a* [赵季平声乐作品研究], [praca dyplomowa] Shaanxi Normal University, 2011.

<sup>15</sup> Ma Bo 马波, *Rytm życia zapisany nutami - antologia badań Zhao Jiping'a nad kompozycją muzyczną* [用音符谱写的生命律动 赵季平音乐创作研究文集], Shanghai Music Press, Szanghaj, 2019, s. 78.

|                                                                          |      |                                                                                             |                                 |                             |
|--------------------------------------------------------------------------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| <i>Guan Ju</i><br>《关雎》                                                   | 2011 | <i>Narodowe</i><br><i>Wichry - Zhou</i><br><i>Nan - Guan</i><br><i>Ju</i><br>《国风·周南·<br>关雎》 | Song Zuying<br>(宋祖英,<br>2011)   | Shi Yijie<br>(石倚洁,<br>2022) |
| <i>Cnoty</i><br><i>milczącej</i><br><i>orchidei</i><br>《幽兰操》             | 2010 | Han Yu<br>(韩愈)                                                                              | Zhang Ningjia<br>(张宁佳,<br>2011) | Shi Yijie<br>(石倚洁,<br>2022) |
| <i>Pożegnanie z</i><br><i>Dong Da</i><br>《别董大》                           | 2011 | Gao Shi<br>(高适)                                                                             | Zhang Ningjia<br>(张宁佳,<br>2011) | Shi Yijie<br>(石倚洁,<br>2022) |
| <i>Wieża Żółtego</i><br><i>Żurawia</i><br>《黄鹤楼》                          | 2010 | Cui Hao<br>(崔颢)                                                                             | Zhang Ningjia<br>(张宁佳,<br>2011) | Shi Yijie<br>(石倚洁,<br>2022) |
| <i>Trzy wariacje</i><br><i>na temat</i><br><i>Yangguan</i><br>《阳关三<br>叠》 | 2010 | Wang Wei<br>(王维)                                                                            | Zhang Ningjia<br>(张宁佳,<br>2011) | Shi Yijie<br>(石倚洁,<br>2022) |

## ROZDZIAŁ 3

### Porównanie cech twórczych rosyjskich i chińskich pieśni artystycznych

#### 3.1 Specyfika doboru tematów w rosyjskich pieśniach artystycznych

Tematyka rosyjskich pieśni artystycznych jest bardzo różnorodna, obejmuje rozmaite tematy oraz odzwierciedla wiele aspektów rosyjskiej kultury i historii. Wśród nich, częstym aspektem jest ukazywanie miłości i innych uczuć. W takich pieśniach melodia i tekst ma głęboki i poruszający charakter. Rosyjskie pieśni często poruszają tematykę związaną z pięknem natury i wychwalaniem rodzimych stron.

Pieśni artystyczne często poruszają tematy związane z historią i tradycją. Teksty wyrażają zazwyczaj pochwałę i szacunek wobec historii i tradycji rosyjskiej, a melodie mają starodawny i uroczysty charakter. W niniejszej pracy omówione zostaną cztery główne aspekty, którymi charakteryzuje się tematyka rosyjskich pieśni artystycznych<sup>16</sup>.

### **Motyw miłości**

Rosyjskie pieśni ukazują miłość w romantyczny sposób, pokazują złożone myśli i uczucia, dosadnie przedstawiają napływ emocji, budując w ten sposób atmosferę, która cechuje się głębią, złożonością, trwałością i ciągłością. Teksty i melodia rosyjskich pieśni artystycznych zwykle potrafią przekazać bogactwo uczuć dotyczących tematyki miłosnej. Melodia i tekst mogą łączyć elementy tradycji rosyjskiej oraz nowoczesny styl, dzięki czemu pieśni zarówno zachowują głębokie dziedzictwo historyczne i kulturowe, a także wycucie współczesnych trendów muzycznych. Przykładem tego jest skomponowana do wiersza Puszkina pieśń Glinki *Pamiętam cudowną chwilę* (ros. я помню чудное мгновенье) oraz *We krwi goreje ogień pożądania* (ros. в крови горит огонь желанья). Emocje są mocno zróżnicowane, przedstawiają nie tylko słodycz miłości, ale także smutek, samotność i stratę, dzięki czemu utwory te są barwniejsze<sup>17</sup>.

### **Ukazywanie i wychwalanie natury**

Pieśni zwykle za pomocą barwnego, emocjonalnego języka opisują naturalną scenerię: góry, rzeki, jeziora, lasy i łąki, dzięki czemu słuchacze mogą wyraźnie doświadczyć uroku natury. Z drugiej jednak strony, wyrażają one głęboki związek człowieka z naturą. Pieśni takie jak *Skowronek* (ros. Жаворонок) Glinki i *Tak dobrze tu* (ros. Здесь хорошо) Rachmaninowa mają rosyjską melodię ludową oraz opisują piękno naturalnych krajobrazów rodzimych stron, sprawiając wrażenie pobytu w rosyjskim lesie, muśnięcia promieni słonecznych i świeżości podmuchu wiatru.

Inny przykładem jest utwór *Wiosenne wody* (ros. весенние воды) Rachmaninowa, który wychwala wielkość natury, jej tajemniczość i ukazuje

---

<sup>16</sup> Hu Guming 胡谷明, Luo Jia Boya Literature Library-Wuhan University Liberal Studies Textbook Series, *Dziesięć wykładów na temat rosyjskiego społeczeństwa i kultury* [俄罗斯社会与文化十讲], Wuhan University Press, 2019(08), s. 187-190.

<sup>17</sup> Tatiana Rostovtseva, *Przedstawienia natury w rosyjskich pieśniach ludowych i artystycznych* [Nature Depictions in Russian Folk and Art Songs].

wdzięczność za jej dary. Wspomniane pieśni poprzez piękno melodii i tekstów często wyrażają harmonijność współistnienia ludzi i przyrody. Pieśni o tej tematyce często czerpią z tradycji i stylu ludowego<sup>18</sup>.

### **Pieśni i tańce ludowe**

Twórczość Glinki i Rachmaninowa jest znana z pięknych melodii. Obaj skupiają się na łączeniu muzyki z poezją, ale różnią się podejściem do przedstawiania melodii. Melodie utworów Glinki wywodzą się z pieśni ludowych, przykładem tego jest melodia *Skowronek*, dziewiątej pieśni ze skomponowanego w 1840 roku jedyne go cyklu wokalnego Glinki *Pożegnanie z Petersburgiem*, która pochodzi z rosyjskiej pieśni ludowej. Kolejnym przykładem jest pieśń *We krwi goreje ogień pożądania*, która pochodzi z rosyjskiego tańca ludowego. Glinka często podróżował za granicę, aby poznawać tamtejszą muzykę ludową. W 1892 roku posłużył się wierszem Puszkina do skomponowania utworu *Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa* (ros. не пой красавица при мне), który jest pieśnią artystyczną opartą na melodii gruzińskiej<sup>19</sup>.

### **Ukazywanie bólu, cierpienia i smutku**

Przykładem tego typu pieśni jest utwór Glinki *Pamiętam cudowną chwilę* skomponowany do wiersza miłosnego Puszkina, w którym początek poruszającej melodii jest pełen szczęścia i namiętności, jednak następuje nagły zwrot akcji, w życiu pojawia się tyle bólu i cierpienia, utwór staje się coraz smutniejszy, jednak na koniec światłość triumfuje nad ciemnością, a piękna melodia rozbrzmiewa ponownie.

Skłonności Rachmaninowa do tworzenia smutnych pieśni możemy również dostrzec w kolekcji jego środkowych i późnych utworów. Przykładem tego jest skomponowana w 1893 roku, zebrana w opus 6 pieśń *Sen* (ros. сон), do wiersza Heinego, z tłumaczeniem Aleksieja Pleszczejewa. Słowa „ojczyzna”, „dom”, „rodzina” i „przyjaciele” w tekście oddają tęsknotę autora, podczas gdy obrazy drzew w rodzinnym mieście oraz spotkania rodziny i przyjaciół jeszcze ją wzmagają. Jednak

---

<sup>18</sup> Tatiana Rostovtseva, *Przedstawienia natury w rosyjskich pieśniach ludowych i artystycznych [Nature Depictions in Russian Folk and Art Songs]*.

<sup>19</sup> Hu Guming 胡谷明, Luo Jia Boya Literature Library-Wuhan University Liberal Studies Textbook Series, *Dziesięć wykładów na temat rosyjskiego społeczeństwa i kultury [俄罗斯社会与文化十讲]*, Wuhan University Press, 2019(08), s. 187-190.

właśnie wtedy, gdy ukazane jest piękno spotkania, słowa „to tylko sen” wyrywają z iluzorycznego snu z powrotem do ponurej rzeczywistości, dając piorunujący efekt. W kilku krótkich wersach wiersza wyrażona została bezradność opuszczenia rodzimych stron i silna tęsknota za nimi<sup>20</sup>.

### 3.2 Specyfika doboru tematów w chińskich pieśniach artystycznych

Tematyka chińskich pieśni artystycznych jest bardzo różnorodna, obejmuje między innymi starożytne chińskie poematy, tematy liryczne i realistyczne. Tematy te pokazują silną świadomość historii i dziedzictwa kulturalnego, odzwierciedlając system wartości i estetykę tradycyjnej kultury chińskiej. Wiele z tych pieśni wyraża miłość i chęć ochrony tradycyjnej kultury, a jednocześnie poprzez muzykę przekazuje istotę kultury chińskiej<sup>21</sup>. Pieśni te zwykle cechują się subtelnością uczuć, słodką melodią, są wpadające w ucho i chwytające za serce słuchacza. Jednocześnie, zajmują się tematami społecznymi i refleksją nad nimi, ukazują troski społeczne i sytuację mieszkańców. Zazwyczaj wyróżnia je wysoki poziom odpowiedzialności i świadomości społecznej, który może skłonić jednostki do rozważenia pewnych problemów. Ponadto, zachowują one widoczny charakter i tożsamość narodową oraz wyrażają dumę i miłość do ojczyzny, rodzinnych stron i narodu<sup>22</sup>.

#### Tematyka klasycznych poematów chińskich

Pieśni oparte na klasycznych poematach w pierwszej połowie XX wieku stanowiły bardzo ważną część twórczości wokalne. Ich tematyka w większości była wybierana bezpośrednio z wybitnych dzieł, które zapisały się w historii Chin i miały wielki wpływ oraz były przekazywane przez długi czas, więc na pozór prace te wydają się być odtwórcze względem kultury starożytnej. Na przykład na początku lat 20. XX wieku Huang Zi tworzył pieśni artystyczne do klasycznych poematów *Nan xiang zi*, *Zaróżowione usta*, *Kwiaty, ale nie kwiaty* oraz *Bu suan zi*.

---

<sup>20</sup> Tatiana Rostovtseva, Przedstawienia natury w rosyjskich pieśniach ludowych i artystycznych [*Nature Depictions in Russian Folk and Art Songs*].

<sup>21</sup> Li Yi 李毅, Omówienie cech charakterystycznych tematyki chińskich pieśni artystycznych [浅谈中国艺术歌曲的题材特点], Magazyn „Przestrzeń muzyczna”, nr 2, 2012.

<sup>22</sup> Xiao Jie 肖洁, Tematyka i estetyka chińskich pieśni artystycznych [中国艺术歌曲的主题与审美特点], „Badania and literaturą i sztuką” nr 4, 2014.

*Kwiaty, ale nie kwiaty* Huang Zi są wierszem, w którym poeta Bai Juyi z dynastii Tang wyraża pragnienie życia, a także z ubolewaniem wspomina ludzi i rzeczy, które już przeminęły. W całej historii znajduje się wiele metafor, które sprawiają że treść wydaje się być zawoalowana, jednak w jej rytmie, porządku i chaosie zawarte jest piękno. Kiedy Huang Zi komponował *Kwiaty, ale nie kwiaty*, przejął z poematu wyjątkowy zamysł Bai Juyi. Muzyk starał się podkreślić ekspresję emocjonalną widoczną w wierszach Bai Juyi, co sprawia że oba dzieła są ze sobą spójne<sup>23</sup>.

W drodze rozwoju aż do XXI wieku, pieśni artystyczne oparte na klasycznych poematach z jednej strony przejmowały się tradycyjnych techniki kompozytorskie od poprzedników z pierwszej połowy XX wieku, takich jak Qingzhu i Huang Zi, jednocześnie stosując nowoczesne techniki i koncepcje. Komponowanie muzyki do klasycznych poematów, wyraża jej intonację, odtwarza głęboką treść i artystyczny powab poezji klasycznej. Przykładem tego są skomponowane w 2011 roku przez Zhao Jiping'a *Ciche myśli nocą*, *Guan Ju* i *Cnoty milczącej orchidei*.

*Ciche myśli nocą* zostały skomponowane przez poetę Li Bai'a w gospodzie w Yangzhou w czasie ery Kaiyuan z okazji 14. rocznicy panowania cesarza Tang Xuanzonga. Wówczas młody Li Bai napisał także wiersz *Wieczorna jesienna wędrówka* (秋夕旅怀). W gwiazdzistą noc poeta spojrzał w niebo i na jasny księżyc, po czym ujawnił tkwiące w sercu uczucia tęsknoty za domem i smutku. Napisał wtedy słynny, przekazywany przez wieki wiersz *Ciche myśli nocą*. Pieśń artystyczna o tym samym tytule jest jednym z utworów wokalnych z serii suit do wierszy z dynastii Tang autorstwa mistrza Zhao Jipinga, a także klasyczną pieśnią artystyczną do wiersza Tang.

*Cnoty milczącej orchidei* są pieśnią skomponowaną na podstawie klasycznego wiersza przez Zhao Jiping'a do filmu „Konfucjusz”. Przedstawia ona szlachetny temperament i uczucia Konfucjusza oraz jego zdolność do pozostania tak cnotliwym i dumnym jak orchidea, nawet w obliczu przeciwności losu. Słowa *Cnot milczącej orchidei* oparte są na *Yilang Cao* autorstwa wielkiego pisarza Han Yu. Choć tekst składa się tylko z sześćdziesięciu czterech słów, to jest on niezwykle piękny. Utwór

---

<sup>23</sup> Tian Qian 田茜, *Omówienie tematyki chińskich pieśni artystycznych* [浅谈中国艺术歌曲的题材], Czasopismo „Muzyczny świat” nr 3, 2016.

*Cnoty milczącej orchidei* został napisany przy pomocy audiacji, dzięki czemu jest traktowany jako samodzielna pieśń artystyczna.

*Guan Ju* to pierwszy wiersz o miłości w „Księdze pieśni”, najwcześniejszej chińskiej kompilacji poezji. Choć jest krótki, jego treść jest w stanie w pełni pokazać ogrom miłości. Jako pierwszy wiersz przedstawiający miłość między mężczyzną a kobietą, niezależnie czy używa do tego aliteracji, reduplikacji tekstu czy melodii, *Guan Ju* odpowiednio wyraża prawdziwe uczucia głównego bohatera, takie jak zadowolenie i złość, radość i smutek gdy jest chory z miłości i zabiega o względy kobiety<sup>24</sup>.

Te pieśni artystyczne oparte na starożytnych poematach łączą klasyczną chińską poezję z gatunkiem, formą zachodnich pieśni artystycznych. W zakresie treści, odzwierciedlają unikalne cechy kultury chińskiej, w stylu i technice muzycznej przedstawiają nastrój i emocje, natomiast w poezji i muzyce dokonują owocnych odkryć, co jest zgodne z charakterystyką zachodniej muzyki wokalne<sup>25</sup>.

### **Tematyka liryczna**

Od połowy lat 50. do początku lat 60. XX wieku, komponowanie lirycznych pieśni artystycznych stało się popularne. Chińskie pieśni artystyczne tego gatunku analogicznie do niektórych rosyjskich romansów, koncentrują się na przedstawieniu wewnętrznego świata człowieka, i za pomocą emocji wyrażają tęsknotę za pełną idealów przyszłością. Można powiedzieć, że w XX wieku liryczne pieśni artystyczne były jedną z najbardziej zeuropeizowanych części chińskich pieśni artystycznych. Przejawiają one pozytywne nastawienie do życia, nadzieję, a także czystość, prostotę i piękno. Zostało to odzwierciedlone w lirycznych pieśniach artystycznych Huang Zi.

*Nostalgia* została skomponowana przez Huang Zi w 21 roku kalendarza Republiki Chińskiej (24 kwietnia 1932) i wraz *Wiosenną tęsknotą*, z tekstem autorstwa Wei Hanzhang’a, zwane są pokrewnymi lirycznymi pieśniami artystycznymi. *Nostalgia* jest pieśnią miłosną do rodzinnych stron. Kiedy mija

---

[24] Chen Na 陈娜, *Tematyka i ekspresja w chińskich pieśniach artystycznych* [中国艺术歌曲的题材与表现方式], „Badania nad teorią sztuki i literatury”, nr 2, 2018.

[25] Hao Jianhong 郝建红, *Rozwój i badania nad klasycznymi chińskimi pieśniami artystycznymi* [中国古诗词艺术歌曲发展与研究], Wydawnictwo Yanbian, s. 2, listopad 2018.

święto Qingming, a wierzby się już zielenią, podróżni tęsknią do rodzinnych stron<sup>26</sup>.

Utwór *Wiosenna tęsknota*, do słów Wei Hanzhang'a, został skomponowany 17 maja 1932 roku. Ponura deszczowa noc wydaje się być wyjątkowo zimna. Tłem utworu jest padający nocą deszcz. Kompozytor za pomocą techniki „białego rysunku” (白描) kreśli namacalny wizerunek młodej, tęskniącej za mężem kobiety<sup>27</sup>.

### **Tematyka realistyczna**

Pod wpływem Ruchu Czwartego Maja w tamtym okresie napisano wiele wierszy w języku mówionym baihua (白话), które stały się później materiałem do tworzenia pieśni artystycznych. Znaczna część korzystała z formy pieśni artystycznej do przedstawiania treści związanych z realnym życiem. W tych pieśniach wyrażano prawdziwe myśli i pragnienia ludzi, którzy chcieli wieść dobre życie. Pieśni często wyrażają subtelne i szczere emocje oraz mają silnie artystyczny charakter. Większość kompozytorów wybierała „nowe wiersze” (新诗) z okresu Czwartego Maja, których treść była silnie antyfeudalna, demokratyczna i patriotyczna, a forma wyrazista, styl nowatorski, melodie wyszukane i mające romantyczny charakter. Przykładem tego jest pieśń Huang Zi *Trzy życzenia róży*. Ten liryczny utwór solowy z akompaniamentem skrzypiec i fortepianu, został skomponowany 2 czerwca 1932 roku. Tekst napisał słynny Long Muxuna (Long Qi). W marcu i kwietniu 1932 roku, po rozejmie bitwy o Szanghaj, Long Qi wykładał literaturę w Szanghajskim Konserwatorium Muzycznym. Następnie Huang Zi skomponował do wiersza muzykę, czyniąc tę pieśń sławną i rozpoznawalną. *Trzy życzenia róży* to łagodny i realny wyraz pragnienia róży, aby być wolną, piękną i zawsze kwitnącą. Pierwsza część jest delikatna i spokojna, natomiast druga – pełna pasji. W niej róża wyśpiewuje pragnienia, które nosi w sercu<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Meng Zhuo 孟卓, *Badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲演唱思维研究] [praca dyplomowa], Uniwersytet Dongbei, 2018, s.45.

<sup>27</sup> Meng Zhuo 孟卓, *Badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲演唱思维研究] [praca dyplomowa], Uniwersytet Dongbei, 2018, s. 43-48.

<sup>28</sup> Meng Zhuo 孟卓, *Badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲演唱思维研究] [praca dyplomowa], Uniwersytet Dongbei, 2018, s. 43-48.

### 3.3 Porównanie technik kompozytorskich

#### Cechy charakterystyczne romansów

##### Zmienność rytmu i metrum

W pieśniach rosyjskich używane jest metrum 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8. Wykorzystanie rytmu i metrum w rosyjskich pieśniach artystycznych nie jest sztywnym i mechanicznym powtarzaniem opracowań, tylko sposobem na wyrażenie treści utworu. Rachmaninow potraktował rytm i metrum w kreatywny sposób. Do wyrażenia emocji wykorzystał charakterystyczny rytm triol, tworząc w ten sposób wyjątkowy nastrój i podkreślając linie melodyczne partii wokalnych. Przykładem tego jest pieśń *Tak dobrze tu* (Rys.1). Cały utwór ma zwykle metrum 4/4, jednak na początku akompaniament fortepianu wykorzystuje rytm triol do podkreślenia cudownego nastroju oraz wrażenia falowania. Tworzy się w ten sposób kontrast ze stałym rytmem partii wokальной. Kontrastujący rytm melodii wokальной i akompaniamentu fortepianu podkreśla zmianę nastroju bohatera od spokoju do ekscytacji, tworząc scenę przypominającą sen.

Rys.1 *Tak dobrze tu*<sup>29</sup>

The image displays a musical score for the song "Tak dobrze tu" (It's so good here) by Sergei Rachmaninov. The score is presented in two systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand, creating a wavy, dreamlike texture. The vocal line is in a higher register and follows a similar melodic contour. The second system continues the piece, with the piano part marked "Moderato" and "p dolce ed espressivo". The vocal line is marked "p" and "la melodia ben marcata". The lyrics are in Russian and Polish, with the Polish translation provided in parentheses.

3  
вда-ли ог-нем го-рит ре-ка; цвет-ным ков-ром лу-га лег-  
ли, бе-ле-ют об-ла-ка. Здесь нет лю-  
la melodia ben marcata

6  
Здесь хо-ро-шо... Взгля-ни,  
pp

Moderato p dolce ed espressivo

<sup>29</sup> Koussevitzky S., 12 romansów, opus 21 (Siergiej Rachmaninow), Mineola: Wydawnictwo Dover Inc., 1998, s. 104.

Glinka często wplata wybrane rytmy ludowe do swoich pieśni artystycznych, na przykład spokojne i kojące do utworów takich jak *Skowronek* i *Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa*, a także pełne pasji do *We krwi goreje ogień pożądania*, ponieważ ukazują one zróżnicowanie rosyjskiej muzyki.

Jednak różnorodność struktury kompozycji Rachmaninowa czyni jego muzykę szczególnie wyjątkową. Melodie sprawiają, że serce bije szybciej, są nie tylko autentyczne i piękne, ale również emanujące energią. Łączą cechy muzyki ludowej i miejskiej. Pieśni artystyczne Rachmaninowa wykorzystują akompaniament fortepianowy w wyjątkowy sposób. Partie wokalne i fortepianowe przeplatają się i konkurują ze sobą, a jednocześnie uwypuklają nawzajem swoje zalety, dzięki czemu akompaniament fortepianu nabiera takiej samej ekspresji jak partie wokalne. Przykładem tego jest pieśń *Wiosenne wody* (op.14 nr 11) widoczna na ilustracji 2. Przez cały utwór dźwięki fortepianu spletają się w jeden rozwijający się motyw. Partia fortepianu odgrywa rolę fali wiosennego przypływu.

**Allegro vivace**

Е - ще в по - лях бе - ле - ет снег, а



Rys. 2 *Wiosenne wody*<sup>30</sup>

### Układ tonalny

W rosyjskich romansach, które mają silną ekspresję liryczną dominuje skala molowa, wyraża ona melancholijny charakter tożsamości rosyjskiej. Do pokazania pogodnych uczuć używana jest natomiast skala durowa, jej zmiana oznacza inne emocje. W rosyjskich pieśniach artystycznych użycie skali molowej i durowej jest ściśle związane z charakterem muzyki, tryby dur, moll określają ekspresję emocjonalną.

Dla przykładu, *Skowronek* Glinki utrzymany w tonacji e-moll, ma melancholijne zabarwienie emocjonalne. Skala molowa i durowa występują naprzemiennie, pojawia się również odejście od tonacji. Zmiana tonacji powoduje pewien zwrot w ekspresji utworu i wzbogaca jego poziom emocjonalny.

*Pamiętam cudowną chwilę* Glinki w tonacji F-dur. Część A w tonacji F-dur przedstawia zanurzenie się w słodczy miłości i wspomnianie cudownych chwil. Tonacja zmienia się w części B, przechodząc z F-dur do As-dur. Nastrój staje się nerwowy, wyraża niezdolność do ucieczki przed rzeczywistością. W trzeciej części utwór powraca do tonacji F-dur, pełna napięcia i rezygnacji scena ponownie zamienia się w piękny acz urojony obraz z początku utworu. Emocje tego romansu przechodzą od ekscytacji z pierwszego spotkania do utraty nadziei, samotności i goryczy, aż po radość z ponownego spotkania. Zmiany nastroju wprowadzane są za pomocą zmian w tonacji.

Innym przykładem jest utwór *Wiosenne wody* Rachmaninowa, który został skomponowany w tonacji Es-dur. W utworze ukazana została tęsknota za wiosną, dlatego użyto skali durowej, która w drugiej części zmienia się w Fis-dur, by pod

<sup>30</sup> Koussevitzky N., 12 romansów opus 14 (Siergiej Rachmaninow), Mineola: Wydawnictwo Dover Inc., s. 71, 1998.

koniec powrócić do Es-dur, co odzwierciedla liryczno-poetycki charakter utworu<sup>31</sup>.

## **Cechy charakterystyczne technik kompozytorskich chińskich pieśni**

### **Rytm i metrum**

„Specyfika melodii i jej oddziaływania zależy całkowicie od składni muzycznej i rytmu”<sup>32</sup>. Do pięknej, prostej melodii Huang Zi i Zhao Jiping’a została dodana misterna kompozycja z oryginalnym rytmem i metrum, która nadaje jej artystyczny powab. Każdy z utworów ma prosty i porywający rytm. Po otwarciu partytury, nie trzeba nucić melodii, bo z układu nut możemy w przybliżeniu poznać styl, czy jest niespokojny jak w *Trzech życzeniach róży* i *Wiosennej tęsknocie* Huang Zi, czy spokojny i swobodny jak w *Guan Ju*, albo pełen pasji jak w *Cnotach milczącej orchidei* Zhao Jiping’a.

Ich najbardziej wyraźną cechą jest:

### **Zmienne metrum**

„W muzyce rytm jest ograniczony taktami i ukształtowany przez metrum”.

Dwa utwory Huang Zi *Trzy życzenia róży* i *Wiosenna tęsknota*, wykorzystują nieregularne metrum. Niezwykłe jest to, że zmiany metrum nie ujęły muzyce nic z płynności i naturalności, ale także sprawiły że wykonanie stało się bardziej swobodne. Zmiana metrum jest genialną techniką, która sprawia, że muzyka i słowa idealnie ze sobą współgrają.

W utworze Huang Zi *Wiosenna tęsknota* na początku występuje metrum 12/8, jednak aby podkreślić zmianę nastroju, w części C (takty 18-23), jak to jest widoczne na rys. 3, w punkcie kulminacyjnym frazy „Wspominam męża, minął już rok odkąd odjechał”, występuje kolejno 9/8 i 12/8. Szybkie zmiany rytmu ukazują myśli bohaterki o jej ukochanym i jej żal, a podkreślenie drobnych zmian nastroju powoduje, że muzyka i słowa są idealnie dopasowane do siebie.

---

<sup>31</sup> Yang Xiaozhen 杨孝珍, *Badanie ekspresji wykonania rosyjskich pieśni artystycznych* [俄罗斯艺术歌曲抒情性的演唱研究](praca magisterska), Uniwersytet Ekonomiczny Jiangxi, s. 15-16, 2018.

<sup>32</sup> Kühn Clemens 克列门斯·库恩, tłum. Qian Ni 钱泥, *Analiza muzyczna* [音乐分析法], Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 2009, s. 104.



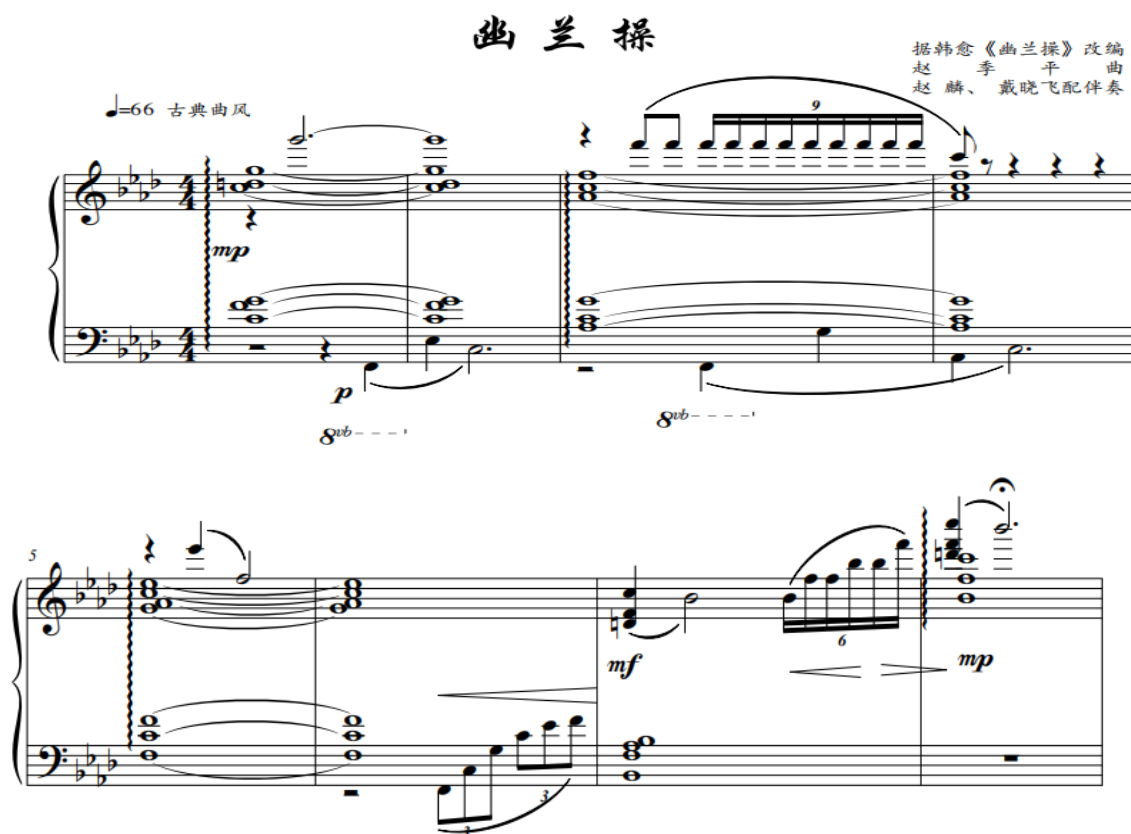
Rys. 3. *Wiosenna tęsknota* <sup>33</sup>

### Użycie nieregularnego rytmu *sanban* (散板)

Chińskie pieśni artystyczne korzystają z różnych zachodnich wzorów rytmicznych, a także posługują się wieloma elementami ludowymi, takimi jak nieregularny rytm *sanban*, który jest często używany w chińskiej muzyce ludowej. To właśnie dzięki posługiwaniu się nieregularnym rytmem łatwiej jest wyrazić uczucia i swobodę muzyki. W utworze Zhao Jiping'a *Cnoty milczącej orchidei* (rys. 4) preludium rozpoczyna się od nieregularnego rytmu *sanban*, który wzmacnia ekspresję emocjonalną utworu.

<sup>33</sup> 廖昌永. 中国艺术歌曲百年曲集第二卷[M]. 上海音乐出版社, 2020(11):16-17

Liao Changyong 廖昌永, *Stulecie chińskich pieśni artystycznych tom 2* [中国艺术歌曲百年曲集第二卷], Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 2020(11), s. 16-17.



Rys. 4. *Cnoty milczącej orchidei*<sup>34</sup>

### Cechy ludowe we wzorze rytmicznym

Styl ludowy chińskich pieśni artystycznych znajduje odzwierciedlenie nie tylko w doborze tematów i zainteresowań ludowych, ale także w zastosowaniu ludowych wzorów rytmicznych. *Ciche myśli nocą* Zhao Jiping'a, aby stworzyć nastrój tęsknoty za domem, wykorzystują wolne tempo i składający się z ćwierćnut i ósemek rytm ludowej kołysanki, do przedstawienia cichego i subtelnego obrazu (rys. 5).



<sup>34</sup> Wang Li 汪莉, *Chińskie klasyczne pieśni artystyczne (część druga)* [中国经典艺术歌曲 (下册)], People's Music Press, 2016(04), s.178.



Rys. 5 *Ciche myśli nocą*<sup>35</sup>

Melodia przedstawia idee kompozytora za pomocą głosu, jest ona logicznie uporządkowana i stanowi najłatwiejszy w odbiorze element muzyki. Dobra melodia jest chwytliwa i zostająca w pamięci. Pieśni artystyczne Huang Zi i Zhao Jiping’a są melodyjne, piękne i łagodne. Dźwięk łączy się z obrazem, a słowa kryją w sobie głębokie uczucia<sup>36</sup>.

Chińskie pieśni artystyczne cechuje wyraźny styl ludowy, który jest reprezentowany przez Huang Zi i Zhao Jiping’a. Wyrazem tego jest ich dobór tematów. W dziełach Huang Zi pojawia się koncepcja „wielkiej miłości”, miłości ojczyzny i ludzi. Miłość niezliczonej ilości małych jednostek zostaje przekształcona w wielką, kolektywną miłość. Ten rodzaj „wielkiej miłości” wiąże się z trwającym od tysięcy lat patriotyzmem narodu chińskiego, który współgra z powszechnymi uczuciami mieszkańców. Huang Zi skomponował utwór *Trzy życzenia róży*, w którym w więdnących różach zawarł swój smutek. Wyraził on swoje uczucia związane z upadkiem i zepsuciem ojczyzny oraz nadzieję na lepsze jutro.

Natomiast styl ludowy Zhao Jiping’a sięga aż do „korzenia” jego melodii, którym

<sup>35</sup> Wang Li 汪莉, *Chińskie klasyczne pieśni artystyczne (część druga)* [中国经典艺术歌曲 (下册)], People's Music Press, 2016(04), s. 217-218.

<sup>36</sup> Red. Gao Weijie 高为杰, Wu Ch. 吴春福, *Podstawy struktury pieśni i analizy utworów* [曲式与作品分析基础], Beijing: People's Music Press, 2011(04).

jest ludowa tonalność. Wiele melodii w pieśniach artystycznych Zhao Jiping'a bazuje na skali pentatonicznej, co pomaga sprostać wymogom dotyczącym recytacji wierszy oraz odzwierciedla styl chińskich pieśni artystycznych. Przykładem tego jest utwór *Guan Ju*, który używa heptatoniczne D yu (ㄉㄩˊ) w skali pentatonicznej, zawierający konotacje dotyczące klasycznych chińskich pieśni artystycznych. Charakteryzuje się on pięknym i łagodnym stylem ludowym.

### Ozdobniki

W języku chińskim znaki znajdują się na początku, w środku i na końcu, a ich wymowa jest procesem dynamicznym. Dodanie ozdobników do znaków ułatwia utrzymać ton drugi (阳平), co pomaga w zachowaniu rymu. Z tego powodu w chińskich ludowych utworach wokalnych często stosuje się ozdobniki, takie jak przednutka krótka (acciaccatura), mordent i glissando, aby wzmocnić melodyjność języka, poprawić źle zaśpiewane słowa, a także nadać melodii urok<sup>37</sup>.

W utworach Zhao Jiping'a pojawiają się różne rodzaje ozdobników. Typowym przykładem jest *Guan Ju*, w którym pojawiają się ozdobniki takie jak glissando oraz przednutka krótka (rys. 6).

<sup>37</sup> Skomponowane przez Zhao Yuanren'a 赵元, *Zbiór nowej poezji* [新诗歌集] [M]. The Commercial Press, 1928.



Rys. 6 *Guan Ju* <sup>38</sup>

Przy fragmencie „jegomość, dobry partner” (君子好逑) pojawia się kolejno glissando w górę i w dół, które sprawia, że melodia jest łagodna, co podkreśla przyjemny do zaśpiewania rytm. Nad słowem „zhi” (之) w „nieustannie szukam” (寤寐求之) jest oznaczony tryl. Warstwa emocjonalna wzmacnia tutaj poczucie wytchnienia i spokoju.

### Elementy operowe

Oprócz melodii lirycznych, chińskie pieśni artystyczne wykorzystują również niektóre terminy muzyczne dotyczące wypowiedzi, takie jak deklamacja. Deklamacja i liryczność są pojawiają się naprzemiennie. Melodia recytowanych fragmentów daje poczucie oczekiwania, a następnie ukazuje się melodia liryczna, co wzmacnia teatralność pieśni. Jest to również jedna z cech charakterystycznych twórczości Huang Zi. Technika ta jest najbardziej widoczna w *Nostalgii*. Na początku utworu pojawia się równomierny wzór rytmiczny z pauzami, a trzy przejścia w górę, oraz wielokrotne użycie crescendo oraz diminuendo tworzą obraz kołyszących się gałęzi wierzby. Współgra to z tekstem: „gałązki wierzby są zielone, a święto Qingming dobiega końca” (rys. 7), którego melodia liryczna tworzy wrażenie oczekiwania.

<sup>38</sup> Wang Li 汪莉, *Chińskie klasyczne pieśni artystyczne (część druga)* [中国经典艺术歌曲 (下册)], People's Music Press, 2016(04), s. 101.

Andante

柳丝

系绿，清明才过了，独自个凭栏无语。更那堪

Rys. 7. *Nostalgia* <sup>39</sup>

Część B korzysta z rozwoju techniki sekwencji melodycznej do utworzenia kontrastu emocjonalnego. Tworzący się kontrast między deklamacją a lirycznością, staje się głównym środkiem melodycznym i lirycznym utworu. Wielka różnica wobec części A pod względem dynamiki, tempa i emocji wzmacnia dramatyczność i chwytliwość utworu.

惹起了

con anima cresc.

a tempo

rit.

con anima

<sup>39</sup> Liao Changyong 廖昌永, *Stulecie chińskich pieśni artystycznych tom 2* [中国艺术歌曲百年曲集第二卷], Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 2020(11), s. 13-14.



Rys. 8. *Nostalgia* <sup>40</sup>

Badając pieśni artystyczne czterech kompozytorów z Rosji i Chin, można zauważyć, że za pięknymi melodiami kryje się wysoki poziom znajomości technik twórczych. Autorzy wykorzystywali różne techniki, takie jak powtórzenie, kontrast, rozwinięcie i połączenie, aby lepiej wyrazić emocje. Zastosowanie tych technik powoduje narastanie nastroju w muzyce, sprawiając że forma staje się bardziej żywa i namacalna. W rozwoju melodii zwykle stosuje się powtórzenia w części A, pozwalając obu frazom równolegle wyrażać emocje, które tworzą obraz muzyczny i konsolidują styl. Pomiędzy częściami A i B, zwykle używa się kontrastujących technik, aby ukazać narastanie emocji.

### Ludowe cechy melodii

Wszyscy wyżej wymienieni rosyjscy oraz chińscy kompozytorzy wykorzystują w swoich utworach elementy ludowe. Zhao Jiping wykorzystuje głównie ludową skalę pentatoniczną, a także włącza chińskie elementy z melodii ludowych i oper, dzięki czemu zachowują one cechy tradycyjnej chińskiej muzyki. Natomiast pieśni artystyczne Huang Zi korzystają z zachodniej teorii i technik kompozytorskich, co wprowadza rozwój chińskich pieśni artystycznych na nowy poziom. Glinka i Rachmaninow włączyli do swoich dzieł charakterystyczny rosyjski język muzyczny i rytm. Oni również czerpali z muzycznych osiągnięć zachodnioeuropejskiej szkoły klasycznej i romantycznej. Połączenie rodzimej muzyki ludowej z zaawansowanymi europejskimi technikami kompozytorskimi, wzniosło rosyjską muzykę na niespotykany wcześniej poziom.

<sup>40</sup> Red. Ge Chunxian 葛春先, *Docenianie pieśni artystycznych* [艺术歌曲鉴赏], Chengdu: Southwest Jiaotong University Press, 2009(07).

### 3.4 Porównanie cech akompaniamentów fortepianowych

#### Charakterystyka akompaniamentu fortepianowego w romansach rosyjskich

Wielu rosyjskich kompozytorów często używa triol lub arpeggiowych akordów w akompaniamentcie fortepianowym, aby stworzyć dramatyczny kontrast z piękną i liryczną partią wokalną, stworzyć pełną kolorytu atmosferę i podkreślić linie melodyczne partii wokalne.

Na przykład *Skowronek* Glinki i *Syn* Rachmaninowa to utwory o stosunkowo lirycznym charakterze i gładkim przebiegu. Natomiast *We krwi goreje ogień pożądania* Glinki dominuje rytm walca, utwór jest ciepły i radosny, z wyraźnym rytmem. Czasami poprzez zmianę faktury wspomagany jest również nastrój muzyki, jak w części B utworu *Pamiętam cudowną chwilę* Glinki (rys. 9), gdzie akompaniament zmienia się dodając całości wrażenia podniosłości.

The image displays a musical score for the song "Pamiętam cudowną chwilę" (I Remember a Wonderful Moment) by Mikhail Glinka. It consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 25, features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line is marked "risoluto" and includes the lyrics "го - ды. Бурь по-рыв мя - теж - ный рас -". The piano accompaniment is marked "[mf]" and features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system, starting at measure 27, continues the vocal line with the lyrics "- се - ял преж - ни - е меч - ты, и я за -". The piano accompaniment is marked "dolcissimo" and "p", showing a change in texture with more sustained chords. The score is numbered 25 and 175 at the top.

Rys. 9. *Pamiętam cudowną chwilę*<sup>41</sup>

Główną cechą akompaniamentu fortepianowego w rosyjskich romansach jest złożoność – akompaniament zmienia się wraz ze zmianami nastroju, łącząc cechy różnorodności i zmienności.

<sup>41</sup> Romances and Songs (Glinka, Mikhail), Muzyka, Moskwa, 1970, s. 176-177.

## Cechy rytmiczne akompaniamentu fortepianowego

W rosyjskich romansach rytm akompaniamentu fortepianowego nie zawsze jest zgodny z rytmem melodii wokalne. Na przykład w części B pieśni *Tak tu dobrze* Rachmaninowa (rys. 10). Kompozytor wykorzystał tutaj burzliwą fakturę akompaniamentu. Natomiast najwyższy głos poprowadzony jest lirycznie.

The image displays a musical score for the song 'Tak tu dobrze' (It's so good here) by Sergei Rachmaninov. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, featuring a melodic line with lyrics in Russian. The piano accompaniment is in the lower staves, showing a complex, rhythmic texture with many chords and moving lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'дей... здесь ти-ши-на... здесь толь-ко бог да и я. Цве-ты да ста-ра-я сос-'. The piano part has a driving, rhythmic quality with many chords and moving lines, while the vocal part is more lyrical.

Rys. 10. *Jak tu dobrze*<sup>42</sup>

## Związek między partią fortepianu a głosem

Partia fortepianu w rosyjskich romansach nie jest wyłącznie podporządkowana linii wokalne, czasami nad nią dominuje i wyraża muzyczne znaczenia, dopełniając temat muzyczny. Czasami podąża za melodią wokalną, a czasami z nią kontrastuje. Za pomocą partii fortepianu kompozytor odtwarza postacie z pieśni i tbuduje muzyczną atmosferę, która czasami jest jednorodna, a czasem zróżnicowana, co sprzyja ciekawej prezentacji tematów muzycznych.

Na przykład *Wiosenne wody* Rachmaninowa to pieśń, w której pianista i wokalista z jednej strony są niezależni, ale z drugiej są też nierozłączni – oba głosy spletają się ze sobą, tworząc wspaniały obraz wiosny. Ogólna relacja między

<sup>42</sup> Koussevitzky N., 12 romansów opus 14 (Siergiej Rachmaninow), Mineola: Wydawnictwo Dover Inc., 1998, s. 104.

fortepianem a wokalistą jest zasadniczo analizowana z punktu widzenia fortepianu w kategoriach relacji zrównoważonej, relacji podporządkowanej i relacji dominującej.

W pierwszej części pieśni wykorzystano fakturę fortepianu symbolizującą wzbierające fale. Wstęp maluje obraz gwałtownych wiosennych przypływów i odrodzenia życia w nowej porze roku. Tego rodzaju muzyczne zbudowanie nastroju doskonale oddaje emocje wokalisty (rys. 11).

**Allegro vivace**

The musical score is for a piece titled 'Wiosenne wody' (Spring Waters). It is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score is written for piano and voice. The piano part begins with a flowing, wave-like texture in the right hand, characterized by sixteenth-note patterns. The left hand provides a more rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The vocal melody enters with the lyrics 'Е - ще в по-лях бе - ле - ет снег, а' (There is still snow in the fields). The piano accompaniment continues with a dense, rhythmic pattern.

Rys. 11. *Wiosenne wody*<sup>43</sup>

W takcie 16 części B pieśni (t. 15-20, rys. 12) we fragmencie „Весна идет!” pojawia się kulminacja. Głośność fortepianu jest tutaj równa głośności wokalu lub nawet ją przewyższa. Jest to szczególnie widoczne we fragmentach dominacji fortepianu, gdzie nuty fortepianu są gęste, faktura bogata, a dźwięk bardzo okazały. W takcie 20 intensywność „fff” fortepianu bezpośrednio odtwarzała motyw wiosennego przypływu. W sekcji zamykającej intensywność utrzymuje się na poziomie „fff” przez cały czas, oddając gwałtowną naturę wiosennego przypływu.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 71.

[a tempo]

„Вес - на и - дет!

Вес - на и - дет! Мы - мо - ло - дой вес - ны гон -

- цы, о - на нас вы - сла - да вне -

- ред.

[a tempo]

Rys. 12. *Wiosenne wody*<sup>44</sup>

Koda to solo fortepianu. Strukturalnie wstęp, interludium i koda utworu *Wiosenne wody* wykazuje wysoki stopień trudności technicznej w partii fortepianu.

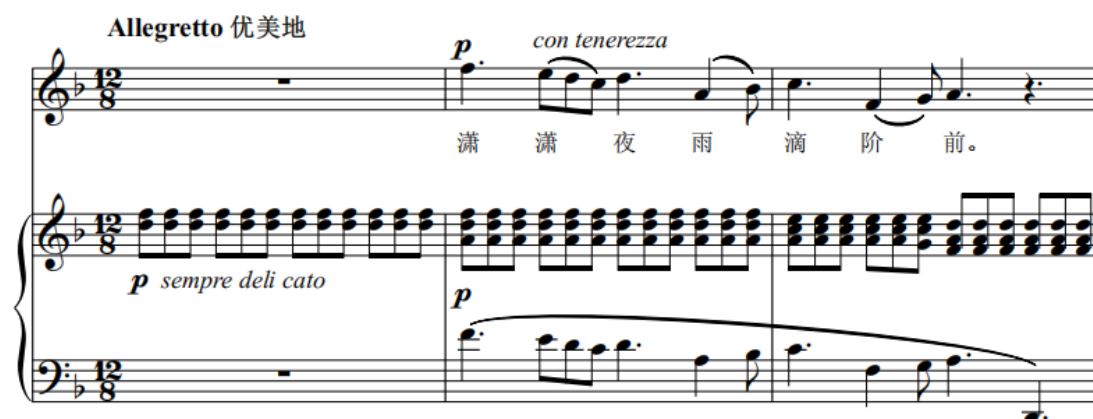
<sup>44</sup> Ibidem, s. 71.

## Charakterystyka partii fortepianu w chińskich pieśniach artystycznych

Partia fortepianu zajmuje bardzo ważne miejsce w pieśni artystycznej – nie pełni funkcji akompaniamentu w zwykłym sensie, ale jest zintegrowana z partią wokalną i staje się niezmienną i integralną częścią utworu jako całości. Kompozytorzy pisząc pieśni artystyczne muszą mieć na względzie oba te elementy jednocześnie<sup>45</sup>. Akompaniament i melodie pieśni artystycznych Huang Zi i Zhao Jipinga zostały ukończone w tym samym czasie, osiągając idealną integrację partii głosu i fortepianu.

### Figuratywne naśladownictwo we wzorach muzycznych

Wybór wzorców akompaniamentu jest jedną z najważniejszych kwestii podczas tworzenia akompaniamentu fortepianowego. Huang Zi i Zhao Jiping byli w stanie symulować różne nastroje i „zjawiska życia codziennego” jedynie poprzez wybór odpowiednich wzorów. Choć w preludium *Wiosennej tęsknoty* Huang Zi zastosowano proste akordy kolumnowe, to schemat kolorystyczny zbudowany na bazie harmonii kolumnowych pozwala słuchaczowi poczuć nastrój szumiącego wiosennego deszczu (rys. 13).



Rys. 13. *Wiosenna tęsknota* Huang Zi<sup>46</sup>

W akompaniamencie fortepianowym w utworze *Cnoty milczącej orchidei* Zhao Jiping’a tekstura akompaniamentu imituje tu wrażenie szarpanych strun guqin,

<sup>45</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię: wybrane piosenki artystyczne Lu Zaiyi* [我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选], Shanghai Music Publishing House, 2005, s. 3.

<sup>46</sup> Liao Changyong 廖昌永, *Stulecie chińskich pieśni artystycznych, tom 2* [中国艺术歌曲百年曲集第二卷], Shanghai Music Publishing House, 2020 (11), s.17-18.

a progresja arpeggio podkreśla kojące cechy muzyki klasycznej. Melodia jest długa i głęboka, z kojącym rytmem i mocniejszymi elementami wyróżniającymi się wśród fal spokoju. Punkt kulminacyjny jest powtórzony dwukrotnie, co dodatkowo zwiększa napięcie linii melodycznej. W miarę postępu interludium energia stopniowo narasta od pierwszych akordów kolumnowych prawej ręki i triolowego wzoru rytmicznego lewej ręki, aż do zmiany na łamane akordy w szesnastkowych rytmach w powtórzonej sekcji lewej ręki, dzięki czemu udało się zbudować wewnętrzną ekspresję emocjonalną zmierzającą w kierunku punktu kulminacyjnego (rys. 14). Wokalista może w tym przypadku stworzyć w swojej głowie klasyczny obraz i pomyśleć o sobie jak o starożytnym instrumencie muzycznym, który osiąga muzyczną harmonię i w pełni oddaje emocje.

Rys. 14. *Cnoty milczącej orchidei* Zhao Jipinga<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Wang Li 汪莉, *Chińskie klasyczne pieśni artystyczne* [中国经典艺术歌曲], People's Music Press, 2016 (04), s. 179-181.

### E. Przedstawienie subtelnej psychologii za pomocą wzorców muzycznych

Wzory akompaniamentu mogą być używane również do przedstawienia subtelnej psychologii. Artyzm chińskich pieśni znajduje odzwierciedlenie nie tylko w imitacji obrazów z życia, ale także w przedstawianiu psychologicznych niuansów. Na przykład w utworze *Ciche myśli nocą* Zhao Jiping'a (rys. 15) wydaje się, że kompozycja ma improwizowany akompaniament, jednak kompozytor wykorzystuje w nim płynne, łamane wzory akordów i luźne rytmy, aby delikatnie nakreślić cichą noc, jasne światło księżyca i uczucie tęsknoty za domem.



Rys. 15. *Ciche myśli nocą*<sup>48</sup>

### Kreowanie artystycznej koncepcji języka fortepianu

Powodem, dla którego pieśni artystyczne Huang Zi osiągnęły wielki sukces, jest to, że jego akompaniament wydobywa głębokie znaczenia zawarte w chińskich wierszach i z sukcesem oddaje je za pomocą unikalnego języka fortepianu. W utworze *Kwiaty, ale nie kwiaty* fortepian pełni nie tylko rolę akompaniamentu, ale tworzy z melodią wokalną ścisłą całość, której elementy są współzależne i uzupełniają się. Lewa ręka gra główny temat utworu, podczas gdy prawa gra akordy. Schemat rytmiczny akompaniamentu to ciągle ósemki, które podkreślają mglistą koncepcję artystyczną dzieła. Huang Zi połączył tu zachodnie techniki kompozytorskie z tradycyjnymi chińskimi elementami muzyki ludowej.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 216.

### Kształtowanie konotacji części podrzędnych

„Partia fortepianu nie jest akompaniamentem w zwykłym sensie, ale jest zintegrowana z partią wokalną, stając się niezmienną, organiczną częścią całości dzieła”<sup>49</sup>. Podrzędne części pieśni artystycznych Huang Zi nie tylko odgrywają rolę łączników, ale także służą jako zapowiedzi i wskazówki, znacznie rozszerzając konotacje poszczególnych utworów. Na przykład w interludium *Nostalgii* (rys. 16) Huang Zi sprytnie użył fortepianu do naśladowania dźwięków nawołującej kukułki. Fragment ten stanowi żywą odpowiedź i uzupełnienie końca pierwszej części, a także służy jako przejście do zmian w akompaniamencie w drugiej części. Tego rodzaju spójna konstrukcja pomaga w tworzeniu efektu echa między partią fortepianu a partią wokalną, torując drogę dla wejścia głosu.



Rys. 16. *Nostalgia*<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Chen Yitong 陈奕彤, *Badanie cech artystycznych i stylu śpiewania pieśni Huang Zi na przykładzie utworów „Kwiaty, ale nie kwiaty” i „Trzy życzenia róży”* [黄自艺术歌曲创作特征及演唱风格研究——以《花非花》《玫瑰三愿》为例], *Contemporary Music*, 2024 (05), s. 126-128.

<sup>50</sup> Liao Changyong 廖昌永, *Stulecie chińskich pieśni artystycznych, tom 2* [中国艺术歌曲百年曲集第二卷]. Shanghai Music Press, 2020 (11), s. 13.

## **Wspólne elementy partii fortepianu w rosyjskich i chińskich pieśniach**

### **Kształtowanie koncepcji artystycznych i nastroju**

Jeśli chodzi o tworzenie akompaniamentu fortepianowego do pieśni artystycznych, to kompozytorzy z Chin i Rosji wybierają różne wzory akompaniamentu, jednak zasadniczo koncentrują się na muzyce homofonicznej i przywiązują dużą wagę do roli partii fortepianu w kreowaniu nastroju i emocji utworu.

## **3.5 Porównanie cech muzycznych chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych**

### **Muzyczne cechy rosyjskich pieśni artystycznych**

#### **Połączenie liryzmu z dramatyzmem i opisowością**

Liryzm i dramatyzm są charakterystycznymi cechami estetycznymi większości rosyjskich pieśni. Kompozytorzy przywiązali dużą wagę do oddania liryzmu i dramatyzmu, organicznie integrując te dwie cechy, dzięki czemu rosyjskie pieśni są pełne emocji i romantycznego charakteru, a muzyka wymaga ukazania różnych stanów napięcia.

Dzieła Rachmaninowa są w większości wyrazem subiektywnych uczuć, które są przepełnione pragnieniem wolności, człowieka należącego do warstwy intelektualistów. Rachmaninow za pomocą metod artystycznych wyrażał własne doświadczenia, ukazywał kontrasty między dobrem a złem, miłością i nienawiścią, życiem i śmiercią, radością i bólem, ideałem i rzeczywistością, światłem i ciemnością. Wszelkiego rodzaju niemożliwe do pogodzenia konflikty wynikające z dążenia do piękna i światła w mrocznej, duszącej wszelkie życie rzeczywistości, kreują tragiczną treść i dramatyczne napięcie reprezentatywnych dzieł muzycznych Rachmaninowa. Większość jego utworów lirycznych ma intensywnie lub lekko smutny koloryt.

Aby wzmocnić głębię emocji Rachmaninow nadawał frazom napięty i dramatyczny charakter za pomocą zmiany tonacji, zmian metrycznych i rytmicznych, wzbogacania kolorystyki harmonicznego, wprowadzanie złożonego akompaniamentu fortepianowego itp. Na przykład w pieśni *Wiosenne wody* kilkakrotnie powtarzane są słowa „Весна идет!”, co pomaga wyrazić podekscytowanie bohatera, który z

niecierpliwością oczekuje nadejścia wiosny. Kompozytor tworzy tu dramatyczne napięcie poprzez akordy akompaniamentu fortepianu, budując poruszający obraz wiosennego przypływu, z jego falującym ruchem w górę i w dół. Z jednej strony mamy prostą i bezpośrednią liryczną melodię wokalną, z drugiej zaś napięty i złożony akompaniament fortepianu. Doskonale połączenie liryzmu i dramatyzmu sprawia, że utwór jest niezwykle żywy i ma swoją „duszę”.

### **Połączenie liryzmu z opisowością**

Połączenie liryzmu i opisowości jest drugą metodą pogłębiania lirycznego stylu rosyjskich pieśni artystycznych. Kochający naturę Glinka we wczesnym i środkowym etapie swojej twórczości posługiwał się pięknymi opisami i wykorzystaniem naturalnej scenerii, aby wyrazić wewnętrzne emocje i ukoić serce. Na przykład jego pieśń *Skowronek* oparta jest na rosyjskiej melodii ludowej, a partia fortepianu naśladuje śpiew tytułowego skowronka za pomocą techniki ornamentacji, imitującej melodyjne ptasie nawoływanie.

Etniczny charakter zawsze stanowił o wyjątkowości rosyjskiej twórczości muzycznej, stając się jedną z najbardziej charakterystycznych cech muzyki tego kraju. Rosyjscy muzycy często włączali elementy pieśni ludowych do melodii i harmonii swoich lirycznych pieśni artystycznych, a także stosowali charakterystyczne dla tańców ludowych rytmy<sup>51</sup>. Glinka przywiązywał dużą wagę do rosyjskiej muzyki ludowej, równocześnie czerpiąc z zachodnich stylów muzycznych i technik twórczych. Kompozytor zebrał i uporządkował rosyjską muzykę ludową i zakorzenił swoją własną twórczość w rosyjskiej muzyce ludowej, używając do tworzenia muzyki elementów charakterystycznych dla pieśni ludowych. Za przykład mogą posłużyć tu *We krwi goreje ogień pożądania* i *Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa*, skomponowane przez Glinkę na podstawie wierszy Puszkina, które w formie są bliskie prawdziwemu życiu.

### **Muzyczne cechy estetyczne chińskich pieśni artystycznych**

#### **Koncepcja „obrazowania” w utworze**

Pochodzenie wyrażenia „obrazowanie” (意象) można prześledzić od czasów

---

<sup>51</sup> Blades-Zeller E., *Tchaikovsky's Complete Songs: A Companion with Texts and Translations*, Indiana University Press, 2002 (2), s. 169.

*Księgi Przemian* (《周易》). Po raz pierwszy słowo to zostało użyte przez Liu Xie (刘勰): „窥意象而运斤” („patrzac i obrazując, dopiero można użyć siekiry”)<sup>52</sup>. Przez „obrazowanie” Liu Xie rozumiał obrazy kreślone w myślach. W chińskich pieśniach artystycznych obrazowanie może być oddane między innymi przez tworzenie profilu psychologicznego, a także elastyczne stosowanie technik i języka artystycznego. Obrazowanie w estetyce chińskiej może być rozumiane jako kreowanie obrazów we własnym umyśle. Zgodnie z artystyczną koncepcją chińskich pieśni artystycznych istnieją pojedyncze obrazy (单一意象) i kombinacje obrazów (组合意象) – autorzy tekstów w swoich utworach wykorzystują pojedynczy obraz jako podstawową jednostkę myślenia wizualnego, a wykonawcy rozwijają daną koncepcję artystyczną i rozszerzają pojedynczy obraz w większą kombinację obrazów.

Przykładem może być pieśń Zhao Jiping’a *Ciche myśli nocą*, w której kompozytor wykorzystał tradycyjną chińską tonację do kształtowania obrazu cichego nocnego nieba i świecącego jasno księżyca. Utwór poprzez samotną i zimną scenerię oddaje wewnętrzne uczucia autora, który pomiędzy słowami „unieść” (“举”) i „opuścić” (“低”) wyraża nocną samotność i bezsenność, a między „patrzeniem” (“望”) i „myśleniem” (“思”) wyraża uczucie smutku i tęsknoty za domem. Taki sposób wypowiedzi ma nie tylko znaczenie pod względem wyrażania myśli i emocji, lecz ma również wysoką wartość artystyczną i estetyczną.

Nie ma dzieła sztuki bez pomysłu – tak samo jest z pieśniami artystycznymi. Obrazowanie, jako najbardziej bezpośredni sposób tworzenia sztuki, odgrywa kluczową rolę w twórczości artystycznej na poziomie mentalnym. Myślenie wyobrazeniowe w estetyce chińskich pieśni polega właśnie na budowaniu wewnętrznej wizji dzieła poprzez tworzenie obrazów, gromadzenie ich, badanie głębszych konotacji i abstrakcyjnych koncepcji, co ostatecznie prowadzi do skonstruowania pełnego obrazu artystycznego.

---

<sup>52</sup> Liu Xie 刘勰, *Literacki umysł i rzeźbienie smoków* [文心雕龙], Henan University Press, Kaifeng, 2008, s. 224.

### **Artystyczna interpretacja „konotacji” dzieła**

„Konotacja” (‘意蕴’), jako element wewnętrzny odpowiadający czynnikom zewnętrznym dzieła, nie odnosi się do formy, ale do wewnętrznych emocji i „duszy” dzieła. Konotacja ma związek z dokładnością i plastycznością artystycznego obrazu, stopniem kompletności i skrupulatności struktury dzieła oraz etnicznymi i współczesnymi cechami jego stylu artystycznego. Estetyczna konotacja chińskich pieśni artystycznych nie odnosi się do treści i tematów, ale do „ducha” ukrytego w głębi dzieła, stanowiącego tak naprawdę jego rdzeń. Na przykład Huang Zi w opartej na wierszu Long Qi pieśni *Trzy życzenia róży* antropomorfizuje różę, porównując ją do delikatnej, ale równocześnie silnej kobiety, która pragnie współczucia i piękna.

Podsumowując, emocje i estetyczne cechy chińskich pieśni artystycznych są prześiąknięte głębokimi zależnościami. Aby przebić się przez powierzchowny obraz dzieła i w pełni zrozumieć jego głębsze znaczenie, konieczne jest docenienie emocjonalnych konotacji zarówno w perspektywie estetycznej, jak i intelektualnej.

### **Artystyczna prezentacja „nastroju” utworu**

„Nastrój” (‘意境’) odnosi się do sfery artystycznej utworzonej przez integrację obrazów z życia z wyrażonymi w nich ideami i emocjami. Jeśli chodzi o tworzenie chińskich pieśni artystycznych, obrazy te dotyczą naturalnej scenerii i realiów życia społecznego przedstawianych przez autora, który wyraża emocje i subiektywne myśli bezpośrednio poprzez utwór. W słowie „意境” pierwszy znak „意” odnosi się do emocji i myśli, a drugi „境” do przedmiotów i obrazów. W obrazach zawierają się myśli, a w myślach obrazy – oba te elementy uzupełniają się i są niezastąpione. Nastrój jest ważną kategorią estetyczną, a także ważnym standardem artystycznym, który odzwierciedla cechy narodowe danego dzieła.

Skomponowany przez Huang Zi utwór *Kwiaty, ale nie kwiaty* demonstruje unikalny styl artystyczny poety Bai Juyi z dynastii Tang, a jednocześnie prezentuje wyjątkowy urok chińskiego stylu ludowego. Pieśń ta dziedziczy cechy klasycznej muzyki dynastii Tang i w delikatny sposób przedstawia silne uczucie nostalgii za przeszłością. Wykorzystanie eleganckiej i wyrafinowanej semantyki pomaga stworzyć pełny wdzięku nastrój pieśni skomponowanej do klasycznego wiersza. Huang Zi

wykorzystał w swojej pieśni również zachodnie techniki impresjonistyczne, aby wydobyć mglisty charakter wiersza.

Chińskie idee estetyczne są doskonałym odzwierciedleniem wewnętrznej „duszy” chińskich pieśni artystycznych. Estetyczna ekspresja pieśni artystycznych polega na dostrzeganiu wewnętrznych obrazów poprzez poznawanie zewnętrznego kształtu utworów, na interpretowaniu artystycznych znaczeń poprzez zagłębienie się w „duszę” utworów, a także na wydobywaniu artystycznych znaczeń poprzez jednoczenie rzeczywistości z wyobraźnią, jak również jednoczenie siebie z innymi rzeczami<sup>53</sup>.

### **3.6 Indywidualne piękno języka w rosyjskich i chińskich pieśniach artystycznych**

#### **Język rosyjskich pieśni artystycznych**

Większość rosyjskich pieśni artystycznych opiera się na wierszach poetów rosyjskich. Język rosyjski ma wiele liter i fonemów, jak również różne wzorce wymowy samogłosek i spółgłosek. Podczas wymawiania dźwięków narządy artykulacyjne są znacznie bardziej napięte niż w języku chińskim, a powietrze jest wydychane ze znacznie większą siłą. Z tego powodu, aby dobrze śpiewać rosyjskie pieśni, należy w pierwszej kolejności zrozumieć i uchwycić najważniejsze cechy języka rosyjskiego oraz dokładnie zrozumieć zasady jego wymowy. Mając już niezbędne podstawy językowe oraz znając tło kompozycji i ogólne znaczenie tekstu można rozpocząć systematyczne ćwiczenia, aby jak najlepiej wyrazić muzyczne znaczenia tekstu.

#### **Techniki wymowy rosyjskich samogłosek w śpiewie**

W języku rosyjskim jest sześć samogłosek: [a], [o], [y], [и], [ы], [э]. W zależności od tego, jak wysoko położony jest język, wyróżnia się samogłoski wysokie ([и], [ы], [y]), samogłoski środkowe ([a], [o]) i samogłoski niskie ([a]); w zależności od tego czy język znajduje się z przodu czy z tyłu, wyróżnia się samogłoski przednie ([и], [a]), samogłoski środkowe ([ы], [a]) i samogłoski tylne ([y], [o]); w zależności od ułożenia warg wyróżnia się samogłoski wymawiane z zaokrąglonymi wargami

---

<sup>53</sup> Meng Zhuo 孟卓, *Badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲演唱思维研究] [praca dyplomowa], Uniwersytet Dongbei, 2018, s. 136, 144, 158.

([y], [o]) i samogłoski bez zaokrąglonych warg ([и], [э], [а], [ы])<sup>54</sup>. W języku rosyjskim, podczas wymowy tył języka unosi się w stronę podniebienia miękkiego, dolna warga jest aktywna, a górna warga porusza się tylko nieznacznie. Jednocześnie rozchylenie warg jest niewielkie<sup>55</sup>.

Gdy podczas wykonania pieśni napotyka się na samogłoski otwarte, takie jak [a], [o], należy otworzyć usta tak bardzo, jak to możliwe, utrzymywać język rozluźniony i w płaskiej pozycji. W przypadku samogłosek zamkniętych, takich jak [y], [ɤ], należy przesunąć język do tyłu i utrzymywać podstawę języka rozluźnioną. Górne podniebienie należy maksymalnie unieść. Ułożenie warg podczas wymawiania samogłosek jest różne. Na przykład samogłoski [y], [o], wymawiane są z wargami lekko wysuniętymi do przodu. Samogłoski takie jak [и], [э], [Ы], [а], są wymawiane z lekko rozchylonymi i rozciągniętymi na boki wargami. Na przykład samogłoska [y] z początkowego zdania „Иу меня был край родной” pieśni *Syn Rachmaninowa* (op. 8 nr 5), powinna być śpiewana z ustami lekko wysuniętymi do przodu, utrzymującymi kształt jak do wymowy dźwięku [u]. Jama nosowa musi działać jako pomost między jamą ustną a jamą głowy, aby zapewnić swobodny przepływ głosu, a przez to również bardziej spójny i jednolity dźwięk.

### **Techniki wymowy rosyjskich spółgłosek w śpiewie**

Wymowa spółgłosek jest odwrotna do wymowy samogłosek, ponieważ podczas wymawiania spółgłosek powietrze musi przechodzić przez niektóre narządy głosowe, które stanowią przeszkodę, a do ich prawidłowego wymówienia wymagana jest duża ilość przepływającego powietrza. W zależności od tego, czy struny głosowe wibrują podczas ich wymawiania, czy nie, spółgłoski dzielą się na dźwięczne i bezdźwięczne, a w zależności od tego, czy środkowa część języka jest uniesiona w kierunku podniebienia twardego, czy nie, wyróżnia się samogłoski miękkie i twarde. Jeśli podczas śpiewania rosyjskich pieśni napotka się spółgłoski takie jak [Б], [Н], [Т], [Д], stosunkowo łatwo jest wymówić tego rodzaju twarde dźwięki bez podnoszenia

---

<sup>54</sup> Levin M I., *Reading Rules for Russian: A Systematic Approach to Russian Spelling and Pronunciation With Notes on Dialectal and Stylistic Variation*, [w:] “Slavic Review”, 1981 (03), s. 510-510.

<sup>55</sup> Yin Baoming 尹宝明, *Charakterystyka muzyczna i interpretacja śpiewu romansów Czajkowskiego z środkowego okresu twórczego* [柴科夫斯基中期时期浪漫曲音乐特征与演唱诠释], [praca dyplomowa] Shanghai Normal University, 2017.

języka. Natomiast w przypadku spółgłosek, takich jak [M], [Π], należy dostosować ułożenie jamy ustnej, aby wymówić tego rodzaju ciche dźwięki i śpiewać w wysokiej pozycji. Na przykład podczas śpiewania sylaby „МНЮ” w „ПОМНЮ” w pieśni *Pamiętam cudowną chwilę* Glinki nie można w pełni wykorzystać dźwięczność jamy ustnej do artykulacji. Podczas śpiewania spółgłosek dźwięcznych ważne jest, aby język był rozluźniony i dotykał podstawy górnych zębów. Warto zauważyć, że dźwięczne spółgłoski występujące na końcu wyrazu należy wyciszyć, co jest jedną z ważnych zasad wymowy słów w języku rosyjskim.

### **Intonacja i akcent w śpiewie**

Akcent Rosyjski charakteryzuje się swobodą i mobilnością. Różne formy gramatyczne danego słowa mogą mieć różne pozycje akcentu, a to samo zdanie może mieć różne znaczenia w zależności od akcentu logicznego. Akcent rosyjski dzieli się na akcent segmentalny i akcent logiczny. Akcent segmentalny zwykle pada na ostatnie słowo, a akcent logiczny pada na ważne słowa w zdaniu, aby je podkreślić. Aby określić akcent logiczny, konieczne jest dokładne określenie punktu semantycznej emfazy<sup>56</sup>.

### **Język chińskich pieśni artystycznych**

Język chiński ma długą historię. Chińskie znaki pod względem wymowy składają się z nagłosu, wygłosu i tonu, z czego najważniejszy jest ton. W języku chińskim istnieją cztery tony, które bezpośrednio wpływają na falujący ruch melodii w górę i w dół<sup>57</sup>. Podczas śpiewania pieśni artystycznych Huang Zi i Zhao Jiping’a bardzo ważne jest, aby zadbać o odpowiednią dykcję i artykulację słów, do czego niezbędne jest zrozumienie najważniejszych cech i reguł języka chińskiego. Wymowa języka chińskiego na podstawie transkrypcji pinyin w śpiewie jest mniej więcej taka sama jak wymowa w normalnej mowie. Istnieją trzy główne sposoby wymowy transkrypcji pinyin, które można wykorzystać do wyrażenia języka w śpiewie:

---

<sup>56</sup> Yang Qing 杨庆, *Ewolucja i analiza kulturowa zachodnich pieśni artystycznych* [西方艺术歌曲的流变与文化解析], China Book Press, 2018 (05), s. 37.

<sup>57</sup> Shao Jingmina 邵敬敏, *Ogólna teoria współczesnego języka chińskiego* [现代汉语通论], Shanghai Education Press, 2016 (08), s.15.

1. **Metoda podwójnej wymowy (两拼法):** wygłos traktowany jest jak jedna całość, która łączona jest ze spółgłoską w nagłosie. Metoda ta jest zwykle używana w pieśniach, które nie są zbyt powolne. Na przykład, w pierwszym wersie pieśni Huang Zi *Nostalgia* (“柳丝系绿，清明才过了” „Wierzbowe gałązki są zielone, święto Qingming już się skończyło”) znaki 丝 sī i 绿 lǜ wymawia się w następujący sposób:

丝:  $s \rightarrow i = sī$

绿:  $l \rightarrow ü = lǜ$

Artykulacja musi być tu płynna i precyzyjna, a nie rozciągnięta, oparta na świadomym podejściu do wokalizacji.

2. **Metoda potrójnego połączenia (三拼连读法):** metoda ta stosowana jest w przypadku sylab złożonych nagłosu, śródgłosu i wygłosu. Na przykład w wersie “床前明月光” („Jasne światło księżyca przed łóżkiem”) w pieśni Zhao Jipinga *Myśli spokojną nocą*, znaki 床 chuáng i 光 guāng wymawiane są w następujący sposób:

床:  $chu \rightarrow ang = chuáng$

光:  $gu \rightarrow ang = guāng$

Nagłos i śródgłos muszą tu być potraktowane jako całość, która łączy się z następującym zaraz potem wyglosem. Podczas śpiewu należy wymówić wyraźnie wszystkie trzy części i upewnić się, że na końcu występuje powracający rym.

3. **Kombinacja nagłosu i śródgłosu (声介合拼法):** najpierw należy przeliterować spółgłoskę nagłosu i samogłoskę śródgłosu tworząc sylabę, a następnie zintegrować ją z następującym potem wyglosem. Na przykład w pieśni artystycznej Huang Zi *Wiosenna tęsknota* w wersie “潇潇夜雨，滴阶前” („Deszcz pada w nocy, kapiąc przed schodami”) znaki 潇 xiāo i 前 qián wymawia się w następujący sposób:

潇:  $x+i+ao \rightarrow xi+ao \rightarrow xiāo$

前:  $q+i+an \rightarrow qi+an \rightarrow qián$

Język jest podstawą śpiewu, a czystość artykulacji jest jednym z najważniejszych kryteriów wokalnych. Podczas śpiewania chińskich pieśni artystycznych stosuje się te

trzy metody, aby artykulacja słów była dokładna i wyraźna, dzięki czemu można osiągnąć efekt doskonałej dykcji. Tylko poprzez wyraźną ekspresję języka publiczność może zrozumieć treść i emocje pieśni, która ma szansę poruszyć czułe struny w sercach słuchaczy.

## **ROZDZIAŁ IV**

### **Analiza reprezentatywnych dzieł rosyjskich i chińskich kompozytorów**

#### **4.1 Analiza reprezentatywnych pieśni artystycznych Glinki**

##### **4.1.1. жаворонок (*Skowronek*)**

##### **Geneza powstania pieśni**

W latach czterdziestych XIX wieku Glinka skomponował cykl wokalny o heroicznym i epickim charakterze pt. *Pożegnanie z Petersburgiem*, który składał się z dwunastu romansów, obejmujących style muzyki ludowej i melodie narodowe z Hiszpanii, Włoch, Rosji i wielu innych krajów. *Skowronek* jest dziewiątą pieśnią w cyklu, a jej tekst został napisany przez rosyjskiego autora tekstów Nestora Kukolnika. Opisuje piękno przyrody rodzinnych stron autora, pozwalając słuchaczowi poczuć słońce, las i świeżość natury w Rosji. Piękna sceneria odsłaniana jest stopniowo niczym na rozwijającym się zwoju, obrazując tym samym miłość bohatera do ojczyzny i natury, a także jego przywiązanie do rodzinnych stron<sup>58</sup>.

##### **Analiza struktury utworu**

*Skowronek* odznacza się piękną melodią, delikatnością uczuć i głębią nastroju, jednak da się w nim odczuć również lekki smutek. Utwór przyjmuje dwuczęściową strukturę w formie stroficznej, a utrzymany jest w tonacji e-moll, metrum 4/4 i tempie Moderato. Całość ma 53 takty - preludium ma pięć taktów, interludium cztery takty i końcowa koda również cztery takty. Każdy okres zawiera pięć fraz. Struktura utworu została przedstawiona poniżej:

---

<sup>58</sup> Asafiev B., *O rosyjskiej przyrodzie i rosyjskiej muzyce*, [w:] „Sztuka w szkole”, 2007 (1), s. 7-11.

| Pieśń dwuczęściowa z reprzyzą |       |   |   |   |   |             |       |    |    |    |    |       |
|-------------------------------|-------|---|---|---|---|-------------|-------|----|----|----|----|-------|
| Preludiu                      | A     |   |   |   |   | Interludium | A'    |    |    |    |    | Koda  |
| m                             | 6—25  |   |   |   |   | 26—29       | 30—49 |    |    |    |    | 50—53 |
|                               | a     | b | c | d | e |             | a'    | b' | c' | d' | e' |       |
| 5                             | 4     | 4 | 4 | 4 | 4 | 4           | 4     | 4  | 4  | 4  | 4  | 4     |
| e                             | e-G-e |   |   |   |   | e           | e-G-e |    |    |    |    | e     |

### Analiza wykonania utworu

Preludium (rys. 17) składa się z pięciu taktów, które imitują dźwięki wydawane przez skowronka. Zastosowana tu ornamentacja oddaje czyste dźwięki ptasiego śpiewu, a dźwięk w górnym rejestrze tworzy melodyjną oprawę. W części wstępnej wokalista musi wyciszyć się i podążyć za nieustannie wznoszącym się dźwiękiem, równocześnie wyobrażając sobie skowronki wzbijające się w niebo, aby odpowiednio oddać wrażenie oddalania się. Główny nacisk położony jest tutaj na obrazowanie sytuacji za pomocą śpiewu oraz na budowaniu nastroju.

Rys. 17 Skowronek<sup>59</sup>

Część A (t. 6-25, rys. 18) składa się z pięciu fraz, z których każda wykorzystuje podobną progresję melodyczną. Tempo całego utworu to Moderato, a schemat

<sup>59</sup> Zhao Yunhong 赵云红, *Kolekcja rosyjskich pieśni romantycznych [俄罗斯浪漫曲集]*, Wydawnictwo Kultura i Sztuka, 2022 (05), s. 7.

rytmiczny opiera się na długich ćwierćnutach i ćwierćnutach z kropkami, dlatego też oddech śpiewaka powinien być długi, z jednym wdechem na dwa takty. Barwa musi być stosunkowo miękka, aby odzwierciedlić liryczny charakter muzyki. Melodia frazy a (t. 6-9) rozpoczyna się od wznoszącej kwarty, a następnie stopniowo meandruje w dół, z interwałami kwarty i kwinty. Patrząc na rytm tej frazy, praktycznie każdy kolejny dźwięk odpowiada kolejnemu słowu. Intensywność śpiewu powinna być słaba, a ton głosu miękki i liryczny, wychwalający piękne trele skowronka. Oddech śpiewaka w tym miejscu musi być równy i stabilny.

We frazie b (t. 10-13) forma melodyczna pozostaje taka sama, lecz tonacja zmienia się z e-moll na G-dur, dzięki czemu kompozytor uzyskał tu nowe barwy muzyczne. Tekst „между не бом и землёй песня раздаётся, не исходною струёй громче громче лётся” wspomina niebo, ziemię, strumień i pieśń. Dzięki interwałom kwartowym melodia utrzymuje płynność i idealnie pasuje do wymowy rosyjskiego tekstu. Muzyczne oznaczenie *semlice e con molton anima* oznacza „prosto i bardzo emocjonalnie”. Akompaniament fortepianowy i głos odgrywają własne role, ale równocześnie są ze sobą zintegrowane, tworząc wspólnie nastrojowy obraz. Ostatnie dwa takty frazy wykonywane są w dynamice mezzo forte. Podczas poprzedzającej je ósemkowej pauzy wokalista musi zrobić szybki i głęboki wdech, aby być w stanie zaśpiewać silne mf.

Na początku frazy c (t. 14-17) melodia stopniowo przechodzi do punktu kulminacyjnego tej części. W takcie 16 pojawia się najwyższa nuta utworu – F w oktawie dwukreślnej. Oznaczenie *apiemavoce* oznacza tutaj „pełny i bogaty dźwięk”. Dynamizm kolorystyczny staje się silniejszy. Jednocześnie należy również zwrócić uwagę, aby oddech nie unosił się w górę wraz ze zmianą wysokości dźwięku. Podczas wydobywania dźwięków nie można zaściskać strun głosowych – głos musi być swobodny, a odpowiedni oddech powinien sprawić, że głos zarezonuje w rejestrze głowowym.

Frazy d i e mają ten sam początek, ale różne zakończenia. Ogólne znaczenie tekstu w tej części to: „w polu słyhać melodyjny i przyjemny śpiew skowronka, ale nie wiadomo, gdzie mój towarzysz się znajduje”. Tekst obu fraz jest taki sam, jednak pod względem dynamiki kontrastują ze sobą. Tego rodzaju detale sprawiają, że ta

romantyczna piosenka jest bogata w akcenty, wyraża pragnienie i tęsknotę za miłością. Podczas śpiewu należy odpowiednio akcentować elementy słabe i mocne, zgodnie z oznaczeniami dynamiki w partyturze, a także budować poczucie „warstwowości” dźwięku przy wsparciu oddechu, tak aby dźwięk i ekspresja emocjonalna były zintegrowane. Melodia i tempo są tutaj w większości takie same jak w pierwszym okresie, ale tekst oddaje tym razem wewnętrzne przemyślenia autora. Wokalista musi dobrze kontrolować barwę i intensywność dźwięku, aby odpowiednio zinterpretować liryczny charakter całości.

The image displays a musical score for a song, likely a vocal piece with piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Russian and Chinese. The first system (measures 7-10) has a vocal melody starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand. The second system (measures 11-14) includes dynamic markings *mf* and *p*. The third system (measures 19-22) includes a *mf* marking. The fourth system (measures 23-26) also includes a *mf* marking. The lyrics in Russian are: "и зем-лём пе-сня раз-да-ёт-ся, не-ис-ход-но", "ю стру-ей гром-че, гром-че льёт-ся. не ви-дать пев-", "кой сво-ей жа-во-ро-нок звон-кий. Над по-дру-жень-", and "кой сво-ей жа-во-ро-нок звон-кий." The Chinese lyrics are: "多 嘹 亮, 响 遍 天 空 大 地, 歌 声 好 像", "清 泉 水, 永 远 流 动 不 息。 田 野 上 的", "又 悦 耳, 却 不 知 在 哪 里? 唱 的 婉 转", and "又 悦 耳, 却 不 知 在 哪 里?"

Rys. 18 Skowronek<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Zhao Yunhong 赵云红, op. cit., s. 7-8.

Materiał melodyczny interludium (t. 26-29, rys. 19) pochodzi z preludium i służy zarówno do zapewnienia jedności stylu muzycznego utworu, jak i do wprowadzenia drugiej części utworu. Wokalista powinien odpowiednio dopasować swój głos do emocji i jeszcze mocniej wczuć się w wykonanie części A’.

The musical score for Figure 19 consists of two systems. The first system (measures 26-28) is instrumental for piano, featuring a treble and bass staff with eighth-note patterns and chords. The second system (measure 29) includes a vocal line with lyrics in Russian and Chinese, and piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando).

Rys. 19 *Skowronek*<sup>61</sup>

Część A’ (t. 30-49, rys. 20) wykorzystuje tę samą strukturę co część A, ale różni się nastrojem. Pierwsza z nich wykorzystuje motyw skowronka do namalowania poetyckiego obrazu natury, za to melodia drugiej części ukazuje lekki smutek i jest śpiewana z głębszymi emocjami. Melodia dwóch fraz a’ i b’ (t. 30-37) jest w zasadzie powtórzeniem melodii fraz a i b (t. 6-13), ale tekst jest inny – mówi o tym, że wiatr niesie pieśń, ale nie wiadomo do kogo dotrze. Podmiot liryczny ma nadzieję, że ci, którzy ją usłyszą, zrozumieją ją. Pieśń przybiera melancholijny nastrój, a podmiot liryczny pragnie wyrazić swoją miłość za pomocą głosu, jednak nie wie, gdzie jest jego ukochana osoba. Nastrojowa partia fortepianu przedstawia emocje oczekiwania i smutku. Trzy frazy c’, d’ i e’ (t. 38-49) mają taką samą melodię i strukturę jak frazy c, d i e (t. 14-25) z pierwszej części, jednak ze względu na zmiany w tekście, należy zwrócić uwagę na zmiany dynamiki i tempa. Na przykład, przy zmianie dźwięku f w 40. takcie, przy tekście „leć moja pieśni, nieś słodką nadzieję”, nastrój powinien narastać. Pojawienie się tego rodzaju zmiany nuty odgrywa istotną rolę w rozwijaniu

<sup>61</sup> Zhao Yunhong 赵云红, op. cit., s. 8-9.

ekspresji emocjonalnej utworu. Dwa oznaczenia dynamiki: crescendo i diminuendo są ze sobą ściśle powiązane, gdyż wzbogacają ekspresję wyrażania miłości. Takty 42-49 to dwie równoległe frazy z tym samym początkiem i różnym końcem i różną dynamiką. Ta część pieśni należy do średniego i wysokiego rejestru, dlatego ważne jest, aby zwracać uwagę na płynność oddechu, stosując technikę mieszania głosu naturalnego z falsetowym, która pozwala utrzymać stabilną krtkań.

32

а ко - му - не зна - ет. Та, - к ко - му о - на, пой - мёт,  
却 不 知 道 送 给 谁, 听 到 这 支 歌 的 人,

36 *mf* *p*

от ко - го - у - зна - ет! Лей - ся, пе - сен - ка мо - я,  
她 心 里 能 领 会, 我 的 歌, 你 飞 去 吧!

4 *a plena voce*

40 *p*

песнь на - деж - ды слад - кой. Кто - то вспо - мнит про ме - ня  
带 着 甜 蜜 的 希 望, 有 个 人 会 记 起 我,

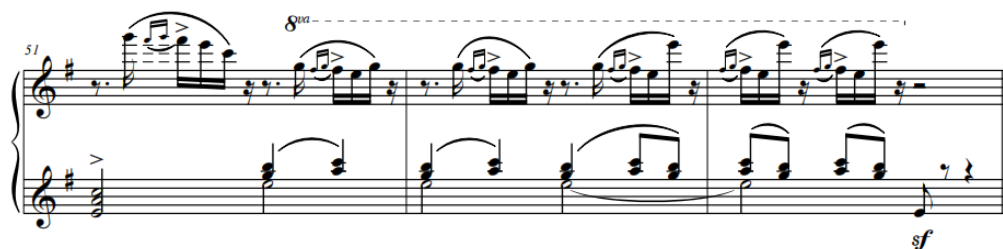
44 *mf*

и вздох - нёт у - крад - кой. Кто - то ве - пом - нит про ме - ня  
为 我 悄 悄 叹 息, 有 个 人 会 记 起 我,



Rys. 20 Skowronek<sup>62</sup>

Materiał muzyczny kody (t. 50-53, rys. 21) jest spójny z materiałem preludium i interludium, dzięki czemu początek i koniec utworu odpowiadają sobie na zasadzie echa.



Rys. 21 Skowronek<sup>63</sup>

#### 4.1.2 не поёт красавица при мне (*Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa*)

##### Geneza powstania pieśni

Jak wspominał sam Glinka, wiersz *не поёт красавица при мне* (*Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa*) to piękna historia miłosna, która powstała w wyniku spotkania i współpracy dawnych przyjaciół. Puszkina, który aktywnie działał w kręgach nowej literatury, spotkał swojego najlepszego przyjaciela Gribojedowa, którego nie widział od dziesięciu lat. Obu mężczyzn łączyła miłość do muzyki, postanowili odwiedzić przyjaciela, muzyka Glinkę. Gribojedow, zapalony muzyk, podzielił się z nim melodią gruzińskiej pieśni ludowej, do której Glinka skomponował utwór na fortepian, a Puszkina był tak poruszony, że napisał słowa do tej pięknej melodii i narodziła się pieśń *Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa*<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Zhao Yunhong 赵云红, op. cit., s. 9-10.

<sup>63</sup> Zhao Yunhong 赵云红, op. cit., s.10.

<sup>64</sup> Frolov S. V., „*Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa...*”: Glinka, Rachmaninow i wszyscy, wszyscy, wszyscy..., Materiały z I Spotkania Naukowego Pamięci S. Rachmaninowa, 2015, s. 89-100.

### Analiza struktury utworu

Utwór ma formę krótkiej stroficznej pieśni z jedną zwrotką muzyczną i dwiema zwrotkami tekstu. Cały utwór utrzymany jest w konwencji zwykłej pieśni świeckiej, bez złożonych pomysłów dramatycznych. Ze względu na wielokrotne kaskadowe ruchy melodii w dół i nacisk na tonację molową w dalszej części, pieśń ma lekko melancholijny nastrój, podczas gdy metrum 6/8 i akompaniament w charakterze walca nadają jej charakter miejskiej pieśni artystycznej. Cały utwór przyjmuje formę pieśni stroficznej, w pełni wykorzystującej techniki kompozytorskie typowe dla muzyki okresu romantyzmu. Struktura utworu jest następująca:

| Pieśń budowa |         |   |    |         |    |
|--------------|---------|---|----|---------|----|
| A            |         |   | A' |         |    |
| a            | łącznik | b | a  | łącznik | a' |
| 4            | 2       | 6 | 4  | 2       | 6  |
| B ♭          |         |   |    |         |    |

### Analiza wykonania utworu

Słowa frazy a części A (rys. 22) brzmią: „nie śpiewaj przy mnie, urodziwa; ta smutna gruzińska pieśń, te melancholijne melodie, przypominają mi o innym życiu na odległym brzegu”. Wiersz rozpoczyna się trybem rozkazującym i ujawnia, że w sercu podmiotu kryje się nowa i stara miłość. Aby wyrazić zawarte w tekście delikatne emocje, śpiew powinien utrzymywać łagodny i spokojny nastrój. Pod względem dynamiki, wykonanie tej frazy powinno być subtelne, aby przedstawić emocjonalny obraz smutnej rzeczywistości, w której znajduje się bohater wiersza. Podczas śpiewania należy kontrolować głośność i utrzymać spokojny ton.

Tekst frazy b brzmi: „ach, twoja żałobna melodia przypomina mi łąki, zmierzch i twarz samotnej dziewczyny w jasnym świetle księżyca...”. Druga część wiersza opisuje wspomnienia bardziej szczegółowo za pomocą elementów, takich jak „łąka”, „zmierzch”, „światło księżyca” i „samotna dziewczyna”, dając odbiorcy wrażenie pełnego wglądu w uczucia bohatera, co jeszcze bardziej porusza słuchacza. Podczas wykonywania tego fragmentu należy zapewnić dobre wsparcie oddechu, aby utrzymać jedność linii wokalne i skupić się na wyrażaniu wewnętrznych emocji.

Andantino

Не пой, кра-са-ви-ца, при мне ты  
 пе-сен Гру-зи-и пе-чаль-ной;  
 на-по-ми-на-ют мне о-не дру-гу-ю  
 жизнь и бе-рег даль-ный, бе-рег даль-

Rys 22 *Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa*<sup>65</sup>

Część A' (rys. 23) ma tę samą melodię, co część A, ale inny tekst. Słowa frazy a' brzmią następująco: „moja droga, jestem śmiertelnym duchem; kiedy cię zobaczyłem, zapomniałem o pięknym, czarującym cieniu, ale potem zaśpiewałaś i zjawia znów się pojawiła”. Ta część stanowi punkt kulminacyjny wiersza, Podkreślona tu zależność, że „widzenie ciebie” powoduje zapomnienie o „cieniu na drugim brzegu” pokazuje jak ważna dla bohatera wiersza jest adresatka jego słów. Jest to rodzaj pewnego wyznania. W momencie „jeśli zaśpiewasz, znów przypomnę sobie dziewczynę z

<sup>65</sup> *Romanse i pieśni (Glinka Michaił)*, Muzyka, Moskwa, 1970, s. 101.

Tekst frazy b' brzmi: „nie śpiewaj przy mnie, urodziwa; ta smutna gruzińska pieśń, te melancholijne melodie, przypominają mi o innym życiu na odległym brzegu”. Wiersz kończy się powtórzeniem wersu z z części A. Z jednej strony ma to na celu stworzenie wrażenia, że początek i koniec odpowiadają sobie na zasadzie echa, a z drugiej strony tworzy również kolejne podkreślenie głównego tematu – „nie śpiewaj przy mnie, urodziwa”. Podczas wykonywania tego fragmentu nastrój powinien być nieco bardziej intensywny niż w części A. Poza tym, należy również zwrócić uwagę na ekspresję linii melodycznej, rytm tekstu i melodii oraz na utrzymanie dobrego napięcia przepony. Śpiewak powinien być przygotowany z wyprzedzeniem na moment, w którym będzie musiał wziąć oddech, aby zapewnić spójność fraz i uniknąć nerwowego oddychania. W przypadku wysokich nut, które pojawiają się na końcu frazy, dynamika śpiewu to „pp”, dlatego już wcześniej należy być w pełni przygotowanym na wdech i otwarcie kanału głosowego.

...ный. Увы! Напомянут мне твои же стихи напевы



Rys. 23 *Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa*<sup>66</sup>

#### 4.1.3 *в крови горит огонь желанья (We krwi goreje ogień pożądania)*

##### Geneza powstania pieśni

Pieśń artystyczna *в крови горит огонь желанья (We krwi goreje ogień pożądania)* pochodzi z dojrzałego okresu twórczego Glinki. Napisany w 1838 roku utwór jest kolejnym klasycznym arcydziełem tego kompozytora, opartym na utworze lirycznym Puszkina o tym samym tytule. Jest to pieśń miłosna w stylu miejskiej pieśni artystycznej, jednak nie nosi śladów oryginalnego sentymentalizmu, a formą jest bliższa prawdziwemu życiu. Glinka wykorzystał w niej formę i romantyczny temperament walca, a pełna pasji, czysta i płynna muzyka oddaje ciepłe uczucia autora. Utwór jest prosty i zwięzły – choć składają się na niego tylko cztery frazy, doskonale wyraża bogate emocjonalne konotacje wiersza. Jest to utwór, który łączy artystyczny obraz i formę oraz swobodnie wykorzystuje różne techniki twórcze<sup>67</sup>.

##### Analiza struktury utworu

Pieśń *We krwi goreje ogień pożądania* jest pełna emocji i przepełniona atmosferą miłości. Muzyka utrzymana jest w tonacji B-dur, metrum 3/8, tempie Allegretto. Pod względem struktury, jest to stroficzna pieśń dwuczęściowa. Ma ona silnie rosyjski charakter. Struktura utworu jest następująca:

<sup>66</sup> *Romanse i pieśni (Glinka, Mikhail)*, op. cit., s. 102

<sup>67</sup> Filippova L. G., *Organizacja pozalekcyjnych zajęć muzycznych dla dzieci niepełnosprawnych*, [w:] „Przegląd naukowy: badania humanistyczne”, 2015 (11-1), s. 176-180.

| Pieśń dwuczęściowa |    |                      |            |    |               |
|--------------------|----|----------------------|------------|----|---------------|
| A<br>1—21          |    | interludium<br>22—29 | B<br>30—49 |    | koda<br>50—60 |
| a                  | b  |                      | a'         | b' |               |
| 9                  | 12 | 8                    | 8          | 11 | 11            |
| B-dur              |    |                      |            |    |               |

### Analiza wykonania utworu

Całe dzieło przepełnione jest gorącą atmosferą miłości, odzwierciedlającą podekscytowanie i szczęście pogrążonego w tym uczuciu bohatera. Ambitus nie jest szeroki – od d w oktawie razkreślnej do f w oktawie dwukreślnej. Chociaż jest zawężony, to w przypadku szybszego tempa śpiewania kwestia utrzymania odpowiedniej kontroli głosu, umożliwiającej osiągnięcie ujednoliconego rejestru, przejrzystej barwy, płynnego oddechu i pełni emocji, stanowi główną trudność. Poza tym wyraźne i spójne wymawianie rosyjskich słów w szybszym tempie jest kolejną przeszkodą do pokonania. Zrozumienie treści utworu i wielokrotne ćwiczenie rosyjskich zwrotów jest niezbędne do uzyskania udanej interpretacji utworu.

Część A (t. 1-21, rys. 24) zawiera 21 taktów i składa się z dwóch fraz (9+12). Pierwsza przebiega w dół i kończy się powrotem do nuty początkowej. Obie części są równe i symetryczne, co stanowi manifestację miłości. Druga fraza jest przedłużona, przy czym druga połowa poprowadzona jest w górę do najwyższej nuty utworu, wprowadzając pierwszą kulminację i wyrażając żarliwe pragnienie bohatera, aby pocałować swoją ukochaną. Podczas wykonywania utworu należy zwrócić szczególną uwagę na charakterystyczny dla walca rytm 3/8 i jego układ akcentów „mocny-słaby-słaby”, aby móc odpowiednio rozłożyć akcenty każdej frazy. Pierwsza fraza, oznaczona jako *Allegretto passionato* (namiętnie), nadaje emocjonalny ton utworowi. Oznaczenie „f” w drugim takcie sugeruje, że początek powinien być mocny i pełen emocji, a *tenuto* (pełne utrzymanie wartości czasowej nut) w czwartym takcie wskazuje, że melodia powinna być zaśpiewana z krótkim przedłużeniem, aby wzmocnić ton i wyrazić namiętne uczucia bohatera.

Pierwszy punkt kulminacyjny melodii pojawia się w taktach 17-18 i należy być

przygotowanym do zaśpiewania tej frazy z crescendo w miarę narastania melodii. Utrzymując dźwięk f w oktawie dwukreślnej, czas trwania czterech taktów można nieco wydłużyć, aby w pełni wyrazić wewnętrzne emocje bohatera. Dźwięk powinien być skoncentrowany i jednolity, a emocje wyrażone mocno i zdecydowanie. Następujące po sobie czasowe zmiany tonacji w taktach 19-21 dodają muzyce kolorytu, sprawiając, że melodia staje się pełna uroku i szczegółowo ukazuje żywiołową miłość. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na wysokość dźwięku i odpowiednią ekspresję emocjonalną.

**Allegretto passionato**

В кро-ви го-рит о-гонь же-лань-я, ду-ша то-бой у-

-яз-вле-на, лоб-зай ме-ня-тво-и лоб-зань-я мне сла-ще

мир-ра и ви-на, сла-ще мир-ра и ви-на.

Rys. 24 *We krwi goreje ogień pożądania*<sup>68</sup>

Po 8-taktowym interludium utwór wchodzi w część B (t. 30-49, rys. 25), która rozpoczyna się *dolcissimo con tenerezza* (bardzo miękko), a znak „p” wskazuje, że cała część B ma być śpiewana łagodniejszym głosem niż bezpośrednia, namiętne ekspresja części A. W 45 takcie zostaje osiągnięty drugi punkt kulminacyjny. W tym

<sup>68</sup> *Romanse i pieśni (Glinka, Mikhail)*, op. cit., s. 78.

miejszu wokalista powinien utrzymywać rytm na nucie f oktawy dwukreślnej i umiejętnie operować oddechem, aby zachować jednolity głos i odpowiednio wyrazić tęsknotę za miłością. Takty 47-49 końcowej frazy różnią się od części A nie tylko wariacjami, ale także notacją *pp*.

Rys. 25 *We krwi goreje ogień pożądania*<sup>69</sup>

#### 4.1.4 я помню чудное мгновенье (*Pamiętam cudowną chwilę*)

##### Geneza powstania pieśni

Słowa pieśni *я помню чудное мгновенье* (*Pamiętam cudowną chwilę*) pochodzą z wiersza Puszkina *Do \*\*\**. W 1819 roku, w wieku dwudziestu lat, Puszkina spotkał na balu w Salonie Literackim młoda Anna Pietrowna Kern. Krótka rozmowa wywarła na obu stronach głębokie wrażenie. W 1825 roku Puszkina naraził się na prześladowanie ze strony reakcyjnego cara i został skazany na dwa lata zesłania i życie pod nadzorem, przez co pogрузił się w samotności i udręce. Zbiegło się to w czasie z wizytą Kern w domu jej ciotki, dzięki czemu dwójka mogła się ponownie spotkać, co

<sup>69</sup> *Romanse i pieśni* (Glinka, Mikhail), op. cit., s. 78-79.

na nowo rozpałiło płomień miłości Puszkina. W momencie rozstania Puszkina napisał liryczny wiersz *Do \*\*\**, który został umieszczony w nieopublikowanej jeszcze wtedy powieści *Eugeniusz Oniegin* i podarował go Kern jako prezent pożegnalny. Wiersz *Do \*\*\** został określony jako „najlepszy przykład poezji miłosnej” i stał się popularny w całej Rosji. Trzy lata po śmierci Puszkina Glinka rozwiódł się z żoną, a w jego życie wkroczyła Ekaterina Yermolaevna Kern, córka Anny Pietrowny Kern z poematu Puszkina. Zakochany Glinka odkrył, że liryczny wiersz Puszkina *Do \*\*\** był bardzo obrazowy i delikatny sposób oddaje jego własne uczucia w tamtym czasie, więc skomponował utwór muzyczny, aby wyrazić swoją miłość do młodej Kern, czyli *Pamiętam cudowną chwilę*<sup>70</sup>.

### Analiza struktury utworu

*Pamiętam cudowną chwilę* to utwór, który przyjmuje strukturę pieśni trzyczęściowej z reprzyzą w formie ABA'. Tonacja utrzymana jest w F-dur, metrum 4/4, tempo Moderato. Cały utwór ma 70 taktów, z 4-taktowym preludium. Części A i B posiadają regularne frazy 10+10 z głęboką i łagodną melodią. Część A' jest wariacją części A, z 4-taktową kodą na końcu. Struktura pieśni jest następująca:

| Pieśń trzyczęściowa z reprzyzą |      |   |   |   |       |   |   |   |       |    |              |       |
|--------------------------------|------|---|---|---|-------|---|---|---|-------|----|--------------|-------|
| preludium                      | A    |   |   |   | B     |   |   |   | A'    |    |              | koda  |
| 1-4                            | 5-24 |   |   |   | 25-44 |   |   |   | 45-66 |    |              | 67-70 |
|                                | a    | b | c | d | e     | f | g | h | a'    | b' | rozszerzenie |       |
| 4                              | 4    | 6 | 4 | 6 | 4     | 6 | 4 | 6 | 4     | 6  | 12           | 4     |
| F                              | F    |   |   |   | A b   |   |   |   | F     |    |              | F     |

### Analiza wykonania utworu

Preludium (rys. 26) wprowadza bardzo delikatne uczucie, rodzaj radości i tęsknoty za piękną miłością wśród kwitnących kwiatów.

<sup>70</sup> Glinka M, Puszkina A S., *Pamiętam cudowną chwilę*, [w:] „Córki-matki”, 2006 (22), s. 107.



Rys. 26 *Pamiętam cudowną chwilę*<sup>71</sup>

Na początku frazy a części A (t. 5-24, rys. 27) poeta wspomina ten cudowny moment, gdy ukochana osoba pojawia się po raz pierwszy. Jego zdaniem jest to ulotna chwila, którą należy cenić i dbać o jej pamięć. Tekst drugiej połowy ósmego taktu to „как мимо”. Ozdobne nuty w melodii, która wznosi się, a potem opada, przypominają delikatny dotyk i kołatanie serca. W tym delikatnym dotyku kryje się piękna artystyczna koncepcja, związana z emocjami podekscytowania i strachu przed onieśmieleniem drugiej strony, które wprawiają serce w drżenie. Śpiewając tę frazę, należy zwrócić uwagę na rozłożenie słabych akcentów rytmicznych i użyć tonu narracyjnego. Ozdobniki powinny być śpiewane naturalnie i elastycznie, tak aby ukazywały słodkie wspomnienia. Jednocześnie należy oprzeć się na płynnym i kontrolowanym oddechu, aby móc wydobyć czysty, delikatny i miękki głos, a przy tym uzyskać głęboki efekt emocjonalny.

Fraza b jest wykrzyknieniem i pochwałą poetyckiego nastroju poprzedniej, z tekstem „как гений чистой красоты, как гений чистой красоты”, co oznacza „jak duch najczystszego piękna, jak duch najczystszego piękna”. Powtórzenie pozwala na stopniowe zwiększanie akcentu, a pochwała wyrażona jest w sposób delikatny i pełen uczucia. Użycie nałożonych na siebie fraz, które są stopniowo wzmacniane wymaga, aby każde słowo było wymawiane dobitnie. Dotyczy to również śpiewu, w którym oddech musi być spójny i miękki, aby odzwierciedlić żądania, pragnienia i wewnętrzne uczucia bohatera na odpowiednio głębokim poziomie.

Tekst frazy c brzmi „В томленьях грусти безнадежной, В тревогах шумной суеты”, co oznacza „w letargu beznadziejnego smutku, w niepokojach hałaśliwego zgiełku”. Fragment ten oddaje rozpacz i utratę nadziei poety, gdy został wywieziony w odległe miejsce i gdy została ograniczona jego wolność. W takiej narracji

<sup>71</sup> *Romanse i pieśni (Glinka, Mikhail)*, op. cit., s. 173.

o rozpaczy głos powinien być zaciemniony, a oddech pod kontrolą. Świadomość bohatera staje się odrętwiała i zamglona, jednak we śnie pojawia się pełna nadziei twarz, sprawiając, że w jego sercu pojawia się ciepło.

Słowa frazy d brzmią: „звучал мне долго голос нежный , и снились милые черты, и снились милые черты”, co oznacza: „słyszałem twój delikatny głos, i śniłem o twoich słodkich rysach, i śniłem o twoich słodkich rysach”. Śniąc o pięknym wizerunku kobiety, bohater czuje, że w jego świecie jest jeszcze promyk nadziei, który dodaje cudownego kolorytu temu pierwotnie mrocznemu nastrojowi. Pojawienie się kobiety sprawia, że sen staje się inny. Piękna kobieta ze snu zachwyca, więc w momencie powtórzenia tekstu, za pierwszym razem słowa powinny brzmieć tak, jakby wokalista nie mógł się powstrzymać od głośniejszego śpiewania, a za drugim razem powinien nastąpić spadek napięcia głosu, jakby wokalista bał się zakłócić piękny, poetycki nastrój. Śpiewając, należy także kontrolować oddech. Pod wpływem okrutnej burzy rzeczywistości, piękna fantazja zostaje rozbita, a tym, co pozostaje, jest bezradność i poczucie straty. Większość dźwięków melodii staje się nieco bardziej basowa, aby dopasować się do pochmurniejącego nastroju, choć równocześnie utrzymują one stosunkowo łagodny ton.

[p] *spianato e dolce*

Я помню чудное мгновенье: пе-ре-до  
мной я-ви-лась ты, как ми-мо-лет-но-е ви-

- день - е, как ге - ний чистой кра-со- ты, как  
 ге - ний чистой кра-со- ты. В то - мле - ньях гру-сти без-на-  
 - деж - ной, в тре - во - гах шум-ной су-е - ты зву-  
 - чал мне долго го-лос неж - ный и снй - лись ми-лы-е чер-  
 - ты, и снй - лись ми-лы-е чер - ты. Шли

Rys. 27 *Pamiętam cudowną chwilę*<sup>72</sup>

Cześć B (t. 25-44, rys. 28) ostro kontrastuje z częścią A. Po pierwsze, tonacja zostaje zmieniona z F-dur na As-dur, a po drugie, akompaniament zostaje zmieniony

<sup>72</sup> *Romanse i pieśni (Glinka, Mikhail)*, op. cit., s. 173-174.

z akordów rozłożonych na akordy kolumnowe. Na początku pojawia się rytm punktowany oznaczony terminem *risolto* (zdecydowany), z punktowanym wzorem rytmicznym i ostrą trzydziestodwójką, która wprowadza bardziej niepokojący nastrój. Tekst fraz e, f brzmi: „Шли годы. Бурь порыв мятежный Рассеял прежние мечты”, co oznacza „lata mijały. Buntowniczy podmuch burz rozproszył dawne sny”. Początek utworu wyraża katharsis bohatera i jego niezadowolenie z życia na wygnaniu. Bohater jest bezradny i zagubiony, a jego świadomość stopniowo się rozmywa. Akompaniament staje się bardziej zwarty, a dekoracyjne trzydziestodwójki sprawiają, że atmosfera staje się bardziej podniosła. Melodia powinna być tu bardziej zdecydowana, a nuty powinny być cały czas podkreślane i wzmacniane. Wrażenie wznoszących się półtonów pozwala podkreślić ironię i przejmujący nastrój poetycki, a także wzmocnić ciężar głosu, błyskawicznie powracającego z nastroju poetyckiego do nieuchronnej rzeczywistości. Ponadto poza narzekaniem na tragiczną sytuację życiową, termin *dolcissimo* (bardzo delikatnie i słodko) ujawnia tęsknotę bohatera za ukochaną i niechęć do rozstania. Śpiewak musi umiejętnie przekształcać nastrój muzyki w odpowiednich momentach, aby osiągnąć w tym miejscu doskonałą interpretację muzyczną.

Frazy g i h powracają do tonacji F-dur, a nastrój napięcia i straty przenosi słuchacza z powrotem do wspaniałych obrazów ze wstępu. Tekst brzmi: „В глуши, во мраке заточенья. Тянулись тихо дни мои. Без божества, без вдохновенья, Без слез, без жизни, без любви”, co oznacza: „na pustkowiu, w ciemności uwięzienia. Moje dni mijały spokojnie. Bez bóstwa, bez natchnienia, bez łez, bez życia, bez miłości”. Słowa akcentowane w fragmencie to „мраке” (ciemność), „без” (bez) i „любви” (miłość). Przerwy w wersach są zgodne z logiką wiersza i regulowane przez życzenia, nastroje i uczucia oraz są traktowane różnorodnymi tonami głosu. Melodia jest również zgodna z pierwotną intencją i tonem wiersza. Głośność i oddech powinny być odpowiednio kontrolowane, a pauzy wydłużone, aby prawidłowo wyrazić przedstawione w wierszu uczucia. W takcie 42 oznaczenie *diminuendo*, po którym następuje *poco a poco con portamento*, które sugeruje dodanie *glissanda*. *Glissando* nie tylko wymaga odpowiedniego uchwycenia wysokości dźwięku, ale także wymaga umiejętności elastycznej kontroli oddechu, co może stanowić dla

śpiewaka wielki test umiejętności.

-ши, во мра-ке за-то- чень- я тя - ну - лись ти-хо дни мо-

-и без божест-ва, безвдох-но- вень-я, без слез, без

жиз - ни, без люб - ви, без слез, без жиз - ни, без люб - ви. Ду-

ше на-ста-ло про-бу- ждень - е: и вот о - пять я - ви - лась

ты, как ми-мо- лет - но - е ви- день - е, как



Rys. 28 *Pamiętam cudowną chwilę*<sup>73</sup>

Część A' (t. 45-66, rys. 29) jest odtworzeniem części A ze zmianami. Pierwsza połowa (t. 45-54) podobna jest w emocjach do części A', ale w rozszerzeniu drugiej połowy (t. 55-66) następuje zmiana, zaczynająca się od taktu 55, w którym bohater mówi namiętnie (*passione*) o radości z ponownego zjednoczenia po długim czasie. Szesnastkowy akompaniament fortepianu sprawia, że muzyka płynie, a nastrój powoli łagodnieje, dając nadzieję i budząc marzenia. Tekst tej części to „И сердце бьется в упоенье, И для него воскресли вновь. И божество, и вдохновенье, И жизнь, и слезы, и любовь”, co znaczy: „I serce bije w zachwycie, I dla niego zmartwychwstało. I boskość i natchnienie, i życie i łzy i miłość!”. Punkt kulminacyjny melodii odpowiada punktowi kulminacyjnemu tekstu. Tekst emanuje szczerą radością i podekscytowaniem dwóch kochających się osób, które ponownie połączyły się po długim rozstaniu, a melodia przez większość czasu wznosi się wraz z rozwojem tekstu. Podczas śpiewu należy zapewnić dobre wsparcie oddechu i zmieniać barwę głosu, aby wyraźniej pokazać poetyckie obrazy.



<sup>73</sup> *Romanse i pieśni (Glinka, Mikhail)*, op. cit., s. 174-175.

Вновь и бо-жест-во, и вдох-но-

-вень - е, и жизнь, и сле-зы, и лю-

-бовь, и бо-жест-во, и вдох-но-

ritard. assai

-вень - е, и жизнь, и сле-зы, и лю-

a tempo

-бовь.

Rys. 29 *Pamiętam cudowną chwilę*<sup>74</sup>

Pod względem emocji, utwór przechodzi od ekscytacji cudownym momentem

<sup>74</sup> *Romanse i pieśni (Glinka, Mikhail)*, op. cit., s. 176-177.

kontakty z Kern, przez utratę nadziei, samotność i rozgoryczenie życiem, aż po radosną ekscytację z powodu ponownego spotkania. Całość prowadzi od łagodnego nastroju z nutą melancholii, przez upór pełen oskarżeń, po monolog o miłości i chęci powrotu do normalnej codzienności. W przypadku tego rodzaju utworu, w którym występują sceny pełne poetyckich i obrazowych nastrojów, konieczne jest, aby emocje wokalisty w pełni odpowiadały tekstowi i melodii, tak aby poetyckie cechy utworu idealnie pasowały do muzyki<sup>75</sup>.

## 4.2 Analiza reprezentatywnych utworów Rachmaninowa

### 4.2.1 *Сон (Sen)*

#### Geneza powstania pieśni

Pieśń *Сон (Sen)* (op. 8 nr 5) została skomponowana przez Rachmaninowa w październiku 1893 roku do wiersza niemieckiego poety Heinego, przetłumaczonego na język rosyjski przez słynnego rosyjskiego poetę, pisarza i tłumacza Aleksieja Pleszczejewa. Każda linijka tekstu ma określony nastrój i znaczenie. Ogólny sens wiersza brzmi: „Moje rodzinne strony, są piękne jak kraina czarów! Liście szeleszczą na wietrze, ale to tylko sen! Jestem otoczony przez przyjaciół i krewnych, do moich uszu cały czas napływają czułe słowa, ale to jest sen!”. W młodości Pleszczejew został zesłany przez cara na osiem lat za pisanie wierszy przeciwko carskiej autokracji, ale nigdy nie zrezygnował z dążenia do wolności. Po uwolnieniu pozostał aktywny w świecie literackim i stał się znanym poetą, literaturoznawcą i tłumaczem. Tłumaczenie wiersza Heinricha Heinego niewątpliwie uosabia idealistyczne aspiracje Pleszczejewa do wolności i lepszej przyszłości. Kompozytor Rachmaninow miał podobne doświadczenia – również opuścił swoją ojczyznę i udał się do Stanów Zjednoczonych, gdzie posmakował braku wolności, bólu, tęsknoty za domem. Pozostając w takim twórczym nastroju, Rachmaninow skomponował utwór *Sen*, wyrażając jednocześnie własne uczucie

---

<sup>75</sup> Wang Xiaoxiao 王筱筱, *To ludzie tworzą muzykę* [创造音乐的是人民.], [praca dyplomowa] Uniwersytet Shandong, 2017, s. 15-16.

tęsknoty za ojczyzną i krewnymi w rodzinnych stronach<sup>76</sup>.

### Analiza struktury utworu

*Sen* to krótka pieśń, utrzymana w tonacji Es-dur, w metrum 3/4. Cały utwór ma 22 takty i przyjmuje formę stroficzną pieśni z powtórzeniami ze zmianami. Muzyka jest łagodna, piękna, szczerza i poruszająca, o mocnej lirycznej barwie. Utwór ten to pieśń dwuczęściowa, której struktura wygląda następująco:

| Pieśń stroficzna z powtórzeniami ze zmianami |     |     |     |             |       |       |       |       |
|----------------------------------------------|-----|-----|-----|-------------|-------|-------|-------|-------|
| preludium                                    | A   |     |     | interludium | A'    |       |       | koda  |
|                                              | a   | b   | c   |             | a'    | b'    | c'    |       |
| 1                                            | 2-4 | 5-6 | 7-8 | 8-12        | 13-14 | 15-17 | 18-19 | 19-22 |
|                                              | E ♭ |     |     | G ♭         | E ♭   |       |       |       |

### Analiza wykonania utworu

Tempo tego romantycznego utworu to *Allegretto*, które powinno być wykonane przez śpiewaka z zachowaniem wrażenia ruchu. W preludium partia lewej ręki fortepianu gra trzy pojedyncze dźwięki kaskadowo w dół i wprowadza słuchacza za pomocą dynamiki *ppp* w spokojną atmosferę, która emocjonalnie wydaje się być pełna oczekiwania. Zaraz po tym następuje część A (rys. 30), która wyraża głównie tęsknotę za ojczyzną i rodzinnymi stronami, a kolejne linijki pozostają w relacji pytanie-odpowiedź. Po wejściu głosu, tekstura akompaniamentu fortepianowego lewej ręki jest nadal monotoniczną kaskadą skierowaną w dół. Akompaniament prawej ręki jest prostszy i bardziej rytmiczny, tworząc w połączeniu ze śpiewem i z akompaniamentem lewej ręki oniryczny nastrój. Pierwsze słowo – „и” (i) wykonane jest w dynamice *p*. Ponieważ przedtakt jest słaby, wokalista powinien przygotować się do wsparcia oddechu z wyprzedzeniem. Melodia w tej frazie jest falująca, a najwyższą nutą jest „E2” – pozornie prosta, ale niełatwa do opanowania. Ton śpiewu powinien być miękki i jednolity, a gdy osiągnąmy środkowy rejestr, nie należy zwalniać śpiewu z powodu niskiego dźwięku, lecz zachować płynność linii muzycznej i zaśpiewać słowo „край” (kraj) z mocnym akcentem. Dynamika muzyki w części A to „*p-mf-f*”. W muzyce występują ostre kontrasty między mocnymi

<sup>76</sup> Shuranov V. A., Levina I. R., *O artystycznej sprzeczności słowa i muzyki w romansie Rachmaninowa „Sen”, op. 8*, [w:] „Problemy nauk muzycznych”, 2021 (1), s. 81-89.

i słabymi dźwiękami. Słowo „мно́й” (mnie) w 6. takcie powinno być śpiewane nieco dłużej. W ostatniej frazie części A tempo zmienia się z *Allegretto* na *Lento*, pojawiają się kontrasty, a zabarwienie emocjonalne staje się nieco ciemniejsze. Ekscytacja ulega nagłemu zatrzymaniu, dźwięk gwałtownie się kończy, a fortepian osadza dwie pojedyncze nuty, sygnalizując przerwanie pięknego snu i powrót do rzeczywistości, pogłębiając tym samym muzyczny portret sytuacji. W tym miejscu nie można się spieszyć, nastrój muzyki musi powoli przenieść słuchacza ze snu z powrotem do rzeczywistości. Śpiewając ten fragment, należy położyć akcent na dźwięk B w oktawie razkreślnej, aby wydłużyć czas trwania dźwięku i odpowiednio wyrazić uczucie żalu.

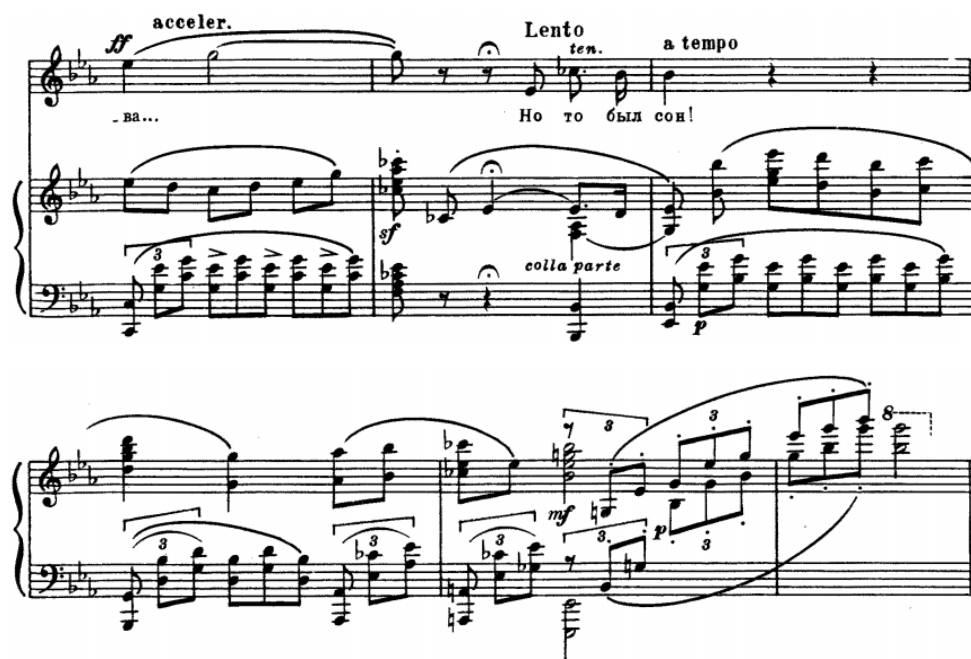
The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into three systems. The first system is marked 'Allegretto' and 'p' (piano). The second system is marked 'f' (forte) and 'accel.' (accelerando). The third system is marked 'Lento' and 'a tempo'. The score includes vocal lines and piano accompaniment with various musical markings such as 'pp' (pianissimo), 'cresc.' (crescendo), 'colla parte', and 'mf espress.' (mezzo-forte, espressivo). The lyrics are in Russian: 'И у ме-ня был край род-ной; пре-кра-сен он! Там ель ка-чалась на-до мной... Но то был сон!'.

Rys. 30 *Sen*<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Koussevitzky S., *6 romansów, Op.8 (Rachmaninoff, Sergei)*, Mineola: Wydawnictwo Dover Inc., 1998, s. 23.

Części A i A' oddzielone są 4-taktowym interludium, które służy jako łącznik między jedną a drugą częścią. W interludium brzmienie fortepianu objawia dramatyczne sprzeczności i konflikty, ukazując bezradność bohatera, który myśli: „szkoda, że to sen”. Część A' powraca do oryginalnej tonacji, wyrażając tęsknotę za rodziną i przyjaciółmi, ale emocje w tej sekcji pojawiają się dużo szybciej niż w części A, a całość jest bardziej intensywna. Wykorzystanie przez kompozytora wzorców rytmicznych i harmoniczných do przedstawienia kulminacji utworu w pełni oddaje emocje bohatera. W porównaniu z częścią A, melodia A' ulega pewnym subtelnym zmianom, a intensywność muzyczna przechodzi w „*p-mf-ff*”. Ciągłe stosowanie synkop tworzy dynamiczny koloryt akustyczny, podkreślając nastrój tęsknoty za domem i przyjaciółmi. Wokalista powinien mieć dobre wyczucie tonu, aby wewnętrzne emocje mogły być wyrażone delikatnie i z finezją. Oznaczenie dynamiki *ff* i *accelerate* wymaga mocniejszego i szybszego śpiewania, z bardziej intensywnym efektem, jednak głos powinien być nadal kontrolowany w sposób naturalny. Następnie tempo muzyki przechodzi w *adagio*, przedłużając myśl. Koda wykorzystuje wspinające się akordy, aby oddać atmosferę utworu, uczynić artystyczny obraz całości bardziej atrakcyjnym, a także wzbogacić efekt dynamiczny i harmoniczny koloryt. Bohater ostatecznie powraca do rzeczywistości ze smutkiem i niechęcią, zostając z uczuciem żalu po rozstaniu (rys. 31).

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Семь - я дру - зей жи -". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and syncopation. The second system continues the vocal line with the lyrics "- ва бы - ла. Со всех сто - рон зву - ча - ли мне люб - ви сло -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, and *ff*, as well as tempo markings like *a tempo* and *cresc.*. The overall mood is one of longing and melancholy.



Rys. 31 *Sen*<sup>78</sup>

#### 4.2.2. *Здесь хорошо (Tak dobrze tu)*

##### Geneza powstania pieśni

*Здесь хорошо (Tak dobrze tu)* to siódma pieśń z op. 21. Jej tekst pochodzi z wiersza rosyjskiej poetki i eseistki Galiny (Glaŕiry Adolfowny Eynerling), została skomponowana przez Rachmaninowa w 1902 roku. Prostota i prawdziwość jej poezji, jej lekkość i piękno, a także umiejętność celebrowania natury i miłości zyskały uznanie wielu kompozytorów. Rachmaninow wybrał dwa wiersze Galiny jako teksty do pieśni z op. 21: *Здесь хорошо* i *Как мне больно*. W maju 1902 roku Rachmaninow i jego żona pobrali się pod Moskwą, a podczas miesiąca miodowego spędzanego w Lucernie przejeżdżali przez pewne miasteczko położone w górach. Kompozytor zafascynowany pięknem krajobrazu i spokojem otoczenia, które przypominało mu miejsce, w którym mieszkał jako dziecko, zatrzymał się tam na jakiś czas. Poezja Galiny była tak zgodna z ówczesnym stanem umysłu Rachmaninowa, że zainspirowała go do stworzenia pieśni *Tak dobrze tu*. Jej melodia jest pełna nieskończonego oczekiwania i radości, wyrażająca miłość do natury i uwielbienie dla Stwórcy. Poezja, melodia i fortepian wsączają się w tej pieśni łagodnie w serca ludzi, niczym płynący powoli strumień wody i unoszące się na

<sup>78</sup> Koussevitzky S., op. cit., s. 24.

niebie chmury<sup>79</sup>. Może się wydawać, że utwór ten wyraża jedynie celebrację cudów rosyjskiej przyrody, tęsknotę za miłością i pragnienie lepszego życia, lecz w rzeczywistości Rachmaninow był głęboko dotknięty społecznymi zawirowaniami narodu rosyjskiego, więc wykorzystał tę scenę, aby zadawać pytania dotyczące swojego kraju. Te złożone czynniki wewnętrzne i zewnętrzne głęboko wpłynęły na autora, co znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w stylu kompozycji.

### **Analiza struktury utworu**

*Tak dobrze tu* to pieśń dwuczęściowa rozwijana na podstawie jednego tematu, w tonacji A-dur, w tempie *Moderato*. Jest to liryczno-romantyczny utwór o krótkiej strukturze, który wykorzystuje czterostopniową technikę narracji (początek, rozwinięcie, punkt zwrotny i zakończenie). W sumie utwór ma 22 takty, w tym 7 taktów w pierwszej części, 9 taktów w drugiej i 6 taktów w kodzie. Struktura utworu wygląda następująco:

|         |    |   |      |
|---------|----|---|------|
| okres   | A  | B | koda |
| takty   | 7  | 9 | 6    |
| tonacja | #f | A | #f—A |

### **Analiza wykonania utworu**

Ogólny sens tekstu części A (t. 1-7, rys. 32) brzmi: „Spójrz, ta odległa rzeka wygląda, jakby płonęła, trawa jest jak kolorowy dywan, a białe chmury płyną po niebie”. Wersy reprezentują opisowy styl śpiewania, ze stosunkowo dużą liczbą słów. Chociaż na jedną nutę przypada jeden segment wyrazu, to nie można stosować tutaj przerw, lecz zachować spójność tekstu, co jest praktyką przeciwną do sposobu wykonywania pieśni chińskich. Artykulacja i nieprzerwany dźwięk powinny być oparte na rezonansie utrzymywanym dzięki swobodnemu, odpowiedniemu oddechowi. W całym zdaniu dominuje rejestr średnicowy.

---

<sup>79</sup> Wasiliew J. W., *Rachmaninow i symbolizm*, [w:] „Akademia Muzyczna”, 2008 (4), s. 1-11.

1 Moderato *p dolce ed espressivo*

Здесь хо-ро-шо... Взгля-ни,

3

вда-ли ог-нем го-рит ре-ка; цвет-ным ков-ром лу-га лег-

6

-ли, бе-ле-ют об-ла-ка. Здесь нет лю-

*la melodia ben marcato*

Rys. 32 Tak dobrze tu<sup>80</sup>

Część B (t. 8-16, rys. 33) składa się z dziewięciu taktów, podzielonych na dwie frazy. Pierwsza (t. 8-12) rozpoczyna się od przedtaktu. Pierwsze dwa takty są śpiewane w czterodźwiękowych grupach, a rejestr jest stosunkowo niski. Podczas śpiewu należy utrzymać jednolitą barwę głosu. W tekście „nie ma tu nikogo, jest tak cicho, jest tylko Bóg i ja” nastrój każdej frazy wzrasta. W trzeciej frazie pojawienie się przedłużonego dźwięku *tenuto* doprowadza nastrój do punktu kulminacyjnego. Druga fraza (t. 13-16) rozpoczyna się przedtaktem, z tekstem: „dzikie kwiaty i sosna”. Fraza ta śpiewana jest w sposób liryczny, zgodnie z kierunkiem melodii. Na nucie E w 14 takcie wykonywane jest *diminuendo*. Na ostatniej mierze tego samego taktu pojawia się najwyższa nuta utworu – B w oktawie dwukreślnej, która śpiewana jest w dynamice *pp*. Linia ta jest reminiscencją pięknej sceny i punktem zmiany oddechu

<sup>80</sup> Koussevitzky S., op. cit., s. 103.

przed przejściem do wyrażenia emocji. Chociaż dynamika w tym miejscu to *pp*, głos nie może być słaby i musi zachować wielowymiarowy ton. Końcowe słowa „moja fantazja” powinno być zaśpiewane z rozmarzeniem, aby wprowadzić słuchaczy w nastrój zadumy<sup>81</sup>.



Rys. 33 *Tak dobrze tu*<sup>82</sup>

Koda uzupełnia i kontynuuje nagle zatrzymaną melodię wokálną, jest w tonacji A-dur, dzięki czemu kolorystyka w zakończeniu zmienia się z delikatnej i romantycznej na jasną i żywą, nadając całości piękny charakter.

#### 4.2.3 *весенние воды (Wiosenne wody)*

##### Geneza powstania pieśni

*весенние воды (Wiosenne wody)* to utwór napisany przez Rachmaninowa w Stanach Zjednoczonych w 1896 roku. Romantyczny utwór dedykowany nauczycielce fortepianu z dzieciństwa, Annie Ornatskaya. Tekst pochodzi z wiersza Fiodora Tiutczewa o tym samym tytule, opisuje nadejście wiosny – śnieg na polach nie stopniał jeszcze całkowicie, ale ten, który już się stopił zamienia się w przypływ,

<sup>81</sup> Yang Xiaozhen 杨孝珍, *Badanie lirycznego śpiewu rosyjskich pieśni artystycznych [俄罗斯艺术歌曲抒情性的演唱研究]*, [praca dyplomowa] Uniwersytet Finansów i Ekonomii Jiangxi, 2018, s. 40-41.

<sup>82</sup> Koussevitzky S., op. cit., s. 104.

który płynie we wszystkich kierunkach, dając ludziom sygnał, że nadeszła wczesna wiosna. Cały wiersz jest pełen radości i nadziei. W 1896 roku, w przededniu wybuchu rewolucji październikowej w Rosji, Rachmaninow skomponował muzykę do wiersza *Wiosenne wody*, tworząc pieśń, w której z jednej strony witał nadejście ciepłej wiosny, a z drugiej nawoływał do rewolucyjnego triumfu. Tego rodzaju podwójne znaczenie dzieła miało podnieść morale uczestników trwającej rewolucji<sup>83</sup>.

### Analiza struktury pieśni

*Wiosenne wody* to pieśń dwuczęściowa składająca się z czterech fragmentów: preludium, części A, części B i kody. Tonacja Es-dur, metrum 4/4, a tempo *Allegro vivace*. Cały utwór składa się z 38 taktów, z 2-taktowym wstępem. Część A podzielona jest na dwie frazy: a i b. Fraza a ma 4 takty, a fraza b 6 taktów plus 3-taktowa fraza przejściowa. Część B składa się z dwóch fraz: c i d, które są kontrastujące. Zakończenie frazy B zamyka również całość. Fraza c ma 6 taktów plus 7-taktowe uzupełnienie, które przechodzi z Es-dur do Fis-dur. Fraza d ma 7 taktów i powraca do oryginalnej tonacji Es-dur, a koda ma 4 takty i kończy się na tonice Es-dur. Dokładna struktura utworu została przedstawiona poniżej:

| struktura | Pieśń dwuczęściowa zestawiona |     |      |          |         |       |       |
|-----------|-------------------------------|-----|------|----------|---------|-------|-------|
| okres     | preludium                     | A   |      | B        |         |       | koda  |
| frazy     |                               | a   | b    | c        | łącznik | d     |       |
| takty     | 1—2                           | 3—6 | 7—14 | 15—20    | 21—27   | 28—34 | 35—38 |
| tonacja   | E ♮                           | E ♮ |      | E ♮ — F# |         |       | E ♮   |

### Analiza wykonania utworu

W pierwszych dwóch taktach preludium fortepianowego wokalista powinien zbudować w swojej głowie obraz sytuacji i zobaczyć nadejście wiosny – świecące słońce i topniejący śnieg. Rozpoczęcie śpiewu z takim obrazem zaowocuje płynniejszym przepływem emocji.

Część A składa się z dwóch fraz. Fraza a (t. 3-6, rys. 34) ma dwie sekcje 2+2, z meandrującą, falującą melodią i akompaniamentem fortepianu, który kontynuuje

<sup>83</sup> Bourceanu M., Szocs B., *Siergiej Rachmaninow – Paganini fortepianu. Analiza utwory „Wiosenne wody”* (Весенние воды-ор. 14, nr 11), [w:] „Biuletyn Uniwersytetu Transylwańskiego”, seria VIII: Sztuka widowiskowa, 2023, s. 7-20.

motyw nadchodzącej wiosny ze wstępu. Ogólny obraz pieśni jest taki, że lód i śnieg niedługo całkiem się roztopią, a ziemia odrodzi się. Głos rozpoczyna się od mocnego *f*, w którym słychać emocjonalną tęsknotę za nadejściem wiosny. Ostatnia nuta piątego taktu jest stopniowo zwalniana (*ritardando*), aby stworzyć płynny obraz muzyczny, w takcie szóstym powraca do pierwotnego tempa, tworząc muzyczną strukturę pytanie-odpowiedź. Podczas śpiewania należy podążać za tokiem muzyki, przygotowywać oddech z wyprzedzeniem i utrzymywać stałą intensywność.

**Allegro vivace**

Е - ще в по - лях бе - ле - ет снег, а

во - ды уж вес - ной шу - мят,

rit. ten. [a tempo]

Rys. 34 *Wiosenne wody*<sup>84</sup>

Takty 7-11 we frazie b (rys. 35) to dwie identyczne frazy. Chociaż ich melodie są takie same, wokalista nie może wykonać ich w identyczny sposób, gdyż oba fragmenty silnie ze sobą kontrastują. Z partytury wynika, że ostatnia nuta taktu 7 jest

<sup>84</sup> Koussevitzky N., *12 romansów, Op.14 (Rachmaninoff, Sergei)*, Mineola: Wydawnictwo Dover Inc., 1998, s. 71.

słaba na przedtackie, podczas gdy ostatnia nuta taktu 9 jest mocna na przedtackie. Symbol *crescendo* dodany w 10. takcie kontrastuje z 8. taktem i wzmacnia emocje, dzięki czemu powstaje tu wewnętrznie progresywna relacja. Wyrażając kontrast intensywności, trzeba zwrócić szczególną uwagę na jednorodność głosu wokalnego. Należy również zaprezentować wrażenie przyływu uderzającego o brzeg i jego ryczący pęd. W taktach 12-14 Rachmaninow stosuje swoją najczęstszą technikę kompozytorską – homofoniczne powtórzenia. W tych trzech taktach każda nuta jest akcentowana. Podczas śpiewania konieczne jest nie tylko spójne wykonanie całego zdania, ale także wzmocnienie pauz między dźwiękami, aby mogły spełnić rolę akcentów zdania. Wymaga to silnego podparcia, aby móc głębokim i przenikliwym głosem oznajmić światu, że wiosna nadchodzi.

The image shows three systems of musical notation for Rachmaninoff's 'The Spring Song'. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are in Russian. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by the lyrics 'бе - гут и бу - дят сон - ныи'. The piano accompaniment has a strong, rhythmic accompaniment with many accents. The second system shows the vocal line with the lyrics 'О - ни гла - сят во все кон'. The piano accompaniment continues with a strong, rhythmic accompaniment. The third system shows the vocal line with the lyrics 'брег, бе - гут и'. The piano accompaniment continues with a strong, rhythmic accompaniment.



Rys. 35 *Wiosenne wody*<sup>85</sup>

Przechodząc do części B, najmocniejsza nuta utworu pojawia się w takcie 16 frazy c (t. 15-20, rys. 36). Fragment „Весна идет! Весна идет!” („Wiosna nadchodzi, wiosna nadchodzi”) śpiewany jest w dynamice *fff*, a wykonany skok oktaowy, wyraża mocny wybuch emocjonalny, który jest również lirycznym punktem kulminacyjnym utworu. Fortissimo zaczyna się od przedtaktu – ważne jest, aby w procesie śpiewania powitać wspaniały moment nadejścia wiosny z wielką ekscytacją. W tym momencie wokalista powinien utrzymywać całe ciało w stanie podekscytowania i brać głębokie oddechy, aby utrzymać otwarty kanał głosowy i użyć najsilniejszego oddechu, aby zinterpretować te dwie powtórzone i podkreślone frazy kulminacyjne. Takty 18-20 śpiewane są w B♭ w oktawie dwukreślnej. Jest to najwyższa nuta w całym utworze, która utrzymuje się przez dłuższy czas. Wokalista powinien dobrze przygotować się przed wykonaniem tego fragmentu, zwracając uwagę na utrzymanie wysokiej pozycji i unikając jej obniżenia, co mogłoby doprowadzić do odchylenia intonacji. Jednocześnie punkt podparcia oddechu powinien być głębszy i niższy. Podczas śpiewu wokalista musi być pełen energii i ekscytacji, z mocno otwartym gardłem i silnym głosem, aby móc odpowiednio wyrazić swój entuzjazm. Oznaczenie „rit”, które pojawia się w takcie 19 to przygotowanie przed wysokimi nutami. Ważne jest, aby idealnie zsynchronizować

<sup>85</sup> Koussevitzky N., op. cit., s. 72.

oddech z fortepianem, aby jak najlepiej zinterpretować nadchodzące wysokie dźwięki. Długi na dwie i pół miary dźwięk taktu 20 musi być zaśpiewany pozytywnie i z podekscytowaniem. Gardło musi być otwarte, a głos silny, aby entuzjazm płynący prosto z serca mógł zostać w pełni wyrażony. Utrzymując długie nuty, należy zwrócić uwagę na wsparcie i wysoką pozycję dźwięku.

[a tempo]

„Вес - на и - дет!

Вес - на и - дет! Мы - мо - ло - дой вес - ны гон.

рит.

- цы, о - на нас вы - сла - да впе -

- ред.

[a tempo]

Rys. 36 *Wiosenne wody*<sup>86</sup>

Zaraz potem następuje siedmiotaktowa fraza łącząca (t. 21-27, rys. 37) w tempie

<sup>86</sup> Koussevitzky N., op. cit., s. 73.

Meno mosso (nieco wolniej), która otwiera liryczny fragment pieśni. Melodia wokalna jest tutaj osłabiana za pomocą powtórzeń homofonicznych. Podczas wykonania, należy użyć tonu mówionego i nie używać zbyt silnego głosu.

Rys. 37 Wiosenne wody<sup>87</sup>

We frazie d części B (t. 28-34, rys. 38), tempo zmienia się na *Andante*. Zmiana tempa jest zgodna z koncepcją artystyczną tekstu i pozwala lepiej oddać wiosenną atmosferę. Tempo zaczyna przyspieszać w 30. takcie, dzięki czemu końcowa sekcja staje się jeszcze bardziej emocjonalna. W tej frazie melodia wokalna wykonuje dwa duże skoki o sześć stopni, a następnie powraca do płynnej trzystopniowej progresji kaskadowej. Powtarzające się użycie takich środków wyraża podniecenie i podekscytowanie ludzi wraz z nadejściem wiosny, a także ciepło, jakie wiosna przynosi światu. Warto zauważyć, że fraza zaczyna się bardzo słabo i wyraża emocje spokoju i komfortu, co wyraźnie kontrastuje z nastrojem poprzedniej frazy. Podczas śpiewu po raz kolejny należy zwrócić uwagę na spójność oddechu i utrzymanie

<sup>87</sup> Koussevitzky N., op. cit., s. 74.

wysokiej pozycji. Partia fortepianu zmienia się z ciągłej ósemki na triolowy wzór rytmiczny i kończy się na tonice w tonacji głównej. Da się tu wyczuć wpływ idei i porywczy charakter kompozytora, który mówi wszystkim rewolucjonistom i masom pracującym, że wiosna na pewno nadejdzie, a rewolucja zwycięży. Od ostatniej połowy miary 31. taktu tempo wzrasta, a intensywność śpiewu przechodzi z *f* przez *ff* do *fff*, po raz kolejny doprowadzając muzykę do kulminacji. W tym miejscu konieczne jest, aby wokalista przyspieszył i jednocześnie włożył w swój śpiew pełnię emocji. Wreszcie cała piosenka kończy się wspaniałym, czterotaktowym dźwiękiem, który sprawia, że publiczność ma wrażenie, że naprawdę widzi szczęście całego kraju i śmiech ludzi.

Andante

ти - хих, теп - лых май - ских дней

ру -

accelerando

ма - ный, свет - лый хо - вод

тол -

rit. ten.

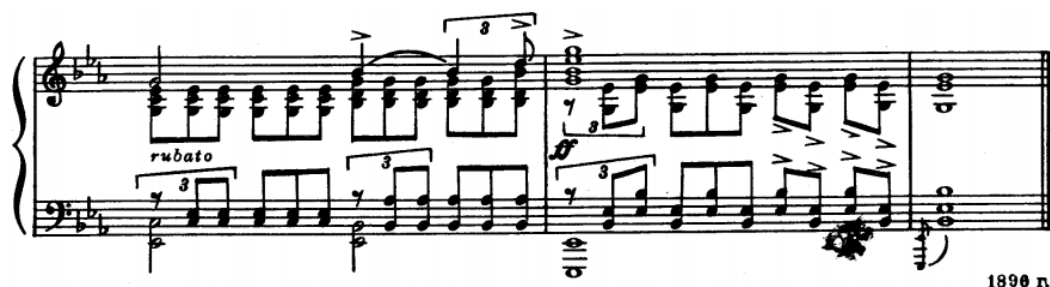
пит - ся во - се - ло

за

Rys. 38 *Wiosenne wody*<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Koussevitzky N., op. cit., s. 76.

Koda (t. 35-38, rys. 39) to solo fortepianowe. Intensywność pod koniec melodii wokalne nie zmniejsza się, ale utrzymuje się przez cały czas w dynamice *fff*. Lewa i prawa ręka używają triol.



Rys. 39 *Wiosenne wody*<sup>89</sup>

### 4.3 Analiza reprezentatywnych pieśni artystycznych Huang Zi

#### 4.3.1 《花非花》 (*Kwiaty, ale nie kwiaty*)

##### Geneza powstania pieśni

Wiersz 《花非花》 (*Kwiaty, ale nie kwiaty*) został napisany przez Bai Juyi (白居易), poetę z dynastii Tang. Wiersz zaadaptowano na pieśń w 1933 roku zrobił to Huang Zi (黄自), chiński kompozytor i teoretyk muzyki. Struktura utworu jest rygorystyczna, linie gładkie i wyraźne, a zdania są naturalne i harmonijne. Wiersz Bai Juyi jest napisany w precyzyjny i szczerzy sposób, a jego główna cecha charakterystyczna, czyli „zwięzłość języka przy bogactwie artystycznych koncepcji” jest doskonale wyrażona. Tworząc ten utwór, Huang Zi wykorzystał zachodnie techniki impresjonistyczne, starając się wydobyć aluzyjne piękno wiersza. W pewnym sensie wiersz ten ujawnia wewnętrzne myśli i emocje Huang Zi, lamentującego nad nietrwałością życia<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Koussevitzky N., op. cit., s. 76.

<sup>90</sup> Chen Yitong 陈奕彤, *Charakterystyka tworzenia pieśni artystycznych Huang Zi i stylu ich śpiewania - na przykładzie Kwiaty, ale nie kwiaty i Trzy życzenia róży* [黄自艺术歌曲创作特征及演唱风格研究——以《花非花》《玫瑰三愿》为例], [w:] „当代音乐” [„Muzyka współczesna”], 2024 (05), s. 126-128.

## Analiza struktury utworu

*Kwiaty, ale nie kwiaty* ma łącznie 10 taktów. Struktura utworu jest prosta i przejrzysta, podzielona na cztery frazy. Całość utrzymana w tempie *Andante*, a faktura harmoniczna jest stosunkowo prosta. Postęp melodii całego utworu składa się głównie z kaskadowych interwałów lub małych interwałowych skoków. Struktura utworu jest następująca:

| Pieśń jednoczęściowa |                   |          |             |               |             |
|----------------------|-------------------|----------|-------------|---------------|-------------|
|                      | preludium         | początek | rozwinięcie | punkt zwrotny | zakończenie |
| takty                | 1—2               | 3—4      | 5—6         | 7—8           | 9—10        |
| tempo                | Andante           |          |             |               |             |
| tonacja              | E b w trybie Gong |          |             |               |             |

## Analiza wykonania utworu

Pierwsze dwa takty preludium budują obraz nadciągającej mgły, a następnie od trzeciego taktu następuje wprowadzenie do frazy tematycznej. W taktach 3-4 tekst „花非花, 雾非雾” („Kwiaty nie są kwiatami, mgła nie jest mgłą”) jest śpiewany powoli i dokładnie, z dobrą kontrolą oddechu i rytmu, dzięki czemu ton jest miękki i elegancki. Część „rozwinięcia” (t. 5-6) ze słowami „夜半来, 天明去” („Przyjdź w środku nocy, odejdź jutro”) kontynuuje muzyczny nastrój i mglisty krajobraz poprzedniej części „początku”, przechodząc od *crescendo* do *decrescendo*, aby wydobyć z dźwięku napięcie. Piąty takt powinien mieć ciemniejszy ton, a szósty („odejdź jutro”) powinien być jaśniejszy niż pierwsza połowa frazy. Kontrast w tonie ma wyrazić silne poczucie smutku i stworzyć poczucie zamglenia, braku przejrzystości (rys. 40).

The musical score is for a piece in E-flat major (one flat) and 4/4 time. It is marked 'Andante' and 'p dolce'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese: '花非花, 雾非雾, 夜半来, 天明去'. The score shows the first six measures, with the vocal line starting in measure 3 and the piano accompaniment starting in measure 1.

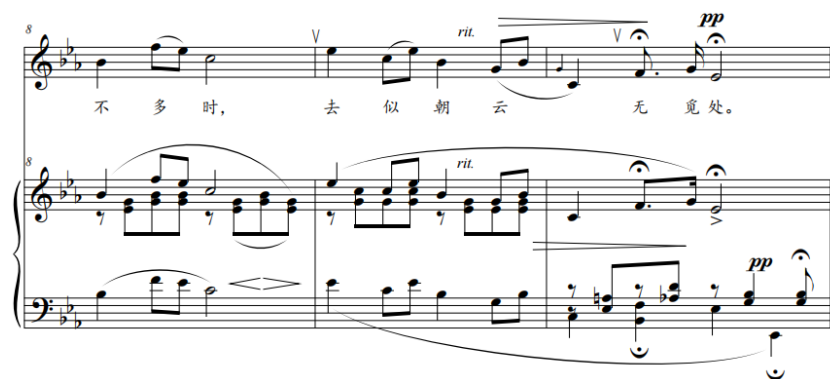


Rys. 40 Kwiaty, ale nie kwiaty<sup>91</sup>

Część „punktu zwrotnego” (t. 7-8) kontrastuje z poprzednimi dwiema liniami i prezentuje niewielki zwrot, popychając utwór ku kulminacji. W ten sposób muzyczna koncepcja utworu ulega jakościowej sublimacji, a nastrój dochodzi do szczytu. Podczas śpiewania głos powinien być skierowany do przodu, a ton powinien być jaśniejszy niż w poprzednich dwóch frazach. Takty 9-10 to „zakończenie” utworu, w którym wszystkie frazy łączą się, a całość staje się jednością. Tekst w tym miejscu daje nierzeczywiste wrażenie sceny, która nigdy się nie wydarzyła – wszystko rozwiewa się jak dym, pozostawiając tylko rozczarowanie, co w pełni wyraża wewnętrzne uczucia kompozytora, który próbuje to wszystko uchwycić, ale nie może. Podczas wykonania utworu należy zwrócić uwagę na znaki „似” (jak) i „去” (odejść), które powinny być śpiewane w taki sam sposób, jak robili to starożytni poeci, gdy intonowali swoje wiersze. Ponadto znak „朝” (ku) w takcie 10 musi zostać spowolniony. Ważne jest, aby utrzymać dobre wsparcie oddechu i odpowiednią pozycję głosu podczas śpiewania, aby głos nie brzmiał słabo z powodu spowolnienia (rys. 41).



<sup>91</sup> Liao Changyong 廖昌永, *Stulecie chińskich pieśni artystycznych, tom 2* [中国艺术歌曲百年曲集第二卷], Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 2020 (11), s. 36.



Rys. 41 Kwiaty, ale nie kwiaty<sup>92</sup>

#### 4.3.2 《玫瑰三愿》 (Trzy życzenia róży)

##### Geneza powstania pieśni

Utwór *Trzy życzenia róży* został skomponowany przez Huang Zi (黄自) w 1932 roku na podstawie wiersza autorstwa Long Qi (龙七)<sup>93</sup>. W 1928 roku Long Qi wykładał w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju. Po podpisaniu w Songhu zawieszenia broni z Japonią po incydencie szanghajskim zobaczył, jak róże na kampusie zwiędły, co zainspirowało go do napisania *Trzech życzeń róży*. Tekst antropomorfizuje różę, porównując ją do czulej kobiety. Słowa pieśni ukazują różę jako delikatną, ale silną istotę, która pragnie empatii i poszukuje piękna. Autor wykorzystuje tu obraz róży, aby w rzeczywistości wyrazić miłość i litość dla swojej ojczyzny<sup>94</sup>.

##### Analiza struktury utworu

Pieśń *Trzy życzenia róży* jest miniaturą, ale ma za to dość wyszukaną strukturę.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Long Qi 龙七 pierwotnie nazywał się Long Muxun 龙沐勋 (1902-1966). Jego imię społeczne to Yu Sheng 榆生, a pseudonim artystyczny Ren Han 忍寒. Pochodził z powiatu Wanzai w prowincji Jiangxi. Był słynnym chińskim mistrzem leksykografii i profesorem w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju. Jego główne prace obejmują: *Kwartalnik etymologiczny* (《词学季刊》), *Sala śpiewu smoków, wiatru i deszczu* (《风雨龙吟室词》), *Wybrane teksty słynnych pisarzy z ostatnich trzystu lat* (《近三百年名家词选》), *Wybrane teksty słynnych pisarzy z dynastii Tang i Song* (《唐宋名家词选》).

<sup>94</sup> Hu Ying 胡影, *Analiza charakterystyki muzycznej i śpiewu Trzech życzeń róży* [《玫瑰三愿》的音乐特征与演唱分析], [w:] „艺术研究” [„Badania nad sztuką”], 2020 (03), s. 139-141.

Jest to reprezentatywne dzieło Huang Zi, w którym wykorzystał zachodnie techniki kompozytorskie i połączył je z cechami chińskiej muzyki narodowej. Jest to pieśń dwuczęściowa, której ogólna struktura tonacji to: E—#C—E, a struktura dynamiczna to: p—mp—mf—p—f—p. Pieśń ma łącznie 29 taktów i 6 linijek tekstu, w tym preludium, część A i część B. Schemat struktury utworu jest następujący:

| Pieśń dwuczęściowa |      |           |       |       |           |       |
|--------------------|------|-----------|-------|-------|-----------|-------|
| preludium          | A    |           | B     |       |           |       |
|                    | a1   | a2        | b1    | b2    | b3        | b4    |
| 1—4                | 5—8  | 9—12      | 13—16 | 17—20 | 21—25     | 26—29 |
| 6/8/, 9/8          | 6/8/ | 6/8/, 9/8 | 6/8/  | 6/8/  | 6/8/, 9/8 | 6/8/  |
| E—E—c#—c#—E—E      |      |           |       |       |           |       |

### Analiza wykonania utworu

Preludium (t. 1-4, rys. 42) to sekcja „solowa” na fortepian i skrzypce, z ogólnym tempem *Andante* i średnio wynoszącym 90 miar na minutę. Wykorzystanie melodii tematycznej nadaje emocjonalny ton dla następującego zaraz potem śpiewu.



Rys. 42 *Trzy życzenia róży*<sup>95</sup>

Część A (t. 5-12, rys. 43) to fragment narracyjny, utrzymany w tonacji E-dur. Łącznie składa się z dwóch fraz a1 i a2. Zastosowano tu metodę dwustopniowych sekwencji, aby całość charakteryzowała się emocjonalnymi zmianami i progresją. W tekście frazy a1: „玫瑰花，玫瑰花，烂开在碧栏杆下” (Kwiaty róży, kwiaty róży kwitną pod balustradą w kolorze nefrytu) dwukrotnie pojawia się słowo „玫瑰花” (kwiat róży), jednak użycie oddechu w obu przypadkach jest inne. Pierwsza „róża” powinna być zaśpiewana tak, jakby to była mowa. W tym momencie należy

<sup>95</sup> Wang Li 汪莉, *Klasyczne chińskie pieśni artystyczne [中国经典艺术歌曲]*, People's Music Publishing House, 2016 (04), s. 72.

kontrolować ilość oddechu i wykorzystać rezonans głowowy, aby publiczność mogła usłyszeć głos wyraźniej. Przy śpiewaniu drugiej „róży” należy zaczerpnąć nieco więcej powietrza, aby lepiej połączyć to słowo z tym, co następuje po nim. Przy słowie „烂开” (rozkwitać) należy jeszcze bardziej wykorzystać rezonans głowowy i wydobyć dźwięk spójnym oddechem. Głos powinien iść w górę, a oddech w dół, podczas gdy usta powinny być naturalnie szeroko otwarte. Tekst frazy a2 jest taki sam jak frazy a1, ale nastrój pieśni powinien być skonstrastowany z poprzednimi pięcioma taktami, zwłaszcza z 11. taktem. W tym miejscu należy zwrócić uwagę nie tylko na zmiany rytmu, ale także na zmiany nastroju. Dochodząc do znaku „开”, należy otworzyć kanał głosowy, zwolnić tempo i zrobić przejście od mocnego do słabego, zgodnie z zapisem w partyturze. W takcie 12 notacja „a tempo” przywraca pierwotne tempo, które kończy część A.



Rys. 43 Trzy życzenia róży<sup>96</sup>

We frazie b1 (t. 13-16) części B (rys. 44) przedstawione zostaje pierwsze życzenie róży. Nastrój śpiewaka w tym momencie powinien być nieco zmieniony, aby wyrazić żarliwe pragnienie, płynące prosto z serca. Pierwsze życzenie powinno być śpiewane spokojnie, za pomocą słabego głosu. Rozpiętość dźwięków między znakami

<sup>96</sup> Ibidem.

„那” (ten) i „妒” (zazdrościć) w zdaniu „我愿那妒我的无情风雨莫吹打” („Pragnę, aby ten bezlitosny wiatr, który mi zazdrości, już nie wiał”) wynosi sześć stopni, więc należy zwrócić szczególną uwagę na odpowiednie muzyczne przetworzenie tego fragmentu. Znak „妒” (czyt. dù) ma w wygłosie samogłoskę „u”, która wymaga lekkiego otwarcia ust podczas śpiewania, z wymową nieco zbliżoną do „o”, aby całość brzmiała nieco lepiej, bez wprowadzania zbyt wielu zmian.

Fraza b2 (t. 17-20) przedstawia drugie życzenie róży („我愿那爱我的游客莫攀摘” „Pragnę, aby ci, co mnie kochają, nie wspinali się tu i mnie nie zrywali”) i opiera się na znaku intensywności *p* w takcie 17. Nastrój śpiewu w tym momencie powinien być łagodniejszy, ale tylko w porównaniu z pierwszą linijką, w której głos jest osłabiony. Należy przy tym pamiętać, aby zachować nastrój i nie wzmacniać go, gdyż to zrujnowałoby nastrój trzeciej linijki. Fragment ten należy śpiewać słabszym głosem, ale ze wzmocnionym tonem. Warto też zwrócić uwagę na słowo „爱” (kochać, czyt. ài) w takcie 18, które trzeba zaśpiewać z lekko uniesioną górną szczęką, tak, aby nie było zaśpiewane zbyt mocno, lecz w bardziej delikatny sposób. Fraza b3 (t. 21-24) jest trzecim życzeniem róży: „我愿那红颜常好不凋谢” (pragnę, aby ta piękna twarz była wieczna i nigdy nie zwiędła). Jest to najsilniejsze z trzech pragnień, co od razu powinno być odzwierciedlone w nastroju wykonania. Oznaczenie dynamiki *f* w takcie 21 sugeruje, że fraza powinna być zaśpiewana z silniejszymi emocjami i oddechem. Znak „红” (pierwszy znak wyrażenia 红颜, dosł. „czerwona twarz”, przen. „piękna twarz”) w takcie 22 jest również najwyższym dźwiękiem pieśni – e w oktawie dwukreślnej. Dwa znaki „红颜” muszą więc być potraktowane jako kluczowa część całej pieśni. Śpiewając ten fragment, należy odchylić się do tyłu i utrzymać dźwięk, nie pozwalając, aby opadł. Z tego powodu oba znaki powinny być podparte odpowiednią ilością oddechu, a śpiew powinien być pełen emocji. 25 takt jest w metrum 9/8 i jest kontynuacją poprzedniej linijki („不凋谢” nie więdnąć), jednak znak „谢” (czyt. xiè) nie może być tu zaśpiewany jak „xie”, lecz „xia”. Śpiewak powinien postarać się w tym miejscu wydłużyć czas śpiewania tego znaku, aby pełen emocji nastrój wcześniejszej części zwolnił, pozostawiając nieco miejsca na zadumę. Po krótkiej przerwie należy wziąć oddech i zaśpiewać linię „好教我留住芳华”

(naucz mnie jak zachować młodość) w kojący sposób. W tym miejscu należy śpiewać słabym głosem, a w taktach 26-29 powrócić do oryginalnego tempa. Fragment „留住芳华” (zachować młodość) należy wykonać płytko i nisko, aby odpowiednio wyrazić zaprezentowane w tekście emocje.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**First System:** The tempo/mood is marked *poco agitato*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line begins with the lyrics "我愿那妒 我的".

**Second System:** The tempo/mood is marked *con tenerezza*. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal line includes the lyrics "无情风雨莫吹打! 我愿那爱 我的多情游客莫".

**Third System:** The tempo/mood is marked *colla voce*. The piano part features a more complex rhythmic pattern. The vocal line includes the lyrics "攀摘! 我愿那红 颜常好不凋".



Rys. 44 *Trzy życzenia róży*<sup>97</sup>

#### 4.3.3 《思乡》 (*Nostalgia*)

##### Geneza powstania pieśni

Pieśń *Nostalgia* została napisana w 1932 roku przez Huang Zi (黄自) do wiersza autorstwa Wei Hanzhang (韦瀚章)<sup>98</sup>. Tekst pieśni podzielony jest na dwie części – pierwsza buduje scenerię, a druga wyraża emocje. Tytułowe znaki 思乡 nie pojawiają się w tekście wiersza, ale wszystkie przywoływane scenerie i przedmioty nawiązują właśnie do „tęsknoty za domem”, którą autor chce wyrazić. Pojawiające się w tekście wierzbą i kukułka („柳丝”, „杜鹃”) były w dawnych czasach symbolami tęsknoty za ukochaną osobą, a opadające kwiaty i delikatne fale („落花”, „微波”) mają za zadanie wywołać ponury nastrój<sup>99</sup>. Opis scenerii i „zakamuflowana” ekspresja emocjonalna nadają pieśni niepowtarzalny nastrój i urok, a także w pełni ukazują tęsknotę autora za domem. Połączenie przez Huang Zi technik kompozytorskich, których nauczył się podczas studiów na Zachodzie, sprawia, że uczucie tęsknoty za

<sup>97</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 72-73.

<sup>98</sup> Wei Hanzhang 韦瀚章 (1905-1993) był słynnym chińskim tekściarzem z pierwszego pokolenia współczesnych autorów piosenek. W swoim życiu napisał ponad 500 tekstów. Jego reprezentatywne utwory to: *Powiewająca flaga* (《旗正飘飘》), *Nostalgia* (《思乡》), *Wiosenna tęsknota* (《春思曲》) i *Jak daleko do końca wiosny* (《春深几许》).

<sup>99</sup> Zhang Wenhua 张文华, *Interpretacja nastroju tęsknoty za domem w chińskich pieśniach artystycznych* [中国艺术歌曲的思乡情结解读], [w:] „音乐创作” [„Kompozycja muzyczna”, 2017 (04), s. 119-120.

krajem i rodzinnym miastem zawarte w pieśni staje się bardzo intensywne, czyniąc z niej podręcznikowy przykład pieśni artystycznej.

### Analiza struktury utworu

*Nostalgia* to pieśń dwuczęściowa zestawiona w tonacji Es-dur. Takty 1-4 to preludium utworu, a w takcie 4 rozpoczyna się część śpiewana. Część A rozciąga się od 4 do 12 taktu, interludium od 13 do 16 taktu, a część B od 17 do 25. W takcie 22 tonacja zmienia się z B-dur na Es-dur, po czym następuje jednotaktowa koda. Struktura utworu jest stosunkowo swobodna, a ogólny układ tonalny przesuwają się od Es-dur do g-moll, ostatecznie powracając do Es-dur. Preludium i koda odgrywają rolę w równoważeniu całej struktury. Struktura utworu została przedstawiona poniżej:

| Pieśń dwuczęściowa zestawiona |           |     |      |             |                       |         |       |       |
|-------------------------------|-----------|-----|------|-------------|-----------------------|---------|-------|-------|
| okres                         | preludium | A   |      | interludium | B                     |         |       | koda  |
| frazy                         |           | a   | b    |             | c                     | łącznik | d     |       |
| takty                         | 1—4       | 4—8 | 8—12 | 13—16       | 17—21                 | 22      | 23—25 | 26—27 |
| tonacja                       | E $\flat$ |     |      | g           | B $\flat$ — E $\flat$ |         |       |       |

### Analiza wykonania utworu

Ponieważ podstawową treścią utworu jest głęboka tęsknota za domem, a nie namiętne i żywiołowe uczucie, nie potrzeba tu mocnego tonu. Emocje pieśni powinny być czułe i melancholijne, dlatego użycie spokojnego tonu byłoby bardziej odpowiednie, biorąc pod uwagę ogólny temat dzieła. Aby podczas śpiewu uzyskać subtelny i melancholijny ton, należy lepiej kontrolować oddech i odpowiednio używać rezonansu, aby głos miał podparcie i mógł powoli płynąć. Śpiewać należy z uczuciem, a głos powinien opierać się na oddechu. Podczas śpiewania konieczne jest pełne wykorzystanie przepływu oddechu, aby głos mógł wyrazić wzloty i spadki emocji, a przez to ukazać zmiany nastroju pieśni.

W preludium (t. 1-4, rys. 45) kompozytor aranżuje partię prawej ręki za pomocą rozłożonych akordów, a partię lewej ręki za pomocą *arpeggio*. Tego rodzaju spójna aranżacja wzmacnia funkcję harmonii, a także odzwierciedla kierunek melodyczny partii wokalne, przygotowując grunt dla wejścia głosu.



Rys. 45 *Nostalgia*<sup>100</sup>

Fraza a części A (t. 4-12, rys. 46) rozpoczyna się na słabej mierze niepełnego taktu i wykorzystuje równomierny wzór rytmiczny, który rozwija się trzykrotnie w górę, z wieloma *crescendami* i *decrescendami*, tworząc dynamiczny obraz kołyszących się gałęzi wierzby. Przy opisie wewnętrznego poczucia straty, które budzi się z powodu przedstawionego obrazu, ton głosu powinien stać się bardziej powściągliwy i mroczny. Dwa wersy we frazie b również rozpoczynają się od progresji w górę, przypominając słuchaczowi o wiosennym wietrze, wierzbie i śpiewie ptaków na gałęziach. Zwrot „一声声” (dźwięk za dźwiękiem) z ostatniego zdania „一声声道，不如归去” (dźwięk za dźwiękiem mówi, że lepiej już wrócić) powinien być śpiewany miękkim tonem, przypominającym mowę, a słowo „道” (mówić) powinno być krótkie, aby stworzyć wrażenie, że chce się powiedzieć coś więcej, że to jeszcze nie koniec. Na znaku „如” w wyrażeniu „不如归去” (lepiej byłoby wrócić do domu) wypada przedłużony dźwięk „tenuto”, dlatego musi on być nieco podkreślony. Śpiewając „归去” (wrócić) należy obniżyć nieco nastrój, utrzymując równocześnie stałą pozycję dźwięku. W tej frazie pojawiają się *decrescendo* i *tenuto*, aby wywołać wewnętrzny zwrot emocjonalny. Ta kompozytorska technika łączenia scen toruje drogę dla bezpośredniej ekspresji części B, czyniąc przejście w emocjach bardziej naturalnym.

<sup>100</sup> Liao Changyong 廖昌永, op. cit., s. 13.



Rys. 46 *Nostalgia*<sup>101</sup>

W interludium Huang Zi sprytnie wykorzystał fortepian do naśladowania krzyku kukułki. Jest to żywa odpowiedź i uzupełnienie zakończenia pierwszej części, a także przygotowanie do zmian fakturalnych w akompaniamencie części drugiej. Po krótkim interludium utwór przechodzi do części B.

Fraza c (t. 17-21) części B (t. 13-25, rys. 47) wykorzystuje technikę sekwencjonowania dla rozwoju melodii, aby kontrastować nastroje i służyć jako siła napędowa dla melodii. Na poziomie makro, ton i intensywność różnią się od bardziej powściągliwej w ekspresji części A. We frazie „惹起了万种闲情, 满怀别绪” (wzbudził tysiąc różnych uczuć i był pełen myśli o pożegnaniu) wykorzystane zostały akordy i technika sekwencjonowania w górę. Jednocześnie oznaczenie *con anima cresc.* sugeruje, że śpiew musi być wsparty przez stały przepływ oddechu. Ton jest jaśniejszy niż w poprzedniej części, a głośność jest stopniowo zwiększana, dzięki czemu głos jest naprawdę niesiony przez emocje. Oznaczenie *poco a poco* w takcie 17 sygnalizuje dalszy rozwój emocji, w celu przygotowania do kulminacji utworu. W taktach 19-21 wers „随渺渺微波是否向南流” („płynie na południe wraz z odległymi falami”) jest pytaniem. Aby wyrazić emocje w odpowiedni sposób, barwa powinna

<sup>101</sup> Ibidem.

być miękka, a głośność powinna zostać szybko zmniejszona, dzięki czemu można skutecznie wydobyć jak największą miękkość.

W ostatniej frazie d (t. 23-25) z tekstem „我愿与他同去” (Chciałbym z nim pójść), aby pokazać szczerą tęsknotę za domem, ton i barwa powinny być zdecydowane. Równocześnie głośność musi zmieniać się z *crescendo* na *decrescendo* zgodnie z oznaczeniami na partyturze, co wymaga zwiększonej kontroli oddechu.

13 con anima cresc.

惹起了

13 a tempo

rit.

con anima

17 poco a poco

f ten. a piacere

万种闲情, 满怀别绪。问落花: “随

17 f

il basso marcato

cresc. molto

20 a tempo

p

渺渺微波是否向南流?” 我愿与

20 mp

pp

p



Rys. 47 *Nostalgia*<sup>102</sup>

#### 4.3.4 《春思曲》 (*Wiosenna tęsknota*)

##### Geneza powstania pieśni

*Wiosenna tęsknota* i *Nostalgia* to siostrzane liryczne utwory solowe, które powstały w odstępie jednego miesiąca w 1932 roku, z tekstami napisanymi przez Wei Hanzhang (韦瀚章). Tekst wiersza *Wiosenna tęsknota* wykorzystuje metodę wyrażania emocji poprzez scenerię i przedmioty, przedstawiając żywy obraz mglistej i deszczowej wiosny, ze śpiewającymi wilgami i tańczącymi jaskółkami, podkreślającymi poczucie samotności głównego bohatera. Huang Zi użył wiersza jako tekstu swojej pieśni, przetworzył go w formie muzycznej oraz zastosował odpowiednie zmiany harmonii i tekstury fortepianu, aby tekst i muzyka były spójne z ogólną koncepcją artystyczną. Pieśń ilustruje wewnętrzne myśli kobiety i zmiany jej emocji, które są zarówno radosne z powodu nadejścia wiosny, jak i wyrażają samotność bohaterki, która jest sama, nie ma dokąd pójść i pragnie, by jej ukochany powrócił do niej<sup>103</sup>.

##### Analiza struktury utworu

*Wiosenna tęsknota* to trzyczęściowa pieśń rozbudowana. Cały utwór utrzymany jest w tonacji durowej, jednak w środkowej części utworu stosowane są transpozycje

<sup>102</sup> Liao Changyong 廖昌永, op. cit., s. 13-14.

<sup>103</sup> Yang Qing 杨庆, *Analiza śpiewu piosenki artystycznej Huang Zi „Wiosenna nostalgia”* [黄自艺术歌曲《春思曲》的演唱分析], [praca dyplomowa] Uniwersytet Jishou, 2018.

między tonacjami durową i molową oraz krótkie przemieszczenia centrum tonalnego. Jeden takt preludium jest w tonacji d-moll, a zaczynając od drugiego taktu, część A (t. 2-11) przechodzi z d-moll do f-moll. Dwie frazy części B (t. 11-17) przechodzą kilkukrotne modulacje, zaczynając od F-dur do f-moll. Fraza c zmienia się z E-dur na cis-moll, a część C (t. 18-23) i koda są w tonacji F-dur. Struktura utworu wygląda następująco:

| Pieśń trzyczęściowa rozbudowana |           |     |      |       |       |       |       |       |
|---------------------------------|-----------|-----|------|-------|-------|-------|-------|-------|
| okres                           | preludium | A   |      | B     |       | C     |       | koda  |
| fraza                           |           | a   | a1   | b     | c     | d     | e     |       |
| takty                           | 1         | 2-5 | 6-11 | 11-14 | 15-17 | 18-19 | 20-23 | 24-25 |
| tonacja                         | d         | d   | f    | F-f   | E-#c  | F     |       |       |

### Analiza wykonania utworu

Pieśń *Wiosenna tęsknota* utrzymana jest w metrum 12/8. Twórca na samym początku posłużył się tempem *Adagietto*, aby oddać samotny nastrój dziewczyny w buduarze w nocnym deszczu. Przez pierwsze 10 taktów akompaniamentu przewija się wzór „kropli deszczu”, które powinny być śpiewane w bardzo spójny sposób, z wielką dbałością o integralność fraz. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na charakterystykę rytmu i dostosować do niego sposób wykonania i zmiany nastroju.

Tekst frazy a części A (t. 2-11, rys. 48) brzmi „潇潇夜雨滴阶前，寒衾孤枕未成眠” (deszcz pada nocą na schody, zimna kołdra i samotna poduszka nie zachęcają do snu). Linia melodyczna tego fragmentu przebiega od wysokich do niskich dźwięków. Pierwszy dźwięk, „xia” (潇) wypada na f w oktawie dwukreślnej. Ton początkowy powinien być słaby, a końcówka wygłosu znaku powinna brzmieć „ao”. Zakładając pełne otwarcie jamy krtaniowo-gardłowej, należy uważać, aby dźwięk nie był zbyt jasny, dlatego należy tu śpiewać z nieco ciemniejszą barwą. Znak „孤” (samotny) w trzecim takcie wypada na oktawie od fa w oktawie razkreślnej do fa w oktawie dwukreślnej. W tym momencie przejście oktawy nie powinno być śpiewane gwałtownie, ale kojąco i płynnie, z użyciem oddechu.

Fraza a1 (t. 6-7) z tekstem „今朝揽镜，应是梨涡浅” (patrząc dzisiaj w lustro,

powinam zobaczyć dołeczki od uśmiechu) jest wariacją frazy a, w której rytm i tempo są takie same, ale nastrój zostaje nieco wzmocniony. Słowo „今” (dziś, czyt. jīn) również zaczyna się w *f* w oktawie dwukreślnej, ale główna samogłoska w wygłosie to „i” wymawiane przy zamkniętych ustach. Przy wykonywaniu tego słowa, przepona powinna być utrzymywana w pozycji wspierającej i wysokiej, a gardło nie może być ściśnięte. We fragmencie „绿云慵掠，懒贴花钿” (swobodnie rozpuściła włosy, leniwie nakładała makijaż huadian) w taktach 8-10, tonacja przechodzi w f-moll, zmieniając również nastrój. W takcie 10 na słowie 花 huā (pierwszy człon słowa huadian) wypada oznaczenie „*rit*”, więc wokalista powinien w tym miejscu wykonać powolną kadencję, stale utrzymując wsparcie oddechu.

**Allegretto 优美地** *p* *con tenerezza*

潇 潇 夜 雨 滴 阶 前。

*p sempre deli cato* *p*

4

寒 衾 孤 枕 未 成 眠， 今 朝 揽 镜， 应 是

7

梨 涡 浅， 绿 云 慵 掠；



Rys. 48 *Wiosenna nostalgia*<sup>104</sup>

Począwszy od frazy b w części B (rys. 49), wzór „kropel deszczu” akompaniamentu fortepianu zmienia się w bardziej płynny. Zmiana rytmu w akompaniamencie oznacza, że wewnętrzne emocje również powinny się zmienić. W tym momencie nastrój przypomina uczucie, gdy ogląda się piękną scenerię, która przemieszana jest ze smutkiem i melancholią. W tej frazie melodia ma wiele wariacji, więc wokalista musi śpiewać bardzo dokładnie i nie może wypaść z melodii, ani odbiec od artystycznej koncepcji utworu. Śpiewając takty 11-14 należy podążać za rytmem akompaniamentu fortepianu, aby odpowiednio oddać wrażenie bujających się na wietrze gałęzi wierzby. Pozycja musi być tu jednolita, oddech stabilny, a ton i wymowa skoordynowane. Fraza c (t. 15-17), z tekstem „更妒煞无知双燕” (jeszcze bardziej zazdrości nieświadomej parze jaskółek) powinna zostać podkreślona, zwłaszcza słowo „双” (para). W tym miejscu należy w pełni zmobilizować emocje, koncentrując się na smutnych emocjach związanych z rozłąką pary. Jeśli uda się zbudować odpowiedni nastrój, można zastosować tu również wydłużenie o jedną lub dwie miary. Fraza „吱吱语过画栏前” („przelatującej za szczebiotem przez malowaną balustradę) jest w skali opadającej. Gwałtowny spadek nastroju podkreśla tu

<sup>104</sup> Liao Changyong 廖昌永, op. cit., s. 16-17.

sprzeczność uczuć w sercu podmiotu lirycznego. Ostatnie trzy znaki „画栏前” (przez malowaną balustradę) powinny być spowolnione. Ważne jest, aby w tym miejscu odpowiednio pokazać wewnętrzny niepokój bohatera.

11 *più mosso*

钿 小 楼 独 倚； 怕 睹 陌 头 杨

13

柳 分 色 上 帘 边。 更

15 *rit.*

妒 煞 无 知 双 燕， 吱 吱 语 过 画 栏

17

前，

Rys. 49 *Wiosenna nostalgia*<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Liao Changyong 廖昌永, op. cit., s. 17-18.

Część C (t. 18-23, rys. 50) osiąga punkt kulminacyjny na znaku „郎” we frazie d „忆个郎远别已经年” (pamiętam lata, które minęły, odkąd cię opuściłem), na który równocześnie wypada najwyższa nuta w utworze (g w oktawie dwukreślnej). Po znalezieniu równowagi między mocnymi i miękkimi dźwiękami należy wzmocnić dźwięk poprzez zwiększenie gęstości oddechu i wyrazić tęsknotę bohatera za ukochaną osobą i lekki smutek w jego sercu, starając się nie wydawać zbyt głośnego, ani zbyt ciężkiego dźwięku. W tekście frazy e: „恨之恨，不化成杜宇唤他快整归鞭” (Pragnę zmienić się w kukułkę i wołać go, aby powrócił) należy podkreślić słowa „唤” (wołać) i „归” (wrócić). Są to dwa czasowniki, które należy śpiewać z większym naciskiem. Ostatni znak „鞭” (czyt. biān) ma łącznie dziewięć miar, więc dobrze jest go zwolnić i tym samym dopełnić nastrój.

The musical score is written in 12/8 time and consists of three systems of staves. The first system (measures 18-20) shows a vocal line with the lyrics "忆个郎" (Yì gè láng) and a piano accompaniment. The second system (measures 21-23) shows a vocal line with the lyrics "远别已经年，恨只恨，不化成" (Yuǎn bié yǐ jīng nián, hèn zhǐ hèn, bù huà chéng) and a piano accompaniment. The third system (measures 24-26) shows a vocal line with the lyrics "杜宇唤他快整归" (Dù yǔ huàn tā kuài zhěng guī) and a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as "a tempo", "mf", and "colla voce".



Rys. 50 *Wiosenna nostalgia*<sup>106</sup>

#### 4.4 Analiza reprezentatywnych pieśni artystycznych Zhao Jiping’a

##### 4.4.1 《静夜思》 (*Ciche myśli nocą*)

##### Geneza powstania pieśni

Wiersz 《静夜思》 (*Ciche myśli nocą*) napisany został przez Li Bai’a (李白), słynnego poetę z chińskiej dynastii Tang. Poeta wykorzystał w nim obraz bohatera wspominającego dom w momencie podziwiania księżyca na niebie, co jest bardzo częstym motywem wykorzystywanym w klasycznych chińskich wierszach. Poeta ujawnia w nim swoje wewnętrzne myśli za pomocą zaledwie 20 znaków („窗前明月光，疑是地上霜。举头望明月、低头思故乡” – Księżyc świeci przed moim posłaniem, zastanawiam się, czy to szron osiadł na ziemi. Podnoszę głowę i patrzę na jasny księżyc, pochylam głowę i myślę o moim domu) i żywo rysuje obraz tęsknoty za domem w księżycową noc. Później słynny chiński kompozytor Zhao Jiping (赵季平) sprytnie połączył melodię charakterystyczną dla tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej z zachodnimi technikami kompozytorskimi, aby stworzyć tę wyjątkową chińską pieśń poetycką. Jest to jeden z utworów wokalnych z serii suit poetyckich dynastii Tang, skomponowanych przez Zhao Jipinga i opublikowany w 2011 roku w książce *Osiem pieśni do poezji Tang* (《唐诗歌曲八首》). To także klasyczna pieśń artystyczna Zhao Jipinga<sup>107</sup>.

##### Analiza struktury utworu

*Ciche myśli nocą* mają formę pieśni trzyczęściowej z repryzą, składającą się

<sup>106</sup> Liao Changyong 廖昌永, op. cit., s. 18-19.

<sup>107</sup> Sang Yuyi 桑羽艺, *Charakterystyka artystyczna i analiza śpiewu chińskiej starożytnej pieśni artystycznej „Ciche myśli nocą”* [中国古诗词艺术歌曲《静夜思》的艺术特征及演唱分析], [w:] „黄河之声” [„Dźwięki Żółtej Rzeki”], 2024 (09), s. 150-153.

z części głównej, środkowej i reprzyzy. Metrum utworu to 4/4, tempo umiarkowane, a główna tonacja to d Shang Yanyue. Schemat struktury jest następujący:

| Pieśń trzyczęściowa z reprzyzą |      |    |              |        |    |             |          |    |        |
|--------------------------------|------|----|--------------|--------|----|-------------|----------|----|--------|
| preludium                      | A    |    |              | B      |    | interludium | C        |    | koda   |
| 1—4                            | 5—16 |    |              | 17—25  |    | 26-27       | 28—36    |    | 37—40  |
|                                | a    | a1 | uzupełnienie | b      | b1 |             | a        | a1 |        |
| 4                              | 4    | 4  | 4            | 4      | 5  | 2           | 4        | 5  | 4      |
| d yanyue                       |      |    |              | d-moll |    |             | D yanyue |    | d-moll |

### Analiza wykonania utworu

Preludium trwa 4 takty (rys. 51), a akompaniament składa się głównie z szybkich, arpeggiowych akordów. Muzyka zaczyna się od akordu tonicznego, który wkracza ze słabą intensywnością, a nastrój muzyki staje się mocno emocjonalny. Akcentowana miara 2 taktu rozpoczyna się z intensywnością średnio-słabą, a następnie akcentowana miara stopniowo zwalnia. Takt 3 powraca do oryginalnego tempa, a dynamika zmienia się z powrotem na cichą. W takcie 4 akompaniament wraca do trybu Yu (羽音). Taka faktura akompaniamentu stanowi dobre przygotowanie dla wejścia głosu.

♩=64 深情地

赵季平曲  
杨一博伴奏

Rys. 51 *Ciche myśli nocą*<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 216.

Część A to akompaniament fortepianu w taktach 5-12, z arpeggiowymi akordami podkreślającymi śpiew recytatywny partii melodycznej. Zastosowana tu technika zakłada, że jeden znak odpowiada jednemu dźwiękowi. Melodia jest prosta i gładka, wyrażona łagodnym tonem. Wykonanie wokalne taktów 5-6 powinno być liryczne, piękne, równe i powolne, aby pokazać, że autor jest pochłonięty bezgraniczną tęsknotą za rodzinnym domem. W taktach 7-8 wokalista śpiewając fragment „疑是地上霜” (zastanawiam się, czy to szron osiadł na ziemi) powinien wykorzystać emocje do wydobycia głosu, przy czym siła śpiewu słowa „是” (być) powinna być nieco większa. Pomiędzy słowami „是” (być) i „地” (ziemia) musi nastąpić niewielka pauza, a nawet chwilowe zatrzymanie oddechu, aby osiągnąć efekt pozornie przerwane, ale w rzeczywistości ciągłego dźwięku. Taki zabieg pomaga realistycznie pokazać emocjonalną zmianę Li Bai’a, gdy ten zobaczył mroźne światło księżyca oraz jego tęsknotę za domem, która pojawiła się natychmiast po zobaczeniu światła księżyca. Nastrój ulega w tym momencie zmianie, a towarzysząca temu aura utrzymuje się przez długi czas.

We fragmencie „举头望明月” (podnoszę głowę i patrzę na jasny księżyc) w taktach 9-10, słowo „月” (księżyc, czyt. yuè) może być wymawiane różnie w różnych kontekstach muzycznych. Ostatnia nuta samogłoski dyftongu w wygłosie tego znaku powinna być śpiewana za pomocą samogłoski złożonej „ei”, a oddech powinien być wysyłany w górę nieprzerwanie i równomiernie, aby dźwięk zachował jedności i jasności tonu.

W taktach 11-12, we fragmencie „低头思故乡” (pochylam głowę i myślę o moim domu), można zastosować przerywane nuty między słowami „低” (pochylić) i „头” (głowa), aby dokładniej wyrazić melancholijne i ponure myśli autora. Zastosowanie techniki przerywanych nut może lepiej ozdobić muzykę, poprawić ekspresję śpiewu i wzmocnić piękno ogólnej koncepcji artystycznej. Metoda śpiewu przerywanymi nutami jest w zasadzie taka sama jak śpiew *staccato*, gdyż stanowi efekt połączenia lekkiego podbicia przepony w górę oraz zręcznej wokalizacji za pomocą głośni. W tym miejscu wokalista powinien czuć uderzające powietrze, utrzymać umiarkowanie otwartą głośnię i wydawać dźwięk, który jest nieprzerwany,

lecz elastyczny i wysokiej jakości.

Takty 13-16 to część łącznikowa, a znak „噢” (oh, czyt. ō) również może być wymawiany różnie w różnych kontekstach muzycznych. Akompaniament grany jest za pomocą rozłożonych akordów, które mają za zadanie wzmocnić śpiew wokalisty i utworzyć kontrast z pauzą na dwóch ostatnich miarach 14 taktu. Znak „噢” (oh) w 10. i 11. takcie oraz „乡” (dom) w 13. takcie są śpiewane *legato*. Artykulacja podczas wykonania powinna być prowadzona z uczuciem, dźwięk słów powinien być pełny i miękki, a rytm melodii powinien być płynny i spójny.

Rys. 52 Ciche myśli nocą<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Ibidem.

Część B wypada na taktach 17-25 (rys. 53) i kończy się w trybie Yu (羽音). Fragment ten został pierwotnie napisany z udziałem zespołu (4 głosy), jednak w nagraniu doktorskim, autor niniejszej pracy zaśpiewał tylko głos melodyczny w ramach utworu solowego. Melodia dochodzi do kulminacji, akompaniament wykorzystuje akordy i tremolo, aby wydobyć atmosferę wiersza i popchnąć melodię do najwyższego punktu. Tekst powtarza tu słowa części A. Śpiew powinien być pełen emocji, które silnie wyrażają tęsknotę za rodzinnymi stronami. Podczas śpiewania jama ustna powinna być w pełni otwarta, a oddech powinien być silnym wsparciem.

Rys. 53 *Ciche myśli nocą*<sup>110</sup>

<sup>110</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 216-217.

Część C (t. 28-36, rys. 54) to powtórzenie części A ze zmianami. Scena przedstawia powrót do rzeczywistości, tworząc długi, spokojny, kojący nastrój. Poeta po zobaczeniu księżyca i chwili wspomnienia domu i zaczyna mamrotać do siebie, co jeszcze bardziej buduje ponury nastrój samotności i depresji. Podczas śpiewania należy wzmocnić kontrolę oddechu. Intensywność śpiewu powinna być stosunkowo niewielka, ale głos nie może być przy tym słaby. Akompaniament kody (t. 37-40) używa wznoszące się *arpeggia*, a *decrescendo* daje słuchaczom wrażenie zawieszenia dźwięku. W partii melodycznej, słowo „乡” (dom) jest przedłużone, na końcu powoli zanika.

Rys. 54 *Ciche myśli noc*<sup>111</sup>

<sup>111</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 217-218.

#### 4.4.2 《关雎》 (*Guan Ju*)

##### Geneza powstania pieśni

《关雎》 (*Guan Ju*) to pieśń artystyczna Zhao Jipinga, przyjmująca dość unikalny styl. Tekst pieśni pochodzi z poematu o tym samym tytule otwierającego *Księgę pieśni* (《诗经》), która jest zbiorem wierszy z różnych miejsc, napisanych w okresie od początku Zachodniej Dynastii Zhou do połowy Okresu Wiosen i Jesieni. *Guan Ju* jest najbardziej znanym spośród wszystkich 300 wierszy zebranych w tym dziele. Treść wiersza jest bardzo prosta, opisuje miłość mężczyzny do kobiety oraz udrękę i smutek z powodu niemożności jej zdobycia. Melodia jest łagodna i melodyjna, ze wznoszeniami i spadkami oraz namiętnymi uczuciami, przypominająca nieco śpiewną skargę. Pieśń odzwierciedla charakterystyczny styl Zhao Jipinga, łączący klasykę i nowoczesność, pasję i elegancję. Jego technika wykorzystywania tradycyjnych chińskich trybów w połączeniu z pięknem wierszy ma wysoką wartość artystyczną<sup>112</sup>.

##### Analiza struktury utworu

Utwór jest napisany w siedmiotonowym trybie D Yu chińskiej skali pentatonicznej, z oznaczeniem tempa *grave*. Jej styl jest swobodny i kojący. Jeśli chodzi o strukturę utworu, to jest to regularna pieśń trzyczęściowa, w tonacji F-dur, o konstrukcji A+B+A. Pierwsza to część tematyczna, środkowa część to punkt kulminacyjny utworu, a trzecia to pełna repryza. Struktura utworu została przedstawiona poniżej:

| Pieśń trzyczęściowa z repryzą |       |    |             |       |    |   |    |    |             |       |    |       |
|-------------------------------|-------|----|-------------|-------|----|---|----|----|-------------|-------|----|-------|
| preludium                     | A     |    | interludium | B     |    |   |    |    | interludium | A     |    | koda  |
| 1-9                           | 10-17 |    | 18-19       | 20-40 |    |   |    |    | 41-46       | 47-54 |    | 55-58 |
|                               | a     | a1 |             | b     | b1 | c | c1 | c2 |             | a     | a1 |       |
| 9                             | 4     | 4  | 2           | 4     | 5  | 4 | 4  | 4  | 6           | 4     | 4  | 4     |
| Tryb D Yu                     |       |    |             |       |    |   |    |    |             |       |    |       |

<sup>112</sup> Xie Wenli 谢文丽, *Badanie cech fonologicznych i sposobów kształtowania koncepcji artystycznych w starożytnej pieśni artystycznej „Guan Ju”* [古诗词艺术歌曲《关雎》的音韵特色及意境塑造探微], [w:] „黄河之声” [„Dźwięki Żółtej Rzeki”], 2024 (01), s. 124-127.

## Analiza wykonania utworu

Preludium składa się z dziewięciu taktów (rys. 55). Dwie czterotaktowe frazy przypominają tu dialog między wysokimi i niskimi tonami, jakby wyrażając niepokój w sercu. W ostatnim takcie zastosowano wysokooktawowe vibrato, aby oddać wahania emocji, nadać całemu utworowi emocjonalny ton zaniepokojonej kobiety, a także utworować drogę dla wejścia głosu w części A.

♩ = 56  
古风 深情地

赵季平曲  
刘聪伴奏

5

♩ = 60

mf

9

Rys. 55 *Guan Ju*<sup>113</sup>

Część A składa się z ośmiu taktów (rys. 56), ma świeży i dynamiczny ton oraz falujący kierunek melodyczny. Składa się z dwóch fraz a i a1 o kwadratowej

<sup>113</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 101.

strukturze (4+4), prezentujących kompletny i spójny rozwój. Fraza a „关关雎鸠，在河之洲” (dwa rybołowy śpiewają, na wyspie na rzece) wykorzystuje chińską technikę *bixing*, z ciągłą progresją ósemkową. Fraza ta jest płynna, spokojna i miarowa, z wyraźnym rytmem, który wywołuje w słuchaczach wrażenie opowiadania historii. Od wokalisty wymaga się płynnego oddechu; prowadzenia historii, niczym gawędziarz, bez zbytej intensywności. Pomiedzy znakami „窈窕” (pełna wdzięku) i „淑女” (cnotliwa dama) we frazie a1 wypadają dwie ósemkowe pauzy. Podczas śpiewu należy zrobić krótką przerwę, aby odetchnąć, jednak czas pauzy musi być dobrze uchwycony (nie za długi), aby nie zepsuć narracyjnej sceny. Na słowie „好” (dobry) w 12 takcie następuje skok o oktawę, o którym można myśleć jak o nagłym impulsie w sercu mężczyzny, który chce podążyć za piękną dziewczyną. Jednak tak duży skok nie powinien być zbyt intensywnie akcentowany, gdyż byłoby to zbyt gwałtowne posunięcie w środku trwania utworu. Dlatego też ważne jest, aby znaleźć odpowiednie wsparcie dla oddechu i wysoki punkt oparcia dla artykulacji, aby spróbować zaśpiewać to miejsce w sposób kontrolowany.

Fraza a1 opisuje piękny obraz ciężko pracującej kobiety. Melodia ma skoki o cztery, sześć i osiem stopni, co pokazuje zdenerwowanie mężczyzny, gdy spotyka kobietę, która mu się podoba. Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na wymowę znaków „参差” (nierówny) i spróbować wymówić pełne samogłoski, aby uzyskać miękkie i zaokrąglone efekty dźwiękowe. Warto zauważyć, że w takcie 15 pomiędzy słowami „窈窕” (pełna wdzięku) i „淑女” (cnotliwa dama) również dodana jest pauza. Tego rodzaju sprytne użycie przymiotników opisujących osobę w małej frazie z pauzami dodaje muzyce uroku, podkreśla żywiołowość i piękno „damy” z tekstu i jeszcze bardziej przyciąga uwagę słuchaczy.

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。

13 逑。参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。

17 之。

Rys. 56 *Guan Ju* (Kolekcja pieśni Zhao Jipinga)<sup>114</sup>

Część B ma 20 taktów. Fraza b tej części opisuje wewnętrzny monolog mężczyzny, samotnego z sercem wypełnionym zmartwieniem i bólem tęsknoty za ukochaną: „求之不得，寤寐思服，悠哉悠哉，辗转反侧” (Nie może osiągnąć tego, czego chce, tęskni za piękną damą za dnia i w nocy, jest tak zmartwiony, że nocą przewraca się z boku na bok). W tej części wokalista musi sprawić, aby tekst był zwarty i ciągły. Zwłaszcza we fragmencie „求之不得，寤寐思服” (nie może osiągnąć tego, czego chce, tęskni za piękną damą za dnia i w nocy) nie należy robić wdechu w środku frazy. Można w tym miejscu nadać tekstowi ton wykrzyknikowy, aby wyrazić bezradność, jak i niepokój mężczyzny.

<sup>114</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 101-102.

Fraza b1 jest powtórzeniem frazy b ze zmianami – tekst jest ten sam, ale intensywność głosu wzrasta. Słowo „侧” (bok) na końcu frazy trwa osiem miar. W związku z tym ton powinien być tu odpowiednio wzmocniony, powietrze wydychywane powoli, jama klatki piersiowej otwarta, oddychanie przeponowe, a natężenie głosu stopniowo wzmacniane. (rys. 57).

Figure 57 is a musical score for the piece "Guan Ju". It is written in G major and 4/4 time, with a tempo marking of 68. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese. The score is divided into four systems. The first system shows the vocal line starting with "求之不得" and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with "寤寐思服" and "悠哉悠哉，辗转反侧". The third system shows the vocal line with "求之不得" and "寤寐思服". The fourth system shows the vocal line with "侧" and "参差荇菜，左右采芣". The piano accompaniment consists of arpeggiated chords and a steady bass line.

Rys. 57 *Guan Ju*<sup>115</sup>

Frazy c i c1 (rys. 4.13.4) stanowią refren utworu. Wokalista powinien w tym momencie wzmocnić jasność tonu, ale musi to zrobić w sposób odpowiedni, unikając

<sup>115</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 102.

zbytniego podekscytowania. Dzięki temu można w naturalny sposób ukazać piękną scenę mężczyzny i kobiety w harmonii. Znak „参” (element słowa „参差” – nierówny) w pierwszej części frazy c to f w oktawie dwukreślnej, wprowadzone przez wysokie dźwięki. W tym miejscu wokaliście stawiane są wysokie wymagania głosowe – nie powinno się tu pojawić *glissando* ani *appoggiatura*, gdyż głos powinien od razu trafić na swoje miejsce. Podczas śpiewania znaku „参”, podniebienie miękkie musi być „otwarte ku górze”, a dźwięk powinien być wytwarzany głównie przez tylną ścianę gardła. W tym momencie oddech powinien być wystarczająco silny, aby szybko zaśpiewać to słowo, jednak równocześnie trzeba zachować nieco oddechu na kolejne wysokie dźwięki. Przy znaku „之” należy zastosować technikę delikatnego śpiewu i *glissando*, a także przygotować się do wykonania reszty utworu. Ta sama metoda ma też zastosowanie przy słowie „萼” (zbierać) we frazie c1. Jest to część, w której należy nieco zintensyfikować ekspresję emocji, ponieważ dynamika jest tu oznaczona jako „*ff*”. Dzięki wykorzystaniu linii wznoszącej i opadającej w akompaniamencie i płynącej niczym woda, można w pełni wyrazić emocje głównego bohatera. Znak „之” (ją) we fragmencie „窈窕淑女，钟鼓乐之” (pełna wdzięku i cnotliwa dama, dźwięki dzwonków i bębnów uszczęśliwią ją) frazy c2 należy nieco przeciągnąć, aby stworzyć wrażenie spokoju i odległości. Śpiewając przedłużone cztery miary należy wykonać proces stopniowego zwalniania. Wykonanie powinno odzwierciedlać silne uczucia tęsknoty mężczyzny za kobietą, a także doprowadzić ogólny nastrój pieśni do punktu kulminacyjnego.



Rys. 58 *Guan Ju*<sup>116</sup>

Sześciotaktowe interludium po zakończeniu części B jest emocjonalną kontynuacją punktu kulminacyjnego, a także stanowi przygotowanie dla reprzyzy, służąc jako pomost między początkiem a końcem.

Powtórzenie części A (rys. 59) jest jak wspomnienie pięknego snu, więc powinno być śpiewane w klasyczny i prosty sposób. W przeciwieństwie do pierwszej sekcji, w której wyczuwalna jest swobodna atmosfera i kadencja, w tej sekcji zwraca się większą uwagę na miękkość tonu i spójność linii. Należy zwrócić uwagę na skoki oktawowo przy słowach „好” (dobrze) i „寤寐” (pełna wdzięku) oraz sześciostopniowy spadek przy słowie „求” (dążyć do, poszukiwać). Oprócz tego, konieczne jest również utrzymanie punktu podparcia oddechu i stabilnej wysokiej pozycji, przy jednoczesnym zapewnieniu czystości samogłosek i stabilnym otwarciu

<sup>116</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 102-103.

kanalu przepływu dźwięku. Samogłoska wygłosu w ostatnim „之” (czyt. zhī) to „i”. Łączy się ona z zanikającymi liniami akompaniamentu fortepianu, wydobywając piękno nastroju klasycznej poetyckiej pieśni artystycznej w bardziej elegancki sposób.

The image shows a musical score for the song 'Guan Ju' (关雎). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese characters. The first system starts at measure 47, the second at measure 51, and the third at measure 55. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, and *ppp*.

47 关关雎鸠,在河之洲。窈窕淑女,君子好逑。

51 参差荇菜,左右流之。窈窕淑女,寤寐求之。

55

Rys. 59 *Guan Ju*<sup>117</sup>

#### 4.4.3 《幽兰操》 (*Cnoty milczącej orchidei*)

##### Geneza powstania pieśni

Zwrot 幽兰操 (cnoty milczącej orchidei) pochodzi z najstarszej zachowanej chińskiej partytury na guqin pt. 《碣石调幽兰》 (*Milcząca orchidea na kamiennej tabliczce*). Legenda głosi, że *Samotna orchidea na kamiennej tabliczce* została

<sup>117</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 104.

napisana dla Konfucjusza. Cai Yong (蔡邕), słynny urzędnik wschodniej dynastii Han, napisał w swoim *Traktacie na temat guqin* 《琴操》:

孔子周游列国，皆不得重用，归途中见兰花盛开于幽谷，感慨兰花原是香花之冠，为王者而香，而如今却与野草杂处，犹如贤德之人与鄙夫为伍。

*Konfucjusz podróżował przez wszystkie państwa, ale nigdzie nie został zatrudniony. W drodze powrotnej ujrzał orchidee kwitnące w dolinie i ubolewał, że orchidea, która jest królową wśród pachnących kwiatów rośnie w towarzystwie chwastów, tak jak cnotliwi ludzie, którzy zmieszani są z podłymi ludźmi.*

Konfucjusz skomponował więc utwór *Cnoty milczącej orchidei*, aby wyrazić swoje odczucia.

W czasach dynastii Tang poeta Han Yu (韩愈) naśladowując styl starożytny napisał swoją wersję 《幽兰操》 (*Cnoty milczącej orchidei*), pamiętając historię Konfucjusza, który nie został należycie wykorzystany przez świat. W czasie gdy Han Yu napisał to dzieło, sam z powodu swojej lojalności padł ofiarą spisku i został zwolniony ze stanowiska przez cesarza Xianzonga z dynastii Tang. Poeta w swoim dziele skarży się, że urodził się w niewłaściwym czasie i miał nadzieję na pojawienie się mądrego władcy. Wykonywany obecnie utwór *Cnoty milczącej orchidei* to dzieło Zhao Jipinga (赵季平), skomponowane na bazie wiersza Han Yu, dzięki czemu utwór jest bardziej rymowany, a struktura tekstu, melodia, technika kompozytorska i nastrój są bardziej zgodne ze współczesną estetyką<sup>118</sup>.

### **Analiza struktury utworu**

*Cnoty milczącej orchidei* to pieśń trzyczęściowa z repryzą, składająca się części: A, B i A1, z powtarzającą się częścią B. Z perspektywy głównej tonacji, utwór utrzymany jest w trybie e Yu (e 羽调式), lecz część B przechodzi w tryb G Gong (G 宫调式), tworząc wyraźny kontrast w kolorystyce tonalnej. Zarówno partia melodii wokalne, jak i partia fortepianu mają silny charakter klasycznej muzyki chińskich

---

<sup>118</sup> Zhu Ying 朱莹, *Poezja i muzyka w połączeniu ze starożytnym rymem i współczesnym dźwiękiem - studium Zhao Jipinga na temat odtwarzania i śpiewania starożytnych poetyckich pieśni artystycznych* [诗乐相合古韵今声——赵季平古诗词艺术歌曲的再创作演唱研究], [w:] „音乐创作” [„Kompozycja muzyczna”], 2020 (01), s. 117-126.

erudytów. Tempo utworu to *Andante*, wynosi 66 jednostek metrycznych na minutę. Główne metrum 4/4 w niektórych taktach jest tymczasowo zmieniane na 6/4 dla lepszego wyrażenia emocji. Melodia jest długa i głęboka, rytm jest kojący, a w spokojnym tempie da się odczuć chwilowe przebliski energii. Struktura utworu jest następująca:

| Pieśń trzyczęściowa |                           |       |             |          |             |          |             |        |      |
|---------------------|---------------------------|-------|-------------|----------|-------------|----------|-------------|--------|------|
| okres               | Wstęp                     | A     | interludium | B        | interludium | B        | interludium | A1     | koda |
| takty okresu        | 1-8                       | 9-18  | 19-22       | 22-36    | 37-44       | 45-59    | 60          | 61-69  | 70   |
| frazy               |                           | a, a1 |             | b, b1, c |             | b, b1, c |             | a2, a3 |      |
| takty fraz          | 8                         | 5, 5  | 3           | 5, 5, 5  | 8           | 5, 5, 5  | 1           | 4, 5   | 1    |
| Tryb                | E Yu skali heptatonicznej |       |             |          |             |          |             |        |      |

### Analiza wykonania utworu

Ośmiotaktowy wstęp (rys. 60) imituje wrażenie szarpanych strun cytry guqin w akompaniamencie, a *arpeggia* podkreślają klasyczny, kojący charakter dzieła. Łączniki całych nut sprawiają, że melodia jest długa i przyjemna, a tempo wolne i swobodne, nadające elegancki ton całemu utworowi.

**幽兰操**

据韩愈《幽兰操》改编  
赵 季 平 曲  
赵 麟、戴晓飞配伴奏

♩=66 古典曲风



Rys. 60 *Cnoty milczącej orchidei*<sup>119</sup>

Część A opisuje orchideę rosnącą w cichej dolinie, wydzielającą delikatny zapach. Melodyczne wzloty i upadki podkreślają samotność i wytrzymałą naturę orchidei, a także wyrażają charakter utalentowanej osoby, która mimo braku docenienia pozostaje optymistyczna. Podczas śpiewu nie potrzeba zbyt silnego przepływu powietrza. W zdaniu „兰之猗猗” (piękne orchidee) potrzebny jest pojedynczy wdech. Na znaku „兰” (orchidea), który może być wymawiany różnie w zależności od muzycznego kontekstu. Podczas śpiewania należy przygotować odpowiednią pozycję z wyprzedzeniem, aby nie wywołać u słuchaczy wrażenia wspinania się dźwięku. Należy kontrolować oddech i utrzymywać go na stałym poziomie, nie dopuszczając do tego, aby unosił się wraz ze wzrostem wysokości dźwięku. Znak „猗” (wykrzyknik, czyt. yī) również wymaga uwagi – jest to dźwięk wymawiany z zamkniętymi zębami, to nie powinien być wypowiedziany zbyt sztywno i twardo. Należy tu osiągnąć stan „otwartego śpiewania dźwięków wymawianych z zamkniętymi zębami”, utrzymując głos w wysokiej pozycji. Powietrze powinno być powoli wysyłane do przodu, brzuch powinien być lekko wciągnięty, a mięśnie międzyżebrowe muszą rozszerzać się. Fragment „扬扬其香, 众香拱之” (delikatnie wydziela swój zapach, przewyższając wszystkie inne kwiaty) powinien być śpiewany w grupach po cztery znaki. Cztery znaki grupy muszą być zwarte i równe, śpiewane z lekkim przyspieszeniem. Oddech powinien płynąć szybko, dlatego też należy zadbać o szybką i dokładną artykulację, a także zwrócić uwagę na szybkie samogłoski wygłosu każdego znaku. Przed słowem „幽” (lekko)

<sup>119</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 178.

we frazie „幽幽其芳” (jej zapach rozwija się lekko) należy szybko zaczerpnąć powietrze. Dwa znaki „幽幽” śpiewane są ze słabą dynamiką, aby dać słuchaczom wrażenie nierzeczywistości całej sytuacji. Oddech jednak nie może być tu zbyt płytki, lecz cały czas musi utrzymywać głębszy punkt podparcia. Dźwięk wypadający na cztery miary słowa „芳” (zapach) jest przedłużony i nie przechodzi do samogłoski wygłosu zbyt wcześnie. Podczas śpiewania dźwięk musi być stopniowo osłabiany, a oddech dawać wrażenie wysyłania na zewnątrz. Nastrój powinien być subtelny i zanikający, aby odzwierciedlić świeżość i eteryczność orchidei, której zapach jest słabo wyczuwalny. Fraza a1 powinna stopniowo zwiększać poziom emocjonalny poprzez stopniowo narastający dźwięk, aby wyrazić wytrwałość orchidei. Znak „不” (nie) w zdaniu „不采而佩，于兰何伤？” (Nawet jeśli nie zerwie się ich żeby je nosić, to czyż nie dzieje się im żadna krzywda?) ma tę samą wysokość, co otwierające słowo „兰” (orchidea), a także wykonuje duży skok o cztery stopnie, więc konieczne jest tu utrzymanie odpowiedniej pozycji głosu. Przejścia między słowami w zdaniu powinny być naturalne, oddech równy, a barwa jednolita.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 9-11) includes the lyrics "兰之猗猗，扬扬其香。众香拱之，". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The second system (measures 12-14) includes the lyrics "幽幽其芳。不采而". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The score is written in G major and 4/4 time.



Rys. 61 *Cnoty milczącej orchidei*<sup>120</sup>

Część B (rys. 62) zawiera literackie nawiązanie do historii o królu Wen, który śnił o niedźwiedziu („文王梦熊”), aby podkreślić, że chociaż główny bohater nie jest doceniany, to nadal będzie czekał na tego, który dostrzeże jego talent. Zdanie „文王梦熊, 渭水泱泱” (król Wen śnił o niedźwiedziu i znalazł swego mędrca nad rzeką Wei) we frazie b jest pierwszym punktem kulminacyjnym całej pieśni. Zakres tonów stopniowo wzrasta, a akompaniament przyjmuje rytm triolowy, doprowadzając całość do kulminacji. Podczas śpiewu ekscytacja śpiewaka powinna narastać. Przy imieniu króla „文” (Wen) nie należy zbyt obniżać głosu. Artykulacja powinna być luźna, z wyjątkiem początkowej samogłoski. Śpiew nie może być tu wykonywany na zasadzie krzyku, a głos musi być dobrze zawieszony na odpowiednim poziomie. W następującym potem fragmencie „渭水泱泱” (i znalazł swego mędrca nad rzeką Wei) należy oddać wrażenie niezachwianej determinacji i jak przy *bel canto* zaśpiewać opartym dźwiękiem, aby wyrazić ciężar wiersza. Osiem znaków we frazie b1: „采而佩之, 奕奕清芳” (zerwana i noszona, z dumą uwalnia swój zapach) powinno być wykonanych ze spójnym i płynnym oddechem. Znaki „之” (czyt. zhī) i „奕” (czyt. yì) wymawia się z zaciśniętymi zębami, jednak głos nie powinien być tu zbyt napięty, a punkt rezonansu powinien być niewielki. Tekst frazy c „雪霜茂茂, 蕾蕾于冬” (Silny mróz, a po nim śnieg, zimową porą rozwijają się pąki orchidei) oznacza, że tylko orchidee mogą stać dumnie w mroźne zimowe miesiące. Podczas śpiewu należy

<sup>120</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 179-181.

emanować determinacją i pewnością siebie. W tych kilku wersach dokonuje się stopniowa sublimacja emocjonalna, dlatego w frazie c emocjonalny ciężar musi być jeszcze silniejszy niż w poprzedniej sekcji. W wersie „君子之守，子孙之昌” (przestrzeganie zasad człowieka cnotliwego, zapewnią pomyślność jego potomkom) serce powinno być pełne nadziei i emocji, zapowiadając powrót wszystkich rzeczy do normalności.

19 文 王

23 梦 熊， 渭 水 泱 泱。

27 采 而 佩 之， 奕 奕

31 清 芳。 雪 霜 茂 茂， 蓓 蕾 于 冬。 君 子 之 守，



Rys. 62 *Cnoty milczącej orchidei*<sup>121</sup>

Po interludium następuje powtórzenie części B (t. 45-59). Tutaj emocje powinny być wyrażone w najpełniejszy sposób, z jeszcze większą ekscytacją i determinacją. Jeszcze raz pochwalone są szlachetne walory orchidei i wyrażany jest podziw dla Konfucjusza. Śpiewając, trzeba być całkowicie zanurzonym w tekście, dostosować swój oddech i ton, wczuć się w scenę i mówić prosto z serca.

Część A1 (rys. 63) jest nawiązuje do A, kondensuje jego istotę melodyczną. Kompozytor tworzy zamknięcie za pomocą dwóch fraz, które zaczynają się tak samo, ale kończą inaczej. Aby linia melodyczna była szeroka i otwarta, zmienia także rytm. Zdanie „幽幽其芳” (jej zapach rozwija się lekko) w ostatniej frazie obejmuje trzy takty i mówi o tym, że jeśli autor spotka kogoś, kto potrafi docenić talent, zrobi wszystko, co w jego mocy, aby pokazać swoje umiejętności, tak jak orchidea, która rozłącza swój zapach. W porównaniu z częścią A, tempo jest spowolnione, wersy są rozciągnięte, a emocje są bardziej pozytywne, pokazujące optymistyczne podejście głównego bohatera do życia. Jeśli chodzi o dźwięk, można w tym miejscu zastosować nieco słabsze podejście.



<sup>121</sup> Ibidem.



Rys. 63 *Cnoty milczącej orchidei*<sup>122</sup>

### Zakończenie

W niniejszej rozprawie autor wykonał systematyczne badanie porównawcze chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych, podejmując takie kwestie jak rozwój pieśni artystycznych, cechy kompozycyjne, tematyka, techniki wykonawcze, akompaniament fortepianowy, estetyka, wykonania wokalne, reprezentatywne utwory itp., dzięki czemu wyraźnie zostało pokazane, że chińskie i rosyjskie pieśni artystyczne mają wiele podobieństw i różnic objawiających się w różnych aspektach.

Przede wszystkim chińskie i rosyjskie pieśni artystyczne przeszły długą drogę rozwoju, pozostając pod wpływem i czerpiąc inspiracje z europejskiej kultury muzycznej w zakresie tematyki, technik twórczych i akompaniamentu fortepianowego. Pieśni te w różnym stopniu zapożyczały zaawansowane zachodnie techniki kompozytorskie i podkreślały własne cechy narodowe pod względem estetyki muzycznej i stylów śpiewania.

<sup>122</sup> Wang Li 汪莉, op. cit., s. 184-185.

Po drugie, historia rozwoju chińskich i rosyjskich pieśni artystycznych nie była do końca taka sama. Rozwój chińskich pieśni artystycznych miał dość kręty przebieg, podczas gdy rozwój rosyjskich pieśni artystycznych wykazuje scentralizowane cechy. Jeśli chodzi o materiały twórcze, autorzy chińskich pieśni artystycznych częściej wybierali i rozwijali tematy z poezji klasycznej, podczas gdy autorzy rosyjskich pieśni zwykle wykorzystywali tematykę liryczną. Jeśli chodzi o techniki twórcze, autorzy chińskich pieśni artystycznych zwracali większą uwagę na wykorzystanie narodowych trybów, harmonii i struktur, jak również na rozwój narodowych idei, podczas gdy autorzy rosyjscy woleli wykorzystywać pieśni ludowe i czerpać z materiałów muzyki ludowej. Jeśli chodzi o akompaniament fortepianowy, chińskie pieśni skłaniają się ku nastrojowi tworzonemu przez akompaniament i przestrzeń ekspresji emocjonalnej, podczas gdy rosyjskie pieśni artystyczne mają tendencję do kształtowania za pomocą akompaniamentu silnej atmosfery emocjonalnej i dramatycznego konfliktu. Pod względem estetyki muzycznej, chińskie pieśni eksplorują tradycyjne chińskie koncepcje artystyczne i konotacje estetyczne, podczas gdy rosyjskie przywiązują większą wagę do cechy danych czasów i cech narodowych, integrując realizm i romantyzm, a także prezentując wielką różnorodność cech dramatycznych. Wreszcie, jeśli chodzi o styl śpiewania, chińskie pieśni poszukują i eksplorują charakterystyczne cechy narodowe, podczas gdy rosyjskie pieśni przywiązują większą wagę do wyrażania cech lirycznych.

Porównanie i badanie chińskiej i europejskiej kultury wokalne to bardzo szeroka dziedzina. W niniejszej rozprawie autor dotarł jedynie do wierzchołka góry lodowej, przeprowadzając badanie porównawcze cech charakterystycznych pieśni artystycznych czterech rosyjskich i chińskich kompozytorów pod względem stylów muzycznych, wymagań dotyczących śpiewu itp. Autor ma wielką nadzieję, że coraz więcej ekspertów i naukowców zaangażuje się w badania na ten temat i zapewni więcej cennych opinii na temat rozwoju pieśni artystycznych w Chinach.

## Bibliografia

### Publikacje naukowe

1. Abraham G., *Zwięzła oksfordzka historia muzyki* [The Concise Oxford History of Music], tłum. Gu Yi, Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 1999.
2. Blades-Zeller E., *Tchaikovsky's Complete Songs: A Companion with Texts and Translations*, Indiana University Press, 2002 (2).
3. Chikamori D. (jap.), *A Collection of Secular Chinese Music* [清国俗乐第一集序], China New Publishing House, 1908, s. 87.
4. Du Shi 杜石, Zhang Jing 张晶, *Analiza wstępna aspektów muzyki rosyjskiej w operze „Iwan Susanin” Glinki* [浅析格林卡歌剧<伊万·苏萨宁>中的俄罗斯音乐元素], Młodzi pisarze, 2010 (01).
5. Frolov S. V., „*Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa...*”: Glinka, Rachmaninow i wszyscy, wszyscy, wszyscy..., Materiały z I Spotkania Naukowego Pamięci S. Rachmaninowa, 2015.
6. Gao Weijie 高为杰, Wu Ch. 吴春福 (red.), *Podstawy struktury pieśni i analizy utworów* [曲式与作品分析基础], Beijing: People's Music Press, 2011(04).
7. Ge Chunxian 葛春先 (red.), *Docenianie pieśni artystycznych* [艺术歌曲鉴赏], Chengdu: Southwest Jiaotong University Press, 2009(07).
8. Glinka M., *Romanse i pieśni*, Muzyka, Moskwa, 1970.
9. Grout D., Palisca C., *Historia muzyki zachodniej* [A History of Western Music], tłum. Wang Qizhang i inni, People's Music Publishing House, 2006.
10. Huang Cheng 黄晟, *Rosyjska pieśń artystyczna* [俄罗斯艺术歌曲], Wydawnictwo Uniwersytetu Dongbei, 2017(12).
11. Huang Zi 黄自, *Pośmiertne dzieła Huang Zi* [黄自遗作集 (文论分册)], red. Shanghai Conservatory of Music Editorial Group, Anhui Literature and Art Publishing House, Hefei, 1997.
12. Hu Guming 胡谷明, Luo Jia Boya Literature Library-Wuhan University Liberal Studies Textbook Series, *Dziesięć wykładów na temat rosyjskiego społeczeństwa i kultury* [俄罗斯社会与文化十讲], Wuhan University Press, 2019(08).
13. Kiełdysz J., *Historia muzyki rosyjskiej (pierwsza połowa XIX wieku)* [俄罗斯音乐史(十九世纪上半期)], tłum. Zhang Hong, People's Music Publishing House, 1957.
14. Kong Xiangyong 孔祥勇, *Rozwój i wykonanie chińskiej pieśni artystycznej* [中国艺术歌曲的发展及演唱研究], Wydawnictwo Teatru Chińskiego, 2020(06).
15. Koussevitzky S., 12 romansów, opus 21 (Siergiej Rachmaninow), Mineola: Wydawnictwo Dover Inc., 1998.
16. Koussevitzky N., 12 romansów opus 14 (Siergiej Rachmaninow), Mineola: Wydawnictwo Dover Inc., 1998.
17. Kühn Clemens 克列门斯·库恩, tłum. Qian Ni 钱泥, *Analiza muzyczna* [音乐分析法], Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 2009.

18. Landormy P., *Historia muzyki zachodniej (wydanie poprawione)* [西方音乐史 (修订版)], tłum. Zhu Shaokun i inni, People's Music Publishing House, 2002.
19. Li Eryong 李二永, *Badania empiryczne dramaturgii pieśni artystycznej Rachmaninowa* [拉赫玛尼诺夫艺术歌曲的戏剧性实证研究], Wydawnictwo Uniwersytetu Suzhou, 2010(01).
20. Liao Changyong 廖昌永, *Stulecie chińskich pieśni artystycznych tom 2* [中国艺术歌曲百年曲集第二卷], Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 2020(11).
21. Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię: wybrane piosenki artystyczne Lu Zaiyi* [我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选], Shanghai Music Publishing House, 2005.
22. Ma Bo 马波, *Rytm życia zapisany nutami - antologia badań Zhao Jiping'a nad kompozycją muzyczną* [用音符谱写的生命律动 赵季平音乐创作研究文集], Shanghai Music Press, Szanghaj, 2019.
23. Qian Renkang 钱仁康 (red.), *Życie i twórczość Huang Zi* [黄自的生活与创作], People's Music Publishing House, Pekin, 1997 (12).
24. Ren Guangxuan 任光宣, *Historia sztuki rosyjskiej* [中国艺术歌曲演唱思维研究], Wydawnictwo Uniwersytetu Pekińskiego, wydanie z roku 2000.
25. Rozova T. (ros.), *Glinka*, tłum. Jin Zhaoxian, Pekin: People's Music Publishing House, 1985.(03).
26. Shao Jingmina 邵敬敏, *Ogólna teoria współczesnego języka chińskiego* [现代汉语通论], Shanghai Education Press, 2016 (08).
27. Sinyaver A. (Синявер А.), *Zarys historii muzyki rosyjskiej* [俄罗斯音乐史纲], tłum. Liang Xiang, Times Books and Newspapers Press, 1947 (07).
28. Slonimsky N., *Dzieła o muzyce: Rosyjska i radziecka muzyka i kompozytorzy* [Writings on Music: Russian and Soviet Music and Composers] [M]. Routledge, 2003.
29. Sylvester R D., *Zbiór dzieł Rachmaninowa wraz z tekstem i tłumaczeniami* [Rachmaninoff's Complete Songs: A Companion with Texts and Translations]. Wydawnictwo Uniwersytetu Indiana, 2014.
30. Tatiana Rostovtseva, *Przedstawienia natury w rosyjskich pieśniach ludowych i artystycznych* [Nature Depictions in Russian Folk and Art Songs].
31. Wang Jiliang 王季梁, Hu Junfu 胡君复, *Gry wokalne* [唱歌游戏], Szanghaj: The Commercial Press, 1906.
32. Wang Li 汪莉, *Chińskie klasyczne pieśni artystyczne* [中国经典艺术歌曲], People's Music Press, 2016 (04).
33. Wang Li 汪莉, *Chińskie klasyczne pieśni artystyczne (część druga)* [中国经典艺术歌曲 (下册)], People's Music Press, 2016(04).
34. Wang Yuhe 汪毓和, *Historia współczesnej muzyki chińskiej* [中国近现代音乐史], People's Music Publishing House, Huale Publishing House, 2002 (10).
35. Wehrmeyer A. (niem.), *Rachmaninow*, tłum. Chen Ying, People's Music Publishing House, Pekin, 2007.
36. Xie Wenli 谢文丽, *Badanie cech fonologicznych i sposobów kształtowania koncepcji artystycznych w starożytnej pieśni artystycznej „Guan Ju”* [古诗词艺术歌曲《关雎》的音韵特色及意境塑造探微], [w:] „黄河之声” [„Dźwięki

Żółtej Rzeki”], 2024 (01), s. 124-127.

37. Yang Qing 杨庆, *Ewolucja i analiza kulturowa zachodnich pieśni artystycznych* [西方艺术歌曲的流变与文化解析], China Book Press, 2018 (05).
38. Yang Qing 杨庆, *Analiza śpiewu piosenki artystycznej Huang Zi „Wiosenna nostalgia”* [黄自艺术歌曲《春思曲》的演唱分析], [praca dyplomowa] Uniwersytet Jishou, 2018.
39. Yang Xiaozhen 杨孝珍, *Badanie ekspresji wykonania rosyjskich pieśni artystycznych* [俄罗斯艺术歌曲抒情性的演唱研究](praca magisterska), Uniwersytet Ekonomiczny Jiangxi, 2018.
40. Yu Hui 喻辉 (red.), Sun Yuemei 孙悦湄, Liu Chang 刘畅 (oprac.), *Docenienie chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲鉴赏], Hefei: Wydawnictwo literatury i sztuki Anhui, 2015(06).
41. Yu Runyang 于润洋 (red.), *Pełna historia muzyki zachodniej (wydanie poprawione)* [西方音乐通史(修订本)], Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 2003.
42. Zhao Shimin 赵世民, *Boskie pióro muzyczne Zhao Jiping’a - kronika Zhao Shimina* [乐坛神笔赵季平 赵世民亲历纪实], Nanning, Wydawnictwo Ludowe Guangxi, 2003 (09).
43. Zhao Jiping 赵季平, *Seminarium muzyczne i antologia badań Zhao Jipinga* [赵季平音乐研讨会暨研究文集], Shanghai Music Press, Szanghaj, 2015 (09).
44. Skomponowane przez Zhao Yuanren’a 赵元, *Zbiór nowej poezji* [新诗歌集] [M]. The Commercial Press, 1928.
45. Zhao Yunhong 赵云红, *Kolekcja rosyjskich pieśni romantycznych* [俄罗斯浪漫曲集], Wydawnictwo Kultura i Sztuka, 2022 (05).
46. Zhu Ying 朱莹, *Poezja i muzyka w połączeniu ze starożytnym rymem i współczesnym dźwiękiem - studium Zhao Jipinga na temat odtwarzania i śpiewania starożytnych poetyckich pieśni artystycznych* [诗乐相合古韵今声——赵季平古诗词艺术歌曲的再创作演唱研究], [w:] „音乐创作” [„Kompozycja muzyczna”], 2020 (01).
47. Веймарн П. П. Михаил Иванович Глинка: Биографический очерк[M]. Р. Jurgenson, 1892.
48. Левашев Е. М. История русской музыки[M]. Издательство " Языки славянских культур", 2011.
49. Соболева Л. С, Михайлова О. А. Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.: эмоциональная культура на переломе эпох:[Электронный ресурс][M]. Издательство Уральского университета, 2016.

#### **Artykuły w czasopismach**

50. Asafiev B., *O rosyjskiej przyrodzie i rosyjskiej muzyce*, [w:] „Sztuka w szkole”, 2007 (1).
51. Bourceanu M., Szocs B., *Siergiej Rachmaninow – Paganini fortepianu*.

- Analiza utworu „Wiosenne wody” (Весенние воды-op. 14, nr 11)*, [w:] „Biuletyn Uniwersytetu Transylwańskiego”, seria VIII: Sztuka widowiskowa, 2023.
52. Chen Na 陈娜, *Tematyka i ekspresja w chińskich pieśniach artystycznych* [中国艺术歌曲的题材与表现方式], „Badania nad teorią sztuki i literatury”, nr 2, 2018.
  53. Chen Yitong 陈奕彤, *Badanie cech artystycznych i stylu śpiewania pieśni Huang Zi na przykładzie utworów „Kwiaty, ale nie kwiaty” i „Trzy życzenia róży”* [黄自艺术歌曲创作特征及演唱风格研究——以《花非花》《玫瑰三愿》为例], *Contemporary Music*, 2024 (05).
  54. Chuan Yujie 川余洁, *Rachmaninow i jego pieśni artystyczne* [拉赫玛尼诺夫和他的艺术歌曲] [w:] „Journal of Changjiang University”, 2007 (04).
  55. Filippova L. G., *Organizacja pozalekcyjnych zajęć muzycznych dla dzieci niepełnosprawnych*, [w:] „Przegląd naukowy: badania humanistyczne”, 2015 (11-1).
  56. Hao Jianhong 郝建红, *Rozwój i badania nad klasycznymi chińskimi pieśniami artystycznymi* [中国古诗词艺术歌曲发展与研究], Wydawnictwo Yanbian, listopad 2018.
  57. Hu Ying 胡影, *Analiza charakterystyki muzycznej i śpiewu Trzech życzeń róży* [《玫瑰三愿》的音乐特征与演唱分析], [w:] „Art Research” [„Badania nad sztuką”], 2020 (03).
  58. Levin M. I., *Reading Rules for Russian: A Systematic Approach to Russian Spelling and Pronunciation With Notes on Dialectal and Stylistic Variation*, [w:] „Slavic Review”, 1981 (03).
  59. Li Yi 李毅, *Omówienie cech charakterystycznych tematyki chińskich pieśni artystycznych* [浅谈中国艺术歌曲的题材特点], *Magazyn „Przestrzeń muzyczna”*, nr 2, 2012.
  60. Meng Zhuo 孟卓, *Badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲演唱思维研究] [praca dyplomowa], Uniwersytet Dongbei, 2018(06).
  61. Sang Yuyi 桑羽艺, *Charakterystyka artystyczna i analiza śpiewu chińskiej starożytnej pieśni artystycznej „Ciche myśli nocą”* [中国古诗词艺术歌曲《静夜思》的艺术特征及演唱分析], [w:] „Yellow River Sound” [„Dźwięki Żółtej Rzeki”], 2024 (09).
  62. Shuranov V. A., Levina I. R., *O artystycznej sprzeczności słowa i muzyki w romansie Rachmaninowa „Sen”, op. 8*, [w:] „Problemy nauk muzycznych”, 2021 (1).
  63. Tian Qian 田茜, *Omówienie tematyki chińskich pieśni artystycznych* [浅谈中国艺术歌曲的题材], *Czasopismo „Muzyczny świat”* nr 3, 2016.
  64. Wasiliew J. W., *Rachmaninow i symbolizm*, [w:] „Akademia Muzyczna”, 2008 (4).
  65. Xiao Jie 肖洁, *Tematyka i estetyka chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌

曲的主题与审美特点], "Badania and literaturą i sztuką" nr 4, 2014.

66. Zhang Wenhua 张文华, *Interpretacja nastroju tęsknoty za domem w chińskich pieśniach artystycznych* [中国艺术歌曲的思乡情结解读], [w:] „音乐创作” [„Kompozycja muzyczna”], 2017 (04).
67. Zhang Yi 张艺, *O pieśniach artystycznych Glinki* [谈格林卡的艺术歌曲], [w:] „Art Education”, 2012.
68. Глинка М, ПУШКИН А С. Я помню чудное мгновенье[J]. АиФ Дочки-Матери, 2006 (22).

#### Prace naukowe

69. Chen Meiling 陈美玲, *Formalne cechy i analiza wykonawcza klasycznych wierszy i pieśni artystycznych Zhao Jipinga* [赵季平古典诗词艺术歌曲的形态特征和演唱分] [praca dyplomowa], Wyższa Szkoła Muzyczna w Szanghaju, 2018(06).
70. Chen Yang 陈旸, *Pochodzenie opery Glinki* [论格林卡歌剧的民族性], Northeast Normal University, 2007(05).
71. Hao Ying 郝颖, *O pieśniach artystycznych Czajkowskiego i charakterystyce ich wykonywania* [论柴科夫斯基艺术歌曲及演唱特点], [praca dyplomowa] Northeast Normal University, 2008.
72. Liu Xie 刘颢, *Literacki umysł i rzeźbienie smoków* [文心雕龍], Henan University Press, Kaifeng, 2008.
73. Meng Zhuo 孟卓, *Badania nad wykonywaniem chińskich pieśni artystycznych* [中国艺术歌曲演唱思维研究] [praca dyplomowa], Uniwersytet Dongbei, 2018(06).
74. Wang Haijuan 王海娟, *Badania nad dziełami wokalnymi Zhao Jiping'a* [赵季平声乐作品研究], [praca dyplomowa] Shaanxi Normal University, 2011.
75. Wang Jue 王珏, *Kompozycje romantyczne Rachmaninowa* [拉赫玛尼诺夫的浪漫曲创作], [praca dyplomowa] Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, 2009.
76. Wang Xiaoxiao 王筱筱, *Ludzie tworzą muzykę – badanie pieśni artystycznych Glinki* [创造音乐的是人民——格林卡艺术歌曲研究], Uniwersytet Shandong, 2017(06).
77. Xu Qian 许倩, *Badania nad pieśniami artystycznymi Huang Zi* [黄自艺术歌曲研究] [praca dyplomowa], Shandong Normal University, 2005(06).
78. Yang Xiaozhen 杨孝珍, *Badanie ekspresji wykonania rosyjskich pieśni artystycznych* [俄罗斯艺术歌曲抒情性的演唱研究], Uniwersytet Ekonomiczny Jiangxi, 2018.
79. Yin Baoming 尹宝明, *Charakterystyka muzyczna i interpretacja śpiewu romansów Czajkowskiego z środkowego okresu twórczego* [柴科夫斯基中期时期浪漫曲音乐特征与演唱诠释], [praca dyplomowa] Shanghai Normal University, 2017.