

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Xinyi Liu

**Studium porównawcze nad chińską i zachodnią sztuką śpiewu głosem
kontratenorowym – w oparciu o analizę porównawczą europejskich
operowych i chińskich utworów wokalnych**

**w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: ks. prof. dr hab. Zdzisława Madeja

Kraków 2023

Spis treści

ABSTRAKT	4
WSTĘP	6
HISTORIA I EWOLUCJA SZTUKI ŚPIEWU GŁOSEM KONTRATENOROWYM	7
1.1 DEFINICJA POJĘCIA GŁOSU KONTRATENOROWEGO	7
1.2 POCHODZENIE I ROZWÓJ SZTUKI ŚPIEWU GŁOSEM KONTRATENOROWYM	9
1.2.1 <i>Narodziny głosu kontratenorowego w procesie rozwoju wczesnej muzyki kościelnej</i>	9
1.2.2 <i>Ewolucja głosu kontratenorowego pod wpływem rozwoju muzyki chóralnej i harmonii</i>	11
1.2.3 <i>Głos kontratenorowy w epoce śpiewaków-kastratów w XVII-XVIII w.</i>	12
1.2.4 <i>Upadek śpiewaków-kastratów i zanik głosu kontratenorowego w wieku XIX</i>	14
1.2.5 <i>Renesans sztuki śpiewu głosem kontratenorowym pod wpływem XX-w. „ruchu muzyki dawnej”</i> ...	16
1.3 NARODZINY I ROZWÓJ SZTUKI ŚPIEWU GŁOSEM KONTRATENOROWYM W CHINACH	18
1.3.1 <i>Narodziny sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach</i>	18
1.3.2 <i>Rozwój sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach</i>	22
1.4 SYLWETKI WYBITNYCH ŚPIEWAKÓW KONTRATENOROWYCH Z CHIN I ZACHODU	24
1.4.1 <i>Angielscy śpiewacy kontratenorowi</i>	25
1.4.2 <i>Niemiecki śpiewak kontratenorowy Andreas Scholl</i>	27
1.4.3 <i>Amerykański śpiewak kontratenorowy David Daniels</i>	28
1.4.4 <i>Francuski śpiewak kontratenorowy Philippe Jaroussky</i>	29
1.4.5 <i>Argentyński śpiewak kontratenorowy Franco Fagioli</i>	30
1.4.6 <i>Polski śpiewak kontratenorowy Jakub Józef Orliński</i>	31
1.4.7 <i>Chińscy śpiewacy kontratenorowi</i>	32
ROZDZIAŁ II ARTYSTYCZNE CECHY KONTRATENORA	35
2.1 SINE QUA NON ŚPIEWU GŁOSEM KONTRATENOROWYM	35
2.1.1 <i>Unikalne warunki fizjologiczne</i>	35
2.1.2 <i>Podstawowe warunki muzyczne</i>	36
2.2 NAUKOWA TECHNIKA ŚPIEWU	37
2.2.1 <i>Zastosowanie oddechu</i>	38
2.2.2 <i>Wykorzystanie rezonatorów</i>	40
2.2.3 <i>Zastosowanie rejestru mieszanego</i>	41
2.3 SPECYFIKA I WYZWANIA TECHNIKI ŚPIEWU GŁOSEM KONTRATENOROWYM	43
2.4 UNIKALNA SKALA I BARWA	44
ROZDZIAŁ III ANALIZA WYBRANYCH ARII KONTRATENOROWYCH Z OPERY ZACHODNIEJ	46
3.1 ARIE OPEROWE OKRESU BAROKU	46

3.1.1	HANDEL, aria "Va tacito e nascosto, quand'avidò è di preda" z opery Giulio Cesare	46
3.1.2	HANDEL, aria "Cara sposa, amante cara" z opery Rinaldo	51
3.1.3	HANDEL, aria "Agitato da fiere tempeste" z opery Riccardo Primo	57
3.2	ARIE OPEROWE OKRESU KLASYCYSTYCZNEGO	62
3.2.1	GLUCK, aria "Che farò senza Euridice" z opery Orfeo ed Euridice	62
ROZDZIAŁ IV ANALIZA WYBRANYCH CHIŃSKICH UTWORÓW NA KONTRATENOR		69
4.1	CHIŃSKIE PIEŚNI ARTYSTYCZNE DO POEZJI KLASYCZNEJ	70
4.1.1	Zaloty feniksa (凤求凰)	71
4.1.2	Jangcy płynie na wschód (大江东去)	77
4.1.3	Nocne cumowanie przy klonowym moście (枫桥夜泊)	87
4.2	CYKL TRZY PIEŚNI Z DYNASTII YUAN (元曲小唱三首)	93
4.2.1	Okoliczności powstania Trzech pieśni z dynastii Yuan	94
4.2.2	Wiosenna tęsknota. Na melodię Zhe Gui Ling	95
4.2.3	Radość. Na melodię Hong Xiu Xie	101
4.2.4	Rosa na krzewie różanym. Na melodię Luo Mei Feng	105
4.3	CHIŃSKIE ARIE OPEROWE	109
4.3.1	"Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu", aria z opery Wschód słońca	109
ROZDZIAŁ V ANALIZA PORÓWNAWCZA ASPEKTÓW WYKONAWCZYCH CHIŃSKIEGO I ZACHODNIEGO		
REPERTUARU KONTRATENOROWEGO		116
5.1	PODOBIENSTWA	116
5.1.1	Zastosowanie naukowej techniki śpiewu bel canto	116
5.1.2	Przewaga rejestru głowowego	117
5.1.3	Forma utworów wokalnych	117
5.1.4	Chińska technika runqiang i improwizacja w europejskiej arii da capo	117
5.1.5	Chińska technika tuoqiang i przebiegi koloraturowe w ariach barokowych	119
5.2	RÓŻNICE	122
5.2.1	Różnice w wymowie	122
5.2.2	Różnice stylistyczne wynikające z różnic kulturowych	126
5.2.3	Różnice estetyczne wynikające z odmiennych tradycji muzycznych	137
ZAKOŃCZENIE		141
PODZIĘKOWANIA		144
BIBLIOGRAFIA		145
ZAŁĄCZNIKI		150

Abstrakt

Kontratenor to klasyczny typ głosu męskiego, charakteryzujący się skalą zbliżoną do altu i mezzosopranu, obejmującą zazwyczaj dźwięki od g^3 do d^5 lub e^5 . Operuje on przede wszystkim rejestrem głowowym, sporadycznie korzystając z rejestru piersiowego przy niskich dźwiękach. Kontratenor wywodzi się z Europy i jest ważnym głosem w szkole śpiewu *bel canto*. Określenie kontratenor (countertenor) po raz pierwszy użyte zostało w poł. XVII w. w Anglii, a jego popularyzacja nastąpiła w drugiej połowie tego wieku.

Niniejsza dysertacja skupia się na zagadnieniu sztuki śpiewu głosem kontratenorowym. Pierwszy rozdział, w oparciu o przegląd literatury przedmiotu, prezentuje jej źródła i proces rozwoju, z podziałem na pięć zasadniczych etapów: 1. narodziny głosu kontratenorowego w procesie rozwoju wczesnej muzyki kościelnej; 2. ewolucja głosu kontratenorowego pod wpływem rozwoju muzyki chóralnej i harmonii; 3. głos kontratenorowy w epoce śpiewaków-kastratów w XVII-XVIII w.; 4. upadek śpiewaków-kastratów i zanik głosu kontratenorowego w wieku XIX; 5. renesans sztuki śpiewu głosem kontratenorowym pod wpływem XX-w. „ruchu muzyki dawnej”. Następnie przedstawiona jest sylwetka pierwszego chińskiego kontratenora, Xiao Ma, oraz krótka, zaledwie kilkunastoletnia historia rozwoju sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach. Na koniec, na podstawie źródeł internetowych i drukowanych, omówione zostały pokrótce życiorysy i osiągnięcia artystyczne wybitnych chińskich i zachodnich kontratenorów, w tym m.in. Alfreda Dellera, Andreasa Scholla, Franco Fagioliiego i Jakuba Józefa Orlińskiego.

W drugim rozdziale, korzystając z kwerendy i własnych doświadczeń, autor przedstawił charakterystykę głosu kontratenorowego, z uwzględnieniem czterech aspektów: 1. warunków, jakie spełnić musi kandydat na śpiewaka kontratenorowego; 2. naukowej techniki śpiewu; 3. specyfiki i wyzwań techniki śpiewu głosem kontratenorowym; 4. unikalnej skali i barwy.

Rozdział trzeci prezentuje analizę czterech wybranych europejskich arii na kontratenor, trzech z okresu baroku i jednej arii klasycystycznej. Są to kolejno następujące pozycje: *Va tacito e nascosto, quand' avido di preda*, *Cara sposa, amante cara* i *Agitato da fiere tempeste* Georga Friedricha Händla oraz *Che farò senza Euridice* Christopha Willibalda Glucka. Autor omawia te cztery zróżnicowane stylistycznie, a jednocześnie reprezentatywne arie operowe pod względem okoliczności powstania, analizy tekstu i analizy wykonawczej. Opis obejmuje też takie aspekty, jak zastosowanie technik wokalnych, kreacja wizerunku postaci oraz

porównanie interpretacji słynnych śpiewaków.

W rozdziale czwartym, autor dokonał wyboru siedmiu chińskich utworów wokalnych do analizy. Obejmują one trzy pieśni artystyczne do poezji klasycznej: *Zaloty feniksa* Li Yana, *Jangcy płynie na wschód* Qing Zhu i *Nocne cumowanie przy klonowym moście* Li Yinghaia, jeden cykl pieśni Gao Weijie, zatytułowany *Trzy pieśni z dynastii Yuan*, na który składają się również trzy pieśni artystyczne do poezji klasycznej, a także arię „Ba Da Cai I - Husi uczy śpiewu” z opery Jin Xianga. Analogicznie, utwory te omówione są pod względem okoliczności powstania, analizy tekstu i analizy wykonawczej, z uwzględnieniem budowy utworu, technik śpiewu i stylistyki.

Rozdział piąty podsumowuje analizę porównawczą wybranych czterech europejskich arii operowych i siedmiu chińskich utworów wokalnych, przeprowadzoną w oparciu o metodę komparatystyczną. W pierwszej kolejności omówione są podobieństwa, obejmujące pięć zasadniczych punktów, w tym m.in. korzystanie z naukowej techniki śpiewu *bel canto* i dominacja rejestru głowowego. Następnie przedstawione są różnice, skupiające się wokół trzech zagadnień: 1. różnice w wymowie języka włoskiego i chińskiego; 2. różnice stylistyczne wynikające z odmiennego tła kulturowego; 3. różnice estetyczne wynikające z odmiennych grup odbiorców i kultur muzycznych.

Autor ma nadzieję, iż uwzględnienie w niniejszej pracy zarówno reprezentatywnych europejskich arii operowych, jak i wybitnych chińskich utworów wokalnych okaże się pomocne dla chińskich i zachodnich adeptów sztuki śpiewu głosem kontratenorowym.

Słowa kluczowe: bel canto, kontratenor, charakterystyka artystyczna, aria da capo, chińskie pieśni artystyczne do poezji klasycznej, stylistyka wykonawcza, rejestr głowowy, rejestr piersiowy, *runqiang*, *tuoqiang*, *qiangyin*, kadencja

Wstęp

Pojęcie kontratenor odnosi się do wysokiego głosu męskiego, wykraczającego poza skalę głosu tenorowego, a także dorosłego śpiewaka operującego głosem zbliżonym pod względem barwy i skali do altu, mezzosopranu lub sopranu. Kontratenor był głosem popularnym w okresie baroku, a nawet wcześniejszych epokach. Później stopniowo popadł w zapomnienie, by ponownie wkroczyć na scenę po drugiej wojnie światowej wraz z renesansem muzyki dawnej w Europie. Kontratenor wywodzi się z kontynentu europejskiego i jest jednym z tradycyjnych głosów w śpiewie bel canto. Na Zachodzie sztuka śpiewu głosem kontratenorowym posiada długą historię i plejadę wybitnych artystów goszczących na światowych scenach. Natomiast w Chinach, kontratenor odkryty został dopiero w XXI wieku, chińska scena muzyczna poszczycić się może zaledwie kilkoma śpiewakami reprezentującymi ten typ głosu, a badaczy go zgłębiających policzyć można na palcach. Jednak za sprawą swej unikalnej barwy, kontratenor zaczyna zdobywać w Chinach popularność. Obecnie w prowincji Henan, autor jest jedynym śpiewakiem usiłującym zmierzyć się z wyzwaniem sztuki śpiewu głosem kontratenorowym. Motywacją stojącą za wyborem tematu dysertacji jest pragnienie zgłębienia i opanowania wybitnych europejskich dzieł wokalnych na głos kontratenorowy z epoki baroku i klasycyzmu, a następnie przedstawienie ich chińskiej publiczności. Po drugie, autor ma nadzieję połączyć zachodnie techniki wokalne i zdobyte doświadczenie z technikami stosowanymi w Chinach, by wypracować technikę śpiewu głosem tenorowym, która z jednej strony oparta będzie na naukowych podstawach, z drugiej zaś dostosowana będzie do specyfiki kultury chińskiej. Jednocześnie autor pragnie przybliżyć polskim i europejskim odbiorcom wybitne chińskie utwory wokalne na głos kontratenorowy. W końcu, analiza porównawcza chińskiej i zachodniej sztuki śpiewu głosem tenorowym pozwoli na usystematyzowanie ich cech wspólnych i różnic, co może okazać się pomocne dla chińskich i zachodnich kontratenorów.

Rozdział I

Historia i ewolucja sztuki śpiewu głosem kontratenorowym

1.1 Definicja pojęcia głosu kontratenorowego

Kontratenor (countertenor) to klasyczny typ głosu męskiego, a także istotna część techniki wokalne bel canto. Charakteryzuje się skalą zbliżoną do altu i mezzosopranu, obejmującą zazwyczaj dźwięki od g^3 do d^5 lub e^5 . Nieliczni kontratenorzy operują skalą podobną do głosu sopranowego. Kontratenorami zazwyczaj są śpiewacy o głosie barytonowym lub tenorowym, niezwykle rzadko używają oni jednak niskiego rejestru, korzystając przede wszystkim z rezonansu głowowego i śpiewu zbliżonego do falsetu (z napiętymi strunami głosowymi oraz ich częściowym drganiem).

Angielski termin „countertenor” w języku chińskim tłumaczony jest jako „tenor falsetowy”, „kontratenor”, „górny tenor” lub „wysoki tenor”, sformułowanie stosowane zarówno przez Shi Junlianga¹, jak i w *Słowniku muzyki zachodniej*². W niniejszej pracy używany będzie ogólnie przyjęty w języku polskim termin „kontratenor”.

Brytyjski pastor i muzyk, Charles Butler (1560-1647), zdefiniował pojęcie kontratenora następującymi słowami: „Kontratenor, termin pochodzący od łacińskiego „contra-tenor”, w okresie Renesansu odnosił się do głosu wyższego od głosu tenorowego, paralelnego względem niego i wchodzącego z nim w dialog. Ze względu na wysoki rejestr, najodpowiedniejszy do wykonania tego rodzaju partii był głos o słodkiej, dźwięcznej i klarownej barwie. W początkowym okresie Renesansu, choć partie kontratenorowe nie odznaczały się bogactwem linii melodycznej (miała ona charakter przeważnie monotoniczny), to wprowadzały piękną harmonię, zwłaszcza gdy śpiewane były idealnie dopasowanym głosem, co jednak było zjawiskiem dość rzadko spotykanym.”³

Ponadto, termin „kontratenor” wywodzi się od renesansowego „contratenor altus”, skracanego często do „contratenor” lub „altus”. Pojęcie to początkowo odnosiło się do głosu lub instrumentu wykonującego partię w środkowym rejestrze. We Włoszech, określenie „contratenor altus” zostało zastąpione przez „altus”, we Francji, ewoluowało ono do „haute-contre”, w Niemczech przyjął się termin „contratenor” lub „kontratenor”, a w Anglii „countertenor”. Choć pojęcia te początkowo odnosiły się do określonego głosu, to obecnie opisują również śpiewaków, używających tego rodzaju głosu, przy czym stosowane przez

¹ Shi Junliang 史君良, *Kontratenor* (假声男高音) [N], *Yinyue Zhoubao* 2002 (8), 007

² Wang Qizhang 汪启璋, Gu Lianli 顾连理, Wu Peihua 吴佩华, *Słownik muzyki zachodniej* (外国音乐辞典) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1988, str. 178

³ Butler, Charles, *The Principles of Music*, 1636

nich techniki wokalne mogą się różnić.⁴

W historii europejskiej muzyki wokalne istnieją różne poglądy na temat czasu pojawienia się głosu kontratenorowego, techniki śpiewu oraz zależności i różnic pomiędzy śpiewakami kastratami i falsecistami. Zgodnie z szeroko przyjętym stanowiskiem, kontratenor wywodzi się z partii „countertenor” w angielskiej muzyce polifonicznej przełomu Średniowiecza i Odrodzenia. Na początku wieku XVI słowo to było powszechnie używane w Anglii w takim właśnie znaczeniu. Jednakże pojęcie głosu kontratenorowego nie było ograniczone wyłącznie do Anglii, stosowano je zamiennie z pojęciem męskiego altu, falsecisty lub haute-contre.⁵

Z perspektywy historycznej, śpiew falsetem⁶ cieszył się dużą popularnością w średniowiecznej Europie. Zdecydowana większość śpiewaków, niezależnie od tego czy były to partie solowe, czy chóralne, posługiwała się falsetem. W barokowych operach i oratoriach, zarówno w rolach męskich, jak i żeńskich, w dużej mierze wykorzystywano rejestr głowowy. Dlatego też głos kontratenorowy, ze względu na swój ambitus i specyfikę, zyskał ogromną popularność w całej Europie. W różnych krajach określany był wówczas różnymi terminami.

We współczesnych Chinach, definicja głosu kontratenorowego pozostaje niejasna. W wielu przypadkach zamiennie używa się określenia kontratenor i śpiewak-kastrat. Zdaniem autora, należy w tym miejscu skrótowo objaśnić zależności i różnice między tymi dwoma pojęciami. Z jednej strony, zarówno śpiewacy-kastraci, jak i śpiewacy kontratenorowi odznaczają się większą pojemnością płuc niż kobiety oraz podobną techniką emisji głosu (zastosowanie śpiewu na niedomkniętych strunach głosowych). Ponadto, głosy te osiągnęły dojrzałość w epoce Baroku i odeszły w zapomnienie w okresie Klasycyzmu. Jednakże we współczesnych czasach nie spotyka się już śpiewaków-kastratów, podczas gdy głos kontratenorowy przetrwał, stając się jednym z głosów używanych w technice bel canto. Zasadnicza różnica między tymi dwoma pojęciami sprowadza się do tego, iż śpiewacy-kastraci zachowywali „dziecięce struny głosowe” poprzez okrutny zabieg kastracji przed mutacją, natomiast kontratenorzy są z fizjologicznego punktu widzenia w pełni mężczyznami. Choć barwa głosu śpiewanego zarówno śpiewaków-kastratów, jak i śpiewaków kontratenorowych zbliżona jest do barwy altu lub sopranu, to ze względu na specyfikę strun

⁴ Stark, James, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press 2003, ISBN 978-0-8020-8614-3

⁵ Giles, Peter, *Countertenor* [w: Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, Londyn 2001. t. 6, str. 571]

⁶ Falset (falsetto) – głos wykraczający poza naturalny rejestr męski. Podczas śpiewu falsetem, struny głosowe tworzą eliptyczny otwór, którego wielkość zależna jest od siły przepływu powietrza. Niedomknięte fałdy głosowe drgają tylko na krawędziach.

głosowych śpiewaków-kastratów, ich głos mówiony również zbliżony był do głosu żeńskiego, w odróżnieniu od kontratenorów. Współcześnie, wykonywane niegdyś przez śpiewaków-kastratów skomplikowane i trudne technicznie role operowe, odgrywane są przez dobrze wyszkolonych śpiewaków kontratenorowych. Na przykład dotyczy to ról Rinaldo w operze Georga Friedricha Händla pod tym samym tytułem, oraz Orfeusza w operze *Orfeusz i Eurydyka* (Orfeo ed Euridice) niemieckiego kompozytora Christopha Willibalda Glucka.

1.2 Pochodzenie i rozwój sztuki śpiewu głosem kontratenorowym

1.2.1 Narodziny głosu kontratenorowego w procesie rozwoju wczesnej muzyki kościelnej

Sztuka wokalna posiada w Europie długą historię. Pierwsze zapiski dotyczące usystematyzowanego treningu wokalnego sięgają IV wieku, gdy papież Sylwester I (314-336) założył w Rzymie pierwszą na świecie szkołę śpiewu (Schola Cantorum). Od wieku V do VII, kolejni papieże przykładali dużą wagę do liturgii kościelnej i reform muzyki kościelnej, uzyskując w tym poparcie ze strony zakonu Benedyktynów. Oprócz zaadaptowania wywodzącej się z judaizmu tradycji przewodzenia w śpiewie, w postaci funkcji kantora, wprowadzono do Europy zachodniej również popularny w V-w. Jerozolimie chór dziecięcy. Pierwszy zapis dotyczący wykonywania najwyższej partii męskiej przez głos dziecięcy pochodzi z IX-w. traktatu *Musica enchiriadis*, jednak samo zjawisko stosowania głosu dziecięcego było prawdopodobnie wcześniejsze.⁷

W trwającym na kontynencie europejskim ponad tysiąc lat okresie feudalnym, począwszy od Synodu w Laodycei w 367 roku, kościół katolicki zabraniał wiernym śpiewania podczas nabożeństw. Wychwalanie Boga przez muzykę zarezerwowane było dla wyszkolonych śpiewaków chóru kościelnego. Ze względu na zawarte w Biblii nauczanie na temat zachowywania przez kobiety milczenia w kościele i innych miejscach publicznych, kobiety zostały wykluczone z uczestniczenia w jakichkolwiek formach publicznej ekspresji muzycznej. Dlatego też cieszący się dużą popularnością górny głos w śpiewach kościelnych, wykonywany był przez chłopców. W sytuacji zakazu udziału kobiet w chórze, zastąpienie głosu żeńskiego chłopięcym było koniecznym i najprostszym rozwiązaniem. Tak więc we wczesnej muzyce kościelnej, chór składał się wyłącznie z mężczyzn, a wysoki głos śpiewany był przez chłopców. Wraz z rozwojem muzyki polifonicznej, zaczął wzrastać stopień skomplikowania muzyki, co oznaczało, iż nowe formy muzyczne wymagały nie tylko

⁷ Guan Jinyi 管谨义, Historia zachodniej sztuki wokalnej (西方声乐艺术史) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2005, 8

spełnienia odpowiednich warunków głosowych, ale również pewnej dojrzałości muzycznej i technicznej. Dla osiągnięcia tych celów, wzmożono intensywność treningu wokalnego, jednak w przypadku chłopców, do czasu gdy byli w stanie opanować wymagany warsztat techniczny, stawali w obliczu nieuchronnej mutacji, tak więc w praktyce, mogli śpiewać zaledwie przez okres jednego roku do dwóch lat. Nie była to sytuacja zadowalająca, więc zaczęto szukać innych rozwiązań. W takich okolicznościach na scenę wkroczyli falseści, dorośli mężczyźni śpiewający falsetem. Zdaniem autora byli oni poprzednikami kontratenorów.

W gruncie rzeczy jednak, nie tylko Europejczycy używali falsetu. Historia jego zastosowania przez ludzkość jest długa i bogata. Na Bliskim Wschodzie⁸, śpiew falsetowy cieszył się dużą popularnością już w VIII wieku. Odgrywał on ważną rolę we wczesnej muzyce polifonicznej. Według *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, „W XIII-w. traktacie, Hieronim z Moraw pisał o trzech rejestrach: piersiowym, gardłowym i głowowym” (ówczesny „rejestr głowowy” odnosi się do falsetu, podobnie każda inna wzmianka o rejestrze głowowym w Europie aż do XIX wieku).⁹ W oparciu o ten zapis, wywnioskować można, że śpiew falsetowy był w użyciu już przed tym okresem. Okres od XIII-XVI wieku był złotą erą muzyki polifonicznej. Wraz z rozwojem muzyki chóralnej a cappella, niedostatki falsetu, takie jak niepełne domknięcie strun głosowych i ograniczony wolumen, sprawiły że falseści nie byli w stanie sprostać wymaganiom XV-w. muzyki chóralnej. Problem ten rozwiązali tzw. hiszpańscy falseści. W oparciu o źródła historyczne stwierdzić można, że wraz z podbojami Maurów w Hiszpanii, została wprowadzona w Europie technika śpiewu falsetowego z Azji Środkowej i Afryki Północnej. Technika ta pozwalała na uzyskanie jasnej, donośnej barwy w wysokim rejestrze, a używający jej śpiewacy nazywani byli „hiszpańskimi falsecistami”. Zazwyczaj męski śpiew falsetowy nie przekracza rejestru altu, natomiast hiszpańscy falseści byli w stanie śpiewać w rejestrze sopranu. Ówczesne chóry kościelne w całej Europie zostały zdominowane przez hiszpańskich falsecistów. Hiszpania miała monopol na tę niezwykłą technikę śpiewu, pozwalającą na uzyskanie szerokiej skali i pięknej barwy. Niestety metodologia ich treningu wokalnego nie zachowała się do czasów współczesnych. Zdaniem włoskich badaczy, Monaldiego i Fantoniego, hiszpańscy falseści byli kastratami, choć oficjalnie się do tego nie przyznawali. Późniejsze badania dowodzą jednak, że byli oni nie poddanymi kastracji śpiewakami, operującymi falsetem. Zdania są w tej kwestii podzielone i trudno stwierdzić jednoznacznie,

⁸ Określenie „Bliski Wschód” odnosi się do „Wschodu” sąsiadującego z Europą i obejmuje tereny wzdłuż wschodniego wybrzeża Morza Śródziemnego, w tym Afrykę północno-wschodnią i Azję południowo-zachodnią, czasem również Półwysep Bałkański.

⁹ Guan Jinyi 管谨义, ibidem

która strona ma rację. Zdaniem autora, w szeregach hiszpańskich falsecistów znaleźć można było kastratów, ale nie stanowili oni ogółu, gdyż odróżnić ich można było łatwo na podstawie głosu mówionego i wyglądu. W przypadku śpiewaków-kastratów, kastracji dokonywano przed okresem dojrzewania, co sprawiało, że dorośli mężczyźni zachowywali podobne do kobiet krótkie, cienkie struny głosowe, charakterystyczne dla okresu chłopięcego. W połączeniu z męską wydolnością płuc i posturą, tak doskonałe warunki głosowe sprawiły, że w krótkim czasie śpiewacy-kastraci zajęli miejsce falsecistów.

1.2.2 Ewolucja głosu kontratenorowego pod wpływem rozwoju muzyki chóralnej i harmonii

Włoska nazwa „contretenor” pochodzi od łacińskiego określenia „contra-tenor” (współcześnie po angielsku: „countertenor”) i początkowo odnosiła się do określonego głosu w muzyce polifonicznej. Jego źródeł doszukać można się w początkowej fazie rozwoju europejskiej muzyki polifonicznej.

Najstarsza forma polifoniczna, organum, zbudowana była zaledwie z dwóch głosów. Dolny głos stanowiła melodia chorałowa, nazywana cantus firmus (dosłownie „śpiew stały”) lub tenorem (od „tenere” – „podtrzymywać”), natomiast głos górny, o charakterze bardziej swobodnym, określany był mianem dyszkantu (discantus). W początkowej fazie rozwoju muzyki wielogłosowej nie było jeszcze mowy o harmonii, głosy prowadzone były równolegle w interwale kwarty lub kwinty. Później, paryski kompozytor Leonin dokonał reformy organum, wprowadzając w głosach kontrapunktujących interwały tercji i seksty. Uważał on, iż interwały te również są konsonansowe, zrywając z wywodzącym się ze starożytnej Grecji przekonaniem, że jedynymi interwałami konsonansowymi są kwarta, kwinta i oktawa. Reforma ta położyła podstawy pod rozwój trójdzwięków.

Nazwa „kontratenor” początkowo odnosiła się do głosu uzupełniającego tenor. „Contre” (lub „contra”) oznacza zależny, analogiczny. W wieku XIII melodia cantus firmus śpiewana była przede wszystkim przez tenorów, a partia kontratenorowa miała charakter uzupełniający i emfatyczny w stosunku do partii tenorowej.

Około roku 1450, u progu rozwoju harmonii czterogłosowej, na podstawie twórczości Ockeghema i Obrechta stwierdzić można, że doszło do podziału partii kontratenorowej na dwie odmiany. Pierwszą z nich był „contratenor bassus” (często nazywany w skrócie „bassus”, co oznacza niski dźwięk), głos prowadzony pod melodią cantus firmus. Drugą stanowił „contratenor altus” (w skrócie „altus”, czyli średni dźwięk), głos w wysokim rejestrze, ponad partią tenorową. Dopiero w XVI wieku z „contratenor altus” wyodrębniono sopran i alt (w języku francuskim „haute-contre”, w języku angielskim „counter-tenor”), co w połączeniu

z rozdziałem głosu męskiego na tenor i bas, doprowadziło do powstania znanych dzisiaj czterech głosów.¹⁰ Jednakże ówczasie, oba górne głosy, tj. sopran i alt, wykonywali chłopcy lub mężczyźni śpiewający falsetem. W języku włoskim, wyrazy rodzaju żeńskiego zazwyczaj kończą się na głoskę „-a”, jednak „soprano” i „alto” posiadają męską końcówkę „-o”. Dowodzi to tezy, iż początkowo głosy te śpiewane były przez chłopców lub falsecistów, w tym falsecistów hiszpańskich.

1.2.3 *Głos kontratenorowy w epoce śpiewaków-kastratów w XVII-XVIII w.*

Według źródeł historycznych, w momencie gdy Orlando di Lasso pełnił funkcję kapelmistrza w Monachium w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVI w., w jego chórze zatrudnionych było już sześciu kastratów. Ponadto, Della Valle wspominał w swoim dziele o tym, jak w 1562 roku usłyszał w Watykanie pewnego hiszpańskiego śpiewaka (Padre Soto), którego uważa się za jednego z najwcześniejszych śpiewaków-kastratów. Zgodnie z zapiskami Watykanu był on falsecistą, ale być może stwierdzenie to wynika z niechęci do przyznania prawdy. Później rzymska kuria oficjalnie potwierdziła zatrudnienie śpiewaka-kastrata P.T. Folignato w roku 1599. Śpiewacy-kastraci poddawani byli kastracji przed mutacją, co sprawiało, że po wkroczeniu w wiek dorosły, w pełni wykształcone były wszystkie inne części ciała, z wyjątkiem strun głosowych, które zachowywały stan sprzed okresu dojrzewania. Tak więc śpiewacy-kastraci posiadali struny głosowe krótsze i cieńsze nawet od żeńskich, co w połączeniu z męską pojemnością płuc i posturą, pozwalało na śpiew w wysokim rejestrze bez konieczności używania falsetu. Dawało im to przewagę nad hiszpańskimi falsecistami i doprowadziło do ich wyparcia przez śpiewaków-kastratów. W roku 1625 zmarł w Rzymie ostatni z hiszpańskich „sopranistów”, G. D. Sanctos. Hiszpańskim falsecistom pozostało śpiewanie partii altu. W 1681 roku jednak Raffaelli stał się zwiastunem zdominowania sceny muzycznej przez śpiewaków-kastratów.¹¹

XVII-XVIII w. to złota epoka śpiewaków-kastratów, a także pierwsza złota epoka bel canta. Śpiewacy-kastraci odegrali nieocenioną rolę w ukształtowaniu techniki bel canto i rozwoju sztuki operowej. Byli oni we wspomnianym okresie niezaprzeczalnymi gwiazdami sceny operowej. Dla większości odbiorców fabuła opery nie odgrywała większego znaczenia, przychodzili oni na spektakle operowe by podziwiać arie wykonywane przez śpiewaków-kastratów, a zwłaszcza kończące je improwizowane kadencje, o prawdziwie wirtuozowskim

¹⁰ Cen Dawei 岑大伟, *Kontratenor w zarysie* (浅谈高男高音) [J], Wenjiao Ziliao 2016 (6)

¹¹ Shang Jiexiang 尚家骧, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐发展史) [M], Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe, Pekin 2009, 11

charakterze. W okresie tym zaobserwować można było fenomen nieprzystawalności głosów do odgrywanych ról. Zazwyczaj w roli głównego bohatera obsadzany był sopran, wykonywany przez śpiewaka-kastrata. Drugą z głównych ról przydzielano sopranowi lub altowi, w wykonaniu śpiewaka-kastrata lub kontratenora. Dopiero dalsze role przypadały śpiewakom tenorowym i basowym. Ówczesna publiczność, przyzwyczajona do głosów chłopięcych, falsetu i barwy śpiewaków-kastratów, uważała głos tenorowy lub basowy za zbyt szorstki i nieprzyjemny dla ucha. Dlatego też odgrywali oni zazwyczaj tylko role starszych ludzi lub role epizodyczne, a w operze komicznej, tenorzy często wcielali się w role starszerek. Tak więc do roli bohaterskiego cesarza lub dowódcy wojskowego, przypisana była dźwięczna, przenikliwa barwa sopranu koloraturowego. Choć śpiewacy-kastraci zmonopolizowali scenę operową i zdobyli uznanie publiczności popisami koloraturowymi, odznaczającymi się piękną barwą i niezwykłą elastycznością głosu, to mieli oni tendencję do zaniedbywania treści opery, czym sprzeniewierzyli się założeniom estetycznym Cameraty florenckiej, poświęcając przesłanie dzieła operowego na rzecz wirtuozerii.¹²

W premierze opery *Orfeusz* (L'Orfeo) Claudio Monteverdiego (1567-1643) w 1607 roku nie uczestniczyły żadne śpiewaczki, wszystkie role wykonywane w wysokim rejestrze zaśpiewane zostały przez śpiewaków-kastratów.¹³ Wiele zapisów historycznych świadczy o tym, że śpiewacy-kastraci odznaczali się szeroką skalą głosu, a za sprawą surowego i długotrwałego treningu wokalnego, najwybitniejsi z nich osiągnęli niezwykłą biegłość w wykonaniu wymagających barokowych technik wokalnych, w tym dużych skoków interwałowych, długich nut i skomplikowanych przebiegów koloraturowych. W omawianym okresie zdominowali oni zarówno scenę operową, jak i wszystkie inne formy sztuki wokalnej. Pojawienie się ich stanowiło unikalny fenomen, a jednocześnie przyczyniło się do wyeliminowania hiszpańskich falsecistów ze sceny muzycznej. Choć kontratenorów nie spotkał ten sam los, to ich pozycja i reputacja nie mogła równać się z popularnością śpiewaków-kastratów. W większości przypadków przydzielane im były role drugiego z głównych bohaterów, lub wręcz role drugoplanowe. Pomimo to, w czasach angielskiego kompozytora Henry'ego Purcella (1659-1695), zarówno na scenie operowej, jak i w kościelnej muzyce chóralnej, szeroko stosowano kontratenor. Sam Purcell skomponował liczne utwory na głos kontratenorowy. Np. maska *The Fairy Queen* (1692), w oparciu o *Sen nocny letniej* Szekspira, powstała z myślą o dwóch wybitnych kontratenorach tamtych czasów,

¹² Shang Jiexiang 尚家骧, op. cit., str. 62-63

¹³ Kelly, Thomas F., *First Nights* [M], Shangwu Yinshuguan, Pekin 2011.02

Johnie Freemanie i Mr. Pate.¹⁴

W drugiej połowie XVII wieku, a zwłaszcza w wieku XVIII, opera włoska i śpiewacy-kastraci stali się wręcz nierozłączną całością. Ówczesna opera włoska popularna była w całej Europie, a śpiewacy-kastraci często występowali na dworach królewskich i obracali się w kręgach arystokracji. Niektórzy zyskali nawet tytuł szlachecki i stali się królewskimi faworytami. W ówczesnych stolicach europejskich, od Lizbony po Petersburg, od Londynu po Odesę, rozbrzmiewały urzekające dźwięki opery neapolitańskiej. Europejska arystokracja była urzeczona wirtuozerią wokalną śpiewaków-kastratów i ich niebywałą wydolnością płuc. Jednakże w czasach dominacji śpiewaków-kastratów na scenach europejskich, Anglia pozostawała obozem tradycyjnej sztuki śpiewu głosem kontratenorowym.¹⁵ W ówczesnej Anglii, repertuar kontratenorów w większości pokrywał się z repertuarem śpiewaków-kastratów. Wraz z wprowadzeniem anglikanizmu i reformą kościoła, głos kontratenorowy w chórze kościelnym został zachowany, a jego ugruntowanie nastąpiło wraz z restauracją Stuartów za Karola II. Ze względu na ich ogromną popularność, Händel zatrudniał śpiewaków-kastratów do głównych ról w swoich angielskich operach, a kontratenorom przydzielał pomniejsze role. Głos kontratenorowy zawdzięcza swoją kontynuację zastosowaniu w chórze episkopalnym. Podsumowując, sztuka śpiewu głosem kontratenorowym w tym okresie stanowiła połączenie technik wokalnych falsecistów i śpiewaków-kastratów. Byli oni dorosłymi, zdrowymi mężczyznami, którzy wykorzystując zaawansowane techniki wokalne śpiewaków-kastratów, za pośrednictwem długotrwałego treningu wokalnego, byli w stanie osiągnąć skalę z jednej strony pokrywającą się ze skalą altu i mezzosopranu, z drugiej zaś w niskim rejestrze obejmującą część skali tenorowej, co sprawiało, że głos ten odznaczał się unikalną barwą i dużą różnorodnością.¹⁶

1.2.4 Upadek śpiewaków-kastratów i zanik głosu kontratenorowego w wieku XIX

Przyczyny upadku śpiewaków-kastratów i zaniku głosu kontratenorowego były wielowymiarowe. Z jednej strony, śpiew bel canto wszedł w nową fazę rozwoju. Śpiewacy tenorowi i barytonowi zaczęli stosować technikę śpiewu „coperto”, która pozwoliła na rozszerzenie skali i zwiększenie wolumenu w wysokim rejestrze. Uzyskany za jej pomocą

¹⁴ Baldwin, Olive i Wilson, Thelma. *Alfred Deller, John Freeman and Mr. Pate*, Music & Letters, t. 50 nr 1, 50th Anniversary Issue (1969), str.103

¹⁵ Jie Bing 揭冰, *Studium pochodzenia i refleksje na temat fenomenu głosu kontratenorowego* (关于高男高音现象的探源与思考) [J], Yinyue Chuangzuo 2008 (11), 08

¹⁶ Guo Xin 郭昕, *Tajemnica „żywej skamieniałości” świata wokalnego – wywiad z pierwszym chińskim kontratenorem, Xiao Ma* (解密声乐界的“活化石”——中国首位高男高音歌唱家肖玛老师深度访谈) [J], Yinyue Shikong 2014 (11), str. 24-26

dźwięk stał się pełniejszy i bardziej donośny, dorównujący barwie śpiewaków-kastratów. Z drugiej strony, stopniowy rozpad systemu feudalnego na przełomie XVIII/XIX w. i uwalnianie się kobiet ze starych ram społecznych sprawiło, że kobiety wkroczyły na sceny operowe, a ich piękne, naturalne walory wokalne stanowiły cios dla śpiewu falsetowego, a zwłaszcza dla pozycji śpiewaków-kastratów. Ponadto, w kolebce opery, Włoszech, na popularności zaczęła zyskiwać opera buffa, która stopniowo wyparła bezbarwną, powtarzalną operę seria. Jednocześnie w opinii publicznej zaczęło dominować przekonanie o niehumanitarności zabiegu kastracji. Tak więc wraz ze zniesieniem ograniczeń nałożonych przez kościół, podniesieniem statusu kobiet, ewolucją technik wokalnych i zmianą upodobań estetycznych publiczności, u schyłku XVIII wieku, z wyjątkiem pewnych tradycyjnych chórów kościelnych, soliści kontratenorowi i śpiewacy-kastraci praktycznie zniknęli ze sceny muzycznej. „Niedługo po 1800 roku, głos kontratenorowy zaczął być zastępowany altem, a kompozytorzy *glee* (typ angielskiej pieśni a cappella) ugruntowali jego pozycję, tworząc z myślą o wiodących śpiewaczkach altowych; również wydawcy muzyczni zaczęli używać tego terminu. W opublikowanym w 1876 roku *A Dictionary of Musical Terms* Stainera i Barretta, kontratenor opisany został jako „wcześniejsze określenie altu”.¹⁷ Jeśli śpiewacy-kastraci wyparli ze sceny hiszpańskich falsecistów, to alcistki były powodem usunięcia się kontratenorów w cień na okres całego stulecia. Kontratenor przetrwał jedynie jako głos chóralny.

Choć na kontynencie europejskim śpiewacy kontratenorowi byli praktycznie niewidoczni przez cały wiek XIX, to nie zniknęli oni zupełnie ze sceny muzycznej w Anglii. Angielski muzykolog i krytyk Roger Fiske (1910-1987), w publikacji *English Theatre Music in 18th Century* napisał: „Śpiewacy-kastraci całkowicie odebrali kontratenorom chęć do śpiewania głosem kontratenorowym, bowiem spotykali się oni z takimi samymi szyderstwami co kastraci, nie byli jednak w stanie osiągnąć równie imponującego wolumenu i barwy.” Już w połowie XVIII wieku można było zauważyć w Anglii rosnącą niechęć do wykonywania partii kontratenorowych, co związane było z popularnością śpiewaków-kastratów. Jednak nieliczni kontratenorzy wciąż mieli w Anglii możliwości występowania na scenie. Dowody na to znaleźć można w pieśniach lutniowych i źródłach historycznych. Zwłaszcza w utworach angielskiego kompozytora Johna Dowlanda dostrzec można urok połączenia angielskiej lutni z unikalną barwą głosu kontratenorowego. W ówczesnej Anglii, kontratenor wciąż cieszył się popularnością w muzyce kościelnej i ludowej, powierzano mu również role w spektaklach operowych.

¹⁷ Hodgson, F., *The Countertenor*, The Musical Times, 1965, str. 217

1.2.5 *Renesans sztuki śpiewu głosem kontratenorowym pod wpływem XX-w. „ruchu muzyki dawnej”*

Europejski „ruch muzyki dawnej” (nazywany również falą odrodzenia muzyki dawnej) zaistniał w pierwszej połowie XX wieku. Dokładniej rzecz ujmując, nastąpiło to w latach czterdziestych XX w., po II wojnie światowej. Słynny angielski kontratenor Alfred Deller wysunął postulat „odrodzenia kontratenoru” i wprowadził go w życie, zapoczątkowując „ruch muzyki dawnej”. W drugiej połowie XX wieku, ruch ten stopniowo ogarnął również Europę kontynentalną i Stany Zjednoczone, stając się nowym trendem muzycznym. Na terenie wielu krajów zaczęły powstawać towarzystwa muzyki dawnej. Ideą ruchu było „odtworzenie czystego piękna muzyki dawnej”. Znaczący muzyki dawnej postulowali powrót do źródeł i wierność oryginalnej stylistyce. Dążyli oni do przywrócenia autentycznego oblicza muzyki dawnej, z uwzględnieniem ówczesnej obsady instrumentalnej, oryginalnych zapisów nutowych, technik wokalnych, aspektów wykonawczych i efektów akustycznych.¹⁸

Sukces odrodzenia głosu kontratenorowego w dużej mierze przypisać można wybitnemu talentowi angielskiego kontratenora Alfreda Deller (1912-1979)¹⁹, a „ruch muzyki dawnej” (early music movement), stworzył doskonałe warunki do renesansu sztuki śpiewu głosem kontratenorowym. W drugiej połowie XX wieku, liczba śpiewaków kontratenorowych na scenie europejskiej zaczęła sukcesywnie wzrastać. Przez długi czas ich repertuar ograniczał się do muzyki dawnej, popularne stało się wykonywanie przez śpiewaków kontratenorowych partii w operach barokowych. Wraz ze wzrostem popularności głosu kontratenorowego, zainteresowali się nim również współcześni kompozytorzy. W latach sześćdziesiątych XX wieku, komponując operę *Sen nocy letniej* (*A Midsummer Night's Dream*, 1960), angielski kompozytor Benjamin Britten (1913-1976) stworzył rolę Oberona z myślą o Dellerze. Opera ta powstała w oparciu o komedię Szekspira pod tym samym tytułem, a jej baśniowa fabuła o romantycznym zabarwieniu oddaje złożoność oryginału. Całość dzieła podzielona została na trzy względnie niezależne, a jednak wzajemnie powiązane światy. Decydujący o losach ludzi świat magiczny jest motorem napędowym fabuły, a dla oddania „ponadnaturalnego” charakteru szekspirowskiej sztuki, liczne role magiczne powierzone zostały kontratenorowi. W tym rolę Oberona może być wykonywana przez kontratenor lub kontralt. W licznych

¹⁸ Liu Guangchao 刘广超, *Studium charakterystyki głosu kontratenorowego* (高男高音演唱特色之探析) [J], Xinan Daxue, Chongqing 2014:3

¹⁹ Alfred Deller śpiewał partie altu w chórach Katedry Canterbury i Katedry Św. Pawła w Londynie. W 1950 roku założył zespół Deller Consort, z którym wykonywał repertuar barokowy w Europie, Stanach Zjednoczonych, Australii i na Dalekim Wschodzie.

słownikach muzycznych definicja kontratenora obejmuje wzmiankę o roli Oberona w *Śnie nocy letniej*, napisanej przez Brittena specjalnie z myślą o Dellerze. Jest to pierwszy przykład roli operowej skomponowanej dla kontratenora. Tym samym nazwiska Brittena i Deller na stałe zapisały się na kartach historii rozwoju głosu kontratenorowego.²⁰

W latach siedemdziesiątych XX wieku, komponując swoją ostatnią operę, *Śmierć w Wenecji* (Death in Venice), Britten ponownie powierzył kontratenorowi rolę ze świata mitycznego, Apolla. W tej operze o zabarwieniu autobiograficznym, Britten starał się jak najwierniej odmalować złożoność przeżyć zauroczonego nastoletnim chłopcem starzejącego się artysty, Gustawa von Aschenbacha. Podczas wakacji w Wenecji, zakochuje się on w młodym Tadziu i nie będąc w stanie uwolnić się od tej fascynacji, zostaje w ogarniętym epidemią mieście, gdzie ostatecznie umiera z powodu choroby. Dionizos, bóg wina, i Apollos, bóg słońca, to wyimaginowane postaci reprezentujące wewnętrzną walkę Aschenbacha. Zostały one przez kompozytora ucieleśnione i przeniesione na scenę, a dla podkreślenia kontrastu między nimi, rolę Dionizosa wykonuje bas-baryton, reprezentujący męskość i ziemskie pokusy, natomiast rolę Apolla Britten powierzył kontratenorowi, by za sprawą „nienaturalnie” subtelnego głosu uwypuklić eteryczność, nieziemskość postaci, stojącej w tym starciu na straconej pozycji.²¹ W śpiewie głosem kontratenorowym, wymagania względem warunków naturalnych są specyficzne i bardzo rygorystyczne, dlatego też prawdziwi kontratenorzy w każdej epoce byli zjawiskiem rzadkim. Deller wyniósł sztukę śpiewu głosem kontratenorowym na nowy poziom, używając technik śpiewu falsetowego. Uważa się, że to Dellerowi zawdzięcza się zastosowanie terminu „kontratenor” zamiast powszechnie wówczas używanego określenia „alt”. W poszanowaniu tej terminologii, Britten określił rolę Oberona jako kontratenor.²² Opisane wyżej wydarzenia o znaczeniu historycznym, ugruntowały pozycję kontratenora w II poł. XX wieku i doprowadziły do jego rozpowszechnienia na całym świecie.

Obecnie, repertuar kontratenorowy obejmuje zarówno różnego rodzaju utwory wokalne z okresu Baroku, jak również współczesne pieśni artystyczne i role operowe pisane specjalnie na głos kontratenorowy. Choć nie jesteśmy w stanie dociec jak tak naprawdę brzmiał głos kastratów z XVII-XVIII w. i w jaki sposób poruszali oni ówczesną publiczność, to w przypadku muzyki dawnej, to głos kontratenorowy daje współczesnym odbiorcom pole dla

²⁰ Cen Dawei 岑大伟, ibidem

²¹ An Ding 安宁, *Studium dwóch oper Brittena: „Peter Grimes” i „Śmierć w Wenecji”* (布里顿两部歌剧的研究: 《彼得·格莱姆斯》和《命终威尼斯》) [M], Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2009, str. 186-187

²² Baldwin, Olive i Wilson, Thelma., op. cit., str. 104

wyobraźni, a także dostarcza widzom operowym unikalnych bodźców wizualnych i akustycznych. Podziwianie wirtuozerii wokalne głosu kontratenorowego we wczesnych Mszach i Pasjach oraz popisowych kadencji w barokowych ariach jest niewątpliwie ucztą dla ucha i duszy.

1.3 Narodziny i rozwój sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach

1.3.1 Narodziny sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach

Na początku XX wieku, zachodnia sztuka zaczęła stopniowo napływać do Chin. Rewolucja Xinhai w 1911 roku i Ruch 4 Maja w roku 1919 doprowadziły do pełnowymiarowego zderzenia z kulturą Zachodu. W tym okresie naród chiński zaczął również zaznajamiać się z pochodzącą z Włoch techniką *bel canto*. Jednak ze względu na fakt, iż w okresie tym nie nastąpił jeszcze renesans sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Europie, sztuka ta nie została wypromowana w chińskich kręgach wokalnych. Niewiele osób wręcz wiedziało o istnieniu takiego rodzaju głosu. Później, przez okres 20 lat od utworzenia Chińskiej Republiki Ludowej do końca Rewolucji Kulturalnej, Chiny ponownie utraciły kontakt z Zachodem. Tak więc informacje o odrodzeniu głosu kontratenorowego w Europie i Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej, nie dotarły do Kraju Środka.²³ Dopiero w XXI wieku pojawił się w Chinach pierwszy adept sztuki śpiewu głosem kontratenorowym – Xiao Ma (肖玛). Xiao Ma, pierwszy chiński kontratenor, jest obecnie adiunktem w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Ningbo, śpiewakiem kontraktowym Orkiestry Kameralnej Zakazanego Miasta przy Chińskim Konserwatorium Muzycznym, a także gościnnym śpiewakiem Orkiestry Filharmonii w Xiamenie oraz Lyric Opera Northwest w stanie Waszyngton. Ponadto podpisał kontrakty z Universal Music (Singapore) oraz High Society (Singapore), przy czym warto zaznaczyć, iż jest jedynym chińskim artystą kontraktowym High Society. Kształcił się m.in. pod okiem Gerharda Kahry, rektora i dziekana Wydziału Wokalnego Uniwersytetu Muzyki i Sztuk Scenicznych w Wiedniu oraz Gong Dongjiana (龚冬健), amerykańskiego śpiewaka chińskiego pochodzenia, operującego basem.

W grudniu 2007 roku, Stowarzyszenie Chińskich Artystów Muzyków zorganizowało VI Konkurs Chinese Golden Bell Award for Music. W półfinale konkursu wokalnego objawieniem był pierwszy uczestnik kontratenor. Jego czysta, subtelna barwa oraz pełna

²³ Shen Chengzhou 沈承宙, Xu Xiuying 徐秀莹, *Nowa dziedzina sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach* (中国“高男高音”歌唱艺术的新领域) [J], Jiefangjun Yishu Xueyuan Xuebao 2011 (01), str. 83-86

wyrafinowania i siły wyrazu interpretacja poruszyły zarówno jurorów, jak i publiczność, która nigdy wcześniej nie słyszała tego rodzaju głosu. Jego występ wywołał burzę wśród jurorów, którzy nie wiedzieli według jakich standardów powinni go ocenić. Ostatecznie przyznano mu dyplom za udział w półfinale. Stał się on powodem prawdziwego poruszenia w kręgach chińskiej muzyki wokalne. Śpiewak był na ustach wszystkich i sprawił, że zaczęto prawdziwie interesować się głosem kontratenorowym. W czerwcu 2008 roku, w Harbinie odbył się ogólnokrajowy konkurs wokalny pod patronatem chińskiego Ministerstwa Kultury. Tym razem udział kontratenora nie zaskoczył już jury. Zaszedł on do samego finału, zdobywając ostatecznie III nagrodę. Było to niezwykle osiągnięcie dla uczestnika śpiewającego zupełnie nowym rodzajem głosu, zwłaszcza że konkurs nie był podzielony na kategorie. Śpiewakiem tym był pierwszy chiński kontratenor, Xiao Ma. Sprawił on, że sztuka śpiewu głosem kontratenorowym zdobyła uznanie w chińskich kręgach wokalnych, a jego pierwsze występy stały się symbolem początku rozwoju tej sztuki w Kraju Środka.

Xiao Ma w wieku pięciu lat rozpoczął naukę gry na fortepianie pod okiem nie żyjącego już profesora Zheng Aifei oraz profesora Zhou Jiaxiu. Naukę kontynuował nieprzerwanie przez ponad 20 lat. Następnie został przyjęty do klasy operowej w szkole tańca w Sichuanie, gdzie pobierał lekcje śpiewu u profesora Yang Liejinga. Po zakończeniu nauki, skupił się na grze na fortepianie. Podczas długoletniej pracy akompaniatora do tańca, samodzielnie zbierał materiały i na przestrzeni kilku lat opracował dwa zeszyty utworów na fortepian, przeznaczonych do edukacji tanecznej, które następnie zostały opublikowane przez Uniwersytet Pedagogiczny w Sichuanie. Praca akompaniatora nie tylko go nie nużyła, ale z zapałem pracował nad kolejnymi materiałami dydaktycznymi. Tego rodzaju rzadka postawa godna jest pochwały i niewątpliwie stała się podstawą późniejszego sukcesu Xiao Ma jako kontratenora. W roku 2004, Xiao Ma rozpoczął pracę jako nauczyciel fortepianu i śpiewu na Wydziale Sztuki Współczesnej Uniwersytetu Pedagogicznego w Sichuanie. W latach 2005-2006, wydział ten dwukrotnie zaprosił mieszkającego w Stanach Zjednoczonych śpiewaka basowego, Gong Dongjiana, do poprowadzenia wokalnych klas mistrzowskich. Xiao Ma wziął w nich udział w roli akompaniatora. Ze względu na fakt, iż uczył się wcześniej śpiewu w klasie operowej, wykazywał ogromne zainteresowanie metodami pedagogicznymi Gona Dongjiana. W przerwach między zajęciami, podekscytowany Xiao Ma oddawał się śpiewaniu i graniu, czym zwrócił na siebie uwagę maestro. Gong Dongjian złamał dla niego obowiązujące zasady i przyłączył go do grupy studentów. Dzięki jego wskazówkom, Xiao Ma udało się uzyskać piękną barwę, będącą połączeniem falsetu z głosem naturalnym. Gong Dongjian zdał sobie sprawę z tego, że prawdopodobnie ma do czynienia z rzadko spotykanym

głosem kontratenorowym. Po okresie skrupulatnego nauczania i pilnej nauki, ciężka praca opłaciła się, skutkując uzyskaniem jeszcze czystszej barwy kontratenorowej i poszerzeniem skali, powalającym na śpiew w rejestrze sopranu. Gong Dongjian z radością stwierdził: „Z tego co mi wiadomo, nie ma jeszcze w Chinach prawdziwego kontratenora, jeśli więc zaczniesz występować, to będziesz pierwszym”. Gong Dongjian zaczął wybierać repertuar dla Xiao Ma i przygotowywać go do udziału w konkursie wokalnym Chinese Golden Bell Award. W ten sposób Xiao Ma zaistniał w dwóch konkursach na skalę ogólnokrajową, a głos kontratenorowy zyskał uznanie w chińskich kręgach wokalnych.

Na początku 2008 roku, Xiao Ma został zaproszony przez Operę Szanghajską do udziału w współczesnej inscenizacji dzieła Mozarta *Wesele Figara*, w roli Cherubina. Cherubin to młody, przystojny szachraj. W 200-letniej historii tej opery, rola Cherubina zazwyczaj odgrywana była przez alt, lecz Xiao Ma sprawił, że przywrócona ona została płci męskiej. Na początku 2009 roku, na zaproszenie Lyric Opera Northwest, wystąpił w tej samej operze w Seattle. Widownia była zdumiona, iż w rolę Cherubina wcielił się mężczyzna, a do tego śpiewak z Chin. Xiao Ma z ogromną łatwością i wdziękiem wykonał zarówno arie, jak i recytatywy, partie solowe i ansamble. Jego czysta, elegancka, zarazem subtelna i pełna siły barwa, jego precyzja intonacji, doskonałe wycucie rytmu, wrażliwość muzyczna i gra aktorska, w połączeniu z delikatną urodą, zawojowały serca publiczności. Występ spotkał się z bardzo pochlebными recenzjami w amerykańskiej prasie, w tym w *Seattle Times* i *World Journal*, a *Chicago Post* nazwał Xiao Ma „skarbem narodowym Chin”.²⁴ W lipcu 2009 roku, Xiao Ma ponownie wcielił się w postać Cherubina, w finałowym koncercie Międzynarodowego Młodzieżowego Tygodnia Sztuki w Pekinie.

W czerwcu 2011 roku, w Teatrze Narodowym w Pekinie miał miejsce koncert połączony z prowadzonym przez Su Lihua wywiadem, zatytułowany *Spotkanie z legendarnym śpiewakiem Xiao Ma*. Od 18 stycznia do 22 lutego 2012 roku, na zaproszenie Asia New Zealand Foundation, Wydziału Muzyki Victoria University of Wellington i znanego kompozytora nowozelandzkiego, Jacka Body, Xiao Ma odbył półtoramiesięczne tournée po Nowej Zelandii, w efektowny sposób rozpoczynając obchody 40-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Nową Zelandią a Chinami. W 2015 roku uznany został przez CCTV za jednego z dziesięciu wielkich współczesnych tenorów chińskich.

W roku 2018, słynny chiński tenor Dai Yuqiang, podczas swojego otwartego kursu internetowego „Śpiewaj razem z Dai”, zaprosił Xiao Ma do wykonania arii Händla *Lascia*

²⁴ Luo Fenxi 罗奋熹, *Analiza wykonawcza sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w nowych utworach chińskich* (探索高男高音歌唱艺术在新创中国作品中的演唱特色) [D], Guizhou Shifan Daxue 2017

ch'io pianga. Jego doskonała interpretacja zyskała uznanie Dai Yuqianga, który stwierdził, iż głos Xiao Ma „oczyszcza duszę”. Dai Yuqiang początkowo chciał zaprosić Xiao Ma w roli nauczyciela, ale ten wolał wystąpić jako gościnnie wykonawca, by miłośnicy śpiewu mieli okazję usłyszenia i lepszego poznania głosu kontratenorowego. Za sprawą jego niesłabnących wysiłków, coraz większa liczba chińskich odbiorców zaznajomiła się z tym rodzajem głosu, a wielu kompozytorów zaczęło tworzyć utwory przeznaczone na kontratenor. Na przykład, Gao Weijie (高为杰), kompozytor i profesor Chińskiego Konserwatorium Muzycznego, spośród 1000 wierszy *qu* z okresu Yuan, wybrał *Wiosenna miłość. Na melodię Zheguiling* (折桂令•春情), autorstwa Xu Zaisi, *Uczucie radości. Na melodię Hongxiuxie* (红绣鞋•欢情) Guan Yunshi oraz *Zapach róży. Na melodię Luomeifeng* (落梅风•蔷薇露) Ma Zhiyuana, a następnie skomponował do nich poruszające pieśni artystyczne. Między drugą i trzecią pieśnią dodał interludium w wykonaniu ludowych instrumentów strunowych, tworząc niewielki cykl kameralno-wokalny, umiejętnie łączący treść trzech wybranych wierszy. Cykl pieśni ukazuje historię kobiety z okresu panowania dynastii Yuan oraz jej kochanka, od zakochania, poprzez żar miłości, po ból rozstania. Ten współczesny cykl pieśni do poezji klasycznej, od momentu premiery w grudniu 2013 roku w Sali Koncertowej Zhongshan, w wykonaniu Xiao Ma, spotkał się z entuzjastycznym odzewem. Następnego roku, cykl ten został wykonany podczas XV Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Nowej Zelandii, gdzie widownia, pomimo nieznamości tekstu wierszy, poruszona była do łez. Był to ważny krok w zagranicznej promocji chińskich utworów na głos kontratenorowy. Ponadto, razem z mieszkającym w Stanach Zjednoczonych kompozytorem Hu Xiao'ou (胡小鸥), Xiao Ma podjął się m.in. zaaranżowania pieśni ludowej *Piękne czerwone kwiaty* (好花红), utworu kameralnego na kontratenor, *dongxiao* (flet bambusowy) i *guzheng* (chińską cytrę) *Rozstanie na przełęczy Yangguan* (阳关三叠) oraz utworu wokalno-kameralnego na kontratenor i zespół instrumentów ludowych *Życzenie* (愿望). Xiao Ma został również poproszony o udział w trzech współczesnych operach chińskich, wcielając się z role Zheng He w operze Ye Xiaoganga *Yongle* (永乐), Hu Si w operze Jin Xianga *Wschód słońca* (日出) oraz Yan Tonga w operze Huang Anluna *Yue Fei* (岳飞). Zastosowanie głosu kontratenorowego w tych trzech operach wypełniło lukę w chińskich ariach na kontratenor.

Jako pierwszy chiński śpiewak kontratenorowy, Xiao Ma nie tylko może poszczycić się osiągnięciami w wykonaniu repertuaru barokowego, ale również umiejętnym zastosowaniem techniki *bel canto* w repertuarze rodzimym, w tym również we współczesnych

utworach komponowanych na głos kontratenorowy, jak np. opery, utwory kameralistyki wokalne oraz aranżacje pieśni ludowych. Jego interpretacje spotkały się z uznaniem zarówno mediów, jak i publiczności. Występując z chińskim repertuarem w blisko 30 krajach i regionach świata, Xiao Ma dokonał ogromnego wkładu w promocję chińskiej sztuki śpiewu głosem kontratenorowym na światowych scenach. Niewątpliwie narodziny i rozwój chińskiej sztuki śpiewu głosem kontratenorowym są nierozdzielnie związane z jego osobą i ciężką pracą, jaką przez kilkanaście lat włożył w jej doskonalenie i promocję.

1.3.2 *Rozwój sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach*

Współcześnie, rozwój głosu kontratenorowego w Chinach pozostaje daleko w tyle za krajami zachodnimi. Choć kontratenorzy stopniowo zyskali akceptację i uznanie chińskich kręgów wokalnych, to sztuka śpiewu głosem kontratenorowym wciąż pozostaje w fazie poszukiwań, a praktyka wykonawcza jest kwestią ostatnich lat. Obecnie, wśród rozpoznawalnych chińskich kontratenorów wymienić można pochodzącego z Chin kontynentalnych Xiao Ma, Zhou Wenbina (周文彬) z Tajwanu oraz Li Meili (李梅里), który ukończył studia w brytyjskiej Królewskiej Akademii Muzycznej z najwyższą oceną.

O ile pojawienie się Xiao Ma doprowadziło do zainteresowania sztuką śpiewu głosem kontratenorowym ze strony chińskich kręgów wokalnych, to na rozpoznawalność głosu kontratenorowego wśród szerszej publiczności niewątpliwie wpływ miał program telewizyjny *Głos poruszający serce* (声入人心). *Głos poruszający serce* to oryginalny program Telewizji Hunan, obejmujący dwa sezony i 12 odcinków, promujących muzykę wokalną. Sezon pierwszy emitowany był w piątki o godzinie 20:10, od 2 listopada 2018 roku przez okres ponad dwóch miesięcy. Emisja drugiego sezonu rozpoczęła się 19 lipca 2019 roku. Zachodni śpiew operowy do tej pory postrzegany był w Chinach jako elitarny i trudny do zrozumienia. Niewielu miłośników muzyki odwiedzało teatry operowe czy sale koncertowe w celu podziwiania repertuaru bel canto. *Głos poruszający serce* skierowany był do młodych odbiorców i stanowił powiew świeżości w życiu kulturalnym, pozwalający zerwać z „dumą i uprzedzeniem” odbiorców względem muzyki wokalne. Program ten przeniósł muzykę ze scen operowych na szklany ekran.²⁵ Formuła programu nie była tożsama z profesjonalnym konkursem wokalnym, miał on raczej na celu stworzenie platformy do dialogu między wyrafinowaną muzyką a publicznością. Ponieważ celem *Głosu poruszającego serce* była promocja śpiewu bel canto i dramatu muzycznego, większość jego uczestników

²⁵ Yangtse Evening Post, 10 listopada 2018

reprezentowała chińskie i zagraniczne uczelnie muzyczne i profesjonalne zespoły artystyczne. Nie wdając się w szczegóły dotyczące zasad konkursowych w ramach omawianego programu, autor chciałby jedynie zaznaczyć, iż programowi udało się zmniejszyć dystans między przeciętnym chińskim odbiorcą a śpiewem bel canto. Szczególnie głęboko zapadł publiczności w pamięć laureat pierwszego sezonu, kontratenor Gao Tianhe (高天鹤). Jego piękna kontratenorowa barwa i różnorodność form ekspresji zwróciły uwagę odbiorców, co w połączeniu z przedstawieniem zjawiska głosu kontratenorowego przez producentów programu przyczyniło się do zapoznania szerszej publiczności ze sztuką śpiewu głosem kontratenorowym. Autor pamięta telefon od znajomego przedstawiciela kadry kierowniczej (nie związanego zawodowo z muzyką), który po obejrzeniu programu podzielił się swoimi odczuciami odnośnie głosu kontratenorowego, które ogólnie rzecz ujmując sprowadzały się do żywego zainteresowania i głębokiego uznania. Czynnikiem przyciągającym dużą liczbę widzów był też dobór młodych, przystojnych uczestników. W 2019 roku autor przeprowadził ankietę wśród części uczestników matury z wokalistyki w prowincji Henan. Około 91% ankietowanych deklaroowało zainteresowanie sztuką śpiewu głosem kontratenorowym. Jednocześnie, w sierpniu 2019 roku, na zaproszenie I LO w powiecie Yuanyang w prowincji Henan, autor zaprezentował wykład na temat sztuki wokalne i korzystając ze sposobności, przeprowadził ankietę wśród niemal 400 uczniów ośmiu klas drugich. Pytania dotyczyły przede wszystkim programu *Głos poruszający serce*, a ok. 72% ankietowanych wyraziło zainteresowanie kontratenorem. Powyższe dane dowodzą dużej przychylności chińskich odbiorców względem stosunkowo nowej w Chinach sztuki śpiewu głosem kontratenorowym.

Wraz z narodzinami i rosnącą popularnością sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach, część pedagogów wokalnych w krajowych uczelniach muzycznych zaczęła zgłębiać temat dydaktyki śpiewu głosem kontratenorowym. Xiao Ma przez pewien czas wykładał na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Pedagogicznego w Guizhou, gdzie zajmował również stanowisko kierownika Centrum Dydaktyki i Badań. Dzięki wsparciu Wydziału Muzyki Uniwersytetu Pedagogicznego w Guizhou, Xiao Ma stworzył pierwszy na skalę krajową program studiów licencjackich i magisterskich na kierunku „kontratenor”. Ponadto, opracował on pierwszy w Chinach materiał dydaktyczny przeznaczony na głos kontratenorowy, zatytułowany *Antologia utworów na kontratenor*. Zbiór ten obejmuje zagraniczne arie i pieśni artystyczne, chińskie arie oraz utwory czerpiące z dorobku muzyki ludowej prowincji Guizhou. Powyższe działania stanowiły pierwsze kroki na drodze do wypełnienia luki w kontekście dydaktyki śpiewu głosem kontratenorowym na chińskich

uczelniami muzycznych. Obecnie, kształcenie kontratenorów oferują m.in. Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, Konserwatorium Muzyczne w Tianjinie, Konserwatorium Muzyczne Xing Hai, Akademia Sztuk Pięknych w Guangxi oraz Wydział Muzyki Uniwersytetu w Ningbo. Jednakże dydaktyka śpiewu głosem kontratenorowym pozostaje wciąż w początkowej fazie poszukiwań. Niektóre z powyższych uczelni posiadają już absolwentów studiów licencjackich i magisterskich na kierunku kontratenor, inne dopiero studentów. Na wszystkich z nich jednak liczba adeptów sztuki śpiewu głosem kontratenorowym jest znikoma. Nie każdego roku przyjmowani są studenci na tym kierunku, na jednej uczelni zazwyczaj studiuje jeden lub dwóch kontratenorów z różnych roczników. Niektóre akademie muzyczne nie posiadają obecnie studentów na tym kierunku, a jedynie poszczycić się mogą absolwentem śpiewu kontratenorowego. Konsekwencją takiego stanu edukacji jest niedostateczna liczba kontratenorów do obsadzenia ról kontratenorowych w teatrach operowych na terenie całego kraju. Ponadto, na Wydziałach Muzycznych wielu uniwersytetów, studia z zakresu wokalistyki nie obejmują głosu kontratenorowego. Sytuacja taka ma miejsce m.in. w rodzinnej prowincji autora, Henanie, gdzie jest on obecnie jedynym adeptem sztuki śpiewu głosem kontratenorowym. Dlatego też autor gorąco pragnie zdobyte w Polsce doświadczenie zastosować w swojej Ojczyźnie, przyczyniając się do rozwoju sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w prowincji Henan.

Biorąc pod uwagę fakt, iż kontratenor rozwija się w Chinach od zaledwie kilkunastu lat, liczba publikacji na temat sztuki śpiewu głosem kontratenorowym jest bardzo skąpa. Na stronie CNKI²⁶ znaleźć można zaledwie kilka prac magisterskich związanych z tym zagadnieniem, a artykuły z czasopism ograniczają się głównie do przedstawienia historii głosu kontratenorowego, recenzji lub refleksji na temat tego rodzaju ekspresji muzycznej. Jeszcze mniej jest publikacji poruszających kwestie barokowego repertuaru kontratenorowego, czy przedstawiające badania nad techniką śpiewu głosem kontratenorowym. Brakuje też prac doktorskich na ten temat. Wymienione wyżej braki zarówno w zakresie liczby śpiewaków kontratenorowych w Chinach, jak i stanu badań teoretycznych dowodzą znaczenia badań podjętych w ramach niniejszej dysertacji.

1.4 Sylwetki wybitnych śpiewaków kontratenorowych z Chin i Zachodu

Pod wpływem europejskiego ruchu muzyki dawnej w XX wieku, we współczesnych

²⁶ CNKI (China National Knowledge Infrastructure), platforma akademicka założona w czerwcu 1999 roku, będąca własnością Tongfang Knowledge Network Technology Co., Ltd. To jedna z najbardziej wpływowych stron internetowych publikujących wyniki badań akademickich w Chinach.

czasach zaczęli pojawiać się liczni wybitni śpiewacy kontratenorowi. W niniejszym podrozdziale, pokrótce przedstawione zostaną sylwetki reprezentatywnych kontratenorów z różnych krajów świata, z uwzględnieniem ich życia, praktyki scenicznej, osiągnięć artystycznych i specyfiku śpiewu.

1.4.1 Angielscy śpiewacy kontratenorowi

1.4.1.1 Alfred Deller

Alfred Deller (1912-1979), urodził się w mieście Margate, w hrabstwie Kent, 31 maja 1912 roku. Pochodził z rodziny niezwiązanej z muzyką. Naukę śpiewu rozpoczął w parafialnym chórze, gdzie śpiewał partię altu. W wieku 16 lat, odkrywając że jest kontratenorem, postanowił profesjonalnie zająć się śpiewem i zaczął samodzielnie się kształcić w tym kierunku. W 1940 roku został przyjęty do chóru Katedry Canterbury, gdzie pełnił również funkcję świeckiego kapłana. Od tego czasu zaczął na poważnie zgłębiać arkana śpiewu. Około trzy lata później, Deller poznał kompozytora Michaela Tippetta, który wówczas właśnie kompilował pieśni Purcella i poszukiwał autentycznego kontratenora na potrzeby tego przedsięwzięcia. Tippett specjalnie udał się do Canterbury by posłuchać Dellera. Po wysłuchaniu jego wykonania *Music for a While* Purcella, Tippett był zachwycony i ogłosił, że Deller jest prawdziwym odkryciem. Następnie, za namową i z pomocą Tippetta, Deller zorganizował pierwszy recital solowy w londyńskim Morley College. W programie koncertu znalazł się m.in. utwór Tippetta *Plebs angelica*. Reakcja publiczności była niezwykle entuzjastyczna, a Deller wszedł na ścieżkę profesjonalnej kariery śpiewaczej.

W 1946 roku Deller wziął udział w wykonaniu utworu *Come Ye Sons of Art* Purcella, a rok później wstąpił do chóru Katedry Świętego Pawła. W 1948 roku śpiewak założył zespół pod nazwą Deller Consort, który wykonywał przede wszystkim repertuar okresu Odrodzenia i Średniowiecza oraz barokową muzykę Händla i Purcella. Zespół występował na całym świecie, nagrał też obszerny materiał muzyczny, zdobywając duże zainteresowanie i uznanie.

Głos Dellera odznaczał się łagodną barwą, naturalnym, niewymuszonym *passaggio* i brzmieniem lekkim niczym łabędzi puch. Wielu kompozytorów pisało utwory z myślą o specyfice jego głosu. Warto wśród nich wymienić takie nazwiska, jak W. Mellers, E. Rubbra, P.R. Fricker i Benjamin Britten. Na szczególną uwagę zasługuje opera Brittena *Sen nocny letniej*, skomponowana w oparciu o sztukę Szekspira pod tym samym tytułem. W rolę króla

elfów, Oberona, wcielił się właśnie Deller, z myślą o którym Britten stworzył tę postać.²⁷ W uznaniu za wkład Deller'a we wskrzeszenie XVII-w. muzyki angielskiej, w 1970 roku został on wyróżniony Orderem Imperium Brytyjskiego IV klasy. Śpiewak zmarł 16 lipca 1797 roku w Bolonii. Alfred Deller był niewątpliwie najbardziej rozpoznawalnym kontratenorem XX w., który położył ogromne zasługi dla „odrodzenia głosu kontratenorowego” i „ruchu muzyki dawnej”.

1.4.1.2 James Bowman

James Bowman urodził się 6 listopada 1941 roku w Oksfordzie. Kształcił się początkowo w szkole królewskiej w Ely, gdzie również śpiewał w chórze katedralnym. Następnie studiował w New College na Uniwersytecie Oksfordzkim, angażując się jednocześnie w lokalnym chórze. W Londynie pobierał lekcje śpiewu u De Rentza i Manen. W marcu 1967 roku, na zaproszenie Benjamin'a Brittena, po raz pierwszy zaśpiewał publicznie w Londynie, występując na ceremonii otwarcia Queen Elisabeth Hall. W tym samym roku wziął udział w przesłuchaniach English Opera Group Brittena i wystąpił w roli Oberona w *Śnie nocy letniej*. Jak się okazało, był to początek długiej i owocnej przygody śpiewaka z tym dziełem.²⁸ Rola Oberona pozwoliła Bowmanowi zaistnieć na scenach operowych i koncertowych. W 1970 roku wystąpił w Glyndebourne w inscenizacji opery *La Calisto* Francesca Cavallego, w 1971 roku, w spektaklu *Semele* w English National Opera, zaś w 1972 roku, w inscenizacji opery *Taverner* w londyńskim Royal Opera House. Na przestrzeni swojej kariery zawodowej, Bowman gościł na deskach wszystkich ważniejszych teatrów operowych, w tym m.in. La Scali, Opery Narodowej w Amsterdamie, Opery Paryskiej, Opery w Sydney, Opery Wiedeńskiej i San Francisco Opera.

Ponadto, James Bowman nagrał ponad 180 płyt i współpracował z wszystkimi czołowymi dyrygentami, w tym m.in. z Harnoncourtem, Bruggenem i Gardinerem. Wśród ostatnich nagrań wymienić należy m.in. kompletne ody, pieśni świeckie i kościelne Purcella oraz dwie niezwykle płyty z ariami Händla. Repertuar Bowmana nie ograniczał się wyłącznie do muzyki dawnej. Ma na swoim koncie również premierowe wykonania współczesnych utworów m.in. takich kompozytorów, jak Geoffrey Burgon, Alan Ridout i Richard Rodney Bennett. Podczas koncertów, często występował z lutnistką Dorothy Linell i pianistą Andrew Plantem. W Europie zasłynął jako śpiewak kontratenorowy. Zwłaszcza we Francji posiadał szerokie grono wielbicieli. W 1992 roku, francuski rząd przyznał mu Order Sztuki i Literatury.

²⁷ Hardwick M., M., *Alfred Deller: A Singularity of Voice*, Littlehampton 1968

²⁸ Bowman J., *James Bowman on Striking a High Note*, The Guardian (26.11.2009)

Jego wkład w życie muzyczne stolicy Francji został doceniony przez wyróżnienie śpiewaka orderem honorowym miasta Paryża. W maju 1996 roku, James Bowman otrzymał tytuł doktora honoris causa Newcastle University.²⁹

1.4.2 Niemiecki śpiewak kontratenorowy Andreas Scholl

Andreas Scholl urodził się 10 listopada 1967 roku w niemieckim Eltville, w rodzinie z tradycjami chóralnymi. W wieku 7 lat zaczął śpiewać w chórze chłopięcym, natomiast w wieku lat 13, jako jeden spośród 20 000 chórzystów z całego świata, został zaproszony do Rzymu na festiwal, gdzie 4 stycznia 1981 roku zaśpiewał partię solową podczas mszy. Zaledwie cztery lata później podjął naukę w Schola Cantorum Basiliensis. Uczelnia ta zazwyczaj przyjmuje wyłącznie magistrantów, ale Scholl zdobył w niej miejsce dzięki sile i jakości swojego głosu. Ponadto, z czasem zastąpił swojego nauczyciela, Richarda Levitta, jako wykładowca Schola Cantorum Basiliensis. Od października 2019 roku, Scholl wykłada na Uniwersytecie Mozarteum w Salzburgu.³⁰ W 1988 roku, Scholl wykonał w Rudesheim *Oratorium na Boże Narodzenie* J.S. Bacha. W 1991 roku, wystąpił w Antwerpii w *Pasji wg św. Jana* Bacha, pod batutą Philippe Herreweghe. W roku 1995, wykonał *Mszę h-moll* Bacha pod batutą Jacobsa, a także wyruszył w tournée po Francji z repertuarem Purcella.³¹ Sztandarowe role operowe Scholla to partie pisane dla XVIII-w. kastrata o głosie altowym, Senesino, w tym rola Bertarida w operze Händla *Rodelinda*, którą zadebiutował w 1998 roku w Glyndebourne. W rolę tę wcielił się ponownie w latach 1999 i 2002, a także w roku 2006, podczas inscenizacji opery *Rodelinda* w Metropolitan Opera, która odniosła wielki sukces. W latach 2002 i 2005, Scholl wcielił się w tytułową rolę w Cezara w operze *Giulio Cesare* Händla, wystawianej na deskach Duńskiego Teatru Królewskiego. Rolę tę odegrał ponownie w 2007 roku w Paryżu i w 2008 roku w Lozannie. W 2008 roku wystąpił w inscenizacji opery Händla *Partenope* w Duńskim Teatrze Królewskim.

Większość kariery fonograficznej Scholla związana jest z wytwórniami Harmonia Mundi i Decca. Do roku 1998, jego płyty zajmowały na liście przebojów Harmonia Mundi pierwsze, trzecie, czwarte, piąte i dziesiąte miejsce, będąc jednymi z najlepiej sprzedających się nagrań. W sumie Scholl nagrał ponad 60 płyt. Współpracował z większością ekspertów w dziedzinie muzyki barokowej, w tym m.in. z takimi nazwiskami, jak Christophe Coin, Michel Corboz, Reinhard Goebel, Christopher Hogwood i Roland Wilson. We współpracy z

²⁹ Pattle J., Bowman J., *James Bowman*, <http://www.users.globalnet.co.uk/~pattle/bowman/> (dostęp: 02.08.2008)

³⁰ Scholl A., *Andreas Scholl – Teaching*, andreasscholl.org (dostęp: 01.01.2022)

³¹ Scholl A., *Andreas Scholl*, klassikakzente.de (dostęp: 07.10.2010)

Tonem Koopmanem i Amsterdamską Orkiestrą Barokową, nagrał wokalne dzieła zebrane J.S. Bacha. Regularnie występuje z klawesynistą Markusem Märklem i lutnistą Edinem Karamazovem. Scholl darzy szczególnym upodobaniem kompozycje Händla i Bacha. Artysta jest dziś jednym z najbardziej popularnych wśród zespołów muzyki dawnej śpiewaków kontratenorowych, a zachodnie media ochrzciły go „Caruso wśród kontratenorów”.

1.4.3 Amerykański śpiewak kontratenorowy David Daniels

David Daniels urodził się 12 marca 1966 roku w Spartanburgu w Karolinie Południowej, w rodzinie muzyków. Jego ojciec był barytonem, a matka sopranistką operową. Daniels studiował śpiew w University of Cincinnati College – Conservatory of Music, nie był jednak zadowolony ze swoich osiągnięć jako tenor. Dlatego też podczas nauki na University of Michigan, z pomocą profesora George’a Shirleya, rozpoczął naukę śpiewu głosem kontratenorowym.

Daniels po raz pierwszy wystąpił na profesjonalnej scenie w 1992 roku. W roku 1997 zdobył Richard Tucker Award. W 1999 roku zadebiutował na scenie Metropolitan Opera rolą Sesto w operze Händla *Giulio Cesare*. Od tego czasu wystąpił w inscenizacjach większości znaczących oper Händla, w tym m.in. jako Arsace w operze *Partenope* w Lyric Opera of Chicago i San Francisco Opera w roku 2014, w tytułowej roli w operze *Tamerlano* oraz w roli Arsamene w operze *Xerxes*. W Bayerische Staatsoper w Monachium, Daniels wcielił się w tytułowe role w operach *Rinaldo* i *Orlando*, a w *Saulu* odegrał rolę Dawida. W operze Monteverdiego *L'incoronazione di Poppea* zaśpiewał role Ottone i Nero. W tym samym dziele zadebiutował w 1998 roku w San Francisco Opera.³² Daniels wystąpił również w roli Tamerlano w operze *Bajazet* Vivaldiego. W 2013 roku zagrał główną rolę w inscenizacji opery Händla *Giulio Cesare* w Metropolitan Opera.

Z czasem Daniels zaczął śpiewać również partie spoza repertuaru barokowego, w tym rolę Oberona w *Śnie nocy letniej* Brittena w Metropolitan Opera, a także Orfeusza w inscenizacji opery Glucka *Orfeo ed Euridice* w Covent Garden. W lipcu 2013 roku wcielił się w rolę Oskara Wilde’a w operze *Oscar*, napisaną przez Theodore’a Morrisona specjalnie dla niego.³³ W 2015 roku, ponownie wystąpił w tej roli w Operze Filadelfijskiej. W tym samym roku zadebiutował w Wiedeńskiej Operze Państwowej jako Trinculo w operze Thomasa Adèsa *The Tempest*.³⁴

³² Rowe G., *SF Opera names replacement for David Daniels in Orlando following sex assault charges*, The Mercury News 2019

³³ David Daniels, *More on Oscar*, theodoremorrisonmusic.com (dostęp: 22.03.2013)

³⁴ Wood R., *Return of the King*, parterre box, 28 stycznia 2015

Poza spektaklami operowymi, Daniels regularnie występuje w recitalach solowych, na potrzeby których przygotował repertuar nietypowy dla kontratenora, obejmujący pieśni artystyczne z XIX i XX wieku, jak np. kompozycje Berlioza i Poulenca. Głos Daniela odznacza się szeroką skalą i pełną dramatyzmu barwą. W *Les nuits d'été* Berlioza nagrał wszystkie sześć pieśni, przeznaczonych kolejno na sopran, tenor, alt i baryton. Ze względu na zakres skali potrzebny do wykonania tego cyklu pieśni, niewielu jest artystów zdolnych do zaśpiewania go w całości. Dowodzi to niezwykłych właściwości głosu Daniela i jego umiejętności wokalnych. To właśnie poruszające piękno jego głosu zadecydowało o jego artystycznym sukcesie.

1.4.4 Francuski śpiewak kontratenorowy Philippe Jaroussky

Philippe Jaroussky urodził się 13 lutego 1978 roku w Maisons-Laffitte, w departamencie Yvelines. Naukę muzyki rozpoczął w wieku 11 lat, później studiował w Paryskim Konserwatorium Muzycznym, gdzie pobierał lekcje gry na skrzypcach i fortepianie. W roku 1996 rozpoczął naukę śpiewu pod okiem profesor Nicole Fallien. 14 listopada 1999 roku w paryskim Théâtre Grévin odbył się pierwszy recital solowy Jaroussky'ego. Jego doskonałe interpretacje repertuaru barokowego szybko zyskały uznanie miłośników muzyki dawnej. Jaroussky zadebiutował na scenie dramatycznej rolą w oratorium Alessandro Scarlattiego *Sedecia, rè di Gerusalemme*. W 2003 roku odniósł ogromny sukces, wcielając się w jedną z głównych ról w filmowej adaptacji opery Händla *Agrippina*. Jaroussky uważa jednak, że jego głos stworzony jest do muzyki kameralnej i preferuje występy na koncertach. Choć Jaroussky zgłębiał arkaną śpiewu zaledwie przez trzy lata przed rozpoczęciem profesjonalnej kariery, to kształtowanie głosu było długotrwałym procesem – „upłynęło dużo czasu, około sześciu, siedmiu lat, zanim odnalazłem swój głos – naturalny, delikatny, lekki, czysty, niczym blask światła z nieba” (*L'Express*).

Od momentu zdobycia nagrody w kategorii rewelacja muzyki lirycznej w konkursie *Victoires de la musique classique* w 2004 roku, Jaroussky zaczął być obsypywany nagrodami, spośród których warto wymienić m.in. nagrody w kategoriach muzyczny zwycięzca i najlepszy śpiewak roku 2007, najlepsze nagranie roku 2008, *Grand Prix Charles Cros* 2009 i najlepszy śpiewak roku 2010. Jednocześnie Jaroussky zdobył w 2007 roku złotą płytę za nagranie arii Vivaldiego, w 2008 roku otrzymał niemiecką nagrodę Echo Klassik dla najlepszego śpiewaka roku. Jako kontratenor nowego pokolenia, Jaroussky szczególnym zamiłowaniem darzy pracę w studio nagraniowym, do tej pory ma na swoim koncie ponad dwadzieścia płyt, jak np. *Vivaldi-Heroes* (2006), *Caldara in Vienna – Forgotten Castrato*

Arias (2010), *Bach – Telemann: Sacred Cantatas* (2016), *Artaserse – The Händel Album* (2017). Zachodnie media tak oceniają Jaroussky’ego: “Jego głos zdaje się być odległy i wypełniony spokojem, niczym spływające z nieba srebrzyste światło księżyca. Jego adagio jest pełne elegancji, płynne i czyste jak pączkująca magnolia, a barwa odznacza się charakterystyczną dla muzyki smyczkowej subtelnością dźwięku.”³⁵

1.4.5 Argentyński śpiewak kontratenorowy Franco Fagioli

Franco Fagioli urodził się 4 maja 1981 roku w San Miguel de Tucumán, na północy Argentyny. W dzieciństwie śpiewał głosem sopranowym w chórze chłopięcym. W wieku dziewięciu lat, Fagioli zadebiutował na scenie, przewodząc chórowi, a niedługo potem zdobył rolę jednego z trzech chłopców w operze Mozarta *Czarodziejski flet*. W wieku dorosłym studiował fortepian w Konserwatorium Muzycznym w San Miguel de Tucumán, a także rozpoczął naukę śpiewu, którą kontynuował w El Instituto Superior de Arte del Teatro Colón w Buenos Aires. W październiku 2003 roku, Fagioli zdobył pierwszą nagrodę w X międzynarodowym konkursie wokalnym Bertelsmanna „Neue Stimmen” w Niemczech, za wykonanie arii z opery Mozarta *Łaskawość Tytusa*. Był to moment przełomowy w jego karierze zawodowej. W krótkim czasie, w oparciu o występy w ważnych inscenizacjach operowych, Fagioli dowiódł swojego niezwykłego talentu i wybitnego warsztatu wokalnego. W 2005 roku odniósł ogromny sukces rolą w inscenizacji opery Händla *Giulio Cesare* w Opernhaus Zürich, co sprawiło, iż później wielokrotnie wcielał się w tę rolę na scenach operowych całego świata. W 2007 roku, za zachętą Riccardo Mutiego, zadebiutował na Festiwalu w Salzburgu. W 2010 roku Fagioli po raz pierwszy wystąpił w Stanach Zjednoczonych, w operze *Giasone* Francesca Cavallego, w Lyric Opera of Chicago. Podczas Festiwalu w Salzburgu w 2012 roku, widownia ponownie miała okazję podziwiać jego wirtuozerię, tym razem podczas wykonania niezwykle trudnej roli Andronico w operze Händla *Tamerlano*. W listopadzie 2014 roku Fagioli zadebiutował na deskach Covent Garden, w operze Mozarta *Idamante*; we wrześniu 2016 roku natomiast wcielił się w tytułową rolę w operze Cavallego *Eliogabalo* w Operze Paryskiej i Operze Amsterdamskiej; 30 września 2018 roku po raz pierwszy wystąpił w Hamburgische Staatsoper, odgrywając rolę Ruggiero w operze Händla *Alcina*.

We wrześniu 2015 roku, Fagioli rozpoczął współpracę z wytwórnią Deutsche Grammophon, wydając w pierwszej kolejności *Orfeo ed Euridice* Glucka („Piękny i pełen

³⁵ Sun Zhaorun 孙兆润, *Francuski nuworysz wśród kontratenorów – Philippe Jaroussky* (假声男高音歌唱家中的法兰西新贵——菲利普·雅罗斯基) [J], *Gechang Yishu* 2012.03.15

dramatyzmu występ Fagiolięgo”, The Times). We wrześniu 2016 roku wydana została jego pierwsza solowa płyta, *Rossini Arias*, nagrana wspólnie z Armonia Atenea i Georgem Petrou, która zebrała bardzo pochlebne recenzje. Druga solowa płyta, *Händel Arias*, ujrzała światło dzienne w styczniu 2018 roku i również spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem. Fagioli współpracuje z gronem wybitnych dyrygentów, wśród których warto wymienić m.in. takie nazwiska, jak Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Marc Minkowski, Riccardo Muti, Rinaldo Alessandrini, czy Christophe Rousset. W lipcu 2015 roku, Fagioli stał się pierwszym w historii kontratenorem, który podpisał kontrakt z Deutsche Grammophon.³⁶

W tym miejscu, autor chciałby zamieścić własną opinię na temat Franco Fagiolięgo: jest on jednym z najsłynniejszych kontratenorów naszych czasów, jednak zdaniem autora, Fagioli poszczycić się może najbardziej imponującym warsztatem technicznym wśród śpiewaków kontratenorowych. Barwa jego głosu jest bogata, a skala obejmuje trzy oktawy. W górnym rejestrze pokrywa się ze skalą sopranu, dzięki czemu z łatwością zaśpiewać może C5, w dolnym rejestrze odpowiada skali altu i tenora, co pozwala mu na uzyskanie dobrze osadzonego dźwięku w zakresie F3-C4. Wielu kontratenorów ma w tym rejestrze problem z wydobyciem dźwięku, natomiast swoboda Fagiolięgo w zastosowaniu rejestru mieszanego zapiera dech w piersiach. Potrafi on czysto i płynnie zaśpiewać nawet najtrudniejsze instrumentalne przebiegi nutowe i skoki interwałowe. Doskonale czuje się też w rolach mozartowskich. Jego ponadprzeciętny talent zdobył uznanie krytyków z całego świata.

1.4.6 *Polski śpiewak kontratenorowy Jakub Józef Orliński*

Jakub Józef Orliński urodził się 9 grudnia 1990 roku w Warszawie. Przygodę z muzyką rozpoczął od śpiewu w chórze chłopcęcym Gregorianum, kierowanym przez Berenikę Jozajtis. Ukończył studia na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Podczas studiów występował w inscenizacjach organizowanych przez Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina i Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza. W 2012 roku wstąpił do Akademii Operowej Teatru Wielkiego Opery Narodowej w Warszawie, a w latach 2015-2017 kształcił się w Juilliard School pod okiem Edith Wiens. W Polsce wystąpił w roli Kupidyna w operze Johna Blowa *Venus and Adonis*, a także w roli Narcisio w operze Händla *Agrippina*. Podczas pobytu w Niemczech, wcielił się w rolę Ruggiera w inscenizacji opery Händla *Alcina* w Akwizgranie i Chociebużu, a także wystąpił w Lipsku.

Występował również w Carnegie Hall i Alice Tully Hall w nowojorskim Lincoln

³⁶ Chen Fushan 陈馥珊, *Franco Fagioli – kontratenor o skali „bez granic”* (弗兰科·法吉奥里 音域“全能”的假声男高音) [J], *Yinyue Aihaozhe* 2015 (09)

Center for the Performing Arts, gdzie zebrał pochlebne recenzje w New York Times. Podczas Händel-Festspiele Karlsruhe w 2017 roku, Orliński wykonał *Nisi Dominus* Vivaldiego i fragmenty z *Dixit Dominus* Händla. Tego samego roku zadebiutował na Festival d'Aix-en-Provence, rolą w operze *Erismena* Francesca Cavallego. W latach 2017 i 2018 wystąpił we Frankfurcie w tytułowej roli w *Rinaldzie* Händla.³⁷ W 2019 roku, otrzymał zaproszenie od Glyndebourne Opera House, do roli Eustazio w operze *Rinaldo*, jednak po dwóch tygodniach prób, przydzielono mu główną rolę. W grudniu 2021 roku zadebiutował na deskach Metropolitan Opera House w roli alter ego Orfeusza w *Eurydice* Matthew Aucoina. W styczniu 2022 roku po raz pierwszy wystąpił w Royal Opera House w Londynie jako Didymus w oratorium Händla *Theodora*, w reżyserii Katie Mitchell.

Pierwsza płyta solowa Orlińskiego, *Anima Sacra*, została wydana przez wytwórnię Erato 26 października 2018 roku, z udziałem zespołu Il Pomo d'Oro, pod batutą Maxima Emelyancheva. Na płycie znalazły się arie barokowe kompozytorów szkoły neapolitańskiej, w tym osiem utworów, które dotąd nie były nagrywane. Do maja 2022 roku, artysta nagrał sześć płyt. W 2019 roku Orliński otrzymał przyznawaną przez portal Onet.pl i miasto Kraków nagrodę kulturalną O!Lśnienie, w kategorii muzyka poważna i jazz. W październiku tego samego roku zdobył nagrodę magazynu Gramophone dla najlepszego młodego artysty. W roku 2020 przyznano mu Paszport Polityki w kategorii muzyka poważna.

1.4.7 Chińscy śpiewacy kontratenorowi

1.4.7.1 Xiao Ma (vide: 1.3.1)

1.4.7.2 Li Meili

Li Meili (李梅里) urodził się w 1988 roku w Urumczy, w chińskiej prowincji Xinjiang. W wieku trzech lat rodzina przeniosła się do Kantonu, gdzie dorastał. Od najmłodszych lat interesował się muzyką i sztuką, przez pięć lat śpiewał w lokalnym chórze dziecięcym. W 2010 roku ukończył studia licencjackie na Uniwersytecie Pekijskim, na kierunkach produkcja filmowa i telewizyjna oraz filozofia. Podczas studiów na Uniwersytecie Pekijskim, Li Meili pobierał lekcje śpiewu głosem kontratenorowym u profesora Centralnego Konserwatorium Muzycznego, Zhao Dengying. Pod koniec 2010 roku, w efekcie ciężkiej pracy, Li Meili został pierwszym od ośmiu lat kontratenorem przyjętym na studia w Royal Academy of Music.

³⁷ "Jakub Józef Orliński – Biography", warnerclassics.com

Rozpoczął studia magisterskie w klasie światowej sławy kontratenora, Michaela Chance'a, które ukończył z wyróżnieniem DipRAM, stając się drugim w historii uczelni absolwentem z najwyższą możliwą liczbą punktów. Następnie kontynuował edukację w Guildhall School of Music and Drama, pod okiem czołowej sopranistki Yvonne Kenny i ukończył studia z wybitnymi wynikami.³⁸

W trakcie studiów w Anglii, Li Meili często koncertował, śpiewając m.in. w Londynie, Edynburgu, Birmingham i Hamburgu. W 2012 roku został zaproszony do udziału w inscenizacji opery Johanna Adolfa Hasse *Lucio Papirio*, a jego występ został wysoko oceniony przez krytyków. W latach 2016 i 2022 zdobył kolejno nagrodę Farinellogo i drugą nagrodę w Handel Singing Competition w ramach London Handel Festival. W ostatnich latach, Li Meili zobaczyć można było m.in. na scenach Royal Opera House, Birmingham Opera House, Welsh National Opera, Opery Amsterdamskiej, Węgierskiej Opery Państwowej, Barbican Centre, London Handel Festival oraz Théâtre Municipal de Fontainebleau. Wśród ról, w które się wcielił warto wymienić np. role tytułowe w inscenizacjach *Giulio Cesare*, *Rinaldo* i *San Giovanni Battista*, rolę Oberona w *Śnie nocy letniej*, Artemis w operze *Phaedra*, Didymusa w *Theodorze* oraz lisa i woźnicy w *The Adventures of Pinocchio*. Ponadto, wystąpił w roli Spirito w premierowym spektaklu *L'Orfeo* Monteverdiego w Royal Opera House.

Li Meili jest pierwszym chińskim kontratenorem, który otrzymał gruntowne zachodnie wykształcenie muzyczne i aktywnie występuje na europejskich scenach operowych. Jego repertuar jest bardzo obszerny i obejmuje utwory od pieśni renesansowych, po pieśni artystyczne z obszaru niemieckojęzycznego, Francji i Anglii; od barokowych oper, oratoriów i muzyki kameralnej, po wczesne opery klasycystyczne, a także awangardowe kompozycje współczesne. Niezależnie od okresu historycznego, języka czy stylistyki wykonywanych utworów, jego interpretacje zawsze brzmią niezwykle przekonująco.³⁹

Poza wymienionymi wyżej wybitnymi śpiewakami kontratenorowymi, na światowych scenach występują liczni inni kontratenorzy, jak m.in. pochodzący z Wielkiej Brytanii Andrew Watts, Robin Blaze, Geoffrey Mitchell i Michael Chance CBE; amerykańscy śpiewacy kontratenorowi Bejun Mehta, Drew Minter, Richard J. Jose, Daniel Bubeck, Brian Asawa i Derek Lee Ragin; francuscy kontratenorzy Fabrice di Falco, Damien Guillon i Gerard Lesne; pochodzący z Niemiec Klaus Nomi; ukraiński kontratenor Yuriy Mynenko; pochodzący z Japonii Yoshikazu Mera; koreański śpiewak kontratenorowy David Dong Qyu (DQ) Lee; grecki kontratenor Nicholas Spanos; Kanadyjczyk Daniel Taylor oraz australijscy

³⁸ *Li Meili – młody kontratenor* (李梅里 青年假声男高音) [J], Renmin Yinyue 2022.05.01

³⁹ Li Meili [hasło w:] Baidu Baike

śpiewacy David Hansen, René Jacobs, Charles Brett, Claudio Cavina i Jordi Domenech.

Od czasów odrodzenia sztuki śpiewu głosem kontratenorowym do dziś, na światowych scenach pojawili się liczni wybitni kontratenorzy, którzy odznaczają się nie tylko ponadprzeciętnym muzycznym talentem, ale również ogromną pasją do śpiewania. Analizując ich stylistykę wykonawczą zauważyć można, że każdy z nich wyróżnia się czymś innym. Pełen napiętności głos predysponuje do wykonywania barokowych arii, podczas gdy głos o barwie delikatnej niczym wiosenny wiatr doskonale sprawdza się w pieśniach artystycznych i muzyce religijnej. Poza wysokimi umiejętnościami w zakresie ekspresji artystycznej, każdy z nich odznacza się unikalnymi warunkami głosowymi, a także opartą o naukowe zasady techniką emisji głosu. Stanowią oni przykłady godne naśladowania, zachęcając autora do wzmożonych starań na własnej ścieżce artystycznego rozwoju.

Rozdział II

Artystyczne cechy kontratenora

W świecie wokalistyki, kontratenor jest niezwykle rzadkim głosem. Choć w ostatnich latach na międzynarodowych scenach pojawiła się grupa wybitnych śpiewaków kontratenorowych, to w porównaniu z innymi głosami, ich liczba pozostaje niewielka. Zwłaszcza w chińskich kręgach wokalistyki *bel canto*, ze względu na zaledwie 10-letnią historię rozwoju głosu kontratenorowego, kontratenorzy stanowią rzadkość. Adeptci śpiewu głosem kontratenorowym muszą spełniać konkretne warunki. Potrzebny jest nie tylko talent, ale również unikalne warunki głosowe.

2.1 Sine qua non śpiewu głosem kontratenorowym

2.1.1 Unikalne warunki fizjologiczne

Pragnąc rozpocząć naukę śpiewu głosem kontratenorowym, należy nie tylko posiadać zdrowe ciało, ale również specyficzne warunki głosowe, tj. struny głosowe pozwalające na łatwość śpiewu falsetem. Ludzka krtąń wytwarza dwa rodzaje głosu: głos naturalny i falset. Falset jest techniką śpiewu, podczas której struny głosowe są krótkie, wąskie i cienkie, drgają częściowo i nie są do końca domknięte. Pozwala to na poszerzenie skali i uzyskanie jednolitej barwy. Z funkcjonalnego punktu widzenia, falset jest „lekkim śpiewem”, a pod względem rejestru, używa rezonansu głowowego. W tradycyjnej operze chińskiej określa się go mianem „małego głosu”, a jego barwa, w odróżnieniu od głosu naturalnego, jest przejrzysta, delikatna i lekka, brakuje jej jednak napięcia. Naturalny falset jest efemeryczny i niewyrazisty. Głos naturalny opiera się na całościowym drganiu domkniętych strun głosowych. Pod względem funkcjonalnym jest „ciężkim śpiewem”, a z punktu widzenia rejestru, używa rezonansu piersiowego. W tradycyjnej operze pekińskiej zwany jest „wielkim głosem”.

Każdy może śpiewać falsetem, nie każdy jednak mężczyzna posiada struny głosowe konieczne do śpiewu głosem kontratenorowym. Kontratenor musi posiadać wysokie umiejętności operowania falsetem oraz jego poszerzania, a także długotrwałego stosowania rejestru mieszanego opartego na falsecie, co z kolei wymaga doskonałej koordynacji poszczególnych narządów. Dobrze wyszkolony kontratenor, poprzez zastosowanie pełnego wyrazu rejestru mieszanego (opartego na falsecie, z niewielką domieszką głosu naturalnego), potrafi wydobyć niezwykle piękną, subtelną barwę, oddającą bogactwo emocji.

2.1.2 Podstawowe warunki muzyczne

Chcąc zostać wybitnym kontratenorem, należy nie tylko posiadać wrodzone warunki głosowe i umiejętność śpiewu, ale również talent muzyczny oraz kształtowaną z czasem wrażliwość i dojrzałość muzyczną.

2.1.2.1 Umiejętności językowe

Na język składają się samogłoski i spółgłoski. Samogłoski powstają, gdy podczas drgania więzadeł głosowych strumień powietrza swobodnie przepływa przez kanał głosowy. O brzmieniu poszczególnych samogłosek decydują jama gardłowa i jama ustna, pozycja języka i ruchy warg, podczas gdy na kształt spółgłosek wpływa opór stawiany przez wargi, zęby, język, dziąsła i gardło. Tekst utworu wokalnego odznacza się artyzmem zastosowanego języka i stanowi ważny nośnik zarówno myśli, jak i uczuć. Śpiewając i ćwicząc repertuar kontratenorowy należy zwrócić szczególną uwagę na prawidłową wymowę. Na przykład w języku chińskim istotne jest opanowanie specyfiki realizacji nagłosu, śródgłosu i wygłosu oraz prawidłowa wymowa tonów; w języku włoskim ważna jest poprawna i płynna artykulacja samogłosek, jak również opanowanie akcentu wyrazowego i wymowy geminat; natomiast w języku niemieckim szczególnie istotna jest wyraźna artykulacja skomplikowanych spółgłosek. Niezależnie od języka, należy słowo po słowie, zdanie po zdaniu przeanalizować akcenty językowe i logiczne oraz zależności syntaktyczne, tak aby uniknąć skupiania się wyłącznie na warstwie muzycznej, z pominięciem warstwy językowej. Tylko w ten sposób można prawdziwie oddać literackie przesłanie utworu i przekazać zawarte w nim emocje, poruszając tym samym serca publiczności, co stanowi kwintesencję dobrego śpiewu.

2.1.2.2 Precyzja intonacji i rytmu oraz umiejętność zrozumienia muzyki

Tradycyjnie repertuar kontratenorowy opiera się na głównie na utworach barokowych, odznaczających się szybkimi przebiegami gamowymi i popisowymi kadencjami, których wykonanie wymaga precyzji intonacyjnej i doskonałego panowania nad rytmem. Podczas treningu wokalnego, autor zaleca rozpoczynanie ćwiczenia od wolnego tempa. Poprzez wielokrotne powtarzanie, należy zadbać o precyzję intonacji i rytmu. W ćwiczeniach tych kluczowa jest wytrwałość, nie należy się poddawać, ponieważ z czasem trening ten niewątpliwie zaowocuje zmianą jakościową.

Zrozumienie muzyki jest umiejętnością, jaką musi posiadać każdy śpiewak. Pozwala ono poprawnie oddać stylistykę i ładunek emocjonalny utworu oraz przekonująco ukazać je

na scenie. Umiejętność ta opiera się na zrozumieniu życia, która w połączeniu z własnymi przeżyciami, umożliwia stworzenie realistycznej, przekonującej interpretacji i poruszenie publiczności.

2.1.2.3 Umiejętność twórczej interpretacji

Z perspektywy śpiewu głosem kontratenorowym, umiejętność twórczej interpretacji odnosi się do innowacyjnego, kreatywnego myślenia. Myślenie takie nie opiera się na imitacji, a jego kształtowanie, jak dowodzą badania psychologiczne, wymaga pielęgnowania aspektów nieintelektualnych, takich jak m.in. głód wiedzy, niezależność, elastyczność, nieustępliwość, silna motywacja, pasja, pewność siebie, zdolność do poświęceń.⁴⁰ Każdy człowiek posiada kreatywny potencjał, aby go wykorzystać, potrzebna jednak jest wewnętrzna motywacja, jej motorem napędowym natomiast są indywidualne zainteresowania. W celu kształtowania umiejętności twórczej interpretacji w śpiewie kontratenorowym, należy stymulować i wzmacniać elementy nieintelektualne i w oparciu o znajomość kluczowych szkół śpiewu, poszukiwać własnego, unikalnego stylu. W dążeniu do innowacyjności ważna jest pewność siebie, należy docenić własny talent i mocne strony, nie bać się eksperymentowania i odważnie przecierać nowe szlaki. Istotną formą ekspresji w sztuce śpiewu kontratenorowego jest barokowa aria da capo. Trzecia część każdej arii da capo wymaga od wykonawcy improwizacji, co stanowi doskonałą okazję do pokazania kreatywności. Zdaniem autora, twórcze podejście do przebiegów koloraturowych i kadencji wirtuozowskich, uwzględniające specyfikę własnego głosu, jest najciekawszym i najbardziej urzekającym elementem śpiewu kontratenorowego.

Pierwszy chiński kontratenor, Xiao Ma, jest klasycznym przykładem sukcesu w oparciu o innowację. Zaproszony on został przez Operę Szanghajską do wcielenia się w rolę Cherubina w inscenizacji dzieła Mozarta *Wesele Figara*, przełamując tradycję odgrywania tej roli przez alt. Tym samym Xiao Ma przywrócił rolę Cherubina płci męskiej. Jego interpretacja spotkała się z uznaniem ekspertów i mediów, zarówno w kraju, jak i za granicą. Na początku 2009 roku, na zaproszenie Lyric Opera Northwest, zaśpiewał w tej samej operze w Seattle. Występ spotkał się z bardzo pochlebnymi recenzjami w amerykańskiej prasie, w tym w *Seattle Times* i *World Journal*, a *Chicago Post* nazwał Xiao Ma „skarbem narodowym Chin”.

2.2 Naukowa technika śpiewu

⁴⁰ Liu Guangchao 刘广超, *Studium charakterystyki wykonawczej głosu kontratenorowego* (高男高音演唱特色之探析) [D], Xinan Daxue, Chongqing 2014:3

Zdaniem autora, kontratenor, podobnie jak inne głosy, bazuje na naukowej technice wokalne *bel canto*. Zasadnicze techniki śpiewu, takie jak zastosowanie oddychania torem brzuszno-piersiowym, należyte podparcie oddechowe, otwarcie toru głosowego, zapewniające dobry rezonans, wykorzystanie rejestru mieszanego, płynność frazowania itp., są w przypadku głosu kontratenorowego takie same, jak w przypadku innych głosów wykorzystujących technikę *bel canto*.

2.2.1 Zastosowanie oddechu

Oddychanie zdaje się być prostym, naturalnym procesem, nie wymagającym szczególnej uwagi. Jednakże kontrolowanie oddechu nie jest sprawą prostą. Ludzkie ciało ma różne zapotrzebowanie na oddech podczas wykonywania różnych czynności. Podczas mowy, oddychanie jest procesem podświadomym, jednak w śpiewie, wykonawca musi dostosowywać oddech do potrzeb fabuły i charakteru postaci. Wielu wybitnych śpiewaków uważa, iż „kto nauczył się efektywnie wykorzystywać oddech w śpiewie, ten osiągnąć może prawdziwie piękną barwę głosu”.⁴¹ Trening oddechu stanowi podstawę treningu wokalnego i zagadnienie, które każdy śpiewak musi obowiązkowo zgłębić.

2.2.1.1 Wdech w śpiewie

Oddychanie w życiu codziennym jest czynnością podświadomą, jednak w śpiewie odpowiednie zastosowanie oddechu jest podstawą prawidłowej emisji głosu, ponieważ śpiew opiera się na stabilnym strumieniu powietrza. Zdaniem autora, oddychanie torem brzuszno-piersiowym jest najbardziej naukową i efektywną metodą oddychania w śpiewie *bel canto*. Ze względu na wykorzystanie jamy brzusznej i piersiowej, precyzyjniejszym określeniem jest oddychanie przeponowe. Przepona oddziela jamę brzuszną od piersiowej i jest mięśniem o ogromnej elastyczności. Clou metody oddychania w śpiewie *bel canto* jest opuszczenie przepony przy wdechu. Przy świadomym utrzymaniu jej dolnej pozycji, należy dodatkowo wypchnąć brzuch do przodu i kontynuować nabieranie powietrza, zwiększając tym samym przestrzeń w jamie piersiowej. Zastosowanie takiej techniki sprawia, że przepona działa jednocześnie w dół i do przodu.⁴² Stanowi to podstawę podparcia oddechowego w śpiewie *bel canto* i kluczowy element tej techniki śpiewu. Pamiętając o tym, aby ruchy nie były zbyt egzaltowane, należy dostosować wdech do potrzeb frazy, nabierając powietrza szybko lub

⁴¹ Bunch Dayme M., *Dynamics of the Singing Voice* [tłum. Han Liyan, Jiang Shixiong], Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 2012, wyd. 1, str. 22

⁴² Li Jinwei 李晋伟, Li Jinyuan 李晋瑗, *Dydaktyka wokalna Shen Xiang* (沈湘声乐教学艺术) [M], Huayue Chubanshe, Pekin 2003, str. 22

równomiernie. Powietrze nabrane do płuc sprawia, że przepona przesuwa się w dół na zewnątrz, zwiększając przestrzeń jamy piersiowej i brzusznej. Wdech jest aktywnym, dynamicznym procesem i różnić się może w zależności od zmian nastroju, czy długości fraz. Wdech wymaga od śpiewaka rozluźnienia i adaptacji do sytuacji, co pomaga zachować naturalność i równowagę. Nie należy nadmiernie podkreślać głębokości wdechu i jego częstotliwości, ponieważ prowadzić to może do usztywnienia ciała i utracenia elastyczności głosu.

2.2.1.2 Wydech w śpiewie

Przy swobodnym oddychaniu lub podczas mowy, wydech jest zjawiskiem biernym. Następuje on poprzez rozluźnienie przepony i mięśni klatki piersiowej oraz kurczenie się płuc. W momencie gdy powietrze wypełnia płuca, uruchamia to mechanizm wydechu. Wdech i wydech są mechanizmami przeciwstawnymi, natomiast fonacja następuje w fazie wydechu. W procesie wydechu powstaje piękny głos i jest to dla śpiewaka zarówno skomplikowany, jak i niezwykle ważny proces. Należy użyć przepony jako punktu podparcia, a następnie wykorzystując mięśnie brzucha i mięśnie żebrowe, zrećnie osiągnąć równowagę. To właśnie ta równowaga pozwala kontrolować dynamikę dźwięku i wydłużyć czas fonacji. Zdaniem autora, równowagę osiąga się poprzez elastyczność i rozluźnienie, nie można uzyskać jej przez usztywnienie i użycie siły. Autor zauważył również, iż śpiewanie jakby na wdechu pomaga uzyskać piękny dźwięk. Chociaż śpiewanie odbywa się na wydechu, to gdy robi się to myśląc o wdechu, pozwala to na uzyskanie odpowiedniego stanu napięcia i równowagi.

2.2.1.3 Nabieranie powietrza w śpiewie

Nabieranie powietrza w trakcie śpiewu ma nie tylko wpływ na możliwość zaprezentowania umiejętności technicznych, ale przede wszystkim na ekspresję artystyczną. Nieprawidłowy wdech podczas śpiewu z jednej strony doprowadzić może do utraty panowania nad głosem, z drugiej natomiast naruszyć może integralność występu, wpływając na nastrój odbiorcy i siłę wyrazu utworu. Dlatego podczas ćwiczeń nad repertuarem, istotne jest by zwracać uwagę na cezury, okazując tym samym szacunek na koncepcji artystycznej kompozytora. Należy rygorystycznie przestrzegać wymogów odnośnie nabierania powietrza, a nie czynić to wedle uznania. Podstawową zasadą, której trzeba przestrzegać jest nie nabieranie powietrza w środku wyrazu. Na przykład w końcowej frazie znanej pieśni *O sole mio*, niektórzy chińscy śpiewacy nabierają powietrza po dźwięku a4, w środku wyrazu

„sta'nfron v te a te”. Jest to niedopuszczalne, ponieważ narusza zasadniczą strukturę języka, przez co interpretacja utworu jest niepełna, nieprecyzyjna, a widownia ma trudności ze zrozumieniem tekstu. Jeśli śpiewakowi brakuje oddechu, może skrócić wysoki dźwięk, zachowując jednak integralność frazy „sta'nfron te a te”.

Ponadto, należy również zwrócić uwagę na tempo i sposób nabierania powietrza. Czas i metodę nabierania powietrza należy dostosować do frazy, znaczenia wyrazów i tempa utworu. Pozwala to na lepszą kontrolę oddechu, ułatwiającą z kolei ekspresję muzyczną. Kontratenorzy często wykonują arie barokowe, odznaczające się długimi przebiegami koloraturowymi, jak np. *Agitato da fiere tempeste* z opery Händla *Riccardo Primo*. Aria ta zawiera liczne, długie frazy koloraturowe, a do tego utrzymana jest w szybkim tempie, co daje niewiele czasu na nabranie powietrza. Z początku celowo nabierałem powietrza przed rozpoczęciem frazy, starając się by wdech był jak najgłębszy, jednak efekt nie był zadowalający. Często metrum było niestabilne, a im bardziej starałem się świadomie nabierać powietrza, tym bardziej mi go brakowało. Jednocześnie prowadziło to do usztywnienia ciała, braku płynności dźwięku i zrywania frazy. Później spróbowałem nabierać powietrze zgodnie z potrzebami mojego ciała, bez nabierania głębokiego wdechu na siłę. Okazało się, że byłem w stanie ukończyć frazę, a metrum było stabilne i płynne. W przypadku ciała, które przeszło trening wokalny, instynktowne nabieranie powietrza jest najbardziej efektywne i najlepiej skoordynowane. Często niewystarczająca ilość powietrza nie wynika ze zbyt płytkiego wdechu, lecz braku umiejętności kontrolowania oddechu za pomocą przepony, mięśni brzucha i mięśni międzyżebrowych. Zdaniem autora, szybkie nabieranie powietrza powinno być jednocześnie aktywne i swobodne, bez świadomego angażowania wielu grup mięśni, przy jak największym rozluźnieniu. Nie należy nadmiernie skupiać się na użyciu konkretnych partii ciała, jak np. usta, nos, czy klatka piersiowa. Instynktowne, harmonijne rozluźnienie napiętych mięśni jest podstawą dobrego oddychania.

2.2.2 Wykorzystanie rezonatorów

Na przestrzeni dwóch lat nauki autora w Akademii Muzycznej w Krakowie pod okiem profesora Zdzisława Madeja, problemem na który profesor szczególnie zwracał uwagę, było otwarcie gardła i utrzymanie odpowiedniej przestrzeni do śpiewu. Profesor Madej uświadomił mi, iż jednym z zasadniczych wymogów techniki *bel canto* jest „otwarcie gardła i utrzymanie swobodnego przepływu powietrza przez tor głosowy”. Poprzez otwarcie gardła rozumie się proces rozpoczynający się od ruchu podobnego do ziewania, pozwalającego na utrzymanie

krtani na niskiej pozycji i uniesienie podniebienia miękkiego, dzięki czemu otwiera się tor głosowy, obejmujący jamę nosowo-gardłową, ustną i gardłową. Emisja głosu w śpiewie *bel canto* opiera się na głębokim oddechu i utworzeniu przestrzeni rezonansowej, pozwalającej na swobodny przepływ powietrza. Następnie poprzez dostosowanie proporcji głosu naturalnego i falsetu, uzyskuje się elastyczny, płynny i pełen wyrazu dźwięk. Z fizjologicznego punktu widzenia, fałdy głosowe usytuowane są w centralnej części krtani. Z jednej strony, otwarcie gardła udrażnia tor głosowy, poprawiając rezonans, z drugiej natomiast, wytwarza przestrzeń do swobodnych drgań strun głosowych. Gdy fałdy głosowe w naturalny sposób wchodzi w interakcję ze strumieniem powietrza, ułatwia do kontrolę proporcji między głosem naturalnym i falsetem.

Otwarcie toru głosowego jest jedynie warunkiem wstępnym do prawidłowej fonacji, kluczowym elementem techniki *bel canto* jest jednak utrzymanie tego otwarcia, pozwalające na swobodę w śpiewie. Zdaniem autora, w celu utrzymania drożności toru głosowego, należy oprócz jego otwarcia zastosować technikę „śpiewu na strumieniu powietrza”. Przepona powinna stanowić punkt podparcia, a poprzez pracę mięśni brzucha i mięśni międzyżebrowych, należy osiągnąć stan funkcjonalnej równowagi. Ten stan równowagi trudno jest opisać słowami, autor postara się jednak opisać go bardziej abstrakcyjnym językiem. Równowaga, o której mowa, jest elastyczna i swobodna, mięśnie gardła powinny być rozluźnione, a gardło, klatka piersiowa i górna część jamy brzusznej powinny sprawiać wrażenie pustych. Należy cały czas śpiewać jakby ziewając, ciało powinno być otwarte, pełne przestrzeni, a głos powinien unosić się jak gdyby poza ciałem, zachowując ogromną elastyczność.

2.2.3 Zastosowanie rejestru mieszanego

Na początku niniejszego rozdziału, autor wyjaśnił iż fałdy głosowe mogą wydawać dźwięki w rejestrze piersiowym (głos naturalny, ciężki śpiew) i głowowym (falset, lekki śpiew). W śpiewie *bel canto* przykładą się dużą wagę do zastosowanie rejestru mieszanego. Przy zastosowaniu wyłącznie falsetu, głos brzmi zbyt efemerycznie, z kolei użycie wyłącznie głosu naturalnego sprawia trudności w wysokim rejestrze. Zastosowanie „ciężkiego śpiewu” w niskim rejestrze, a „lekkiego śpiewu” w wysokim również nie jest optymalnym rozwiązaniem, ponieważ prowadzi do braku jednorodności barwy i problemów z uzyskaniem jednolitego wolumenu. Śpiew *bel canto* zasadza się na połączeniu i współpracy między tymi

dwoma sposobami emisji głosu.⁴³ Każdy rodzaj głosu w śpiewie *bel canto* odznacza się własną specyfiką i w zależności od potrzeb, dodaje elementy rejestru głowowego do rejestru piersiowego, będącego podstawą, lub odwrotnie. Podobnie jest w przypadku głosu kontratenorowego. Stosując tę zasadę, przy domknięciu strun głosowych i otwarciu gardła, gdy powietrze delikatnie wprowadza fałdy głosowe w drganie, uzyskać można urzekający dźwięk o okrągłej barwie. Gdy rejestr mieszany stosowany jest w sposób naukowy, bez nadmiernego obciążania strun głosowych i mięśni, to zgodny jest on z naturalnymi prawidłami fonacji i może wydłużyć karierę zawodową śpiewaka, który konsekwentnie go używa. Jednocześnie technika ta pozwala pokonać pewne fizjologiczne bariery, albowiem dostosowanie proporcji między głosem naturalnym i falsetem otwiera możliwości kreowania bogatszej palety barw.

Współcześnie stosowana metoda śpiewu za pomocą rejestru mieszanego została dopracowana na przestrzeni lat i jeszcze skuteczniej rozwiązuje problemy płynnego przejścia między rejestrami, rozszerzenia skali i ekspresywności głosu. Ponadto, technika ta, poprzez dostosowanie proporcji między głosem naturalnym i falsetem, pozwala swobodnie dopasować barwę głosu do stylistyki danego utworu.⁴⁴

W przypadku głosu kontratenorowego, zastosowanie rejestru mieszanego z przewagą falsetu, pozwala na swobodne wykonanie repertuaru barokowego, odznaczającego się szybkimi pochodami gamowymi, skokami interwałowymi, długimi frazami i licznymi ozdobnikami. Technika ta umożliwia również naturalne przejście między rejestrami, poprzez zastosowanie rejestru mieszanego z przewagą głosu naturalnego w rejestrze niskim oraz rejestru mieszanego z przewagą falsetu w rejestrach średnim i wysokim. Dostosowywanie proporcji rejestru piersiowego i głowowego pozwala kontratenorom na rozszerzenie repertuaru poza utwory barokowe i przełamanie barier o naturze fizjologicznej. Wrodzone warunki głosowe nie są już jedyną determinantą podziału na głosy. Wspomniana technika zmiany proporcji zastosowania poszczególnych rejestrów pozwala na wymknięcie się ograniczeniom stylu i skali, czego doskonałym przykładem są słynna sopranistka Maria Callas i współczesna gwiazda międzynarodowa, Cecilia Bartoli. W oparciu o doskonały warsztat techniczny, śpiewaczki te sięgały z powodzeniem po role z różnych okresów historycznych, odznaczające się różnorodną stylistyką i przeznaczone na różne rodzaje

⁴³ Jie Bing 揭冰, *Poszukiwania źródeł i refleksje na temat fenomenu kontratenorów* (关于高男高音现象的探源与思考) [J], *Yinyue Chuangzuo* 2008 (06), str. 144-146

⁴⁴ Luo Fenxi 罗奋熹, *Studium wykonawcze sztuki śpiewu głosem kontratenorowym we współczesnych kompozycjach chińskich* (探索高男高音歌唱艺术在新创中国作品中的演唱特色) [D], *Guizhou Shifan Daxue* 2017

głosów. Udowodniły tym samym, iż dostosowanie proporcji rejestru piersiowego i głowowego faktycznie umożliwia przełamanie barier związanych z klasyczną typologią głosów.

2.3 Specyfika i wyzwania techniki śpiewu głosem kontratenorowym

Choć kontratenor, podobnie jak inne rodzaje głosów, korzysta z zasad emisji głosu wypracowanych przez szkołę *bel canto* i pod względem podstawowego warsztatu technicznego nie różni się zasadniczo od innych głosów, to korzysta z pewnych technik wokalnych unikalnych dla głosu kontratenorowego:

2.3.1 Dojrzałe mężczyźni śpiewają z użyciem przede wszystkim falsetu, ale przy domkniętych fałdach głosowych. Jest do największa różnica w stosunku do innych głosów, zwłaszcza innych głosów męskich.

2.3.2 W przypadku dorosłych mężczyzn, rejestr mieszany stosuje się przede wszystkim w rejestrze niskim. Innymi słowy, kiedy kontratenor przechodzi do rejestru niskiego, oprócz rejestru głowowego, częściowo korzysta z rejestru piersiowego. Ta cecha śpiewu głosem kontratenorowym stanowi jedno z wyzwań technicznych. Dotyczy to zwłaszcza niektórych dźwięków w okolicy c środkowego (c^1), jak np. h czy a w oktawie małej. Śpiew w tym rejestrze sprawia trudności większości kontratenorów, ponieważ wymaga większego zaangażowania rejestru piersiowego, a co za tym idzie, przejścia od drgania strun głosowych na krawędziach do drgania na całej ich powierzchni. Jeśli takie przejście nie nastąpi, głos będzie brzmiał wątko lub nawet zaniknie. Aby realizować *passaggio* w sposób gładki i naturalny, autor zauważył, iż należy nauczyć się kontrolować otwarcie toru głosowego, pozwalające na swobodną interakcję strun głosowych z powietrzem. W niskim rejestrze, wykonanie skoków interwałowych wymaga szczególnej dbałości o legato i utrzymanie jednolitej pozycji krtani. Ponadto, należy ćwiczyć śpiew z wykorzystaniem rejestru piersiowego tak, jakby dalej śpiewało się z użyciem rejestru głowowego, strumień powietrza nie powinien być zbyt silny. W momencie zmiany rejestru, odnosi się uczucie przesunięcia dźwięku do tyłu, nie można na siłę pchać go do przodu, gdyż spowoduje to zerwanie głosu i brak spójności barwy. Autor doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że daleko mu jeszcze do opanowania tej techniki w stopniu zadowalającym, wymaga ona dalszych ćwiczeń i praktyki.

2.3.3 Czysty rejestr piersiowy znajduje zastosowanie wyłącznie w najniższym rejestrze

(zazwyczaj poniżej dźwięku g w oktawie małej), a w przypadku głosu kontratenorowego zdarza się to niezmiernie rzadko.

Powyższe techniki wokalne zdaniem autora najbardziej zbliżone są do technik śpiewu mezzosopranem, w drugiej kolejności sopranem i altem. Zasadniczą różnicą w porównaniu z sopranem, mezzosopranem i altem, jest różnica w budowie strun głosowych, wynikająca z różnicy płci. Męskie struny głosowe są generalnie dłuższe i grubsze od strun żeńskich, dlatego też śpiew w podobnym rejestrze nastręcza kontratenorom większych trudności technicznych. Niektórzy muzycy traktują kontratenor jako podtyp tenora, jednak ze względu na specyfikę wykorzystania strun głosowych i rejestru mieszanego, autor uważa taką klasyfikację za nietrafną. Biorąc pod uwagę różnice w technice śpiewu i barwie, zdaniem autora kontratenor powinien być osobnym rodzajem głosu. W porównaniu z barytonem i basem, techniki śpiewu głosem kontratenorowym są praktycznie odwrotne. Baryton korzysta przede wszystkim z rejestru piersiowego, z domieszką rejestru głowowego w wysokim rejestrze. Natomiast bas w znakomitej większości przypadków śpiewa z użyciem rejestru piersiowego, a rejestr głowowy stosuje naprawdę w minimalnej ilości, zazwyczaj w mniejszym stopniu i później niż baryton.

2.4 Unikalna skala i barwa

Większość kontratenorów śpiewa w obrębie g małego i g dwukreślnego, a ich skala w pewnym stopniu pokrywa się ze skalami tenora, altu i mezzosopranu. W nieliczni śpiewacy kontratenorowi są w stanie zaśpiewać wysokie c (c³) lub nawet wyższe dźwięki, co zbliża ich skalę do skali sopranu.

Zazwyczaj tessitura głosu kontratenorowego jest mniej więcej o oktawę wyższa od wycinka skali wykorzystywanego przeważnie przez baryton i bas. Ze względu na uwarunkowania fizjologiczne wynikające z płci, naturalny głos kontratenora w niskim rejestrze jest głęboki i pełny, czym przypomina alt, jego barwa zbliżona jest jednak bardziej do mezzosopranu. Generalnie rzecz ujmując, mężczyźni posiadają przewagę nad kobietami pod względem wydolności płuc i siły podparcia oddechowego. Dlatego też barwa kontratenorowa z jednej strony posiada siłę głosu męskiego, z drugiej zaś delikatność i zwinność głosu żeńskiego, doskonale łącząc w sobie te przeciwstawne cechy. Ze względu na unikalny urok wynikający z przełamywania granic wokalnych narzucanych przez płć, specyfika głosu kontratenorowego zdaje się wychodzić naprzeciw wymaganiom pluralistycznego rozwoju współczesnej muzyki. Doskonałym przykładem jest rola Oberona w operze Benjamina Brittena *Sen nocy letniej*. Oberon jest wysoko urodzony, o trudnym do

uchwycenia charakterze, a tajemnicza, ulotna i niedookreślona płciowo barwa kontratenora dodatkowo podkreśla atmosferę transcendencji.

We współczesnym środowisku twórczym, kontratenor spotkał się z nową falą zainteresowania. Do tej pory, w repertuarze barokowym wcielał się przede wszystkim w pozytywne bohaterów, natomiast w nowych dziełach odgrywa ekstrawaganckie i surrealistyczne role, jak np. duchy, elfy, bóstwa, czy narkomanów. W opinii współczesnych odbiorców, kontratenor odznacza się eteryczną, unikalną, surrealistyczną barwą, oddającą męskość podporządkowaną lub marginalną. Angażowanie kontratenorów we współczesnych operach jest zjawiskiem coraz bardziej powszechnym.⁴⁵

⁴⁵ Song Fangfang 宋方方, *Struktura i obalenie cech męskich* (男性气质的解构与翻转), Shenyang Yinyue Xueyuan 2021 nr 3

Rozdział III

Analiza wybranych arii kontratenorowych z opery zachodniej

W Europie, sztuka śpiewu głosem kontratenorowym posiada długą tradycję, wielu wybitnych kontratenorów aktywnie występuje na międzynarodowych scenach, wykonując bogaty repertuar, w tym m.in. barokowe opery, kantaty i oratoria. W wyniku wnikliwej analizy, autor wybrał jako przedmiot badań cztery europejskie arie kontratenorowe. Trzy z nich to arie z okresu baroku, autorstwa Georga Friedricha Händla: uroczysta *Va tacito e nascosto, quand'avido di preda*, pełna pięknego smutku *Cara sposa, amante cara* i szybka, wartka *Agitato da fiere tempeste*. Czwarta aria pochodzi z okresu klasycyzmu i jest to poruszająca prostotą *Che farò senza Euridice* Christopha Willibalda Glucka. Zdaniem autora są to cztery niezwykle zróżnicowane stylistycznie i reprezentatywne arie kontratenorowe. Analiza obejmować będzie takie aspekty, jak okoliczności powstania, stylistyka wykonawcza, zastosowanie technik wokalnych, kreacja wizerunku postaci oraz porównanie interpretacji słynnych śpiewaków.

3.1 Arie operowe okresu baroku

Barokowe arie operowe stanowią trzon repertuaru śpiewaków kontratenorowych. Do najbardziej reprezentatywnych z nich należą arie mistrza muzyki baroku, Händla. Początkowo nie było zamiarem autora skupienie się na ariach tego jednego kompozytora. Podczas nauki w Polsce, autor śpiewał również arie Alessandro Scarlattiego i Antonio Vivaldiego, jednak z czasem autor odkrył że to właśnie arie Händla zdają się najbardziej odpowiadać jego upodobaniom estetycznym i warunkom głosowym. Po dyskusji z profesorem Madejem, autor ostatecznie zdecydował się poddać analizie trzy arie operowe Händla.

3.1.1 HANDEL, aria “*Va tacito e nascosto, quand'avido è di preda*” z opery *Giulio Cesare*

3.1.1.1 Okoliczności powstania

Aria “*Va tacito e nascosto*” pochodzi z trzyaktowej opery Händla *Giulio Cesare*, której premiera miała miejsce 20 lutego 1724 roku w londyńskim King's Theatre. Opera okazała się sukcesem już w dniu debiutu, a współcześnie pozostaje jedną z najczęściej wystawianych oper barokowych. Autorem libretta był Nicola Francesco Haym, a fabuła oparta jest głównie na wydarzeniach historycznych z czasów wojny domowej w Rzymie w latach 49-45 p.n.e.

Tematami przewodnimi opery są polityka i pasja, a całość ukazuje konflikty Cezara i Kleopatry w obliczu wojny, miłości i zdrady.

George Friedrich Händel to niemiecki kompozytor późnego baroku, który przyjął obywatelstwo brytyjskie. Znany jest przede wszystkim ze swoich oper, oratoriów i koncertów organowych. Urodził się 23 lutego 1685 roku w Niemczech. Pracował jako kompozytor w Hamburgu i we Włoszech, a w 1712 roku osiadł na stałe w Londynie, gdzie spędził większość swojej profesjonalnej kariery. W 1727 roku został obywatelem angielskim. Duży wpływ na jego twórczość miała niemiecka tradycja polifonicznej muzyki chóralnej, a także włoscy kompozytorzy barokowi. Muzyka Händla osiągnęła wyżyny stylu barokowego, doprowadzając do rozkwitu opery włoskiej, a także tworząc angielską szkołę obejmującą oratoria i koncerty organowe. Nieprzerwanie uważany jest za jednego z najwybitniejszych kompozytorów swoich czasów.⁴⁶ Händel skomponował w swoim życiu ponad 40 opery, spośród których wymienić warto m.in. takie tytuły, jak *Giulio Cesare*, *Rinaldo*, *Rodelinda*, czy *Alcina*. Nie sposób nie wspomnieć też o słynnych oratoriach, jak *Mesjasz*, *Saul* i *Samson*.

“Va tacito e nascosto” jest arią Cezara w dziewiątej scenie pierwszego aktu. Akcja rozgrywa się podczas bankietu powitalnego zgotowanego Cesarowi przez Ptolemeusza, króla Egiptu, dowódcę jego wojsk i arystokrację. W rzeczywistości, przyjęcie jest częścią spisku. Cezar przybywa na bankiet nie okazując cienia strachu, a śpiewana przez niego aria ma wydźwięk ironiczny. Tekst z pozoru mówi o polowaniu, jednak posiada drugie dno.

3.1.1.2 Analiza tekstu

Tekst oryginalny:

Va tacito e nascosto, quand'avidò è di preda, l'astuto cacciatòr.

E chi è a mal far disposto, non brama che si veda l'inganno del suo cor.

Wers “Va tacito e nascosto, quand'avidò è di preda, l'astuto cacciatòr” oznacza: “bystry myśliwy pragnący upolować zwierzynę, postępuje cicho i skrycie”; dosłowne znaczenie wersu “E chi è a mal far disposto, non brama che si veda l'inganno del suo cor”, to “osoba o niecznych zamiarach nie zdradza swoich złych intencji”. W połączeniu z fabułą, autor rozumie go następująco: “zdrajca jest chytry, nie pozwoli ofierze się obudzić dopóki pułapka nie będzie niezawodna”.

⁴⁶ Burrows D., *Handel, George Frideric (1685–1759)*, Oxford Dictionary of National Biography 2007 (wyd. internetowe).

Aria ta jest przykładem arii metaforycznej (simile aria), ponieważ tekst i muzyka za pomocą przenośni odzwierciedlają sytuację bohatera. Przybywszy do pałacu Ptolemeusza, Cezar przyrównuje siebie do ostrożnie tropiącego zdobyczą myśliwego, przy czym ofiarą łowów ma paść Ptolemeusz. Król Egiptu przyjął go ozięble, a Cezar wyczuwa jego złe intencje, obaj nie darzą się zaufaniem. Ptolemeusz planuje skrycie morderstwo, a bankiet najeżony jest niebezpieczeństwami.

3.1.1.3 Analiza wykonawcza

Zdaniem autora istnieją różnice w wykonaniu arii operowych i pieśni artystycznych. Różnice te nie ograniczają się do technik wokalnych i stylistyki. Ponieważ „opera stanowi sceniczne dzieło o charakterze holistycznym, nie tylko stworzyła warunki do rozwoju śpiewu bel canto, ale również stała się jego nośnikiem, jest sztuką teatralną wyrażaną na scenie śpiewem.”⁴⁷ Wykonanie arii operowych nierozdzielnie związane jest z rysem charakterologicznym postaci i skomplikowaną fabułą. W porównaniu z pieśnią artystyczną, jest bardziej konkretne i złożone. Wykonując arię operową, należy wcielić się w odgrywaną postać, dokonać kreacji jej wizerunku, co wymaga doskonałej znajomości dzieła operowego oraz zgłębienia charakteru bohatera. Trafne oddanie wizerunku postaci za pomocą głosu, mowy ciała i mimiki, przyczynia się do rozwoju fabuły i zarysowania konfliktów dramatycznych. Natomiast w pieśniach artystycznych zazwyczaj nie ma jasno określonego bohatera czy fabuły, odznaczają się one wyższym stopniem abstrakcji i liryczności, co pozwala na bardziej swobodną interpretację.

Cezar to jedna z najbardziej znanych postaci w historii starożytnego Rzymu. W operze odmalowany został jako mężny i szlachetny bohater. W otwierającej scenie wkracza na czele potężnej armii do Egiptu, gdzie witany jest owacyjnie przez tłumy zebrane po obu stronach Nilu. Pojawieniu się bohatera towarzyszy imponująca partia chóralna „Viva, viva il nostro Alcide”. Później, gdy dowiaduje się, że jego wróg został podstępnie zamordowany i pozbawiony głowy, nie tylko nie cieszy go ta wiadomość, ale odczuwa smutek i żal z powodu nagłego odejścia godnego przeciwnika. Wątek romantyczny z Kleopatrami ukazuje urzekającą stronę bohatera, który odważnie i z pasją wyznaje miłość. Gdy wróg atakuje niespodziewanie, Cezar nie okazuje lęku czy chęci ucieczki, lecz odważnie stawia czoła wyzwaniu, gotowy walczyć na śmierć i życie.

Scena podczas której Cezar śpiewa tę arię rozgrywa się podczas bankietu powitalnego

⁴⁷ Wang Hongjun 王鸿俊, Refleksja nad wykonawstwem opery i pieśni artystycznej (歌剧与艺术歌曲演唱之探微) [J], Yishu Yanjiu 2008 (1), str. 130-131

zgotowanego bohaterowi przez Ptolemeusza, króla Egiptu, dowódcę jego wojsk i arystokrację. W rzeczywistości, przyjęcie jest częścią spisku. Cezar przybywa na bankiet nie okazując cienia strachu, co odzwierciedla jego pewność siebie i czujność. Na różnych etapach rozwoju fabuły, albo innymi słowy, w obliczu różnych konfliktów, akcent powinien być położony na różne aspekty charakteru bohatera. Zdaniem autora, zawilosci fabuły i szczegóły ujawniane przez Cezara, wskazują na osobę pewną siebie, prawą, odważną i pełną pasji.

Aria ta jest standardową arią da capo, o budowie ABA. Części A utrzymane są w tonacji F-dur, podczas gdy część B rozpoczyna się w tonacji d-moll, a następnie przechodzi do tonacji a-moll. Tempo określone jest jako *Andante, e piano*. Na początku, ritornel przy akompaniamencie waltorni (takty 1-9) zapowiada melodię śpiewaną przez Cezara. Następnie, za każdym razem gdy bohater śpiewa „cacciator” (myśliwy), waltornia niejako odpowiada Cezarowi. Dźwięk rogu symbolizuje tu polowanie. Analizowana aria stanowi bardzo wczesny przykład zastosowania waltorni w operze, użycie tego instrumentu jest też cechą wyróżniającą tę arię.

Tradycją wykonawczą w przypadku barokowych arii da capo jest improwizacyjne traktowanie powtórzonej części A oraz dodanie kadencji wirtuozowskiej na końcu arii. Podążając za tą konwencją, autor dokonał modyfikacji w melodii części reprzyzowej oraz zakończył arię długą kadencją. Kadencja ta inspirowana była interpretacjami słynnych śpiewaków operowych, jak również własną inwencją, z uwzględnieniem osobistych warunków głosowych. W pierwszej kolejności, autor zapoznał się z nagraniem inscenizacji opery *Giulio Cesare* w Duńskim Teatrze Królewskim w marcu 2005 roku. W rolę Cezara wcielił się wtedy znakomity niemiecki kontratenor, Andreas Scholl. Do zalet jego głosu należy doskonale połączenie głosu naturalnego i falsetu w niskim rejestrze, odznaczające się dźwięcznym rezonansem, co dla wielu śpiewaków kontratenorowych jest niezwykle trudne do osiągnięcia. Na końcu części B, Scholl wprowadził krótką kadencję, w której wykorzystał swoje atuty, w przeciwieństwie do innych wykonawców, rozwijając melodię w niskim rejestrze. W części reprzyzowej, na słowach „l’astuto cacciator” w takcie 15 (vide: Przykład nutowy 3-1), Scholl zastosował skok interwałowy, kończąc melodię o oktawę wyżej niż w oryginalnym zapisie. Jego wykonanie odznacza się lekkością i naturalnością, co dodatkowo podkreśla dosłowne znaczenie śpiewanych słów („bystry myśliwy”), dlatego też autor zdecydował się zastosować ten zabieg we własnej interpretacji. Pod względem gry scenicznej, Scholl doskonale wcielił się w postać Cezara, sugestywnie oddając jego opanowanie i pewność siebie. Jego umiejętności aktorskie są godne naśladowania.

13

quand' a - vi - do è di pre - da, l'a - stu - to cac - cia-

16

tor; va ta - ci - to e na - sco - sto, quand' a - vi - do è di

Przykład nutowy 3-1

Po drugie, autor starannie przeanalizował nagranie arii “Va tacito e nascosto” w wykonaniu koreańskiego kontratenora, Davida DQ Lee podczas międzynarodowego konkursu wokalnego BBC Cardiff Singer of the World w 2007 roku. Jest to wykonanie koncertowe, przy akompaniamencie orkiestry. Głos DQ Lee jest bardzo elastyczny i doskonale brzmi w rejestrze średnim i wysokim, jednak nieco brakuje mu mocy w rejestrze niskim, co wynika z niewielkiej proporcji zastosowania rejestru piersiowego. Gibkość głosu jest jednak cechą wartą naśladowania. W powtórzeniu części A, w dwóch miejscach w taktach 10-12 (vide: Przykład nutowy 3-2), zamiast melodii opartej na powtarzających się dźwiękach, DQ Lee zaśpiewał melodię falującą, co bardzo przypadło do gustu autorowi i stało się dla niego inspiracją. Ponadto, w pewnych szczegółach interpretacyjnych, autor wzorował się jeszcze na wykonaniu koncertowym amerykańskiego kontratenora, Aryeh Nussbaum Cohena, co w tym miejscu nie zostanie jednak poddane szczegółowej analizie.

10

ta - ci - to e na - sco - sto, quand' a - vi - do è di pre - da, l'a - stu - to cac - cia - tor,

Przykład nutowy 3-2

W końcu, autor przestudiował nagrania omawianej arii w wykonaniu szwedzkiej mezzosopranistki Kristiny Hammarström oraz włoskiej almistki Sonii Priny. Obie z nich posiadają swoje mocne strony, dlatego też autor zdecydował się zastosować zarówno zalety mezzosopranu, z lekkością poruszającego się w rejestrze średnim i wysokim, jak i altu, wykorzystującego głos naturalny w rejestrze niskim. We frazie kończącej arię, na słowie „l’astuto” w takcie 33, znajduje się stosunkowo długa kadencja (vide: Przykład nutowy 3-3). Stanowi ona kanon między partią wokalną a partią fortepianu, co nawiązuje do charakterystycznego dla tej arii dialogu partii wokalnej z waltornią. Ponadto, zaprezentowany jest zarówno rejestr wysoki, jak i głos naturalny w rejestrze niskim, ambitus obejmuje ponad dwie oktawy (e-g²). Zdaniem autora, kadencja ta daje sposobność zaprezentowania subtelnych przeżyć wewnętrznych Cezara. Znaleźć w niej można wysokie i niskie dźwięki, dynamikę forte i piano, rejestr piersiowy i głowowy. Dodatkowe zastosowanie zaczerpniętych z tradycyjnej opery chińskiej gestów i spojrzeń mogłoby pomóc jeszcze sugestywniej odmalować wizerunek bohatera.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and starts with a fermata over the word "tor," followed by "l'astu-to cac-ciator." The piano accompaniment is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The score is labeled "Przykład nutowy 3-3".

Przykład nutowy 3-3

3.1.2 HANDEL, aria “Cara sposa, amante cara” z opery *Rinaldo*

3.1.2.1 Okoliczności powstania

Aria “Cara sposa, amante cara” pochodzi z opery *Rinaldo*, którą Georg Friedrich Händel skomponował w 1711 roku. Była to pierwsza włoskojęzyczna opera Händla skomponowana na potrzeby londyńskiej sceny. Libretto napisał Giacomo Rossi, w oparciu o temat dostarczony przez Aarona Hilla. Premiera odbyła się 24 lutego 1711 roku w londyńskim King’s Theatre i okazała się wielkim sukcesem.

Opera opowiada historię księcia Lotaryngii, Gotfryda (Goffredo), dowodzącego wojskami krzyżowców podczas pierwszej wyprawy krzyżowej. Był on jednym z tzw. Dziewięciu Bohaterów. Rinaldo był przedstawicielem arystokratycznego rodu Este, mężnym

wojownikiem u boku Goffredo, zakochanym w jego córce, Almirenie. Goffredo zgodził się wydać Almirenę za Rinaldo po zdobyciu Jerozolimy. Widząc przewagę krzyżowców, saraceński król Argante przychodzi do Goffredo, prosząc o rozejm, jego propozycja zostaje jednak odrzucona. Po powrocie, Argante udaje się do swojej kochanki, królowej Damaszku, czarownicy Armidy, prosząc ją o pomoc, na co Armida się zgadza. Gdy Rinaldo i Almirena świętują swoją miłość, zjawia się Armida, rzucając urok na Almirenę i porywając ją. W tym momencie (akt I scena 7), Rinaldo przepełnia wściekłość i smutek, które pobrzmiewają w pięknej, melancholijnej arii “Cara sposa, amante cara”. Opowieść kończy się zwycięską bitwą, połączeniem kochanków i wielkim pojednaniem.

3.1.2.2 Analiza tekstu

Tekst oryginalny:

Cara sposa, amante cara, Dove sei? Deh! Ritorna a' pianti miei!

Del vostro Erebo sull'ara, Colla face del mio sdegno, Io vi sfido, O spirti rei!

Tłumaczenie:

Droga oblubienico, ukochana moja, gdzie jesteś? Ach, wróć do skołatanego bólem serca!

Ty zły duchu rodem z ołtarza Ereba⁴⁸, rzucam ci wyzwanie niepokornym ogniem mojej złości!

3.1.2.3 Analiza wykonawcza

“Cara sposa, amante cara” jest również przykładem arii da capo. Część A utrzymana jest w tonacji e-moll, w tempie Andante lub Larghetto, w metrum 3/4. Niespieszna, pełna smutku melodia odzwierciedla tęsknotę pogrążonego w bólu Rinaldo za ukochaną Almireną. Nawołuje on wybranekę serca, pragnąc by jak najszybciej wróciła do jego boku. Część B zbudowana jest na zasadzie kontrastu do części A. Tempo zmienia się na Allegro (non tanto), metrum na 4/4, tonacja na G-dur, a następnie h-moll. Skoczna, pełna pasji melodia wyraża złość Rinalda, jego wzburzenie oraz determinację by odnaleźć ukochaną i stoczyć bój z Armidą. Melodia arii posiada jeszcze jedną cechę wyróżniającą. Każda fraza w części A rozpoczyna się na słabej mierze taktu (na drugiej mierze). W części B, choć odzwierciedla ona wzburzenie i wściekłość bohatera, to melodia każdej frazy rozpoczyna się na drugiej części słabej miary. Jest to bardzo innowacyjne rozwiązanie, które jednocześnie wymaga od wykonawcy zwrócenia szczególnej uwagi na zależności między akcentami logicznymi tekstu i akcentami metrycznymi.

⁴⁸ Jedno z pierwotnych bóstw w mitologii greckiej, uosobienie ciemności podziemnej.

Analizując fabułę, autor odkrył, iż Rinaldo jest nie tylko najmężniejszym towarzyszem walki Goffredo, ale również bohaterem uosabiającym lojalność w miłości, odwagę w obliczu niebezpieczeństw i nieustępliwość w walce ze złem. Dlatego też wykonując tę arię na scenie, niezależnie od tego czy śpiewa się wyrażającą smutek i żal część A, czy też pełną złości i wzburzenia część B, należy trafnie odmalować wizerunek Rinalda jako rycerza i bohatera. Przystudiowawszy liczne nagrania audio i video omawianej arii w wykonaniu znakomitych śpiewaków, autor zdecydował się nie dokonywać wielkich modyfikacji w części repryzowej. Ponieważ część A odzwierciedla smutek, żal i tęsknotę Rinalda za ukochaną, to choć powtórzenie części A powinno być zróżnicowane pod względem nastroju, autor uważa, że zastosowanie nadmiernie skomplikowanych przebiegów koloraturowych nie służy w tym miejscu precyzyjnej ekspresji emocji. Autor nie sięgnął również po zwiększenie wolumenu, ale zdecydował się na stonowaną dynamikę, pozwalającą na ukazanie bardziej subtelnych odcieni uczuć. Jeśli chodzi o modyfikacje linii melodycznej, to autor wzbogacił ją tylko w najpotrzebniejszych miejscach, poprzez zastosowanie nielicznych ozdobników, jak np. podwójne przednutki długie i glissando zstępujące.

Autor poddał analizie nagrania tej arii w wykonaniu trzech kontratenorów. Pierwszym z nich jest francuski śpiewak kontratenorowy Philippe Jaroussky. Analizowane nagranie video przedstawia wersję koncertową, przy akompaniamencie orkiestry. Zdaniem autora głos Jarousskiego wyróżnia doskonałe panowanie nad dynamiką, biegłość techniczna i jasna barwa. Z drugiej strony jednak, jego głosowi brakuje nieco uczucia przestrzeni, co wynika z udziału przednich mięśni gardła przy kontroli dźwięku i stosunkowo wysokiego oddechu. Tego rodzaju technik należy unikać. Części A wykonane są w nagraniu nieco szybciej. Jaroussky przykładą dużą wagę do ekspresji emocjonalnej, która odznacza się subtelnością wyrazu. W części repryzowej śpiewak wprowadził liczne modyfikacje, w opinii autora w większości trafione. Na przykład, w taktach 50-51 części A, na słowach „dove sei” (vide: Przykład nutowy 3-4), w oryginalnie zstępującej melodii, Jaroussky zastosował przeniesienie o oktawę w górę oraz dynamikę piano, co daje piękny efekt urzekającej zwiewności dźwięku. Autor zdecydował się zastosować ten zabieg w swoim wykonaniu.

i, ca - ra spo - sa, spo - sa ca - ra, do - ve
 ish! Wife be - lov - ed, wife be - lov - ed, Say, where

se - i? Deh! ri - tor - na, do - ve sei, do - ve
 art thou? Ah! for - sak - en! where art thou, where art

cresc.

Przykład nutowy 3-4

ca - ra, do - ve se - i? Ri - tor - na, ri - tor - na a' -
 cher - ish, Say, where art thou? For - sak - en, for - sak - en, dear.

Przykład nutowy 3-5

Drugie nagranie poddane analizie to koncertowa wersja arii przy akompaniamencie symfonicznym, zaśpiewana przez amerykańskiego kontratenora, Davida Danielsa. Głos Danielsa jest jedwabisty, zarazem pełny, jak też zwiczny i elegancki, co niezwykle podoba się autorowi. W częściach A zazwyczaj używa dynamiki piano, a także stosunkowo wolnego tempa, co wymaga doskonałej kontroli nad głosem. Jest to bardzo trudna, ale godna naśladowania technika. Daniels nie wprowadził wielu zmian w części repryzowej, tylko w nielicznych miejscach dodał ozdobniki, jak np. w taktach 33-35 części A, na słowach „ritorna, ritorna” (vide: Przykład nutowy 3-5), na obu samogłoskach „o” dodał glissando

zstępujące. Ponadto, przy drugim „ritorna” niezwykle umiejętnie zastosował subito piano. Oba glissanda brzmią niczym płaczliwe błaganie „wróć szybko, wróć szybko”. Kontrast dynamiczny sprawia, że zwłaszcza powtórzone w dynamice piano „ritorna” porusza najczulsze struny serca, wyciskając łzy. Miejsce to stanowi dla autora prawdziwe wyzwanie techniczne, ponieważ niedostateczne otwarcie toru głosowego prowadzi do napięcia mięśni gardła, zbyt ostrego dźwięku i śpiewania siłowego. Zastosowanie strategii Daniela, w połączeniu z odpowiednim przygotowaniem do otwarcia toru głosowego i zwróceniem uwagi na niskie podparcie oddechowe, z czasem zaczęło przynosić efekty. Autor obejrzał również nagranie z inscenizacji opery *Rinaldo*, z Danielsem w tytułowej roli. Nie wiadomo dlaczego, omawiana aria została przetransponowana o sekundę wielką w dół, do tonacji d-moll. Jakość głosu pozostała jednak bardzo wysoka, z godną uznania kontrolą dźwięku. Analizowana aria da capo, w najszybszych wersjach trwa ok. 8 minut, natomiast oba wykonania Daniela obejmują ok. 10 min. Ponadto, część A opiera się na zaledwie czterech wersach tekstu, wielokrotnie powtarzanych, a na scenie nie ma nikogo poza Rinaldo. Jeśli śpiewu nie połączy się z odpowiednio urozmaiconą grą aktorską, to nawet najbardziej ekspresyjny głos nie będzie w stanie zatrzeć wrażenia monotonii i zapobiec krępującemu dla wykonawcy znużeniu widowni. Gra sceniczna Daniela jest godna naśladowania. Np. śpiewając, zbliża się i dotyka różnych rekwizytów, które zdają się przypominać mu szczęśliwe chwile spędzone z ukochaną Almireną. Daje to publiczności przestrzeń dla wyobraźni, a śpiewakowi ułatwia grę aktorską. Zainspirowany grą sceniczną Daniela, wykonując tę arię autor wykorzystuje przestrzeń przed, za i z lewej strony fortepianu jako różne elementy sceny, czasem muska fortepian, czasem opiera się na nim, albo nawet pociera palcami jakąś jego część. Tego rodzaju gra aktorska pomaga autorowi się rozluźnić i wczuć się w rolę, a jednocześnie przywodzi odbiorcy na myśl osobiste doświadczenia tęsknoty za ukochaną osobą, wywołując tym samym rezonans emocjonalny.

Trzeci kontratenor, którym się autor inspirował to pochodzący z Argentyny Franco Fagioli. Jego głos jest wyrazisty, zbliżony barwą do mezzosopranu, w wysokim rejestrze brzmi lekko i zwiewnie, w niskim niezwykle zręcznie łączy rezonans głowowy i piersiowy. Wśród współczesnych śpiewaków kontratenorowych, jest on dla autora wzorcem do naśladowania. Po przeanalizowaniu trzech różnych nagrań arii “Cara sposa, amante cara” w wykonaniu Franco Fagioli, autor stwierdził że tempo zastosowane przez niego w części B wydaje się być najodpowiedniejsze, pozwala bowiem na wyraźną dykcję. W porównaniu z nagraniami Daniela i Jarousskiego, część B w interpretacji Fagioli jest nieco wolniejsza. Zdaniem autora tempo to lepiej odpowiada zamieszczonemu przez Händla oznaczeniu

Allegro (non tanto). W części B w nagraniach Daniela i Jarousskiego, ze względu na tempo Allegro, nie zawsze wyraźnie słycać tekst. Dlatego też autor zdecydował się zastosować nieco wolniejsze tempo z nagrania Fagiolięgo. Moja akompaniatorka, Pani Emilia Bernacka, jest zdania, że powinienem śpiewać tę część jeszcze wolniej, w tempie Moderato. Powiedziała ona: „najodpowiedniejszym dla ciebie tempem jest tempo, w którym śpiewane przez ciebie słowa będą zrozumiałe dla odbiorcy”. Zgadza się z tą opinią, dlatego też wykonuję część B w stosunkowo szybkim tempie, ale upewniając się, że nie cierpi na tym dykcja. W jednym z nagrań Fagiolięgo, w końcowej frazie części B, na słowach „O spirit rei” w taktach 89-90 (vide: Przykład nutowy 3-6), oryginalnie zstępująca melodia zmodyfikowana została skokiem o septymę małą w górę i zakończona o oktawę wyżej niż w zapisie nutowym. Zdaniem autora, taki zabieg dodatkowo podkreśla determinację Rinalda do walki, dlatego też zdecydował się zastosować to rozwiązanie. Ponadto, autor czerpał również inspirację z nagrań francuskiej almistki Nathalie Stutzmann, włoskiej almistki Sonii Priny oraz kontratenora Valerego Sabadusa, wykorzystując pewne stosowane przez nich zabiegi, w połączeniu ze specyfiką własnego głosu, co jednak nie będzie w tym miejscu szczegółowo omawiane.

Przykład nutowy 3-6

Na koniec, autor chciałby omówić pewno wyzwanie techniczne w tej arii. W taktach 62-66 części A, na słowach „Apian ti miei” (vide: Przykład nutowy 3-7) występuje długi dźwięk na tej samej wysokości, co jest zabiegiem dość często stosowanym przez Händla. Fraza ta obejmuje 16 miar, z czego przez 12 miar trzymany jest dźwięk h¹, śpiewany na samogłosce „a”. Fragment ten ma zapewne na celu ukazanie narastających emocji, dlatego zastosowanie jednorodnej dynamiki brzmi zbyt monotannie. Wielu śpiewaków używa w tym miejscu *crescendo* lub *messa di voce*. Zdaniem autora jest to dobre, ale i trudne technicznie rozwiązanie. Problem nie sprowadza się wyłącznie do głębokości oddechu, konieczna jest doskonała koordynacja przepony, mięśni brzucha i międzybrownych, przy zachowaniu

lekkości i elastyczności. Oczywiście należy jednocześnie zadbać o odpowiednie otwarcie toru głosowego, tak by powietrze mogło swobodnie przepływać. Zdaniem autora, do otwarcia gardła i obniżenia miejsca podparcia trzeba przygotować się już w momencie wdechu. Spełnienie tego warunku pozwala na utrzymanie jakości brzmienia każdej frazy, dlatego w opinii autora każdy oddech w śpiewie jest niezwykle ważny.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "pian - - - - ti mie - i, deh! ri - sak - - - - en per - ish! Ah, for -". A red rectangular box highlights the vocal line from the first measure to the end of the phrase. The bottom two staves are piano accompaniment in G major, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Przykład nutowy 3-7

3.1.3 HANDEL, aria „*Agitato da fiere tempeste*” z opery *Riccardo Primo*

3.1.3.1 Okoliczności powstania

Aria „*Agitato da fiere tempeste*” pochodzi z opery *Riccardo Primo*, którą Händel skomponował dla Królewskiej Akademii Muzycznej w sezonie operowym 1726-27, na cześć nowo koronowanego króla Jerzego II. Libretto napisał Antonio Rolli, a premiera miała miejsce 11 listopada 1727 roku w londyńskim King’s Theatre. Urodzony w Niemczech Händel, we wczesnym okresie swojej kariery skomponował szereg oper i innych dzieł we Włoszech, po czym osiadł w Londynie. Jego pierwsza napisana w Wielkiej Brytanii opera włoskojęzyczna, *Rinaldo*, okazała się ogromnym sukcesem, wywołując w Londynie falę zainteresowania operą włoską, która posiadała przytłaczającą przewagę w postaci arii w wykonaniu gwiazd sceny operowej. W 1719 roku Händel został mianowany kierownikiem artystycznym Królewskiej Akademii Muzycznej, będącej początkowo przedsiębiorstwem, tworzącym opery włoskie na zamówienie dworu królewskiego. Händel nie tylko komponował opery, zatrudniał również słynnych śpiewaków, nadzorował orkiestrę i aranżował opery

włoskie na potrzeby londyńskiej sceny.⁴⁹

Opera *Riccardo Primo* opowiada historię małżeństwa angielskiego króla Ryszarda I (Riccardo) z córką króla Navarry, Konstancją (Costanza). W drodze na ślub, Konstancja i jej towarzysze podróży trafiają na sztorm i rozbijają się w pobliżu Cypru. Znajdują schronienie w pałacu lokalnego zarządcy, Isacio, gdzie Konstancja oczekuje przybycia narzeczonego. Riccardo i Konstancja nigdy wcześniej jednak się nie widzieli. Isacio zakochuje się w Konstancji i przez cały czas usiłuje powstrzymać ją przed poślubieniem Ryszarda. Najpierw, zamiast Konstancji, wysyła na spotkanie z Ryszardem swoją córkę, Pulcherię. Gdy ten fortel zawodzi, więzi Konstancję i ogłasza wojnę. Z pomocą narzeczonego Pulcherii, Oronte, Ryszardowi udaje się w końcu pokonać wojska Isacio, co prowadzi do szczęśliwego zakończenia.

„Agitato da fiere tempeste” jest arią Riccarda w szóstej, ostatniej scenie pierwszego aktu. Riccardo przybywa na Cypr po Konstancję, a Isacio zgadza się ją wydać, skrycie planuje jednak podstęp. Postanawia wysłać w miejscu Konstancji własną córkę, Pulcherię, a Konstancję zachować dla siebie. W tym momencie Riccardo przebrany za królewskiego ambasadora, ląduje na Cyprze.

3.1.3.2 Analiza tekstu

Tekst oryginalny:

Agitato da fiere tempeste, Se il nocchiero rivede sua stella, Tutto lieto e sicuro sen vā.
Più non teme procelle funeste, se mostrato gli viene da quella il cammino che salvo lo fà.

Tłumaczenie:

Podczas rozszalałej burzy, jeśli sternik wpatrzony jest w swoją gwiazdę,
zawsze będzie radosny i bezpieczny.

Jeśli ktoś wskaże mu drogę do bezpiecznego portu,
nigdy już nie będzie się bał śmiertelnej zawieruchy.

3.1.3.3 Analiza wykonawcza

Jest to aria da capo, o budowie trzyczęściowej, utrzymana w metrum 4/4 i tempie Allegretto lub Allegro. Część A rozpoczyna się w tonacji B-dur, w taktach 21-31 kompozytor zastosował modulację do F-dur, a następnie powrót do tonacji B-dur, w której część ta się kończy. Część B utrzymana jest w tym samym tempie co część A, a kontrast zbudowany jest w oparciu o zmianę tonacji. Część ta rozpoczyna się w tonacji g-moll, po czym przechodzi do

⁴⁹ Strohm R., *Essays on Handel and Italian opera by Reinhard Strohm*, 1985, ISBN 9780521264280

tonacji d-moll. Wyróżnikiem warstwy melodycznej są długie, szybkie frazy koloraturowe, będące cechą charakterystyczną barokowych arii i dużym wyzwaniem technicznym dla śpiewaków kontratenorowych. Połączenie długości fraz z szybkim tempem i częstym zastosowaniem przebiegów szesnastkowych, stanowi kamień probierczy elastyczności i płynności głosu. Zdaniem autora najtrudniejsze jest precyzyjne intonacyjnie i wyraźne zaśpiewanie każdego dźwięku, co wymaga wytrwałych ćwiczeń w wolnym tempie. Ponadto, kluczowa jest kontrola oddechu i płynność fraz. Konieczne jest rozluźnienie ciała, a zwłaszcza gardła, tak by dźwięk bez przeszkód niesiony był przez oddech, a fraza brzmiała czysto i płynnie.

Aria utrzymana jest w nastroju pełnym podekscytowania i wzburzenia. Tekst mówi o tym, jak sternik powinien zachować się podczas burzy, podkreślając wizerunek Riccarda jako bohatera, który stawia czoła niebezpieczeństwu z odwagą i zimną krwią.

Szybkie i długie frazy koloraturowe stanowią wyzwanie również dla autora, dlatego zgodnie ze wskazaniem promotora, profesora Madeja, autor rozpoczął pracę nad nimi od sumiennych ćwiczeń nad warsztatem technicznym. Następnie przeanalizował szereg nagrań wybranych śpiewaków, w tym kilka wersji omawianej arii w wykonaniu polskiego kontratenora, Jakuba Józefa Orlińskiego. Zdaniem autora głos jego brzmi płynnie, a poszczególne nuty zaśpiewane są wyraźnie. Orliński lepiej wypada w rejestrze średnim i niskim, rzadko używa rejestru wysokiego, a dźwiękom brakuje nieco uczucia przestrzeni. We frazie koloraturowej w taktach 19-21 części A (vide: Przykład nutowy 3-8), ta sama melodia powtarza się trzykrotnie, co jest bardzo ciekawym zabiegiem. W różnych nagraniach Orliński stosuje w tym miejscu różne kontrasty dynamiczne, co zainspirowało autora do wykorzystania podobnej strategii. W części A autor wykonuje tę frazę f-p-f, natomiast w części reprzyzowej, dokonuje subtelnej modyfikacji, wzbogacając tym samym ekspresję emocjonalną.

19

-ve - de sua stel - - - - - la,

Przykład nutowy 3-8

Następnie, autor przestudiował nagranie francuskiej alcestry Nathalie Stutzmann. Jej głos odznacza się głębokim rezonansem i dużą elastycznością. Każda nuta w przebiegu koloraturowym brzmi czysto i wyraźnie, co zrobiło na autorze niemałe wrażenie. Modyfikacje zastosowane przez nią w powtórzeniu części A są zarówno trafione, jak i oryginalne. Na przykład, w taktach 29-30 (vide: Przykład nutowy 3-9), nutę f w takcie 30 przeniosła o oktawę wyżej, przedłużając ją jednocześnie o trzy miary. W ten sposób doprowadziła melodię do punktu kulminacyjnego i mocnego zakończenia w tonacji F-dur. Taki koniec frazy brzmi czysto i dosadnie, uwypuklając bohaterstwo Riccarda. Autor zdecydował się zastosować ten zabieg, a do tego zmienić ostatnie dwie miary taktu 29 na wstępujący pochód gamowy w tonacji F-dur, który dodatkowo osadza frazę w tonacji.

Przykład nutowy 3-9

Na koniec, autor poddał analizie nagrania omawianej arii w wykonaniu Franco Fagioli i Philippe Jarousskiego. Charakterystyka ich głosów została opisana już wcześniej. Z niewiadomych powodów, obaj śpiewacy zdecydowali się wykonać arię w tonacji wyższej od oryginalnej. Jaroussky przetransponował arię o pół tonu wyżej, a Fagioli, o tercję małą wyżej. Zazwyczaj w barokowych ariach z akompaniamentem orkiestry używa się stroju barokowego, tj. o pół tonu niżej, bardzo rzadko transponuje się do tonacji wyższej. Jednak oba nagrania odznaczają się bardzo wysoką jakością, zwłaszcza wykonanie Jarousskiego, które wyróżnia płynność dźwięku, precyzja intonacyjna oraz kunsztowne przebiegi koloraturowe w części reprzyzowej. Wersja Fagioli różni się tekstem w części B, jednak całość brzmi niezwykle płynnie i elegancko. Ze względu o modulację o tercję małą w górę, większość koloratur realizowana jest w rejestrze sopranu, jednak nie ma to wpływu na jakość dźwięku. Jedynie wymowa niektórych samogłosek w części A pozostawia nieco do życzenia.

Natomiast włoska wymowa Jarousskiego jest w tej arii nienaganna.

Autor dokonał syntezy kunsztownych koloratur tych dwóch kontratenorów, co widoczne jest przede wszystkim w taktach 13-15 (vide: Przykład nutowy 3-10) i 32-36 (vide: Przykład nutowy 3-11) części repryzowej. Ponadto, w takcie 48, w ramach kadencji (vide: Przykład nutowy 3-12), autor zaprezentował a^2 , będące najwyższym dźwiękiem w przedstawionym dziele artystycznym. Choć zabieg ten nie ma kluczowego znaczenia z perspektywy ekspresji emocjonalnej, to potraktować go można jako wyraz barokowej wirtuozerii.

Przykład nutowy 3-10

Przykład nutowy 3-11



Przykład nutowy 3-12

3.2 Arie operowe okresu klasycystycznego

W okresie wczesnego i środkowego klasycyzmu, choć śpiewacy-kastraci nie monopolizowali już sceny operowej, jak miało to miejsce w baroku, to wciąż obsadzani byli w spektaklach operowych, czego przykład stanowią opery Glucka i Mozarta.⁵⁰ Z tego powodu, role w operach klasycystycznych przeznaczone oryginalnie dla śpiewaków-kastratów, odgrywane są współcześnie zazwyczaj przez kontratenorów lub mezzosopranistki. Na przykład, w sztandarowej operze Glucka *Orfeo ed Euridice*, tytułowa rola Orfeusza często powierzana jest kontratenorowi. Dlatego też autor zdecydował się przeanalizować słynną arię Orfeusza “*Che farò senza Euridice*”. Drugim powodem jest fakt, iż aria ta stanowi jedną z najbardziej popularnych europejskich arii operowych w Chinach.

3.2.1 GLUCK, aria “*Che farò senza Euridice*” z opery *Orfeo ed Euridice*

3.1.3.4 Okoliczności powstania

Aria “*Che farò senza Euridice*” pochodzi z opery *Orfeo ed Euridice*. W połowie XVIII wieku, po stu latach rozwoju wywodzącej się z Włoch opery, przeistoczyła się ona w popisowe koncerty śpiewaków-kastratów, którzy nie przykładali większej wagi do libretta. Sytuacji takiej przeciwstawił się Christoph Willibald Gluck, który rozpoczął współpracę z librecistą Ranierim de’ Calzabigi. W 1762 roku ze współpracy tej zrodziła się opera *Orfeo ed Euridice*, której premiera odbyła się 5 października tego samego roku w Wiedniu. *Orfeo ed Euridice* to pierwsza opera Glucka w ramach jego reformy. Postulował on zastąpienie nadmiernie zawilej fabuły „bezcenną prostotą” w połączeniu muzyki z dramatem. Jest to najbardziej popularna opera Glucka. W 1762 roku, 12 lat po premierze, Gluck zaaranżował ją

⁵⁰ Rosselli J., *The castrati as a professional group and a social phenomenon: 1550–1850*, Acta Musicologica LX, Basel 1988

na potrzeby sceny paryskiej, powierzając napisanie libretta Pierre-Louisowi Moline.

Fabuła opery oparta jest na greckim micie o Orfeuszu. Orfeusz jest słynnym lutniarzem i śpiewakiem, a jego żona Eurydyka słynie z urody. Małżonkowie darzą się wzajemnie głębokim uczuciem. Na nieszczęście, uciekająca przed zakochanym w niej pasterzem Eurydyka, zostaje w lesie śmiertelnie ukąszona przez żmiję. Pograżony w bólu Orfeusz błaga bogów o litość, a jego rozpacz porusza Amora, który poleca mu udać się do królestwa podziemi. Dźwięk lutni i śpiew Orfeusza wzrusza Hadesa do tego stopnia, że pozwala mu zabrać Eurydykę, ale pod warunkiem że w drodze do świata żywych nie obejrzy się za siebie, by spojrzeć na żonę, w przeciwnym razie bowiem utraci ją bezpowrotnie. W drodze do świata ludzi, Eurydyka nie może pojąć dlaczego niezależnie od tego, jak gorąco nawołuje męża, ten nie obraca się by na nią spojrzeć. Myśli, że Orfeusz już jej nie kocha. W odpowiedzi na jej rozpaczliwe błaganie, Orfeusz ogląda się za siebie i w tym momencie Eurydyka pada na ziemię bez życia. Rozdarty bólem i żalem Orfeusz śpiewa pełną smutnego piękna arię "Che farò senza Euridice". Ponownie poruszony do głębi bóg miłości przywraca Eurydykę do życia raz jeszcze, dzięki czemu małżonkowie mogą znów być razem i przepełnieni radością dziękują Amorowi.

3.1.3.5 Analiza tekstu

Tekst oryginalny:

Che farò senza Euridice? Dove andrò senza il mio ben?

Che farò, Dove andrò, Che farò senza il mio ben? Dove andrò senza il mio ben?

Euridice! Euridice! Oh Dio! Rispondi! Rispondi!

Io son pure il tuo fedele, son pure il tuo fedele, il tuo fedele!

Euridice! Euridice! Ah! non m'avanza più soccorso,

Più speranza, Nè dal mondo, nè dal ciel!

Tłumaczenie:

Jak mam żyć bez Eurydyki? Dokąd iść bez mojej ukochanej?

Co robić, dokąd iść, jak żyć bez ukochanej? Dokąd iść bez mojej ukochanej?

Eurydyko! Eurydyko! Ach, bogowie! Odpowiedzcie! Odpowiedzcie!

Z pewnością po wieki będę ci wierny, po wieki będę ci wierny, wierny ci!


Eurydyko! Eurydyko! Ach! Znikąd pomocy, znikąd nadziei,

Ani ze świata, ani z niebios!

Aria napisana jest bardzo prostym i łatwym do zrozumienia językiem, a emocje wyrażone są bezpośrednio, dlatego też tekst nie wymaga większych wyjaśnień.

3.1.3.6 Analiza wykonawcza

Aria ta posiada budowę runda ABACA', utrzymana jest w metrum 2/2 i tempie Andante con moto. Refren (A) jest w tonacji C-dur i zbudowany jest z dwóch niesymetrycznych zdań a i b (4+6). Tempo jest spokojne, melodia ma charakter narracyjny, przypominający wyznanie. Pierwsza fraza rozpoczyna się w dynamice piano, brzmiąc z pozoru spokojnie, jednak przepełniona jest wątpliwościami i westchnieniami, co w bezpośredni sposób wyraża rozpacz Orfeusza w obliczu ponownej utraty Eurydyki oraz pełną bólu bezradność na myśl o życiu bez ukochanej. Analizując nagrania różnych wykonawców, autor odkrył, że różnią się one znacząco pod względem tempa. Na przykład, mezzosopran Janet Baker wykonuje arię w tempie Allegretto, a kontratenor Jakub Józef Orliński w tempie Adagietto, natomiast Franco Fagioli stosuje plasujące się pomiędzy nimi Andante con moto. Autor zdecydował się użyć stosunkowo wolnego tempa Andante con moto, gdyż w scenie tej Orfeusz przepełniony jest żalem i bólem, czasem sprawia nawet wrażenie nieobecnego duchem, tak więc tempo to wydaje się najodpowiedniejsze dla wyrażenia jego stanu emocjonalnego.

W tym miejscu autor chciałby wyjaśnić zastosowanie przednutki długiej w taktach 10 i 14 (vide: Przykład nutowy 3-13). W tych dwóch miejscach wartość rytmiczna appoggiatury  wynosi ćwierćnutę i wykonywana jest na pierwszej, mocnej mierze taktu, podczas gdy nuta e, którą ozdabia, przypada na pauzę na drugiej mierze taktu. Jest to kontynuacja barokowej tradycji wykonywania ozdobników, różniącej się od współczesnych metod ich realizacji. Choć opera ta powstała w 1762 roku, w okresie zaliczanym często to wczesnego klasycyzmu, to zdaniem autora stanowi przykład okresu przejściowego między barokiem a klasycyzmem, dlatego też zastosowanie barokowych ozdobników jest uzasadnione. W sierpniu 2022 roku autor wziął udział w kursie mistrzowskim prof. Marii Seremet-Dziwięckiej, podczas którego profesor zwróciła uwagę właśnie na to zagadnienie. Wcześniej autor realizował ozdobniki zgodnie ze współczesną praktyką. W Chinach natomiast, w zapisie nutowym omawianej arii nie ma appoggiatury i pauzy ćwierćnutowej, ale dwie ćwierćnutę. Choć efekt jest ten sam, jednak zapis ten sprawia, że wielu wykonawców nie zdaje sobie sprawy z różnic w realizacji ozdobników w epoce baroku. Później autor sięgnął do publikacji angielskiego muzykologa Roberta Doningtona, *The Interpretation of Early Music* (1963), gdzie znalazł objaśnienie tego zjawiska.

Przykład nutowy 3-13

Przykład nutowy 3-14

Kuplet B utrzymany jest w tonacji G-dur i składa się z dwóch nieregularnych zdań c i d (7+5). W dwóch pierwszych taktach zdania c, dwukrotne nawoływanie Eurydyki wyraża bezradność i ból Orfeusza. W zdaniu d następuje zmiana rytmu na Adagio. Orfeusz wyznaje Eurydyce swoją lojalność. Kompozytor skonstrastował ten kuplet w stosunku do refrenu za pomocą tonacji i tempa. Na słowie „rispondi” w takcie 23 (vide: Przykład nutowy 3-14) autor zrealizował crescendo, które usłyszeć można w nagraniach wielu wykonawców, doskonale bowiem oddaje ono bezsilność Orfeusza, wzywającego na pomoc bogów.

Pierwsze powtórzenie refrenu nie wprowadza żadnych modyfikacji. Autor zdecydował się na skonstrastowanie go za pomocą dynamiki. Całe pierwsze zdanie śpiewa w dynamice piano, a następnie zaczyna stopniowo zwiększać dynamikę z początkiem drugiego zdania, by dojść do mf na pierwszej mierze „Dove andrò senza il mio ben”. Jest to bardzo rozciągnięte w czasie crescendo, które autor zapożyczył z nagrania wybitnego tenora Luciano Pavarottiego. Wyraża ono iluzoryczne pragnienie by piękna Eurydyka ożyła, uczucia graniczące z obłędem, które zapowiadają rozpacz Orfeusza w momencie uświadomienia sobie, że stracił ukochaną

na zawsze.

Dwa pierwsze takty kupletu C (vide: Przykład nutowy 3-15) to ponowne nawoływanie Eurydyki, również w tonacji G-dur. Autor zaśpiewał pierwsze „Euridice” w dynamice piano, jakby Orfeusz był w swego rodzaju transie, podświadomie wymawiając imię ukochanej. Po przedłużonej fermacie pauzie ćwierćnutowej, bohater boleśnie powraca do rzeczywistości, uświadamiając sobie ponowną śmierć Eurydyki. Dlatego drugie „Euridice” autor zdecydował się wykonać forte, jak rozdzierające serce wołanie. Następnie, tempo zmienia się na Adagio i następuje modulacja do tonacji równoimiennej w stosunku do tonacji głównej, tj. c-moll. Po trzech powtarzających się frazach o kierunku zstępującym, następuje opadający pochod chromatyczny i przesunięcie modulacyjne do tonacji G-dur. Autor stara się przyciemnić barwę głosu i wprowadzić crescendo. Materiał muzyczny tego fragmentu sprawia wrażenie chaotycznego, rozchwieanego, co podkreśla ostateczną rozpacz Orfeusza, gdy po kilkukrotnych nawoływaniach i chwilowo rozbudzonej nadziei uświadamia sobie, że utracił Eurydykę na zawsze.

The image shows a musical score for a vocal piece. It is divided into three systems. The first system is marked 'Moderato' and contains the lyrics 'ben, do - ve an - drò sen - za il mio ben? Eu - ri - di - ce! Eu - ri'. The second system is marked 'Adagio' and contains the lyrics '- di - ce! Ah! non m'a - van - za più - soe - cor - so, più sp'. The third system is marked 'I. Ten' and contains the lyrics '- ran - za, nè dal mon - do, nè dal ciell Che fi'. The piano accompaniment includes dynamics such as 'mf', 'p', and 'fp'.

Przykład nutowy 3-15

Część A' stanowi ostatnie, zmodyfikowane powtórzenie refrenu. W porównaniu z poprzednimi dwoma refrenami, autor stosuje mocniejszą dynamikę, dla pełniejszego wyrażenia uczuć Orfeusza. Dla odzwierciedlenia narastającej rozpacz i wzburzenia bohatera, Gluck zastosował w piątej frazie progresję o interwał sekundy (vide: Przykład nutowy 3-16), podkreślając nagromadzenie emocji. Ambitus kolejnej frazy obejmuje dźwięki od h razkreślnego do f dwukreślnego i utrzymuje się w tym rejestrze również w kolejnej frazie, wyrażając skrajną rozpacz i gorycz bohatera (vide: Przykład nutowy 3-16). Dla autora, tych pięć taktów w wysokim rejestrze, jest najtrudniejszym technicznie fragmentem arii. Ich wykonanie wymaga utrzymania otwarcia toru głosowego i niskiego podparcia oddechowego, a jednocześnie rozluźnienia mięśni gardła przy wysokich dźwiękach w dynamice forte. Dlatego autor traktuje to trzykrotne nawoływanie ze szczególną uwagą, starając się osiągnąć równowagę między wszystkimi elementami śpiewu. Trzy refreny tej arii są niemal identyczne pod względem melodii, jednak Gluck znacznie zwiększył dynamikę ostatniego refrenu, podkreślając skrajność emocji Orfeusza. Aria kończy się na nucie desperacji i beznadziejności w obliczu bezpowrotnej utraty ukochanej.

The image displays three systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal line across all three systems. The first system shows the vocal line with lyrics '- rò, do - ve an - drò, che fa - rò sen - za il mio ben, do - ve an -' and piano accompaniment with dynamics *sf* and *mf*. The second system shows the vocal line with lyrics '- drò, che fa - rò, che fa - rò sen - za il mio ben, sen -' and piano accompaniment with dynamics *cresc.*, *p*, *cresc.*, and *f*. The third system shows the vocal line with lyrics '- za il mio ben, sen - za il mio ben?' and piano accompaniment with dynamics *ff* and *cresc.*

Przykład nutowy 3-16

Śpiewając przedstawione w niniejszym rozdziale cztery europejskie arie operowe, autor w pierwszej kolejności kierował się wskazówkami wykonawczymi promotora, profesora Zdzisława Madeja. Po drugie, pod względem wymowy i tempa, uwzględnił cenne uwagi akompaniarki, Pani Emilii Bernackiej. W końcu, pod względem interpretacyjnym, autor inspirował się również nagraniami słynnych śpiewaków operowych. Oczywiście, autor dostosował też wykonanie do swoich warunków głosowych i techną w interpretację własne emocje, jednak mierząc się z europejskimi ariami kontratenorowymi, starał się przyjąć postawę pokornego ucznia. Autor doskonale zdaje sobie sprawę z własnych niedostatków warsztatowych i niewystarczającego zrozumienia dla europejskich utworów na głos kontratenorowy, jednak dokłada on wszelkich starań by nieustannie uczyć się, zgłębiać temat i doskonalić umiejętności.

Ucząc się wykonania omawianych w niniejszym rozdziale utworów, autor przeanalizował też liczne nagrania wybranych arii w wykonaniu głosów mezzosopranowych. W wyniku tej analizy autor odkrył, że pod względem zastosowania rezonansu mieszanego w niskim rejestrze, mezzosopranistki często wypadają swobodniej i naturalniej niż kontratenorzy, a ich głos charakteryzuje się większą elastycznością. Słuchając ich nagrań, autor starał się zrozumieć źródło tych różnic i metodą prób i błędów udało mu się poczynić w tym aspekcie postępy. Autor uważa, iż technika śpiewu mezzosopranem i kontratenorem jest bardzo zbliżona, dlatego też śpiewacy kontratenorowi powinni jak najwięcej uczyć się od mezzosopranistek. Na koniec, autor chciał jedynie zaznaczyć, iż nie poświęcił w tym rozdziale zbyt dużo miejsca przedstawieniu sylwetek kompozytorów i fabuły oper, wychodząc z założenia, iż są one profesorom doskonale znane.

Rozdział IV

Analiza wybranych chińskich utworów na kontratenor

W kontekście chińskiej muzyki wokalne, zdaniem autora repertuarem najodpowiedniejszym dla głosu kontratenorowego są pieśni artystyczne. Ponieważ historia śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach liczy zaledwie kilkanaście lat, istnieją tylko trzy współczesne opery z kontratenorem w obsadzie. Tym samym chiński kontratenorowy repertuar operowy jest bardzo ograniczony. Jednakże śpiew *bel canto* zaczął być promowany w Kraju Środka już na początku XX wieku, może więc poszczycić się ponad 100-letnim dorobkiem, opartym przede wszystkim o rozwój chińskiej pieśni artystycznej. Śpiewacy kontratenorowi mają tym samym do dyspozycji bogaty i wartościowy repertuar liryczno-wokalny. W związku z powyższym, w badaniach nad utworami chińskimi, autor skupił się na pieśni artystycznej, poddając analizie trzy pieśni artystyczne i jeden cykl złożony z trzech pieśni. Ponadto, autor pochylił się również nad jedną arią operową. Wśród tych siedmiu utworów wokalnych, wszystkie poza arią zostały skomponowane do chińskiej poezji klasycznej. Dzięki temu odznaczają się dużą wartością literacką, a jednocześnie są w Chinach powszechnie znane.

Biorąc pod uwagę fakt, iż wiele z analizowanych w niniejszym rozdziale utworów wykorzystuje chińskie skale ludowe, autor poświęci w tym miejscu chwilę uwagi na objaśnienie chińskich skal pentatonicznych i heptatonicznych. Tradycyjna muzyka chińska opiera się przede wszystkim na pentatonice, choć współistnieją w niej skale pięciodźwiękowe i siedmiostopniowe. Skale pentatoniczne powszechnie występują w chińskiej muzyce starożytnej i ludowej. Relacje między dźwiękami oparte są w nich o interwał kwinty czystej. Pięć stopni składających się na skalę nosi następujące nazwy: *gong* 宫, *shang* 商, *jue* 角, *zhi* 徵, *yu* 羽, odpowiadających kolejno: do, re, mi, sol, la. Każdy z tych pięciu stopni może być toniką, stąd też istnieją skale *gong*, *shang*, *jue*, *zhi* i *yu*. Dla przejrzystości, przed nazwą skali należy doprecyzować wysokość toniki, np. skala *gong* rozpoczynająca się od dźwięku „a” to gama *a-gong*, skala *jue* z dźwiękiem „f” jako toniką to *f-jue*, a skala *yu* zbudowana na dźwięku d, to gama *d-yu*.

Skale heptatoniczne powstały w oparciu o skale pentatoniczne, poprzez dodanie dwóch tzw. *pianyin* (dźwięków pobocznych). W gruncie rzeczy ich bazę stanowią stopnie *gong*, *shang*, *jue*, *zhi*, *yu*, nazywane „dźwiękami głównymi”, podczas gdy pozostałe dwa dźwięki to „dźwięki poboczne”. *Pianyin* odgrywają rolę drugoplanową, służąc przede

wszystkim do wzbogacenia palety barw. Nazwy poszczególnych „dźwięków pobocznych” oparte są na nazwach „dźwięków głównych”. W sumie wyróżnia się cztery *pianyin*: *biangong* (pół tonu niżej od *gong*), *bianzhi* (pół tonu niżej od *zi*), *qingjue* (pół tonu wyżej od *jue*) i *run* (cały ton niżej od *gong*). Wysokość poszczególnych stopni przedstawia poniższa tabela:

do	re	mi	fa	#fa	sol	la	bsi	si
gong	shang	jue	qingjue	bianzhi	zhi	yu	run	biangong

Wśród skal heptatonicznych wyróżnia się trzy zasadnicze ich typy:

1. Skale *yayue*: powstają w oparciu o pięć skal pentatonicznych, poprzez dodanie *bianzhi* (o sekundę małą niżej niż *zi*) i *biangong* (o sekundę małą niżej niż *gong*).

do	re	mi	#fa	sol	la	si
gong	shang	jue	bianzhi	zhi	yu	biangong

2. Skale *qingyue*: powstają w oparciu o pięć skal pentatonicznych, poprzez dodanie *qingjue* (o sekundę małą wyżej niż *jue*) i *biangong*.

do	re	mi	fa	sol	la	si
gong	shang	jue	qingjue	zhi	yu	biangong

3. Skale *yanyue*: powstają w oparciu o pięć skal pentatonicznych, poprzez dodanie *qingjue* i *run* (o sekundę wielką niżej niż *gong*).

do	re	mi	fa	sol	la	bsi
gong	shang	jue	qingjue	zhi	yu	run

Z powyższych trzech typów skal heptatonicznych, każda może mieć za tonikę dowolny stopień skali pentatonicznej, co daje w sumie piętnaście skal siedmiostopniowych. W przypadku stopni *bianzhi* i *run* stosuje się znaki przygodne, nie przykluczowe.

4.1 Chińskie pieśni artystyczne do poezji klasycznej

Poezja klasyczna jest chińskim dziedzictwem kulturowym, zarówno w sferze literatury,

jak i muzyki. Starożytni mówili, iż „wiersz wyraża myśli, a śpiew niesie słowa”.⁵¹ Począwszy od *Księgi Pieśni* z okresu poprzedzającego panowanie dynastii Qin, przez poezję *yuefu* z dynastii Han, po wiersze *ci* z dynastii Song i poezję *qu* z okresu dynastii Yuan, poezja klasyczna od samego początku była nierozdzielnie związana z muzyką. Ze względu na wrodzoną rytmiczność i śpiewność poezji klasycznej, w czasach nowożytnych, grupa wybitnych kompozytorów zdecydowała się skomponować na nowo melodie do wybranych wierszy i wzbogacić je o doskonale współgrający z tekstem i partią wokalną akompaniament fortepianowy lub orkiestrowy. Tym samym tchnęli oni nowe życie w starożytną poezję, tworząc gatunek muzyczny znany jako „chińska pieśń artystyczna do poezji klasycznej”. Chińskie pieśni artystyczne podzielić można na dwie kategorie: pieśni komponowane do poezji klasycznej i współczesnej. W 1912 roku upadła ostatnia chińska dynastia, dynastia Qing. Za poezję klasyczną uznaje się wiersze powstałe przed zmięciem imperium cesarskiego, a twórczość po 1912 roku uważana jest za poezję współczesną. Wybranych przez autora sześć pieśni artystycznych do poezji klasycznej odznacza się integralnym połączeniem tekstu, melodii i akompaniamentu, w spójny sposób wyrażających koncepcję artystyczną kompozytora.

4.1.1 *Zaloty feniksa (凤求凰)*

4.1.1.1 Okoliczności powstania

Zaloty feniksa początkowo były utworem na *guqin* (rodzaj starożytnej cytry), opracowanym przez Izbę Muzyki⁵² za czasów dynastii Han. Następnie, za panowania zachodniej dynastii Han, Sima Xiangru⁵³ napisał do niego tekst, dzięki czemu przetrwał ponad 2000 lat jako pieśń z gatunku *qinge*. Za panowania cesarza Han Jingdi, nieprzeciętnie utalentowany Sima Xiangru nie zdobył uznania w oczach władcy, co sprawiło, że rozgoryczony zrezygnował w urzędzie i wrócił w rodzinne strony. W drodze do domu, poznał Zou Yanga i Mei Chenga. W trakcie podróży z nimi napisał słynne dzieło *Ballada o pustogłowym dżentelmenie (子虚赋)*. Później, gdy tron objął cesarz Han Wudi, zachwyił się on tym wierszem i poznawszy tożsamość autora, zaprosił Sima Xiangru na dwór cesarski. Z

⁵¹ *Księga dokumentów. Kanon Shuna (尚书·舜典)*

⁵² Izba Muzyki (*yuefu*) to instytucja na dworze dynastii Han, odpowiedzialna za zbieranie, opracowywanie i wykonywanie muzyki ludowej. Muzyka ta wykorzystywana była podczas oficjalnych spotkań, rytuałów i bankietów. Zbierane i porządkowane przez Izbę Muzyki utwory później zaczęły być nazywane poezją *yuefu*, w skrócie *yuefu*, *yuefu* z dynastii Han lub pieśniami ludowymi *yuefu*.

⁵³ Sima Xiangru (179-118 p.n.e.), znany również jako Zhangqing, pochodzący z Chengdu wybitny poeta chiński z czasów zachodniej dynastii Han. Zasłynął jako mistrz ballad *fu* i poezji *ci*.

tej okazji poeta skomponował *Balladę o cesarskim parku* (上林赋), która spodobała się władcy do tego stopnia, że mianował Sima Xiangru na stanowisko majora.⁵⁴ Poeta nie zawiódł pokładanych w nim nadziei i zaprowadził pokój na północnej granicy. Następnie udał się Linqiong by odzyskać siły. Tam spotkał damę o imieniu Zhuo Wenjun, córkę bogatego kupca, której los nie potraktował łaskawie, owdowiała bowiem w młodym wieku. Podczas przypadkowego spotkania, zrobiła na nim ogromne wrażenie. Tak więc gdy podczas bankietu Sima Xiangru zorientował się, że Zhuo Wenjun skryła się za parawanem, nasłuchując jego gry na *guqin*, wielce go to uradowało i pod wpływem weny zaśpiewał *Zaloty feniksa*, odważnie wyznając Zhuo Wenjun miłość. Utalentowany Sima Xiangru również zaintrygował Zhuo Wenjun, jednak ze względu na surowe obyczaje feudalne, młodzi nie mogli stanąć na ślubnym kobiercu. Zdeterminowana Zhuo Wenjun spakowała w nocy rzeczy i uciekła z ukochanym, co w ówczesnych czasach było bardzo śmiałą decyzją. Ich gorąca miłość zapewniła im miejsce w sercach ludzi po dziś dzień.

Wiersz odznacza się regularną budową, a każdy wers ukazuje miłość Sima Xiangru do Zhuo Wenjun. Szczere uczucie, które ich połączyło godne jest pochwały, dlatego też pieśń przekazywana była z pokolenia na pokolenie. W 2015 roku, przedstawiciel młodego pokolenia chińskich kompozytorów, Li Yan 李砚⁵⁵, tchnął w tę starożytną pieśń do akompaniamentu *guqin* nowe życie, wykorzystując w jej opracowaniu współczesne techniki kompozytorskie. Ze względu na zwięzłość i bogactwo konotacji tekstu oraz wpadającą w ucho melodię, utwór ten zyskał ogromną popularność i uznawany jest za jeden z sztandarowych przykładów pieśni artystycznej do poezji klasycznej.

4.1.1.2 Analiza tekstu

Tekst pieśni *Zaloty feniksa* opowiada o uczuciu tęsknoty Sima Xiangru za Zhuo Wenjun. Składa się z zaledwie ośmiu wersów, jednak pomimo niewielkich rozmiarów, w pełni wyraża miłość od pierwszego wejrzenia, obsesję Sima Xiangru na punkcie Zhuo Wenjun, pragnienie dzielenia z nią życia i wewnętrzne rozdarcie na myśl o możliwym odrzuceniu.

⁵⁴ *Zhonglang jiang* (dosł. dowódca pałacowych dzentelmenów) to chiński stopień wojskowy z okresu dynastii Han. Wyróżniano wówczas stopień generała (*jiangjun*), majora (*zhonglang jiang*) i pułkownika (*xiaowei*). Ze względu na fakt, iż generała powoływano zazwyczaj jedynie w czasie wojny, major był najwyższym stopniem wojskowym.

⁵⁵ Li Yan, urodzony w Qiangjiang, w prowincji Hubei, absolwent Wuhańskiego Konserwatorium Muzycznego, kompozytor i producent muzyczny młodego pokolenia. Wśród jego najbardziej rozpoznawalnych utworów wymienić należy m.in. *Zaloty feniksa*, *Chcę powrócić do Lhasy* (想回到拉萨) i *Śliwa nad brzegiem rzeki* (江畔梅). Kompozytor odnosi sukcesy zarówno na niwie muzyki popularnej, jak i ludowej muzyki wokalne.

Pierwszy wers, „jest jedna kobieta, której nie mogę zapomnieć”, w zwięzły sposób oddaje stan zakochania podmiotu lirycznego, który po jednokrotnym ujrzeniu Zhuo Wenjun, nie może wymazać jej z pamięci. W drugim wersie, „gdy nie widzę jej przez jeden dzień, odchodzę od zmysłów” widać, że uczucie tęsknoty doprowadza podmiot liryczny do szaleństwa, rodząca się w sercu miłość jest nie do poskromienia, czego autor nie próbuje ukrywać. W trzecim wersie, poeta zastosował porównanie: „niczym krążący po niebie feniks, szukający wszędzie partnerki”. W starożytnych Chinach para feniksów była symbolem miłości i szczęścia. Sima Xiangru zastosował to porównanie nie bez powodu. Choć Zhuo Wenjun była wdową, to pochodziła z bogatej rodziny, odznaczała się nieprzeciętną urodą i zamiłowaniem do poezji, co sprawiało, że stanowiła dobraną parę dla doskonale wykształconego, uznanego poety, co czyniło ich podobnymi do pary mitycznych feniksów. Kolejny wers, „dlaczego ta piękność nie mieszka za ścianą”, wyraża żal, iż wybranka serca nie mieszka w bliskim sąsiedztwie, co pozwoliłoby Sima Xiangru widywać ją codziennie. „Niech *qin* wyrazi to, czego słowa wyrazić nie mogą” – podmiot liryczny używa dźwięku *guqin* jako nośnika emocji, których nie da się oddać słowami, starając się przekonać Zhuo Wenjun o szczerości swoich uczuć. Szósty wers, „dopóki nie jesteśmy razem, moje serce nie znajduje ukojenia”, świadczy o tym, że dla Sima Xiangru nie jest to chwilowe zauroczenie, ale myśli on poważnie o ślubie, który przyniesie jego sercu ukojenie. Podmiot liryczny nie działa pod wpływem impulsu, dokładnie bowiem wszystko przemyślał. Kolejny wers, „mam nadzieję, że stworzymy dobraną parę i wspólnie przejdziemy przez życie” odzwierciedla brak pewności siebie autora wiersza. Sima Xiangru ma nadzieję, że godzien jest wybranki swojego serca i zdecyduje się ona spędzić z nim resztę życia. „Lecz jeśli nie możemy razem wzbić się w przestworza, to wolę umrzeć” – ostatni wers podkreśla jak druzgocące byłoby dla podmiotu lirycznego odrzucenie, co pokazuje determinację Sima Xiangru. Jeśli nie może być razem z ukochaną, to życie nie ma dla niego żadnej wartości.

4.1.1.3 Analiza wykonawcza

Pieśń posiada budowę dwuczęściową, ze wstępem i interludium. Utrzymana jest w tempie ok. 55 uderzeń na minutę, w tradycyjnej chińskiej skali heptatonicznej *yayue*, w tonacji *d-yu*, z dźwiękiem alterowanym *bianzhi* (#fa) (vide: Przykład nutowy 4-1). Zastosowanie tej skali decyduje o unikalnym kolorycie utworu. Melodia pieśni, zaprezentowana w taktach 6-24, zostaje następnie powtórzona bez zmian w taktach 30-46. Jediną różnicą jest jej rozciągnięcie w ostatniej frazie (takty 47-48). Tak rozbudowane powtórzenie daje wykonawcy pole do kreatywności. Za pierwszym razem (takty 6-24), autor

zdecydował się zaśpiewać melodię przestrzegając ściśle zapisu nutowego, w stylistyce zaczerpniętej z pieśni artystycznej obszaru niemieckojęzycznego. Natomiast przy powtórzeniu (takty 30-46), oprócz nasilenia dynamiki i ekspresji emocjonalnej, autor sięgnął po elementy tradycyjnej muzyki chińskiej, dodając liczne dźwięki alterowane, mające na celu imitację brzmienia i techniki gry na *guqin*. Jak zostało wyżej wspomniane, *Zaloty feniksa* początkowo były utworem na *guqin*, przekształconym przez Sima Xiangru na pieśń do akompaniamentu *guqin*. *Guqin* jest chińskim instrumentem ludowym o długiej tradycji, odznaczającym się eterycznym, zwiewnym dźwiękiem. Istnieją cztery techniki gry na *guqin*: *chuo*, *zhu*, *yin* oraz *nao*.⁵⁶ Są to rodzaje ozdobników, wzbogacających podstawową melodię, bardzo charakterystyczne dla gry na tym instrumencie. Ze względu na różne sposoby wydobywania dźwięku, wyróżnić można trzy barwy *guqin*: *fayin*, *sanyin* i *anyin*. *Fayin* brzmi melodyjnie i subtelnie, długo wybrzmiewając, *sanyin* odznacza się nutą melancholii i matowością dźwięku, a *anyin* scharakteryzować można jako delikatny, długi, oscylujący dźwięk. Powtarzając melodię *Zalotów feniksa*, autor starał się imitować barwę *guqin* oraz wzbogacić melodię za pomocą ozdobników zbliżonych do *chuo*, *zhu*, *yin* i *nao*, pozwalając sobie jednocześnie na swobodę agogiczną i dynamiczną, by w ten sposób nawiązać do stylistyki gry na *guqin* i lepiej zintegrować melodię pieśni z prozodią klasycznego wiersza.

Przykład nutowy 4-1

W utworach na *guqin* często stosowane są takie ozdobniki, jak glissando, tryl i przednutki. Glissando uzyskane za pomocą *chuoshang* i *zhuxia* zazwyczaj obejmuje interwał sekundy, tercji lub kwarty czystej, przypominając dźwięki alterowane w muzyce europejskiej. *Yinnao* uzyskuje się poprzez przyciśnięcie struny lewą ręką i kilkukrotne przeciąganie po niej prawą ręką tam i z powrotem, co w efekcie brzmi podobnie do trylu. Na przykład, w pierwszym wersie pieśni *Zaloty feniksa*, „有一美人兮，见之不忘” (vide: Przykład nutowy

⁵⁶ *Chuo* – glissando wstępujące, *zhu* – glissando zstępujące, *yin* – przeciągnięcie palcem po strunie w górę, połączone z trylem, *nao* – przeciągnięcie palcem po strunie w dół, połączone z trylem.

4-1), pomiędzy słowami „人” i „兮” jest interwał kwarty czystej, a na słowie „忘”, śpiewanym na dwóch dźwiękach, jeden dźwięk oddalony jest od drugiego o interwał sekundy. Tak więc pomiędzy dźwiękami, autor zastosował technikę imitującą *chuo*zhu, która podkreśla opadająco-wznoszący charakter melodii. Z kolei we frazie „将琴代语兮”, melodia na sylabie „兮” ma charakter melizmatyczny i w tym miejscu autor zastosował rozwiązanie zaczerpnięte z techniki *yin*nao, dające efekt zbliżony do trylu. Ponadto, we frazie „何日见许兮” (vide: Przykład nutowy 4-2), przy sekundowym pochodzie zstępującym, autor starał się naśladować rytmiczne, falujące brzmienie *guqin*. W ostatnim wersie, „不得於飞兮，使我沦亡” (vide: Przykład nutowy 4-3), głos powinien brzmieć niczym charakterystyczny dla *guqin* dźwięk *sanyin*, pełen melancholii i łagodności. Należy zwrócić uwagę na kontrolę oddechu i barwy. Naśladując drgania strun *guqin*, odzwierciedlić można wyróżniający pieśni do akompaniamentu *guqin* kontrast między eterycznością i realnością, podkreślając unikalność ich brzmienia.

42

何日见许兮 慰我彷徨 愿言配德兮 携手相将

Przykład nutowy 4-2

Warto zauważyć, iż na zakończenie utworu, kompozytor niezwykle umiejętnie zastosował pauzy (vide: Przykład nutowy 4-3). Pauzy są doskonałym przykładem techniki *liubai* (pozostawiania pustej przestrzeni)⁵⁷. Podobnie jak w starożytnym chińskim malarstwie pejzażowym, gdzie białe plamy pozwalają na ograniczonej przestrzeni zawrzeć nieograniczone bogactwo konotacji, zastosowanie techniki *liubai* w muzyce jest wyrazem tradycyjnych chińskich kanonów estetycznych. Umieszczenie pauz w odpowiednim miejscu i nadanie im odpowiedniej długości, nadaje muzyce życia, czyniąc ją momentami zmienną i wartką, a momentami spokojną i pełną uczucia przestrzeni. W pieśni *Zaloty feniksa*, zaraz po punkcie kulminacyjnym, muzyka nagle ustaje, kończąc się „białą plamą”. Ta chwila ciszy

⁵⁷ Gao Yaxin 高雅欣, Zhang Yuexin 张悦心, *Piękno artystycznej koncepcji „liubai” w chińskiej pieśni artystycznej to poezji klasycznej* (中国古诗词艺术歌曲中的“留白”意境美) [J], *Xi Ju Zhi Jia* 2021 (30), str. 79-80

zostawia dużo przestrzeni dla wyobraźni. Wykonawca musi jednak postarać się by zaniknięcie dźwięku nie było jednoznaczne z końcem artystycznej ekspresji. W tym momencie należy wyrazić bezradność i smutek, jak gdyby niewypowiedziane słowa zduszone zostały przez łzy. Publiczność powinna odczuć, iż w pewnych chwilach „brak dźwięku mówi więcej niż dźwięk”.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems. The first system, starting at measure 46, has a vocal line in treble clef with lyrics '不得于飞兮' and '使我沦', and a piano accompaniment in bass clef. The second system, starting at measure 49, has a vocal line with the character '亡' and a piano accompaniment. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Przykład nutowy 4-3

W chińskim wykonawstwie wokalnym, ogromną wagę przywiązuje się do dykcji i niezwykle istotne jest opanowanie przez wykonawcę zarówno prozodii wiersza, jak i zasad rządzących czterema tonami.⁵⁸ Ponadto, należy zwrócić uwagę na zależności czasowe między nagłosem, śródgłosem i wygłosem, ogólnie rzecz ujmując: „nagłos powinien być wyartykułowany szybko i dynamicznie, śródgłos ma charakter przejściowy, powinien brzmieć okrągło i płynnie, a wygłos należy wykonać krótko i lekko”. W końcu, należy pamiętać o charakterystycznym dla tradycyjnej opery chińskiej przyporządkowaniu poszczególnych wygłosów do jednej z trzynastu kategorii rymów, nazywanych *shishan zhe* (十三辙), co pozwala na bardziej ustandaryzowaną, wyraźną wymowę.

W analizowanej pieśni, każdy wers kończy się wygłosem „ang”, co odpowiada wymogom rymowania w chińskiej poezji. W przykładach nutowych 4-1 i 4-2 są to sylaby „忘” (w-ang), „狂” (k-u-ang), „徨” (h-u-ang) i „将” (j-i-ang). Taki rodzaj wygłosu należy do kategorii *jiangyang zhe*, która charakteryzuje się dość szerokim ułożeniem ust i miejscem artykulacji wysuniętym do przodu, przywodzącym na myśl mormorando. Spółgłoska

⁵⁸ Cztery tony w języku chińskim określa się następującymi nazwami: *pingsheng* (ton równy), *shangsheng* (ton wznoszący), *qusheng* (ton opadająco-wznoszący) i *rusheng* (ton opadający).

w nagłosie powinna być wypchnięta przez strumień powietrza, a następnie sylaba powinna naturalnie przejść przez śródgłos do wygłosu. Na przykład w sylabie „k-u-ang”, należy szybko i dynamicznie zrealizować nagłos „k-”, następnie płynnie przejść przez śródgłos „-u-”, kończąc na wygłosie „-ang”. Należy zwrócić uwagę na otwarcie stawu żuchwowego, pozwalające na swobodny przepływ powietrza i podobnie jak przy mormorando, skierowanie strumienia powietrza do jamy nosowo-gardłowej, gdzie powinien wybrzmieć wygłos. Ponadto, w każdym wersie wiersza *Zaloty feniksa* występuje klasyczna partykuła emfatyczna „xi” (兮), której współczesnymi odpowiednikami są takie wykrzykniki, jak „ya” (呀) lub „a” (啊). Jej ekspresyjny charakter sprawia, iż jest doskonałym nośnikiem różnego rodzaju emocji. Należy jednak zwrócić uwagę, by nie akcentować jej przesadnie, ponieważ jest ona jedynie partykułą, podrzędną w stosunku do innych, znaczących części mowy. Nagłos nie powinien być zbyt silnie zaakcentowany, należy szybko przejść do śródgłosu „i”, przy wykonaniu którego należy pamiętać o uczuciu przestrzeni, rozluźnieniu żuchwy i pozwoleniu na swobodny przepływ powietrza, który zapewni jednorodność dźwięku. Oprócz wyraźnej dykcji, nie należy zapominać o użyciu odpowiedniego tonu, wzmacniającego ekspresję emocjonalną.

4.1.2 *Jangcy płynie na wschód* (大江东去)

4.1.2.1 Okoliczności powstania

Qing Zhu (青主), pseudonim artystyczny Liao Shangguo) zapisał się na kartach nowożytnej historii muzyki chińskiej jako kompozytor, który położył ogromne zasługi dla narodzin i rozwoju chińskiej pieśni artystycznej. Pieśń *Jangcy płynie na wschód* skomponował podczas studiów w Niemczech, do słów wiersza Su Shi *Wspominając starożytne czasy nad Czerwonymi Klifami. Na melodię Nian Nu Jiao* (念奴娇·赤壁怀古). Pieśń ta odznacza się rozmachem i melodyjnością i uznawana jest za pierwszą chińską pieśń artystyczną. Jednocześnie stała się ona wzorem do naśladowania przy tworzeniu pieśni do słów poezji klasycznej.

Su Shi (苏轼) był czołowym artystą środkowego okresu panowania północnej dynastii Song, znanym ze swojej poezji, kaligrafii i malarstwa. Jego twórczość poetycka odznacza się bogactwem poruszanych tematów i unikalnym stylem, wyróżniającym się zastosowaniem odważnych metafor. Wiersz *Wspominając starożytne czasy nad Czerwonymi Klifami. Na melodię Nian Nu Jiao* jest jego sztandarowym dziełem. Utwór ten powstał podczas wygnania

poety w Huangzhou. Doznawszy niepowodzenia na niwie politycznej, pogrążony w depresji Su Shi wspomina rozgrywające się w tym miejscu niegdyś wydarzenia związane z bitwą o Czerwone Klify.⁵⁹ Poruszony majestatycznym krajobrazem, pisze ten nieprzemijający wiersz o rozczarowaniu niemożnością zrealizowania własnych ambicji i zasłużenia się dla kraju.

Poezja *ci* odznacza się nieregularną długością wersów. Swobodna wersyfikacja zbliżona jest to prozodii mowy potocznej, co ułatwia zrozumienie i przekaz, a także uwalnia poetę od ograniczeń związanych z ustaloną liczbą sylab w wersie, pozwalając na precyzyjne wyrażenie emocji. Ponadto, nieregularne wersy są bardziej dynamiczne i doskonale odpowiadają stawianym przez współczesne techniki kompozytorskie wymogom jednoczesnej spójności i kontrastowości.

4.1.2.2 Analiza tekstu

Wiersz *Wspominając starożytne czasy nad Czerwonymi Klifami. Na melodię Nian Nu Jiao* jest doskonałym przykładem reprezentowanej przez Su Shi szkoły *haofang* (szkoła propagująca poezję „odważną i nieposkromioną”, zrywającą ze sztywnymi regułami rządzącymi wierszem). Oryginalny utwór składa się z dwóch strof.

Strofa 1

大江东去，浪淘尽，	Jangcy płynie na wschód, od tysięcy lat
千古风流人物。	jej spienione fale są świadkiem bohaterskich czynów.
故垒西边，人道是，	Legenda mówi, że na zachód od starożytnego fortu,
三国周郎赤壁。	Zhou Yu ⁶⁰ stoczył zwycięską bitwę o Czerwone Klify.
乱石崩云，惊涛裂岸，	Poszarpane skały sięgają tu nieba, rozszalałe fale
卷起千堆雪。	uderzają o brzegi, wzbijając spienione bałwany.
江山如画，昔日多少豪杰。	Pejzaż niczym z obrazu, wielka scena historii.

Strofa 2

⁵⁹ W roku 208, u schyłku panowania wschodniej dynastii Han, zjednoczone siły Sun Quana i Liu Beia pokonały przeważające liczebnie wojska Cao Cao w bitwie o Czerwone Klify, jest to słynny w historii Chin przykład zwycięstwa pomimo przytłaczającej przewagi przeciwnika.

⁶⁰ Zhou Yu, znany również jako Gongjin, generał i strateg na służbie Sun Ce i jego syna Sun Quana (schyłek wschodniej dynastii Han, początek okresu Trzech Królestw). Znany m.in. ze zniszczenia floty Cao Cao w bitwie o Czerwone Klify (208/209).

遥想公瑾当年，小乔初嫁了，
雄姿英发。

羽扇纶巾，谈笑间，
檣櫓灰飞烟灭。

故国神游，
多情应笑我，早生华发。

人间如梦，一枕还酹江月。

Pamięcią sięgam w odległe czasy, gdy generał
Gongjin, u szczytu siły i sławy, poślubił piękną Qiao.

Z wachlarzem w ręku i jedwabnym nakryciem głowy,
przy niezobowiązującej konwersacji
przyglądał się płonącej flocie wroga.

Wróciwszy z podróży w zamierzchłe czasy,
Śmieję się z własnej sentymentalności, która
przedwcześnie przyprószyła mi włosy.

Czyż życie nie jest jak sen?

Ten kielich rozlewam na cześć księżycy.

Pierwsza strofa wiersza skupia się na odmalowaniu pejzażu, który stanowi tło dla ukazania sylwetki bohatera. Pierwsze trzy wersy oddają majestat spienionych fal Jangcy, wspominając również o bohaterach, którzy zapisali się na kartach historii, co odzwierciedla dążenie podmiotu lirycznego do bohaterskich czynów. Słowa „legenda mówi” stanowią wprowadzenie do opisu bohatera, natomiast określenia takie, jak „poszarpane skały”, „rozszałałe fale”, podkreślają zarówno niebezpieczne ukształtowanie terenu, jak i majestatyczne piękno Czerwonych Klifów, co doskonale wprowadza w atmosferę drugiej strofy, opisującej bitwę, która swego czasu się tam rozegrała.

Druga strofa przedstawia sylwetkę Zhou Gongjina, dowodzącego wojskami podczas bitwy o Czerwone Klify. Poprzez pochwałę postawy Zhou Gongjina, podmiot liryczny wyraża poczucie osamotnienia. W ostatnich wersach poeta powraca do rzeczywistości i zdaje sobie sprawę z kontrastu między bohaterskimi czynami Zhou Yu, a własnymi niepowodzeniami. Nie poddaje się jednak zniechęceniu, o czym świadczy ostatni wers, wyrażający nieugięte dążenie do wielkich, bohaterskich osiągnięć.

4.1.2.3 Analiza muzyczna

1) Oryginalna budowa utworu

Ze względu na podział wiersza *Wspominając starożytne czasy nad Czerwonymi Klifami*. Na melodię *Nian Nu Jiao* na dwie strofy, Qing Zhu zdecydował się na zastosowanie budowy dwuczęściowej z kodą. Ponadto, kompozytor oparł pieśń na zachodnim systemie dur-moll. Budowę utworu przedstawia poniższy schemat:

Budowa dwuczęściowa														
części	A									B				koda
zdania	a		b		interl.		c	d	e	f	g	f'		
takty	2	2	2	2	3	3	2	4	2	5	8	5	2	11
tonacja	d	As		f		d			D			d	d	

Część A (takty 1-22) składa się z pięciu zdań oraz interludium. Utrzymana jest w tempie *Largo maestoso* i przypomina charakterem recytatyw. Zdania a i b posiadają regularną budowę, obejmującą dwie dwutaktowe frazy. Zdanie a rozpoczyna się od dominanty na słabej części taktu, brzmiącej twardo i zdecydowanie. Po niej następuje skok interwałowy na tonikę, a następnie melodia ma kierunek zstępujący, dynamika zaś przechodzi od początkowego *forte* do *piano*. Zdanie kończy się na alterowanym " charakter utworu. Zdanie b składa się z pochodzącego wstępującego w pierwszej frazie i zstępującego w drugiej, tworzących linię melodyczną o kształcie parabolicznym. Druga fraza nawiązuje do zakończenia zdania a i kończy się fermatą, która jak gdyby rozszerza perspektywę, wprowadzając słuchacza w malowniczą scenerię zamierzonych czasów. Sześciotaktowe interludium zapowiada następujący w kolejnych zdaniach opis nieprzyjaznego i niebezpiecznego środowiska naturalnego. Zdanie c stanowi imitację pierwszej frazy zdania b, co sprawia, że ma charakter deklamacyjny. Natomiast zdanie d składa się z dwóch kontrastujących fraz, przy czym druga fraza stanowi progresję pierwszej o interwał kwarty w dół. Powtarzający się tekst przypomina zamyślenie westchnienie, a wyraźny kontrast dynamiczny odzwierciedla zmianę nastroju podmiotu lirycznego. Zdanie e kończy część A, doprowadzając ją do punktu kulminacyjnego na najwyższym w tej części dźwięku „e²”, wykonanym w dynamice *ff* i przedłużonym fermatą.

Część B (takty 23-42) obejmuje trzy zdania i utrzymana jest w tempie *Andante con moto*. W porównaniu z częścią A jest bardziej liryczna, nawiązująca charakterem do arii. Podzielić ją można na dwie części, z czego pierwsza, obejmująca zdania f i g, wyraża podziw dla bohaterstwa Zhou Gongjina (znanego również jako Zhou Yu). Od słów „pamięcią sięgam” (遥想), dynamika stopniowo narasta, by na kończącym zdanie g słowach „烟灭” osiągnąć *fortissimo*, stanowiące drugi punkt kulminacyjny utworu. Na drugą część składa się zdanie f', będące refleksją na temat własnego losu. Po kulminacji, melodia znów przybiera spokojny,

liryczny charakter. Dramatyczny rozwój linii melodycznej i zmiana nastroju doskonale oddają przejście z pograżenia myślami w przeszłości, do rzeczywistości. Jednocześnie, część druga stanowi powtórzenie melodii części pierwszej, ze zmodyfikowanym zakończeniem, będące sublimacją przedstawionej wcześniej koncepcji artystycznej. Część B kończy się na dominancie o długiej wartości rytmicznej, a *diminuendo* i *ritenuto* podkreślają bezkresny smutek podmiotu lirycznego.

Na kodę składają się takty 43-53. Po zderzeniu kontrastujących części A i B, koda ma charakter bardziej stonowany, z nutą przygnębienia. Po dwóch spokojnych taktach interludium, podmiot liryczny zdaje się szeptać: „czyż życie nie jest jak sen?“, skłaniając do głębszej refleksji filozoficznej. Natomiast ostatnia fraza, „ten kielich rozlewam na cześć księżycy“, nawiązuje do materiału muzycznego z części A. Melodia ma charakter wstępujący i kończy się na trwającym dwie miary najwyższym dźwięku, prowadząc do ostatniego punktu kulminacyjnego. Symbolizuje on nagłą zmianę nastroju, rozwianie przygnębiających myśli, powrót do rzeczywistości i rozbudzenie na nowo ambicji. Na tej pozytywnej nucie kończy się cały utwór.

Qing Zhu zastosował w pieśni *Jangcy płynie na wschód* elementy charakterystyczne dla zachodniej opery. W opracowaniu pierwszej strofy sięgnął po melodykę sylabiczną, przypominającą zachodni recytatyw, co odpowiada treści pierwszej strofy, stanowiącej opis majestatycznej scenerii. Śpiewna melodia drugiej strofy nawiązuje natomiast do lirycznego charakteru arii operowej i również zgodna jest z treścią tekstu, w sugestywny sposób odmalowującego wizerunek bohatera i ukazującego emocje podmiotu lirycznego. Ponieważ zgodnie ze słowami Qing Zhu, z punktu widzenia poetyki, wiersz *Wspominając starożytne czasy nad Czerwonymi Klifami. Na melodię Nian Nu Jiao* łączy w sobie elementy narracyjne i liryczne, kompozytor zdecydował się na ujęcie go w formie ballady, rozpoczynającej się narracyjnym recytatywem.

2) Przejrzysta faktura akompaniamentu

Zdaniem autora, pieśń artystyczna jest duetem na głos i fortepian. Akompaniament fortepianowy odgrywa w pieśni artystycznej niezwykle istotną rolę, razem z partią wokalną tworzy bowiem integralną całość. Partia akompaniamentu w pieśni *Jangcy płynie na wschód*, pomimo swojej prostoty, doskonale odmalowuje wykreowany w utworze obraz muzyczny, a także oddaje niesione przez niego emocje. Za pomocą najprostszych technik pozwala na osiągnięcie optymalnego efektu. W związku z podziałem wiersza na dwie strofy i dwuczęściową budową utworu, Qing Zhu zastosował odpowiednio dwa odmienne rodzaje

akompaniamentu.

Z semantycznego punktu widzenia, część A stanowi obiektywny opis krajobrazu, dlatego kompozytor zastosował mocne, donośne akordy harmoniczne. Prosta rytmika, oparta na półnutach, ćwierćnutach i ósemkach, podkreśla deklamacyjny charakter tej części, nie ujmując jednocześnie pięknu melodii. Akordy harmoniczne w prawej i lewej ręce partii akompaniamentu w pierwszym zdaniu, w połączeniu z dynamiczną, pełną mocy linią melodyczną partii wokalne, doskonale oddają majestatyczny i poruszający obraz rzeki Jangcy (vide: Przykład nutowy 4-4). Natomiast zawarte w tej części sześciotaktowe interludium stanowi piękny przykład zobrazowania scenerii za pomocą akompaniamentu (vide: Przykład nutowy 4-5). Zagęszczona faktura w czterech pierwszych taktach interludium doskonale oddaje obraz wzburzonych fal, rozbijających się o poszarpane skały po obu stronach rzeki i wzbijających niezliczone bałwany, natomiast akordy w coraz wyższym rejestrze zdają się imitować napływanie coraz większych fal. Począwszy od drugiej części czwartego taktu, muzyka zaczyna się wyciszać, a seria opadających przebiegów gamowych sugeruje ustępowanie fal. W ostatnich dwóch taktach interludium następuje uspokojenie, symbolizujące złagodzenie biegu rzeki. Całość interludium nie tylko ożywia pieśń, ale również pozwala słuchaczom odczuć majestat „poszarpanych skał sięgających nieba” i „rozszałałych fal, uderzających o brzegi, wzbijających spienione bałwany”.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in Chinese: "大江东去 浪淘尽 千古风流人". The piano accompaniment is in a 4/4 time signature and features a strong, rhythmic accompaniment with chords and a melodic line. The score is marked with dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano).

Przykład nutowy 4-4

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of a piano accompaniment. The score is marked with the tempo instruction "più mosso". The piano accompaniment is in a 4/4 time signature and features a dense, rhythmic accompaniment with chords and a melodic line. The score is marked with dynamics such as *ff* (fortissimo).



Przykład nutowy 4-5

Zarówno część B, jak i koda, są wizytą w przeszłości, refleksją poety nad wydarzeniami historycznymi, dlatego kompozytor zastosował w partii akompaniamentu akordy rozłożone. Triolowym akordom rozłożonym w lewej ręce towarzyszą grane arpeggio akordy w prawej ręce. Z jednej strony podkreślają one kantylenową melodię partii wokalne, z drugiej zaś uwypuklają zbliżony do arii charakter części B. Płynne akordy rozłożone doskonale odmalowują pełen elegancji wizerunek Zhou Yu. Jednocześnie, przywodzące na myśl szmer wody triole idealnie ilustrują wspomnienie, które kadr za kadrem ukazuje się przed oczyma odbiorcy (vide: Przykład nutowy 4-6).

Przykład nutowy 4-6

Na słowach „przyglądał się płonącej flocie wroga” (檣 櫓 灰 飞 烟 灭), faktura akompaniamentu na krótko zmienia się na akordy harmoniczne, prowadzone w przeciwnych kierunkach w prawej i lewej ręce. W połączeniu z wstępującą melodią partii wokalne i narastającą dynamiką, faktura ta sprzyja budowaniu napięcia, wzmacniając tym samym efekt punktu kulminacyjnego. Zwłaszcza na sylabie „mie” (灭), akompaniament nagle zatrzymuje się na ostatnim akordzie, wydłużonym fermatą. Zastosowanie w tym miejscu techniki *liubai*, daje słuchaczowi czas na zmierzenie się z emocjami i przestrzeń dla wyobraźni. Po krótkiej przerwie, następuje wznowienie wcześniejszego akompaniamentu, co sprawia wrażenie jak gdyby westchnienia (vide: Przykład nutowy 4-7).

31 *mf* *string.*
羽 扇 纶 巾 谈 笑 间 檣 櫓 灰

34 *ff*
飞 烟 灭

Przykład nutowy 4-7

W kodzie kompozytor również zastosował akordy rozłożone, jednak w porównaniu z częścią B, faktura jest mniej zagęszczona, odznacza się większą prostotą. Partia lewej ręki opiera się o powtarzające się, kropkowane figury rytmiczne, a falująca melodia wyróżnia się dość dużym ambitusem. Akompaniament kreuje oniryczny, odrealniony nastrój, który doskonale współgra ze słowami „czyż życie nie jest jak sen” (人生如梦). Po oddaniu nuty „sennej” melancholii, akompaniament fortepianowy zatrzymuje się na pojedynczym dźwięku w niskim rejestrze, zagrany w dynamice *ppp*, co przywodzi na myśl stopniowe pogrążenie się we śnie. Natomiast w ostatnich dwóch taktach, wraz z wznoszącą się melodią partii wokalne, akompaniament również przybiera kierunek wstępujący, odzwierciedlając moment przebudzenia, powrotu do rzeczywistości. Stworzony przez partię akompaniamentu wyraźny kontrast, zaprasza do refleksji (vide: Przykład nutowy 4-8).

47

如梦

47

3

3

3

51

ff *con forza e molt vivo*

一樽还醉江月

51

ppp

ff *molt vivo*

8va

Przykład nutowy 4-8

Zastosowanie nieskomplikowanych schematów rytmicznych, takich jak triole, grupy ósemkowe i szesnastkowe, ukazuje prostotę warstwy akompaniamentu w pieśni *Jangcy płynie na wschód*. Prostota nie oznacza jednak niewyszukania, partia akompaniamentu doskonale bowiem łączy się z melodią partii wokalne, tworząc z nią nierozzerwalną całość. *Jangcy płynie na wschód* to pierwsza chińska pieśń artystyczna i bez wątpienia posiada ogromną wartość artystyczną. Oprócz przemyślanej budowy utworu i faktury akompaniamentu, również melodyka i organizacja tonalna zasługują na dogłębną analizę. Ponadto, Qing Zhu zastosował w tej pieśni liczne obcojęzyczne określenia wykonawcze. Świadczy to z jednej strony o solidności wykształcenia muzycznego, jakie zdobył na Zachodzie, z drugiej zaś o innowacyjnym promowaniu przez kompozytora syntezy muzyki chińskiej i zachodniej.

4.1.2.4 Analiza wykonawcza

Pod względem dynamiki i agogiki, autor podążał ściśle za wskazówkami zawartymi przez kompozytora w zapisie nutowym. Pod względem techniki śpiewu i stylistyki wykonawczej, zbliżone są one do śpiewu operowego, ponieważ sam Qing Zhu zawarł w pieśni elementy arii i recytatywu. Najwięcej pola do interpretacji pozostawia warstwa

ekspresji emocjonalnej, gdzie autor starał się wyrazić uczucia zgodnie z własnym rozumieniem wiersza.

Pieśń *Jangcy płynie na wschód* odznacza się dość dużymi wahaniami nastroju. Chcąc precyzyjnie oddać wyrażane w utworze emocje, trzeba nie tylko zrozumieć ogólną treść wiersza, ale również uświadomić sobie stan emocjonalny poety podczas tworzenia tego utworu. Omawiany wiersz wyraża przygnębienie i frustrację Su Shi z powodu własnych niepowodzeń, zestawionych z wielkimi osiągnięciami starożytnego bohatera. Pierwsza część pieśni (takty 1-22), opisuje majestatyczny krajobraz, na tle którego rozegrała się bitwa o Czerwone Klify. Już pierwsze słowa, „Jangcy płynie na wschód” (大江东去) należy zaśpiewać z pasją i rozmachem, oddając scenerię potężnej rzeki. Zaraz potem nastrój się uspokaja, a fraza „od tysięcy lat jej spienione fale są świadkiem bohaterskich czynów” powinna zabrzmieć niczym westchnienie. Następnie emocje zaczynają stopniowo narastać, należy stanowczo, z przekonaniem opowiedzieć o rozegranej w tym miejscu bitwie. Fragment od słów „poszarpane skały sięgają tu nieba” (乱石、崩云) do „wzbijając spienione bałwany” (卷起千堆雪) odmalowuje imponujące tło opisywanych wydarzeń. Należy go zaśpiewać ostrożnie i z napięciem, w poruszający sposób. Zaraz potem następuje pierwszy punkt kulminacyjny pieśni: „pejzaż niczym z obrazu, wielka scena historii”. W tym momencie następuje wybuch emocji i bolesna refleksja nad upływem czasu. Choć na kartach historii zapisali się niezliczeni bohaterowie, to każdy z nich odszedł w przeszłość.

W części drugiej (takty 23-42) nie ma tak wielkich zmian nastroju, wyrażane emocje są łagodniejsze i bardziej subtelne. Dwa pierwsze zdania opisują rycerskość i wrażliwość bohatera Zhou Yu, natomiast w trzecim zdaniu następuje powrót do rzeczywistości i refleksja podmiotu lirycznego nad własną sytuacją. Od słów „pamięcią sięgam” (遥想) do „przy niezobowiązującej konwersacji” (谈笑间), należy śpiewać spokojnie, niespiesznie opowiadając historię bohatera. Następująca później fraza „przyglądał się płonącej flocie wroga” (檣櫓灰飞烟灭) jest punktem kulminacyjnym drugiej części. Śpiewając ją, autor starał się oddać dumę i pewność siebie, charakteryzujące utalentowanego stratega. Nastrój trzeciego zdania odznacza się nutą przygnębienia. Poeta porównując się z młodym, odnoszącym zwycięstwa Zhou Yu, zdaje sobie sprawę, iż pomimo siwiejących włosów, wciąż nie spełnił swoich młodzieńczych ambicji. Autor starał się w tym miejscu wyrazić w głosie uczucie żalu podmiotu lirycznego.

Koda pieśni (takty 43-53) wynosi przekaz utworu na wyższy poziom. Poeta zdaje sobie sprawę, iż życie jest ulotne niczym sen, zamiast ulegać przygnębieniu, lepiej jest stawić

mu czoła z uśmiechem, wznosząc toast w świetle księżyca. Zdaniem autora, ostatnią frazę należy zaśpiewać bohaterskim tonem, tak by zachować integralność koncepcji artystycznej wiersza. Koda odznacza się dużymi wahaniami nastroju i wyraźnymi kontrastami dynamicznymi. Przedmiotem refleksji poety jest on sam, a utwór kończy się frazą o potężnym ładunku emocjonalnym.

4.1.3 *Nocne cumowanie przy klonowym moście (枫桥夜泊)*

4.1.3.1 Okoliczności powstania

Li Yinghai (黎英海) jest słynnym chińskim kompozytorem i teoretykiem muzyki. Jego utwory, reprezentujące wysoki poziom artystyczny, odznaczają się elegancją, wyrafinowaniem, a także wykorzystaniem elementów muzyki ludowej. *Nocne cumowanie przy klonowym moście* to pieśń artystyczna, którą Li Yinghai skomponował w 1982 roku do słów wiersza pod tym samym tytułem, autorstwa Zhang Ji (张继). *Nocne cumowanie przy klonowym moście* jest jednym ze sztandarowych przykładów chińskiej pieśni artystycznej, utwór ten w 1988 roku zdobył I nagrodę w Konkursie Kompozytorskim Chińskiej Pieśni Artystycznej, stanowi też żelazny punkt repertuaru koncertowego licznych śpiewaków chińskich.

Wiersz *Nocne cumowanie przy klonowym moście* jest jednym z bardziej znanych utworów Zhang Ji, poety z okresu panowania dynastii Tang. Można powiedzieć, że w Chinach jest on znany praktycznie każdemu. Wiersz składa się z czterech wersów, w którym każdy liczy siedem sylab, można więc nazwać go siedmiosylabowym tetrastychem. Rymiczność wiersza uzupełnia rym „-an”. Utwór ten powstał po tym jak w wyniku rebelii An Lushana⁶¹, Zhang Ji schronił się w regionie dzisiejszych prowincji Jiangsu i Zhejiang. Pewnej jesiennej nocy, łódź którą płynął zacumowała na obrzeżach miasta Gusu (dzisiejsze Suzhou). W tym momencie, z dala od rodzinnych stron, Zhang Ji uległ uczuciu przygnębienia, na które składał się żal z powodu zawiedzionych ambicji, troska o pogrążony w chaosie kraj i tęsknota za domem. Wszystko to zainspirowało poetę do napisania wiersza, który wszedł do kanonu nieprzemijalnej klasyki.

4.1.3.2 Analiza tekstu

⁶¹ Rebelia An Lushana, nazywana również Rebelią An-Shi, odnosi się do buntu przeciwko rządowi cesarskim w latach 755-763, najpierw pod dowództwem An Lushana, a potem Shi Siminga.

月落乌啼霜满天，
江枫渔火对愁眠。
姑苏城外寒山寺，
夜半钟声到客船。

Księżyc zachodzi, kraczą wrony, mróz przepelnia niebo,
Klony przy rzece i światła łodzi, ja leżę bezsenny.
Za murami Gusu widać świątynię Hanshan,
Dźwięk jej dzwonów dociera do mej łodzi o północy.

W dwóch pierwszych wersach, obejmujących czternaście sylab, poeta zawarł opis sześciu różnych scen. Późna jesień nad rzeką, blaskowi zachodzącego księżyca towarzyszy krakanie wron, głęboką noc wypełnia mroźne powietrze, na brzegu widać klony, na rzece połyskują światła rybackich łodzi, jest jeszcze leżący bezsennie, zatroskany wędrowiec. Kadry te zestawione są na zasadzie kontrastu – statyczne i dynamiczne, jasne i mroczne, dalekie i bliskie. Wzajemnie się uzupełniają i ożywiają, a stan emocjonalny podmiotu lirycznego streszcza jedno słowo: „zatroskanie” (愁).

Dwa ostatnie wersy skupiają się na dźwięku dzwonów, dochodzącym ze świątyni Hanshan. W środku nocy, wszechogarniającą ciszę przerywa dźwięk dzwonów, niosący się po jeziorze z odległej świątyni Hanshan, odbija się on echem w sercu poety. Smutek podmiotu lirycznego osiąga punkt kulminacyjny, jak gdyby dzwony były specjalnie dla niego, znając sekrety jego serca. Piękno wiersza wybrzmiewa echem niczym dźwięk dzwonów.

W wierszu tym podmiot liryczny przepelniony jest uczuciem melancholii, niezwykle subtelnie wyrażając uczucia obudzone okolicznościami przyrody w trudnym dla niego momencie życia. Głęboka noc na południu Chin, daleko od domu, zachodzący księżyc, krakanie wron, klony przy brzegu rzeki, światła na kutrach rybackich, samotna łódź, dźwięk dzwonów o północy. Całość przypomina obraz malowany tuszem. Bohater wiersza z jednej strony jest częścią tego obrazu, w obliczu nocnej scenerii i dźwięku dzwonów obracając się w łodzi z boku na bok. Z drugiej strony jest obserwatorem, piszącym wiersz pod wpływem otaczającej go scenerii, co tworzy efekt zaburzenia czasoprzestrzeni. Tego rodzaju wielowarstwowość i niejednoznaczność są jednymi z cech wyróżniających klasyczną poezję chińską.

4.1.3.3 Analiza muzyczna

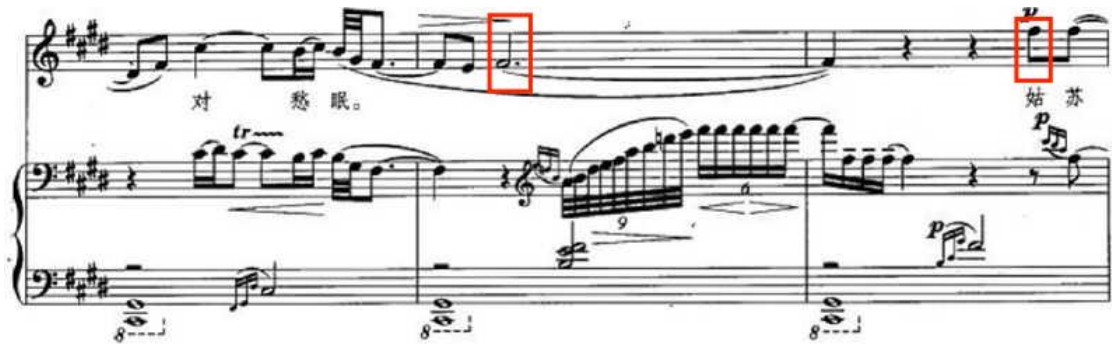
Pieśń artystyczna *Nocne cumowanie przy klonowym moście* oparta jest o tradycyjną chińską pentatonikę, a pod względem budowy jest pieśnią dwuczęściową. Składa się z czterech zdań i kody. Dwa pierwsze zdania są symetryczne, trzecie zdanie stanowi

rozwinięcie, a czwarte prowadzi do punktu kulminacyjnego. Piąte zdanie, będące zmodyfikowanym powtórzeniem zdania czwartego, tworzy kodę partii wokalne.

Warstwa melodyczna pieśni odznacza się zastosowaniem niewielkich interwałów, z przewagą interwałów sekundy i tercji. Zabieg ten ma na celu imitację melodyki dialektu, jakim posługiwali się mieszkańcy Gusu i okolic. Ponadto, unikanie skoków interwałowych lepiej oddaje spokój odmalowanej w wierszu nocnej scenerii. Warto również zauważyć, iż kompozytor zastosował charakterystyczną dla tradycyjnych chińskich melodii technikę „ryby gryzącej ogon”, gdzie nuta kończąca jedno zdanie jest jednocześnie dźwiękiem rozpoczynającym kolejne (vide: Przykład nutowy 4-9). W takcie ósmym, melodia pierwszego zdania kończy się na dźwiękach f¹ i g¹. Od tych samych dźwięków rozpoczyna się drugie zdanie w takcie dziesiątym. Tego rodzaju technika daje efekt ścisłego połączenia i spójności melodii. Ponieważ tekst pieśni składa się zaledwie z czterech wersów, zastosowanie techniki „ryby gryzącej ogon” pozwala na naturalne, płynne połączenie tych wersów. Dla lepszego oddania koncepcji artystycznej wiersza, kompozytor zastosował też zmodyfikowaną wersję tej techniki, rozpoczynając kolejne zdanie o oktawę wyżej (vide: Przykład nutowy 4-10). Drugie zdanie kończy się dźwiękiem fis¹, a trzecie rozpoczyna się o oktawę wyżej, od fis². Taki zabieg nie tylko pozwala uniknąć mechaniczności i monotonii, ale również nadaje melodii wrażenia przestrzenności, tworząc silny kontrast ze stosowanymi dotąd niewielkimi interwałami. Na dźwięku przeniesionym o oktawę wyżej warto wykonać *crescendo*, co dodatkowo podkreśli efekt wielopłaszczyznowości i trójwymiarowości.

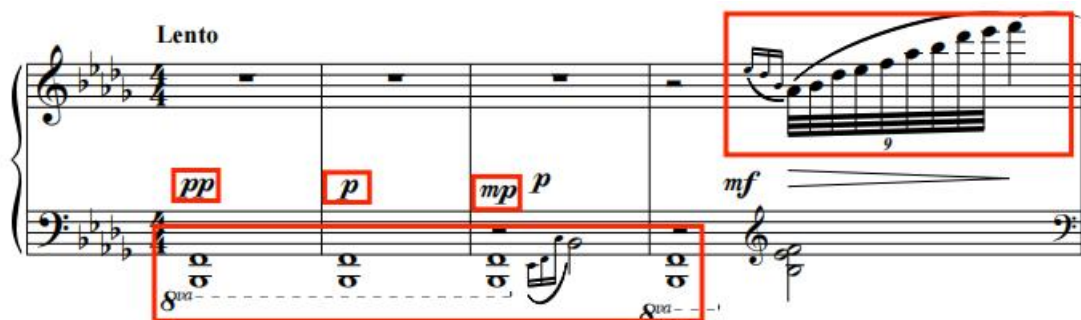
The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line in G major (one sharp), and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line consists of two phrases. The first phrase ends with the notes F¹ and G¹, which are highlighted with a red box. The second phrase begins with the same notes, also highlighted with a red box, illustrating the 'fish-eating-tail' technique. The lyrics '江枫渔火' are written below the second phrase. The piano accompaniment features a nine-note arpeggiated figure in the right hand and octaves in the left hand, with '8va' markings. The score is numbered '8' at the beginning of each line.

Przykład nutowy 4-9



Przykład nutowy 4-10

Powodem, dla którego *Nocne cumowanie przy klonowym moście* wyróżnia się na tle innych pieśni artystycznych, oprócz unikalności tekstu i linii melodycznej, jest akompaniament fortepianowy, który doskonale oddaje koncepcję artystyczną wiersza i doskonale uzupełnia partię wokalną, tworząc z nią integralną całość. Przed rozpoczęciem pierwszego zdania w partii wokalne, kompozytor zastosował kilka obrazowych elementów: powtarzające się kwinty w niskim rejestrze imitują dźwięk dzwonów ze świątyni Hanshan, wprowadzając w nastrój utworu. Następnie połączenie szybkiego ozdobnika z nowemolą ilustruje fale uderzające o brzeg łodzi oraz nastrój mroźnej nocy. Przeniesione o oktawę niżej interwały kwinty, złożone z toniki i dominanty, naśladują brzmienie dzwonów, a narastająca dynamika (*pp-p-mp*) tworzy efekt zbliżającego się dźwięku (vide: Przykład nutowy 4-11), sprawiając iż słuchacz momentalnie przenosi się w kreowaną scenerię. Motyw dzwonów przewija się przez całą pieśń, wysuwając się na pierwszy plan na koniec utworu, co stanowi spinającą całość klamrę kompozycyjną. Natomiast wartkie nowemole, złożone z trzydziestodwojek w pochodzie wstępującym sugestywnie oddają obraz fal na jeziorze. Ten motyw z kolei pojawia się zawsze gdy muzyka nagle ustaje, tworząc cykliczny schemat razem z motywem dzwonów. Tego rodzaju zabieg w partii akompaniamentu wzmacnia plastyczność i liryczność wyrazu.



Przykład nutowy 4-11

Przewijający się przez cały utwór interwał kwinty czystej uosabia dźwięk dzwonów, a także jest symbolem pogrążonej w ciszy nocy. Jednocześnie, interwał ten stanowi stabilną podporę organizacji tonalnej pieśni.

Pod względem faktury akompaniamentu fortepianowego, wyróżnić można trzy zasadnicze figury rytmiczne. Pierwsza z nich to długie wartości rytmiczne w niskim rejestrze, naśladujące dźwięk dzwonów. Wyrażają one również uczucie przygnębienia i zatroskania, ciężkie westchnienie na myśl o losach Ojczyzny i konieczności przebywania z dala od domu w związku z rebelią An Lushana. Druga figura to wielokrotnie pojawiające się w wysokim rejestrze nowemole. Poza imitacją szmeru wody, poprzez jasną barwę wysokiego rejestru fortepianu, kreują atmosferę spokojnej nocy, tworząc wyraźny kontrast z dźwiękiem dzwonów, który daje efekt wielopłaszczyznowości. Trzecia figura to triolowe ozdobniki połączone z półnutami, które usłyszeć można w rejestrze średnim i niskim (vide: Przykład nutowy 4-11). Stanowi ona również nawiązanie do fal jeziora i występuje na przemian z kwintami naśladującymi dźwięk dzwonów. Taki zabieg tworzy efekt przybliżania się i oddalania kadru, raz słysząc odległy dźwięk dzwonów, raz bliski dźwięk wody, co nadaje całej scenie nieco odrealnionego charakteru.

4.1.3.4 Analiza wykonawcza

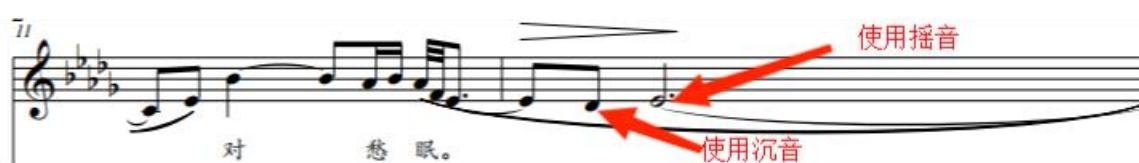
Po pierwsze, cechą charakterystyczną dla wykonania tego utworu jest zastosowanie *rubato*, czego autor w tym miejscu nie będzie jednak szczegółowo omawiać. Po drugie, dla lepszego oddania prozodii chińskiej poezji starożytnej oraz wyrażenia przygnębienia podmiotu lirycznego, autor zwrócił szczególną uwagę na dobór technik *runqiang* (润腔)⁶². Ogólnie rzecz ujmując, w utworze tym najczęściej używa się dwóch technik ozdabiania melodii: *yaoyin* (摇音) i *chenyin* (沉音). Występują one w gruncie rzeczy razem, najpierw *chenyin*, potem *yaoyin*. Pamiętam, że pieśń ta była pierwszym chińskim utworem, który zaśpiewałem mojemu promotorowi, profesorowi Zdzisławowi Madejowi. Usłyszawszy ją, zapytał dlaczego dodałem liczne nuty nie występujące w zapisie nutowym. Chciałem wyjaśnić, iż sięgnąłem do popularnej w chińskiej muzyce tradycyjnej techniki *runqiang*, jednak nie wiedziałem jak to wyjaśnić w języku angielskim. Powiedziałem więc, że jest to pewna tradycja w chińskiej wokalistyce, podobna do improwizacji w barokowych ariach da

⁶² Termin *runqiang* (dosłownie: upiększanie głosu) odnosi się do szeregu technik wokalnych służących ozdabianiu melodii, w celu jej upiększenia i uczynienia bardziej poruszającą. Do najczęściej używanych w ramach *runqiang* ozdobników zalicza się przednutki, tryle, mordenty i glissando.

capo. *Runqiang* tak naprawdę jest bowiem ekspresją indywidualnej interpretacji wykonawcy.

Wykorzystywana przy długich dźwiękach technika *yaoyin* imituje barwę i stylistykę gry na *guqin*. *Guqin* stanowi symbol sztuki starożytnych intelektualistów. Podczas grania na tym instrumencie często stosuje się tzw. *yaoyin* (dosłownie: kołyszący dźwięk), powstający na skutek przesuwania palcem po strunie. Autor zastosował ten zabieg na każdej sylabie kończącej zdanie („tian” 天, „mian” 眠, „si” 寺, „chuan” 船) oraz na sylabie „ti” (啼) występującej w środku pierwszego zdania. Wykonanie tego ozdobnika wymaga dobrego podparcia oddechowego i utrzymania wysokiej pozycji głosu, które pozwolą na kontrolowanie vibrata. Przy naśladowaniu efektu uzyskiwanego na *guqin*, głos powinien jakby coś kołysać, zaczynając od wolnych drgań i stopniowo przyspieszając, realizując jednocześnie *decrescendo*. Uzyskane w ten sposób vibrato powinno być luźne i piękne w brzmieniu. Zastosowanie przez autora techniki *yaoyin* ma na celu z jednej strony lepsze oddanie powodowanego zatroskaniem westchnienia poety, z drugiej natomiast bardziej sugestywne ukazanie odmalowanego w wierszu obrazu, dające odbiorcy większe pole dla wyobraźni.

Pomiędzy dźwiękami oddzielonymi określonymi interwałami, autor zastosował z kolei technikę *chenyin* (dosłownie: osadzony dźwięk). Jak widać w przykładzie nutowym 4-12, pod koniec drugiego zdania, w takcie 12, autor sięgnął po ozdobnik *yaoyin* na dźwięku es¹. Natomiast dla podkreślenia charakteru tego ozdobnika, na poprzedzającym półnutę z kropką dźwięku des¹, należy najpierw delikatnie osadzić dźwięk, a następnie przejść do wykonania *yaoyin*. Takie połączenie technik *chenyin* i *yaoyin* autor zastosował trzykrotnie, odpowiednio we frazach „mróz przepelnia niebo” (霜满天), „ja leżę bezsenny” (对愁眠) i „dociera do mej łodzi” (到客船). Tego rodzaju *runqiang* imituje również sposób deklamacji charakterystyczny dla starożytnych Chińczyków, podkreślając tym samym tradycyjny charakter utworu, nawiązujący do starożytnej stylistyki.



Przykład nutowy 4-12

Oprócz wyżej wymienionych kwestii, autor uważa, iż przy wykonaniu pieśni artystycznej *Nocne cumowanie przy klonowym moście*, należy zwrócić uwagę na jedność

znaczenia słów, ekspresji emocjonalnej i muzycznej wizji.

Po pierwsze, należy zadbać o zgodność treści wiersza z ekspresją emocjonalną. W tym celu można zacząć od stworzenia odpowiedniego obrazu w umyśle: księżyc zachodzi, zapada mrok, sporadyczne krakanie wron tworzy posępną atmosferę, powietrze przeszywa mrozem, leżą samotnie w przycumowanej łodzi, na brzegu widać klony, na powierzchni wody rozbłyskują światła w łodziach rybaków, nie ma się z kim podzielić troskami ciężącymi na sercu i spędzającymi sen z powiek. W chwili przygnębienia, w położonej poza murami Gusu samotnej świątyni Hanshan rozbrzmiewa o północy głos dzwonów. Choć zrozumienie autora nie jest wolne od błędów, to w procesie interpretacji powstaje w wyobraźni obraz. Gdy obraz ten nabiera kształtów, ożywa też wizerunek bohatera. Dlatego też proces ten jest nieodzowny.

Po drugie, dosłowne znaczenie tekstu jest dopiero pierwszą płaszczyzną ekspresji. Tak więc pierwszym krokiem jest poprawne przekazanie publiczności ogólnego znaczenia śpiewanych słów. Natomiast ekspresja emocjonalna opiera się na zrozumieniu uczuć wyrażanych przez tekst, wymaga więc rezonansu z emocjami poety. Oprócz precyzyjnego przekazania dosłownego znaczenia pieśni, należy połączyć uczucia podmiotu lirycznego z własnymi uczuciami, tak by wykonanie odznaczało się zarówno pięknem głosu, jak i szczerością emocji, tylko w ten sposób jest bowiem w stanie poruszyć odbiorcę.

W końcu, ostatecznym celem wykonania pieśni *Nocne cumowanie przy klonowym moście* jest przekazanie muzycznej wizji. W porównaniu z tym, oddanie treści i emocji wydaje się dużo prostszym zadaniem. Trudność w zaprezentowaniu odbiorcy wizji muzycznej wynika z dwóch zasadniczych przyczyn: po pierwsze, by odpowiednio zinterpretować muzyczną wizję, potrzebne jest precyzyjne, głębokie i żywe zrozumienie zamysłu twórczego zarówno poety, jak i kompozytora, a także wpisanie własnych emocji w kontekst koncepcji artystycznej utworu. Po drugie, muzyczna wizja jest nienamacalna i niewyraźna słowami, zrozumieć ją można tylko sercem. Oprócz właściwej interpretacji, wykonawca musi posiadać sceniczną charyzmę i siłę wyrazu, tak by być w stanie naprawdę poruszyć publiczność. Pośród licznych interpretacji tej pieśni, zdaniem autora wykonanie Wu Bixia (吴碧霞)⁶³ stanowi doskonały przykład jedności znaczenia słów, ekspresji emocjonalnej i muzycznej wizji.

4.2 Cykl Trzy pieśni z dynastii Yuan (元曲小唱三首)

⁶³ Wu Bixia, słynna chińska sopranistka koloraturowa, profesor Chińskiego Konserwatorium Muzycznego. W 2002 roku zdobyła II nagrodę w XII Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Czajkowskiego, a w 2000 roku I nagrodę w VIII Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Bilbao.

4.2.1 Okoliczności powstania Trzech pieśni z dynastii Yuan

Yuanqu (元曲), znane również jako *yuansanqu* lub *xiaoling*, to rodzaj poezji chińskiej popularnej w okresie panowania dynastii Yuan. Choć nie jest ona tak spektakularna jak poezja *shi* z okresu Tang, czy poezja *ci* z okresu Song, to odznacza się prostotą przekazu, zapewniającą jej szerokie grono odbiorców. Wang Guowei następująco przedstawia ich wartość: „Gdzie leży piękno *yuanqu*? Ująć je można jednym słowem: naturalność. Od czasów starożytnych po współczesność, wybitne dzieła literackie odznaczały się naturalnością wyrazu, a spośród nich, najbardziej naturalne są *yuanqu*. Można więc powiedzieć, że *yuanqu* to najbardziej naturalna forma literacka chińskiej poezji klasycznej.”⁶⁴

Cykl zatytułowany *Trzy pieśni z dynastii Yuan* składa się z następujących trzech *yuansanqu*, autorstwa wybitnych poetów z okresu panowania dynastii Yuan: *Wiosenna tęsknota. Na melodię Zhe Gui Ling* (折桂令•春情) Xu Zaisi, *Radość. Na melodię Hong Xiu Xie* (红绣鞋•欢情) Guang Yunshi oraz *Rosa na krzewie różanym. Na melodię Luo Mei Feng* (落梅风•蔷薇露) Ma Zhiyuana. Te trzy *xiaoling* opisują tęsknotę za ukochaną osobą, co jest tematem najczęściej poruszonym w *yuansanqu*. Kompozytor Gao Weijie (高为杰) połączył treść trzech wierszy w miłosny tryptyk, opisujący zakochanie, rozkwit miłości i rozstanie młodej dziewczyny z ukochanym oraz towarzyszące tym różnym etapom uczucia. Wybór trzech wierszy, autorstwa trzech różnych poetów i połączenie ich w oparciu o wyrażane w utworach emocje, nadał tekstom nowego znaczenia, co samo w sobie było bardzo oryginalnym zabiegiem.⁶⁵ W tej koncepcji artystycznej leży też urok analizowanego cyklu pieśni.

Gao Weijie, słynny współczesny kompozytor chiński, obecnie wykłada kompozycję w Chińskim Konserwatorium Muzycznym. Urodził się w 1938 roku w Szanghaju. Za sprawą matki, od najmłodszych lat miał kontakt z różnymi szkołami tradycyjnej opery chińskiej, jak np. opera pekińska, opera Yue, czy opera szanghajska, co rozbudziło jego zainteresowanie muzyką. Często bywał też w kościele, gdzie zetknął się z muzyką religijną, co skłoniło go do zapoznania się z muzyką zachodnią, w tym muzyką klasycystyczną, romantyczną i współczesną. W wieku młodzieńczym został przyjęty do Syczuańskiego Konserwatorium Muzycznego. W trakcie studiów rozpoczął samodzielnie naukę kompozycji, podczas której

⁶⁴ Wang Guowei 王国维, *Historia opery chińskiej okresu Song i Yuan* (宋元戏曲史), Shanghai Renmin Chubanshe 2014, str. 201-206

⁶⁵ Yang Guangjin 杨光金, *Połączenie starożytności ze współczesnością w poezji z dynastii Yuan* (元曲小唱的古意新韵), *Zhonghua Wenhua Huabao* 2017 (03), str. 55

otrzymał wiele cennych wskazówek od wykładowców na uczelni profesorów. W 1960 roku, po kilku latach wyteżonej nauki, ukończył studia z doskonałymi ocenami i rozpoczął w konserwatorium pracę dydaktyczną. W trakcie swojej kariery akademickiej, zajmował m.in. stanowisko dziekana wydziału kompozycji w Syczuańskim Konserwatorium Muzycznym i Chińskim Konserwatorium Muzycznym. Gao Weijie odznacza się zamiłowaniem do chińskiej poezji klasycznej, a zwłaszcza do *yuanqu*. W 2012 roku napisał muzykę do trzech *yuansanqu*, *Rosa na krzewie różanym. Na melodię Luo Mei Feng Ma Zhiyuana, Wiosenna tęsknota. Na melodię Zhe Gui Ling (折桂令•春情) Xu Zaisi i Radość. Na melodię Hong Xiu Xie (红绣鞋•欢情) Guang Yunshi*, łącząc je w cykl *Trzy pieśni z dynastii Yuan*. Premiera utworu odbyła się 17 grudnia 2013 roku w Sali Koncertowej Zakazanego Miasta w Pekinie, w wykonaniu pierwszego chińskiego kontratenora, Xiao Ma. Koncert ten odbił się szerokim echem, a kompozycja Gao Weijie spotkała się z uznaniem krytyków i entuzjastyczną reakcją publiczności.

Gao Weijie opracował trzy wersje tego cyklu pieśni, z akompaniamentem instrumentów zachodnich, tradycyjnych instrumentów chińskich i fortepianu, czyniąc styl utworu jeszcze bardziej różnorodnym, wysublimowanym i innowacyjnym. Autor podjął się nauki i wykonania wersji na głos i fortepian.

4.2.2 *Wiosenna tęsknota. Na melodię Zhe Gui Ling*

4.2.2.1 Analiza tekstu

Autorem wiersza *Wiosenna tęsknota. Na melodię Zhe Gui Ling* jest Xu Zaisi (徐再思), poeta tworzący *sanqu* w okresie panowania dynastii Yuan. Zgodnie z zapisami historycznymi, napisał ich ponad sto. W tytule analizowanej pieśni, „Zhe Gui Ling” jest nazwą schematu rytmiczno-melodycznego, w oparciu o który powstał wiersz, natomiast określenie „wiosenna tęsknota” odnosi się do uczucia kielkującego między parą młodych bohaterów, uczucia miłości i tęsknoty. Z tego względu, utwór ten otwiera opowieść miłosną snutą w cyklu *Trzy pieśni z dynastii Yuan*. Jeśli chodzi o treść wiersza, to poeta w kilku krótkich wersach niezwykle sugestywnie odmalował portret młodej dziewczyny, doświadczającej miłości od pierwszego wejrzenia i związanego z nią palącego uczucia tęsknoty.

Pierwsze zdanie („w życiu dotąd nie tęskniłam”) wskazuje, iż bohaterka jest młodą dziewczyną, która po raz pierwszy w życiu jest zakochana, nigdy wcześniej nie zaznała uczucia tęsknoty. Kolejne dwa zdania („teraz dopiero tęsknię, usycham z tęsknoty”) pokazują

jak zaraz po zasmakowaniu miłości, dziewczyna popada w miłosną melancholię. Następne trzy zdania opisują chorą z miłości dziewczynę. Utrata apetytu sprawia, że jej ciało staje się wątłe niczym płynąca po niebie chmura, serce przypomina niesione wiatrem bazię, a oddech, unoszące się w powietrzu pajęczne nici. Choć język wiersza jest prosty i bezpośredni, to kreowany nim obraz poetycki nic na tym nie traci, co stanowi kwintesencję *yuanqu*. W dalszej części wiersza bohaterka, wpatrując się w pozostawiony przez ukochanego upominek, zastanawia się dokąd mógł się udać, z utęsknieniem wyczekując jego powrotu. Ostatnie dwa zdania to pytanie: „o jakiej porze tęsknota jest najdotkliwsza?” oraz odpowiedź: „przy zapadającym zmierzchu, gdy księżyc nie zdąży jeszcze rozświetlić mroku swym blaskiem”. Zmierzch jest porą dnia kojarzącą się z powrotem najbliższych do domu, dlatego wtedy właśnie samotność doskwiera bohaterce najbardziej.

4.2.2.2 Analiza wykonawcza

Pieśń posiada budowę dwuczęściową, utrzymana jest w tonacji *b-gong*, w skali heptatonicznej *yayue*. Kompozytor zastosował naprzemiennie metrum 4/4 i 3/4. Utwór obejmuje części A i B oraz wstęp i interludium, co pokazuje poniższy schemat:

Część	Wstęp	A			Interl.	B			
Zdanie		a	b	c		d	d'	b	c
Takty	4	4	4	5	3	4	4	4	6

W części A, zdania a i b, odpowiadające trzem pierwszym zdaniom wiersza („w życiu dotąd nie tęskniłam, teraz dopiero tęsknię, usycham z tęsknoty”), odznaczają się zastosowaniem powtórzenia tekstu i progresji. Sześciokrotnie pojawia się słowo „tęsknota 相思” (vide: Przykład nutowy 4-13), co wzmacnia ekspresję emocjonalną i podkreśla uczucie tęsknoty, naśladując kobiece gderanie. Pod koniec każdej sylaby „si 思”, kompozytor zastosował *diminuendo* i nie zaśpiewał wartości nutowej do końca. Celem jest pozostawienie odrobiny przestrzeni, dla dodatkowego podkreślenia niewyrażonej w pełni tęsknoty. W zdaniu b, na słowach „teraz dopiero tęsknię, usycham z tęsknoty, teraz dopiero tęsknię, usycham z tęsknoty”, autor zastosował schemat ekspozycja – rozwinięcie - punkt zwrotny – zakończenie. W trzech pierwszych taktach tego zdania, oprócz narastającej dynamiki, autor zaakcentował sylabę „bian 便” w drugim takcie. Emocje osiągają punkt kulminacyjny w trzecim takcie, by

w takcie czwartym ulec wyciszeniu, dla odzwierciedlenia bezradności i melancholii.

The image shows a musical score for a piece titled "Andante". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics in Chinese: "平生不会相思, 平生不会相思". The piano accompaniment is in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics: "思, 才会相思, 便害相思, 才会相思,". The piano accompaniment continues in the right hand. The tempo is marked "Andante" and dynamics include "mf" and "mp".

Przykład nutowy 4-13

Następnie, w zdaniu c następuje zmiana dynamiki i metrum (vide: Przykład nutowy 4-14). Zdanie to utrzymane jest w metrum 4/4, a tekst oparty jest na trzech porównaniach: „ciało jak sunąca po niebie chmura, serce niczym niesione wiatrem bazine, oddech jak unoszone na wietrze pajęczce nici”. W linii melodycznej zaznaczone zostały liczne łuki frazowe, odzwierciedlające stan ducha usychającej z tęsknoty dziewczyny, jej niepokój, napięcie, wewnętrzne roztrzęsienie. Wykonując ten fragment, autor zwiększył przepływ powietrza, podkreślając płynność linii melodycznej. Jednocześnie, emocje powinny naturalnie podążać za melodią. We frazie „ciało jak sunąca po niebie chmura” (身似浮云), melodia ma kierunek wstępujący, należy więc zwrócić uwagę na właściwe zaangażowanie toru głosowego. Na drugiej mierze sylaby „fu 浮”, autor podkreślił alterowany dźwięk e², wyraźnie śpiewając każdą nutę („fu-u”), ponieważ dźwięk ten jest najbardziej charakterystycznym dla skali heptatonicznej *yayue* dźwiękiem *bianzhi*. Akcentując ten dźwięk, z jednej strony uwypukla się barwę ludowej skali chińskiej, z drugiej zaś podkreśla najwyższy dźwięk frazy, odzwierciedlający unoszenie się chmury. We frazie „serce niczym niesione wiatrem bazine” (心如飞絮), na słowie „serce” (xin 心) pojawia się najwyższy dźwięk w utworze. Nie jest on jednak punktem kulminacyjnym i nie należy go przesadnie akcentować, powinien płynnie łączyć się z poprzedzającą go frazą. Na ostatniej sylabie tego zdania („si 丝”), zgodnie

z zapisem nutowym, autor zastosował *decrescendo*, starając się jednocześnie wygładzić głos, pozbawiając go nadmiernych wibracji, tak aby był spójny ze znaczeniem śpiewanych słów („pajęcze nici”). Ma to na celu lepsze odzwierciedlenie bezradnego pogrążenia bohaterki w miłosnej melancholii, powodującej wyczerpanie ciała i ducha.

Przykład nutowy 4-14

Rozpoczęcie części B (zdania d i d') stanowi punkt kulminacyjny całego utworu (vide: Przykład nutowy 4-15), dający wyraz palącemu uczuciu tęsknoty. Ładunek emocjonalny wyrażony jest przez zastosowanie licznych skoków interwałowych, a pojawienie się trioli w fakturze akompaniamentu zaburza regularny do tej pory podział rytmiczny, nadając melodii większego dynamizmu. Nieustannie towarzyszące linii melodycznej triole napędzają narastanie napięcia, podkreślając pragnienie jak najszybszego zobaczenia ukochanego. W tym miejscu autor zwiększył dynamikę i zastosowanie rezonansu, osiągając tym samym największe nasilenie emocji w utworze. Na sylabie „zai 在” melodia odznacza się dość szerokim ambitusem, rozpoczyna się od interwału tercji w dół, by następnie skoczyć o septymę w górę. Wykonanie tego fragmentu wymaga utrzymania jednorodności pozycji głosu i odpowiedniego podparcia oddechowego. Nie można zmienić ułożenia toru głosowego wraz z kolejnymi skokami interwałowymi. Należy również zwrócić szczególną uwagę na to, by nie dodawać w tym miejscu glissanda. Dwukrotnie pojawiająca się sylaba „pan 盼” występuje na słabej części taktu. Dla podkreślenia efektu, przy nabieraniu powietrza autor zastosował efekt

zbliżony do westchnienia.

The image shows two systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system has the lyrics '空 一缕余香 在此, 盼 千金游子何'. The second system has the lyrics '之。 空 一缕余香 在此, 盼'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as 'f' (forte) and 'diminuendo' are present throughout the score.

Przykład nutowy 4-15

Na sylabie „zhi 之” w takcie 27 (vide: Przykład nutowy 4-16), wraz z *diminuendo* w partii wokalne, w partii akompaniamentu zastosowany jest pochód zstępujący, co odzwierciedla rozczarowanie dziewczyny. Następujące później dwa zdania pytające zaznaczają uspokojenie nastroju, odzwierciedlając wątpliwości zrodzone w chwili trzeźwego myślenia. Stanowią one wprowadzenie do emocji wyrażanych w końcowych frazach. Dla stworzenia kontrastu między dwoma pytaniami, autor starał się zrozumieć motywację stojącą za ich zadawaniem. Dlatego przy pierwszym pytaniu podkreślił słowa „kiedy” (heshi 何时), dodając wznoszącą intonację odzwierciedlającą pytanie. Natomiast przy drugim pytaniu, zaakcentował słowa „gdy nadchodzi” (laishi 来时), na słowach „kiedy” stosując *decrecendo*. W ten sposób autor pragnie oddać zdziwienie dziewczyny, zaskoczenie faktem, iż targają nią tego rodzaju rozterki, a tęsknota skłania ją do ciągłego zadawania pytań.

W ostatnim zdaniu, „przy zapadającym zmierzchu, gdy księżyc nie zdąży jeszcze rozświetlić mroku swym blaskiem” (灯半昏时, 月半明时), na sylabie „hun 昏” pojawia się najwyższy dźwięk w utworze (vide: Przykład nutowy 4-16), oznaczony dodatkowo fermatą. Dlatego autor zastosował stosunkowo pełny rezonans i dynamikę *mezzoforte*, z następującym potem *decrecendo*, dla podkreślenia małego punktu kulminacyjnego przez zakończeniem

utworu. W ostatniej frazie (月半明时), autor zrealizował *ritenuto*, odzwierciedlając pełen rezygnacji monolog wewnętrzny bohaterki. Ostatnią sylabę należy maksymalnie rozciągnąć, aż do rozwiązania na tonice w partii akompaniamentu. W tym miejscu w wyobraźni autora pojawia się następujący obraz: pogrążona w melancholii dziewczyna stoi samotnie przy oknie, wyraziwszy uczucie tęsknoty za ukochanym, wzdycha ciężko i skrywa swój cień w mglistym blasku księżyca.

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of four systems. The lyrics are in Chinese characters. The first system includes the lyrics "千金游子何 之。 证候来时," with dynamic markings *mp* and *mf*. The second system includes "正是何时? 证候来时, 正是何时? 灯半昏" and a *colla voice* marking. The third system includes "时, 月 半 明" with *rit.* markings. The fourth system includes "时." and *a tempo* markings. The piano accompaniment features complex textures, including triplets and sixteenth-note patterns.

Przykład nutowy 4-16

4.2.3 Radość. Na melodię Hong Xiu Xie

4.2.3.1 Analiza tekstu

Tekst pieśni zaczerpnięty jest z *xiaoling* pod tym samym tytułem, autorstwa poety *sanqu* z okresu Yuan, Guan Yunshi (贯云石). „Hong Xiu Xie” jest nazwą schematu *qupai*, a „radość” odnosi się do uczucia towarzyszącego spotkaniu zakochanych. Guan Yunshi był świadkiem osiągnięcia świetności przez formę *sanqu* i sam odegrał znaczącą rolę w rozwoju tego gatunku poezji. Do dzisiejszych czasów zachowało się 79 jego *xiaoling* i 8 cykli *sanqu*.

挨着、靠着云窗同坐，	Lgnąc do siebie, siedzimy wspólnie przy oknie,
看着、笑着月枕双歌，	Patrząc na siebie, śmiejąc się, śpiewamy razem do księżycy,
听着、数着、愁着、	Słuchając, licząc, drżąc,
怕着早四更过。	Boimy się nadejścia czwartej straży nocnej.
四更过情未足，	Gdy nadejdzie czwarta straż, będzie nam wciąż mało siebie,
情未足夜如梭。	Będzie nam wciąż mało siebie, lecz noc już minie.
天哪，更闰一更妨甚么！	Ach niebiosa, dlaczego nie możecie dodać jednej straży?

W wierszu tym poeta aż ośmiokrotnie zastosował partykułę imiesłowową „着”, podkreślając w ten sposób nagromadzenie czynności w jednym czasie. Przed oczyma czytelnika odmalowany został piękny, pełen ciepła obraz bliskości i jedności („Lgnąc do siebie”, „razem”, „wspólnie”). Słowa „siedzimy wspólnie przy oknie” (同坐云窗) wprowadzają w atmosferę spotkania zakochanej pary. Natomiast wyrażenie „śpiewamy razem do księżycy” (月枕双歌) dodatkowo podkreśla tę atmosferę. „Słuchając, licząc” (听着数着) odnosi się do liczenia uderzeń dzwonów oznajmiających porę nocy, a „drżąc, bojąc się” (愁着怕着) uwypukla strach przed rychłym zakończeniem spotkania.

W wersie „gdy nadejdzie czwarta straż, będzie nam wciąż mało siebie, będzie nam wciąż mało siebie, lecz noc już minie”, druga część pierwszego zdania powtórzona jest na początku drugiego zdania. Początek wersu ponownie podkreśla czas, oznajmiając iż niedługo

będzie świtać, pozostało niewiele czasu. Wyrażenie „będzie nam wciąż mało siebie” (情未足) odzwierciedla nastrój zakochanych, których spotkanie zabarwione jest nutką żalu. Koniec wersu nie pozostawia wątpliwości, iż upływu czasu nie da się zatrzymać, wyrażając tym samym pewną bezradność i rezygnację. Być może para tak ceni każdą chwilę, ponieważ nie przyszło im łatwo się spotkać. Uczucia zatroskania i lęku z powodu upływającego czasu przedstawione zostały niezwykle przekonująco. Czas jednak płynie nieubłaganie, spotkanie dobiega końca, a nie wiadomo kiedy uda się spotkać ponownie, co wywołuje uczucie frustracji.

„Ach niebioso, dlaczego nie możecie dodać jednej straży?” Wers ten jest jakby błagalnym wołaniem do niebios o wydłużenie czasu spotkania. Za pomocą pytania wyrażone jest głęboko skrywane pragnienie, a zarazem siła uczucia. Wiersz ten napisany jest słowami dziewczyny, która odważnie wyraża żarliwe uczucie i pragnienie miłości. Choć utwór jest krótki, to niesie duży ładunek emocjonalny, który najpełniej wyrażony został w ostatnim wersie, będącym punktem kulminacyjnym wiersza.

4.2.3.2 Analiza wykonawcza

Analizowana pieśń ma również budowę dwuczęściową, ze wstępem i kodą, utrzymana jest w tonacji *d-gong yayue*, w metrum 4/4. Część A ma regularną budowę okresową, gdzie drugie zdanie stanowi zmodyfikowane powtórzenie pierwszego zdania, a każde z nich składa się z czterech taktów. Część B również złożona jest z dwóch zdań, przy czym drugie zdanie jest dokładną reprzyzą drugiego zdania z części pierwszej. Koda obejmuje osiem taktów, a ostatnie zdanie wykorzystuje melodię z dwóch ostatnich taktów części A, śpiewaną jednak do innych słów.

W utworze tym autor zastosował ustalone przez kompozytora tempo *moderato*, a nastrój pieśni jest w porównaniu z częścią pierwszą bardziej ożywiony. W porównaniu z pierwszą pieśnią, utwór ten stanowi też większe wyzwanie pod względem kontroli oddechu. Pieśń odznacza się charakterem narracyjnym, odmalowuje scenę spotkania trafionej strzałą Amora dziewczyny z wybrankiem swojego serca oraz daje wyraz jej monologowi wewnętrznemu. Część A opisuje słowami bohaterki spotkanie Ignących do siebie, spragnionych bliskości zakochanych. Autor zastosował w tych czterech frazach *tempo rubato*, w szczególności wydłużył pierwszą miarę pierwszej i trzeciej frazy, przyspieszając następnie, by wrócić do umiarkowanego tempa. Ponadto, autor spowolnił artykulację nagłosu i wygłosu w tych sylabach. Druga fraza zaśpiewana została w tempie *moderato*, a na koniec czwartej

frazy, autor wprowadził *rallentando* (vide: Przykład nutowy 4-17). Celem tego zabiegu jest ukazanie radości płynącej z bliskości i naturalności, z jaką zakochana para cieszy się nocnym spotkaniem.

Przykład nutowy 4-17

Już pierwsza fraza części B stanowi punkt kulminacyjny utworu (vide: Przykład nutowy 4-18). Melodia utrzymuje się w wysokim rejestrze (d^2 - fis^2), co stanowi wyzwanie dla niejednego kontratenora. Autor przekonał się, że konieczne w tym miejscu jest zastosowanie głębokiego oddechu, z wykorzystaniem mięśni brzucha i przepony do uzyskania odpowiedniego podparcia, jak również otwarcie toru głosowego, pozwalające na swobodny przepływ powietrza. W pierwszej frazie na sylabach „guo 过” i „qing 情” oraz w drugiej frazie na sylabach „zu 足” i „ye 夜”, kompozytor zastosował ciągiem trzy figury złożone z ósemki z kropką i szesnastki. Wykonanie tych fragmentów wymaga napędzania dźwięku powietrzem, tak by muzyka nie straciła na płynności. W dwóch ostatnich frazach części B następuje uspokojenie, tak jakby dziewczyna mówiła do siebie, cicho narzekając na zbyt krótki czas spotkania. Zdanie „gdy nadejdzie czwarta straż, będzie nam wciąż mało siebie, będzie nam wciąż mało siebie, lecz noc już minie” jest punktem kulminacyjnym całej pieśni, odznaczającym się dynamiką *forte* i zapowiadającym rychłe rozstanie ukochanych. Dla lepszego wyrażenia ładunku emocjonalnego tej sceny, autor skonstrastował powtórzenie tych dwóch fraz. Za pierwszym razem, zastosował spokojniejszy ton, wyrażając pograżenie

zakochanych w atmosferze słodkiego spotkania. Przy powtórzeniu, napięcie narasta, odzwierciedlając rozczarowanie i złość z powodu zbyt szybko płynącego czasu oraz pragnienie ponownego spotkania. Zdaniem autora, można jednak w tym miejscu zastosować odwrotny zabieg, rozpoczynając z pasją, wyrażającą niezgodę na bezpowrotne upływanie czasu. Dynamika powinna stopniowo narastać, a nieco przyspieszony oddech podkreślić może zniecierpliwienie. Natomiast powtórzenie może być spokojniejsze, dla oddania uczucia żalu i bezradności.

13 *f* 四 更 过, 情 未 足.

15 情 未 足; 夜 如 梭.

17 四 更 过, 情 未 足; 情 未 足, 夜 如 梭.

Przykład nutowy 4-18

Koda utworu stanowi wykrzyknienie (vide: Przykład nutowy 4-19), co jest zjawiskiem niezwykle rzadkim w wierszach *yuanqu*. Autor starał się podkreślić ten ton wypowiedzi, nie tracąc jednocześnie kontroli nad głosem. W pierwszej frazie dwukrotnie pojawia się okrzyk

„ach, niebiosa” (天哪), za każdym razem powinien on zostać zaśpiewany inaczej. Zdaniem autora, pierwsze „天哪” może wyrażać bezradny szloch lub skargę do niebios, natomiast powtórzenie powinno wybrzmieć bardziej zdecydowanie. Druga fraza, „dlaczego nie możecie dodać jednej straży”, stanowi natomiast wołanie podmiotu lirycznego. Zgodnie z zapisem nutowym, autor zastosował tu *ritenuto* i fermatę na sylabie „甚”. Następnie, po dłuższej przerwie na oddech, z westchnieniem wybrzmiewa ostatni dźwięk. Ponieważ sylaba „么” jest partykułą i sama w sobie nie ma znaczenia, sprzyja pogrążeniu się w zadumie. Gdy wybrzmiewa ostatni dźwięk i koda w partii akompaniamentu, w głowie autora pojawia się obraz zakochanych, pragnących za wszelką cenę odwlec moment rozstania.

The image displays two systems of a musical score. The first system, starting at measure 21, features a vocal line with the lyrics '梭。天哪。天哪。' and a piano accompaniment. The second system, starting at measure 24, features a vocal line with the lyrics '更 何 一 更 妨 甚 么！' and a piano accompaniment. The score includes performance markings such as 'rit.', 'a tempo', and 'mf'.

Przykład nutowy 4-19

4.2.4 Rosa na krzewie różanym. Na melodię Luo Mei Feng

4.2.4.1 Analiza tekstu

Autorem tego wiersza jest Ma Zhiyuan (马致远), znany jako „jeden z czterech mistrzów *yuanqu*”. Jest on również wczesnym przedstawicielem tego gatunku, a jego liczne *yuanqu* odznaczają się charakterystycznym dla szkoły *haofang* rozmachem i pasją. Utrzymywał bliskie kontakty z licznymi współczesnymi sobie poetami i artystami, a za sprawą swojego dorobku zyskał sobie przydomek „najwybitniejszego znawcy *qu*”. Jego

wiersze *sanqu* zebrane są w antologii *Dongli Yuefu* (东篱乐府), a najsłynniejsza opera *zaju* tego dramatopisarza to *Jesień w pałacu Han* (汉宫秋).

蔷薇露，荷叶雨，	Rosa na krzewie różanym, deszcz na liściach lotosu,
菊花霜冷香户。	Szron na chryzantemach, wypełniających mroźne powietrze swą wonią.
梅梢月斜人影孤，	Zawieszony na drzewie śliwy księżyc i samotny cień,
恨薄情四时辜负。	Jak jego niestałość mogła zmarnować lata mej młodości.

Xiaoling ten odmalowuje obraz zawiedzonej w miłości kobiety, wyczekującej swego ukochanego. Choć wiersz jest niewielkich rozmiarów, to niezwykle sugestywnie wyraża uczucia tęsknoty i urazy. Pierwsza część wiersza opisuje scenię we wszystkich kolejnych porach roku, a ostatni wers przepełniony jest podkreślającym tęsknotę podmiotu lirycznego wyrzutem. Opis natury jest pretekstem do wyrażenia emocji podmiotu lirycznego. Krople rosy na kwitnącym wiosną krzewie róży przywodzą na myśl łzy kobiety, deszcz obmywający latem liście lotosu przyrównać można do zamglonych płaczem oczu bohaterki, rozkwitające mroźną jesienią chryzantemy odzwierciedlają chłodną atmosferę domu, a samotnie okrywająca się zimą kwieciami śliwa ukazuje wyobcowanie podmiotu lirycznego. Za pośrednictwem czterech charakterystycznych dla poszczególnych pór roku kwiatów, poeta wyraził samotność i tęsknotę kobiety za ukochanym. Piękno opisanej scenarii dodatkowo podkreśla rozpacz wyczekującej i z każdym dniem starzejącej się bohaterki. Ostatni wers stanowi punkt kulminacyjny wiersza, dający bezpośredni wyraz uczuciu żalu. Przed oczyma staje obraz pogrążonej w smutku, zalanej łzami kobiety.

4.2.4.2 Analiza wykonawcza

Pieśń ta odznacza się budową dwuczęściową, utrzymana jest w metrum 2/2, w tonacjach *des-gong* i *b-yu* skali *yayue*. Utwór składa się ze wstępu oraz części A i B, połączonych dwutaktowym interludium.

Melodia pieśni przepełniona jest smutkiem, a rytm jest spokojny. Jest to ulubiona pieśń autora z tego cyklu. Pod względem efektu akustycznego, skala *yu* jest zbliżona do zachodniej skali molowej. Utwór ten różni się od dwóch wcześniejszych pod względem nastroju. Pierwsze dwie pieśni bezpośrednio mówią o tęsknocie i gorącej miłości, natomiast w

tej pieśni, odmalowywana sceneria jest nośnikiem uczucia żalu i przygnębienia.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (G minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Chinese characters. The first system has the lyrics '蔷薇露(啊), 荷叶' and the second system has '雨(啊), 菊花霜冷香庭'. The piano part includes dynamics like 'mp' and 'simile'.

Przykład nutowy 4-20

Choć część A (vide: Przykład nutowy 4-20) z pozoru jest opisem trzech kwiatów o różnych porach roku, to zdaniem autora, z jednej strony wyraża upływ czasu, z drugiej zaś poszczególne kwiaty symbolizują kobiety, odzwierciedlając ich smutek. Na przykład wiosenne róże kojarzą się autorowi z delikatną, filigranową kobietą, a krople rosy przywodzą na myśl ronione przez nią ukradkiem krople łez. Tak więc w tym miejscu barwa głosu powinna być łagodna, a pod względem ekspresji emocjonalnej wyobrazić sobie można niedowierzanie z powodu zawiedzionych uczuć i łzy odzwierciedlające niechęć do pogodzenia się z rzeczywistością. Obmywane letnim deszczem liście lotosu odmalowują z kolei obraz zalanej łzami, głośno szlochającej kobiety. Ze względu na większe natężenie emocji, autor zdecydował się użyć jasnej barwy, która później ulega przyciemnieniu. Kobieta ta przyjęła już do wiadomości fakt odejścia ukochanego, a łzami wyraża potrzebę rozładowania przepelniającego ją gniewu. W końcu, jesienne chryzantemy kojarzą się autorowi z długo nie wychodzącą z domu kobietą, a pokrywające je szron przypomina mgłę spowijającą pozbawione ostatniej łzy oczy. Fragment ten odznacza się mroczną barwą, a na zamykającej frazę sylabie „hu 户”, autor zastosował w dużej mierze rejestr piersiowy, dla oddania uczucia przygnębienia i rezygnacji.

Przykład nutowy 4-21

Pierwsze zdanie części B (vide: Przykład nutowy 4-21), „zawieszony na drzewie śliwy księżyc i samotny cień”, autor rozumie następująco: po tęsknym wyczekiwaniu trwającym wiosnę, lato i jesień, zimowe kwiaty śliwy reprezentują kobietę, której serce już oziębło. Światło księżycy symbolizuje chłód i samotność. Te dwie frazy utrzymane są w wysokim rejestrze i dynamice forte. Wykonując je, autor z jednej strony dynamicznie artykułuje poszczególne sylaby, podkreślając emocjonalne wzburzenie podmiotu lirycznego, z drugiej jednak stara się wyrazić ogarniające bohaterkę uczucie rezygnacji. Zwłaszcza na ostatniej sylabie (gu 孤), której melodia ma kierunek zstępujący, autor zastosował ton przywodzący na myśl płacz. W ostatnim zdaniu, „jak jego niestałość mogła zmarnować lata mej młodości”, miłość kobiety zamienia się w nienawiść. Oprócz wyrażenia żalu i wrogości, autor wprowadził krótkie zatrzymanie na nucie z kropką na sylabie „qing 情”, stosując

jednocześnie zabieg *yiyang* (抑扬)⁶⁶. Po sylabie „qing” kompozytor zastosował pauzę ósemkową, która zdaniem autora pełni podobną funkcję. Melodia kończy się na nagle na najbardziej charakterystycznym dla skali *yayue* dźwięku – *bianzhi*.

Zauważyć można, iż kompozytor dodał do tekstu wiersza partykuły ekspresyjne „a 啊” i „wa 哇”, które zarazem podkreślają nastrój utworu, jak i oddają żal i złość podmiotu lirycznego z powodu porzucenia, czyniąc muzykę jeszcze żywszą i bardziej sugestywną. Autor wykorzystał właśnie te cztery partykuły dla lepszego wyrażenia emocji przez oddanie odpowiedniego tonu wypowiedzi. W powtórzeniu części B, autor podkreślił artykulację nagłosu pierwszej sylaby w każdej frazie, uwypuklając tym samym nienawiść i żal kobiety. Pieśń kończy się powtórzeniem słowa „zawieść 辜负”. Autor wyobraża sobie w tym momencie kobietę, która wyraziwszy swą frustrację i żal, uspokaja się, siada przy oknie i z pustym wzrokiem mówi sama do siebie. Zmiana nastroju tworzy kontrast, który wywołuje w odbiorcy współczucie względem bohaterki i poruszenie jej losem.

Cykl *Trzy pieśni z dynastii Yuan* wykorzystuje elementy zaczerpnięte z zachodniej arii operowej, co czyni melodię zebranych w nim pieśni piękną i śpiewną. Jednocześnie kompozytor zastosował tradycyjne chińskie skale heptatoniczne, które nadają melodyce unikalnego zabarwienia. Tworzące cykl trzy pieśni artystyczne są ze sobą ściśle powiązane, a zarazem ze względu na różnice w treści tekstów, wyrażają różne emocje, ujęte za pomocą odmiennych melodii. Są one przykładem wzajemnego uzupełniania się i jedności w różnorodności.

4.3 Chińskie arie operowe

Ponieważ historia śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach liczy zaledwie kilkanaście lat, istnieją tylko trzy współczesne opery z kontratenorem w obsadzie. Tym samym chiński kontratenorowy repertuar operowy jest bardzo ograniczony. Ponadto, ze względu na prawa autorskie, nuty niektórych arii są niedostępne. Dlatego ostatecznie autor zdecydował się przeanalizować jedną arię.

4.3.1 “*Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu*”, aria z opery *Wschód słońca*

4.3.1.1 Okoliczności powstania

⁶⁶ Jedną z technik *runqiang*, stosowanych w chińskich utworach jest tzw. „*yi yang dun cuo*” (抑扬顿挫), gdzie „*yi*” oznacza opadanie i odnosi się do *decrescendo*, „*yang*” oznacza wznoszenie i odnosi się do *crescendo*, „*dun*” wskazuje na zatrzymanie, a „*cuo*” na zwrot.

Aria „Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu” (叭哒采之一胡四教唱戏) pochodzi z opery *Wschód słońca* (日出) i śpiewana jest przez pomniejszą postać, Husi. Kompozytor użył określenia „aria”, choć autor ma do tego pewne zastrzeżenia. Zdaniem autora partia ta ma charakter *recitativo accompagnato*, ale obejmuje też fragment będący duetem oraz piękną melodię zainspirowaną operą pekińską. Z szacunku do kompozytora, autor używa w niniejszej pracy określenia aria.

Libretto opery *Wschód słońca* inspirowane jest dramatem pod tym samym tytułem, autorstwa ojca chińskiego teatru, Cao Yu (曹禺). Muzykę skomponował Jin Xiang (金湘)⁶⁷, a premiera odbyła się 17 czerwca 2015 roku w Teatrze Narodowym w Pekinie. Jest to ostatnia opera w dorobku Jin Xianga. Pod względem gatunku jest to grand opera, pod względem kompozycji, zbliżona jest do zachodniego modelu opery. Oglądając inscenizację *Wschodu słońca* autor odnosił wrażenie, iż ogląda dalekowschodnią wersję *Traviaty*.

Zarys fabuły opery *Wschód słońca* przedstawia się następująco: chińska metropolia w latach trzydziestych XX wieku, popularna kurtyzana, Chen Bailu, mieszka w luksusowym hotelu. Jest młoda, piękna i pełna kobiecego uroku. Biznesmen Pan Yueting, który wiekiem mógłby być jej ojcem, kupuje ją drogimi podarkami. Mieszkająca w hotelu Chen Bailu codziennie ma pokój pełen gości, tańczy, śpiewa, gra w karty, bawi się, wiecie życie pełne rozpusty, jednak w głębi serca czuje pustkę i samotność. Pewnego dnia, w hotelu nagle pojawia się dawny kochanek Chen Bailu, Poeta. Bohaterka niegdyś gorąco go kochała, poruszona jego uczuciem i romantyzmem, porzuciła swego czasu wszystko i pojechała z nim na wieś, pragnąc czystego, pięknego życia. Jednak proza życia sprawiła, że marzenie Poety legło w gruzach i potajemnie opuścił on Chen Bailu. Teraz odszukał ją by spróbować odzyskać jej uczucia i zacząć od nowa. Chen Bailu odrzuca jego propozycję, zdążyła bowiem poznać prawdziwe oblicze życia, ale Poeta wciąż ma miejsce w jej sercu.

W hotelu, w którym mieszka Chen Bailu, przetrzymywana jest jeszcze młoda sierota. Cuixi zmuszana jest do prostytucji, a gdy stanowczo odmawia oferowania usług bogatemu dręczycielowi, ucieka do pokoju Chen Bailu. Poruszona losem dziewczynki Chen Bailu przygarnia ją pod swoje skrzydła, jednak bogacz siłem zabiera Cuixi i sprzedaje ją do domu publicznego. Poeta, na polecenie Chen Bailu, szuka dziewczynki wszędzie, lecz odnajduje ją dopiero po popełnieniu przez Cuixi samobójstwa. Zdruzgotany tą wiadomością Poeta, zaczyna zastanawiać się nad dalszym kierunkiem życia. W wyniku niepowodzeń w interesach,

⁶⁷ Jin Xiang (20.04.1935-23.12.2015) – słynny kompozytor chiński, profesor Chińskiego Konserwatorium Muzycznego. W 1959 roku ukończył studia w Centralnym Konserwatorium Muzycznym. Do najbardziej znanych jego utworów należą opery *Dzicz* i *Władca Chu* oraz oratorium *Ku pamięci Jinling*.

biznesmen Pan Yueting bankrutuje i nie jest już w stanie łożyć na ekstrawaganckie życie Chen Bailu, co zmusza go do odejścia. Kierowana odrazą do pewnego deprawacji świata, w obliczu niemożności zmiany własnego losu, Chen Bailu sięga po tabletki nasenne i kończy swoje krótkie życie.

Aria „Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu” pojawia się w pierwszym akcie opery, odmalowującym obraz dekadentckiego życia Chen Bailu. Po pierwszej arii bohaterki, zatytułowanej „Kim jesteś”, muzyka płynnie przechodzi w stylistykę zaczerpniętą z tradycyjnej opery chińskiej. W rytm perkusyjnego akompaniamentu do opery pekińskiej, na scenę wchodzi Husi, postać drugoplanowa, razem z Babcią Guba reprezentująca ludzi, którzy bez skrupułów wykorzystywali system feudalny dla własnych korzyści. Śpiewają oni, grają i uczą zgromadzonych w hotelu gości wykonania opery pekińskiej, co doskonale odzwierciedla ekstrawagancki, zdegenerowany styl życia bogaczy.

4.3.1.2 Tekst arii

„Ba da cai, cai cai yi cai yi cai ba da cai! Guang!” – słowa te, pojawiające się w preludium do arii, nie niosą żadnego znaczenia, jest to sposób na podanie rytmu, poprzez naśladowanie dźwięku używanych w operze pekińskiej instrumentów perkusyjnych.

把这支兰花手呀，白白嫩嫩，
细细尖尖尖尖细细，翘起来呀！
头儿不能动，像顶着一碗水，
嘴儿不能开，像抹了二两蜜。
偷眼儿看人，就那么一笑，
勾着你的魂儿，跟我来呀！

Tę dłoń niczym orchidea⁶⁸, białą i delikatną,
Smukłą i spiczastą, należy unieść!
Głowa w bezruchu, jakby była na niej miska w wodą
Usta zamknięte, jakby sklezione miodem
Rzucam ukradkowe spojrzenie i uśmiecham się,
Kradnąc twoją duszę, spróbujcie teraz ze mną!

4.3.1.3 Analiza wykonawcza

„W operze *Wschód słońca*, najbardziej zapadająca w pamięć jest „Ba Da Cai” w wykonaniu Husi. Jest to zaskakujący zabieg kompozytorski, w wyniku którego Jin Xiang stworzył precedens do zastosowania w chińskiej operze współczesnej kontratenora

⁶⁸ Dłoń niczym orchidea (*lanhua shou*) lub też palce niczym orchidea (*lanhua zhi*) to gest wykorzystywany często przez postaci kobiece w operze pekińskiej. Z boku gest ten przypomina kwiat orchidei, stąd nazwa.

przypominającego rolę *xiaoshenga* z tradycyjnej opery chińskiej”⁶⁹. Role w operze zachodniej przydzielane są w zależności od typu głosu, natomiast w tradycyjnej operze chińskiej nie ma podziału ze względu na rodzaj głosu, tylko ze względu na typ postaci (tzw. *hangdang*), np. *laosheng* to starszy mężczyzna, *xiaosheng* to młody mężczyzna, a *danjue* to postaci kobiece, które z kolei dzieli się m.in. na *qingyi*, *wudan* i *daomadan*. Poszczególne typy postaci odznaczają się różną charakterystyką wokalną. Na przykład *laosheng* używa przede wszystkim głosu naturalnego i skalą zbliżony jest do tenora z oper Rossiniego. *Xiaosheng* w 70% korzysta z falsetu i skalą przypomina kontratenor, natomiast role *dan* śpiewane są falsetem i pod względem skali pokrywają się ze skalą sopranu.

Opera pekińska należy do głównych odmian tradycyjnej opery chińskiej i bywa nazywana „operą narodową” (guoju 国剧). W tradycyjnej operze chińskiej kładzie się nacisk na tzw. „*chang* (śpiew), *nian* (deklamacja), *zuo* (mowa ciała), *da* (elementy walki i akrobatyki)” oraz „*shou* (gestykulacja), *yan* (wzrok), *shen* (postawa), *fa* (zasady), *bu* (kroki)”, a większość tych elementów jest silnie skodyfikowana. Na przykład, *shou* odnosi się do różnego rodzaju gestów. W przypadku ról *dan*, częstym gestem jest wysunięcie dłoni i ułożenie palców na kształt orchidei (*lanhua zhi*). Z kolei *nian* dzieli się na *nianbai* i *changbai*. Deklamacja *nianbai* zbliżona jest do zachodniego *recitativo secco*, podczas gdy *changbai* przypomina *recitativo accompagnato*. Fragment „Ba da cai (...)” z preludium imituje charakterystyczny dla opery pekińskiej *nianbai*.

Ogólnie rzecz ujmując, pomimo pewnych akcentów modernistycznych, opera *Wschód słońca* w zdecydowanej większości jest tonalna. Jednak w analizowanej arii, pod wpływem fabuły, kompozytor odważnie włączył elementy charakterystyczne dla opery pekińskiej. Obsada orkiestry powiększona została o *jinghu* (chiński instrument tradycyjnie używany w operze pekińskiej, pod względem znaczenia równy pierwszym skrzypcom w orkiestrze zachodniej) oraz typowe dla opery pekińskiej instrumenty perkusyjne, *sigu* i *cha*. Wcielający się w rolę Husi kontratenor Xiao Ma po raz pierwszy zmierzyć się musiał ze śpiewem w stylistyce tradycyjnej opery chińskiej. Połączenie muzyki Wschodu i Zachodu jest niewątpliwym atutem tej opery. Xiao Ma jest pierwszym chińskim kontratenorem, a także nauczycielem autora. Wykonując niniejszą arię trzymał się on ściśle zapisu nutowego, a pod względem techniki i stylistyki śpiewu, kierował się zasadami *bel canto*. Choć zdaniem autora technika *bel canto* jest bardzo naukowa, to przy wykonaniu melodii silnie inspirowanej operą pekińską, brzmi dość sztywno i prowadzi do zatracenia unikalnego charakteru opery

⁶⁹ Zhang Gang 张刚, *Refleksje na temat stylistyki opery Jin Xianga „Wschód słońca”* (金湘歌剧《日出》的风格特点透视) [J], Sichuan Xiju 2015 (6), str. 122

pekińskiej. Biorąc pod uwagę fakt, że zgodnie z librettem, w tym miejscu Husi uczy gości śpiewania opery pekińskiej, autor uważa, że głos powinien być podporządkowany charakterowi postaci i fabule. Dlatego w oparciu o zasadniczą technikę śpiewu *bel canto*, dokonać można pewnych modyfikacji, a także wzbogacić melodię ozdobnikami *runqiang*, by podkreślić specyfikę opery pekińskiej. W związku z tym autor zdecydował się potraktować wykonanie Xiao Ma jako punkt wyjścia i wzbogacić je o pewne elementy stylistyki opery pekińskiej.

Śpiewając „Ba da cai, cai cai yi cai yi cai ba da cai! Guang! Qiao zhe...” w taktach 14-18 preludeum (vide: Przykład nutowy 4-22), autor zainspirował się deklamacją *nianbai* charakterystyczną w operze pekińskiej dla ról *dan*, która czasem wykorzystuje falset, a czasem głos naturalny. Lepiej przystaje to do odgrywanej postaci, ponieważ Husi jest śpiewakiem *nandan*.⁷⁰ Unosi dłoń w geście przypominającym kwiat orchidei i wciela się w rolę kobiety. Połączenie rezonansu piersiowego z głowowym odzwierciedla również zniewieszczenie Husi na skutek długotrwałego odgrywania ról żeńskich.

胡四
叭 哒 采, 采采 一采 一采 叭 哒 采! 咻!

Piano

京胡

胡四
瞧 这

Piano

[京胡随主旋]

胡: 把 这 支
顾: 把 这 支

Przykład nutowy 4-22

Aria posiada budowę dwuczęściową. Część pierwsza stanowi duet Husi z Babcią

⁷⁰ *Nandan* to mężczyzna odgrywający w tradycyjnej operze chińskiej rolę kobiecą. W Chinach przełomu XIX i XX wieku, kobiety nie mogły występować w operze, w związku z czym wszystkie role odgrywane były przez mężczyzn. Czterech najsłynniejszych wykonawców ról *dan* to mężczyźni: Mei Lanfang, Shang Xiaoyun, Cheng Yanqiu i Xun Huisheng.

Guba, którego melodia ma charakter recytatywu. Dla zapewnienia wyraźnej dykcji, śpiewając ten fragment autor nie używa nadmiernego rezonansu, a dźwięk skupiony jest bardziej z przodu. Część druga jest partią solową Husi. Sylaby „mi 蜜” w taktach 43-49 (vide: Przykład nutowy 4-23) oraz „ya 呀” w taktach 57-61 (vide: Przykład nutowy 4-24) stanowią klasyczne przykłady popularnego w operze pekińskiej *tuoqiang* (拖腔). Termin ten odnosi się do melodyki melizmatycznej, szeroko stosowanej zarówno w operze pekińskiej, jak i w operze *kunqu*. W obrębie takiej melodii często występują krótkie zatrzymania, które czasem łączą się z nabraniem powietrza, a czasem wykonywane są bez przerywania oddechu. Melodia tego fragmentu charakteryzuje się najwyraźniejszymi wpływami opery pekińskiej, dlatego autor zdecydował się wprowadzić na tych dwóch sylabach dodatkowe ozdobniki. W szczególności, na zakończenie frazy, autor zastosował niezwykle powszechną w operze pekińskiej technikę *shuaiqiang* (甩腔). Stanowi ona połączenie ponutki z glissandem. Pierwszy ozdobnik *shuaiqiang* (na sylabie „mi”) autor wykonał delikatnie, rozciągając do nieco w czasie, dla wyrażenia rozmarzenia na myśl o słodczy miodu (*fengmi* 蜂蜜). Drugi *shuaiqiang* autor wykonał krócej i bardziej zdecydowanie. Na tym ozdobniku nagle kończy się melodia partii wokalne w analizowanej arii.

56

胡四
勾着你的魂儿，跟我来呵
众女：勾着你的魂儿，众：跟我来呵

Piano

60

胡四
第一遍：[众叫好。] 顾八奶奶：别光给他鼓掌，看我的！
第二遍：[顾八奶奶前边走，胡四随后，众随后。]

Piano

Przykład nutowy 4-23

胡四

顶着一碗水, 嘴儿不能开啊, 像抹了三两蜜,
顶着一碗水, 胡: 嘴儿不能开啊, 众: 像抹了三两蜜,

Piano

胡四

Piano

胡四

Piano

Przykład nutowy 4-24

Wykonując przedstawione w niniejszym rozdziale siedem utworów chińskich, autor kierował się następującą zasadą: po pierwsze sprostać wymaganiom techniki bel canto, a następnie, w oparciu o treść tekstu utworów, charakter kreowanej postaci oraz znajomość tradycyjnej muzyki chińskiej, dokonać kreatywnej interpretacji, obejmującej ozdobienie linii melodycznej i dostosowanie barwy głosu. Zdaniem autora, jest to przykład procesu zderzenia i integracji muzyki chińskiej z muzyką zachodnią.

Rozdział V

Analiza porównawcza aspektów wykonawczych chińskiego i zachodniego repertuaru kontratenorowego

Niniejszy rozdział stanowi podsumowanie treści rozdziałów III i IV poprzez porównawcze zestawienie zagadnień wykonawczych analizowanych utworów. Przez ostatnie dwa lata, autor skupiał się na wykonaniu omówionych w niniejszej dysertacji czterech europejskich arii i siedmiu chińskich utworów wokalnych, choć oczywiście mierzył się również z innymi dziełami chińskiego i zachodniego repertuaru kontratenorowego. Badając i śpiewając wyżej wymienione utwory, autor mierzył się z licznymi pytaniami i wątpliwościami, doświadczając zarówno frustracji, jak i inspiracji. Niniejszy rozdział, w oparciu o obserwację, refleksję i analizę porównawczą, przedstawia podobieństwa i różnice w wykonaniu chińskich i zachodnich utworów na kontratenor, widoczne w zestawieniu konkretnych dzieł.

5.1 Podobieństwa

5.1.1 Zastosowanie naukowej techniki śpiewu bel canto

Na przestrzeni 400 lat, technika *bel canto* była nieustannie doskonalona, by osiągnąć formę dojrzałego systemu, który znalazł ogólnoswiatowe uznanie. Kontratenor jest jednym z rodzajów głosów w systemie *bel canto*, naturalnie więc przestrzega zasad śpiewu postulowanych przez tę szkołę. *Bel canto* dotarło do Kraju Środka u progu XX wieku, jednak z różnych powodów, dopiero w 2008 roku pojawił się pierwszy chiński kontratenor – Xiao Ma. Jeśli chodzi o technikę śpiewu, to Xiao Ma otwarcie mówi, iż całkowicie przejął tradycję zachodniego *bel canto*. Tym samym, chińska sztuka śpiewu głosem kontratenorowym opiera się na naukowej technice śpiewu *bel canto*. W 2015 roku, autor rozpoczął naukę śpiewu głosem kontratenorowym w klasie profesora Xiao Ma. Od października 2020 roku, kontynuował kształcenie pod okiem profesora Zdzisława Madeja z Akademii Muzycznej w Krakowie. Poszczególne techniki wokalne zostały omówione w rozdziale drugim, w związku z czym nie będą tu analizowane ponownie. Podsumowując, zarówno w przypadku chińskich pieśni artystycznych i arii, jak i europejskich arii operowych, kontratenor kieruje się zasadami emisji głosu postulowanymi przez *bel canto*.

5.1.2 Przewaga rejestru głowowego

Zastosowanie w przeważającej części rejestru głowowego przez dorosłych śpiewaków płci męskiej jest jedną z cech charakterystycznych sztuki śpiewu głosem kontratenorowym, która wyróżnia kontratenora na tle innych rodzajów głosów. Zasada ma znaleźć zastosowanie w całym przekroju repertuaru kontratenorowego, zarówno w pieśniach artystycznych, jak i ariach operowych. Zagadnienie to zostało również poruszone w rozdziale drugim.

5.1.3 Forma utworów wokalnych

Poprzez formę, autor rozumie pieśń artystyczną, cykl pieśni lub arię operową. Gdy *bel canto* zostało wprowadzone do Chin na początku XX wieku, stało się to za pośrednictwem pieśni artystycznej. W połowie XX wieku pojawiła się pierwsza opera chińska, oparta na zachodnich wzorcach. Współczesna muzyka chińska jest silnie inspirowana muzyką europejską, a początki procesu integracji prześledzić można do pierwszej połowy XX wieku. Wpływ zachodniej tradycji muzycznej widoczny jest zwłaszcza na polu dydaktyki muzycznej na uczelniach wyższych. Tak więc wykonywane przez autora chińskie pieśni artystyczne i arie operowe, pod względem formy są tożsame, bądź podobne do form europejskich. Na przykład, śpiewana przez autora pieśń *Jangcy płynie na wschód*, czerpie z dorobku niemieckiej pieśni artystycznej nie tylko pod względem formy, ale również zastosowania systemu dur-moll oraz konkretnych technik kompozytorskich. Z kolei cykl *Trzy pieśni z dynastii Yuan* inspirowany jest twórczością Claude'a Debussy'ego.

5.1.4 Chińska technika *runqiang* i improwizacja w europejskiej arii *da capo*

W tradycyjnej chińskiej wokalistyce, stosuje się szeroką gamę ozdobników, określanych zbiorczym terminem *runqiang* („upiększanie głosu”). Termin ten odnosi się do szeregu technik wokalnych, dobieranych przez śpiewaka w celu upiększenia melodii i uczynienia jej bardziej poruszającą. Do najczęściej używanych w ramach *runqiang* ozdobników zalicza się przednutki, tryle, mordenty i glissando. *Runqiang* znajduje zastosowanie przede wszystkim w tradycyjnej operze chińskiej oraz przy naśladowaniu brzmienia tradycyjnych instrumentów chińskich. Podobnie w europejskiej arii *da capo*, w trzeciej części śpiewak wprowadza liczne improwizowane zmiany, stosując również tryle, przednutki, glissanda i inne ozdobniki, upiększające linię melodyczną i podkreślające jej kontrast w stosunku do części pierwszej. Obie techniki są podobne. Na przykład, tekst pieśni artystycznej *Zaloty feniksa*, zaczerpnięty jest z pieśni do akompaniamentu *guqin*. Dla oddania

starożytnej stylistyki utworu, przy powtórzeniu drugiej części pieśni autor nawiązał do technik gry na *guqin* (*chuo, zhu, yin* oraz *nao*), używając ich dla ozdobienia melodii. Zwłaszcza na sylabie „xi 兮” w takcie 40 (vide: Przykład nutowy 5-1), melodia ma charakter melizmatyczny i w tym miejscu autor zastosował rozwiązanie zaczerpnięte z techniki *yinnao*, dające efekt zbliżony do połączenia glissanda i trylu.

38

将琴代语兮 聊写衷肠

Przykład nutowy 5-1

Innym przykładem jest ozdobnik na sylabie „ya 呀” w taktach 57-61 chińskiej arii „Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu” (vide: Przykład nutowy 5-2), gdzie autor zastosował niezwykle powszechną w operze pekińskiej technikę *shuaiqiang* (甩腔). Stanowi ona połączenie ponutki z glissandem.

Z kolei w arii Händla “Va tacito e nascosto”, we frazie kończącej arię, na słowie „l’astuto” w takcie 33, znajduje się stosunkowo długa kadencja (vide: Przykład nutowy 5-3), śpiewana na głosce „o”. Autor zastosował w tym miejscu mordent, tryl i przednutkę, stosując tryl i przednutkę razem na tonice. Sposób zastosowania omówionych wyżej ozdobników, jak i improwizowana modyfikacja melodii są elementami wspólnymi dla chińskiego i zachodniego repertuaru kontratenorowego.

Jak widać na powyższych przykładach, istnieją podobieństwa między chińską techniką *runqiang* a wykonaniem europejskiej arii da capo.

56
胡四
勾着你的魂儿，跟我来呵
众女：勾着你的魂儿，众：跟我来呵

Piano

60
胡四
第一遍：[众叫好。] 顾八奶奶：别光给他鼓掌，看我的！
第二遍：[顾八奶奶前边走，胡四随后，众随后。]

“甩腔用在句尾的最后一拍”

Piano

Przykład nutowy 5-2

32
tor, l'astu-to cac-ciator.

Przykład nutowy 5-3

5.1.5 Chińska technika tuoqiang i przebiegi koloraturowe w ariach barokowych

W tradycyjnej operze chińskiej częstym zjawiskiem jest melodyka melizmatyczna, określana w języku chińskim terminem *tuoqiang*. Przykład takiej techniki znaleźć można w wybranej przez autora chińskiej arii operowej „Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu”, na sylabie „mi 蜜” w taktach 43-49 (vide: Przykład nutowy 5-4).

Przykład nutowy 5-4

W ariach operowych okresu baroku, kompozytorzy często stosowali długie przebiegi koloraturowe, w których również sięgali po melodykę melizmatyczną. Zjawisko to zaobserwować można m.in. w taktach 13-15 i 19-21 arii Händla „Agitato da fiere tempeste” (vide: Przykład nutowy 5-5).

Tuoqiang w chińskich utworach wokalnych oraz melizmaty w europejskich ariach barokowych to podobne w charakterze techniki kompozytorskie używane w kształtowaniu melodii w chińskich i zachodnich ariach operowych. Choć podrozdział ten skupia się na podobieństwach, to autor chciałby w tym miejscu zaznaczyć również różnice. W technice *tuoqiang*, szeroko stosowanej w tradycyjnej operze chińskiej, śpiewak często wprowadza

krótkie zatrzymania, które czasem łączą się z nabraniem powietrza, a czasem wykonywane są bez przerywania oddechu. W arii „Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu” (vide: Przykład nutowy 5-4), autor zastosował krótkie zatrzymanie, będące jednocześnie cezurą. Z jednej strony, wymaga tego stylizyka utworu, z drugiej zaś podyktowane jest to długością melodii. Bez nabrania powietrza, każdy miałby problemy z doprowadzeniem jej do końca. Natomiast przebiegi koloraturowe w ariach barokowych zazwyczaj powinny być wykonane na jednym oddechu. Nawet jeśli nie jest to możliwe, to nie można nabierać oddechu w środku słowa. Na tym polega zasadnicza różnica między opisywanymi technikami z perspektywy praktyki wykonawczej.

The image displays three systems of a musical score for the aria "Ba Da Cai I" by Riccardo. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The first system, starting at measure 13, features a vocal line with the lyrics "A - gi - ta - - - - - to - da" and a piano accompaniment marked *p*. A red box highlights a passage of sixteenth-note runs in the vocal line. The second system, starting at measure 16, has the lyrics "fie - re tem - pe - ste, se il noc - chie - ro ri -" and a piano accompaniment with dynamics *f* and *p*. The third system, starting at measure 19, has the lyrics "-ve - de sua stel - - - - - la," and a piano accompaniment. A red box highlights another passage of sixteenth-note runs in the vocal line.

Przykład nutowy 5-5

5.2 Różnice

5.2.1 Różnice w wymowie

Ponieważ utwory analizowane w niniejszej dysertacji są w języku włoskim lub chińskim, omówione zostaną różnice w wymowie między tymi dwoma językami.

5.2.1.1 Budowa i charakterystyka fonetyczna języka włoskiego

W języku włoskim wyróżnia się 21 liter i 5 liter zapożyczonych:

21 liter: Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Ll Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Zz

5 liter zapożyczonych: Jj Kk Ww Xx Yy

5 samogłosek: a o e i u

22 spółgłoski: b c(ch) c(ce,ci) d f g(gh) g(gi,ge) m n p q r s/st v z/z gl(gli) gn sc(sce,sci)

Charakterystyka fonetyczna języka włoskiego: każdą samogłoskę należy wyraźnie wyartykułować, niezależnie od tego ile samogłosek jest w wyrazie i czy przypada na nie akcent logiczny. W języku włoskim proporcja używanych samogłosek jest większa niż spółgłosek, ponadto, większość wyrazów kończy się samogłoską. Rezonans w śpiewie uzyskiwany jest właśnie na samogłoskach, co sprawia, że przy wykonaniu pieśni w języku włoskim, uzyskać można piękną, płynną linię melodyczną. Przewaga samogłosek w języku włoskim sprzyja wydłużaniu dźwięku i zmniejsza wpływ pozostałych części aparatu głosowego na dźwięk, zapewniając płynność śpiewu.⁷¹ Dlatego też, zdaniem autora, w szkole śpiewu *bel canto*, język włoski jest językiem najbardziej sprzyjającym śpiewaniu.

Spółgłoski w języku włoskim również pełnią istotną funkcję, należy precyzyjnie rozróżniać między spółgłoskami dźwięcznymi i bezdźwięcznymi. Ponadto, jedną z cech wyróżniających wymowę języka włoskiego są geminaty spółgłoskowe, tj. podwojone spółgłoski. Śpiewając geminaty spółgłoskowe, należy zwrócić uwagę na dwie rzeczy: po pierwsze, samogłoskę poprzedzającą geminatę należy wykonać krótko i donośnie. Np. w słowie „bella”, poprzedzającą geminatę „ll” samogłoskę „e”, należy zaśpiewać dynamicznie i wyraźnie. Po drugie, choć po pierwszej spółgłosce nie ma samogłoski, która pozwoliła by jej wybrzmieć, to należy poświęcić na jej artykulację tyle samo czasu co w przypadku braku podwojenia, co stworzy wrażenie oporu towarzyszącego płozi, nadając geminacie rytmiczności. Poprawna wymowa geminat zwiększa rytmiczność melodii, pomagając jednocześnie w kreacji wizerunku postaci operowej. W języku chińskim nie ma geminat

⁷¹ Szkoła języka włoskiego Senmiao, *Metoda nauki języka z Perugii*, <http://www.studyitalian.com.cn/plj/ksgl/1507.html>, 10.2012

spółgłoskowych.

Ponadto, samogłoski w języku włoskim odznaczają się różnym rozłożeniem akcentów. W większości przypadków: 1. w wyrazach jednosylabowych, akcent pada na jedyną sylabę; 2. w wyrazach wielosylabowych, akcent przypada zazwyczaj na przedostatnią sylabę (akcent paroksytoniczny); 3. w przypadku gdy nad samogłoską jest znak diakrytyczny (´ lub `), akcent wyrazowy pada na samogłoskę ze znakiem diakrytycznym. Istnieją jednak przypadki szczególne: 1. przy koniugacji czasowników, często dochodzi do przesunięcia akcentu; 2. w czasownikach w trzeciej osobie liczby mnogiej akcent zawsze przesuwa się do przodu. Dwa opisane wyżej wyjątki sprawiają, iż akcent jest kwestią problematyczną dla osób, które nie uczyły się języka włoskiego. W takich przypadkach, oceny dokonać można w połączeniu z linią melodyczną utworu.⁷² Na przykład w pieśni Nina, w wyrazach „pifferi, timpani, cembali”, akcent przypada na trzecią sylabę od końca, co jest dość nietypowe dla języka włoskiego. Jednak większość kompozytorów kształtuje melodię w oparciu o akcenty wyrazowe, tak więc pomimo nieoczywistego rozłożenia akcentów w tych wyrazach, uważna obserwacja melodii pozwala na poprawne ich wykonanie. W tym przypadku trzecia sylaba od końca we wszystkich wyżej wymienionych wyrazach przypada na mocną część taktu. Jak widać, we włoskich pieśniach, akcent językowy i akcent muzyczny są w dużej mierze zbieżne.

5.2.1.2 Budowa i charakterystyka fonetyczna języka chińskiego

W transliteracji języka chińskiego występuje 26 liter, a sylabę podzielić można na nagłos, wygłos i ton.

26 liter: a o e i u ü b p m f d t n l g k h j q x z c s y w r

23 nagłosy (spółgłoski poprzedzające wygłos): b p m f d t n l g k h j q x zh ch sh r z c s y w

24 wygłosy: wygłosy proste: a o e i u ü; wygłosy złożone: ai ei ui ao ou iu ie üe; wygłosy nosowe: an en in un ün ang eng ing ong; wygłos specjalny: er

4 tony: równy wysoki (*pingsheng*), wznoszący (*shangsheng*), opadająco-wznoszący (*qusheng*), opadający (*rusheng*)

W języku chińskim, zdecydowana większość wyrazów jest dwu- lub trzysylabowa i składa się z trzech elementów, w terminologii chińskiej określanych jako głowa (początek), brzuch (środek) i ogon (koniec) wyrazu. Początek wyrazu (nagłos) to spółgłoska otwierająca

⁷² Huang Yanhong 黄艳红, Nauka języka włoskiego w śpiewie w oparciu o porównanie fonetyki języka włoskiego i chińskiego (从意、汉语音对比中学习意大利歌唱语言), Manjiang Xueyuan Xuebao t. 31 nr 6, 11.2010

wyraz. Na wygłos składa się środkowa i końcowa część wyrazu, tj. samogłoska (pojedyncza lub podwójna) lub połączenie samogłoski ze spółgłoską. „Brzuch” wyrazu stanowi samogłoska. „Ogon” nie występuje w każdym wyrazie, zależy bowiem od obecności wygłosu złożonego lub nosowego. Z wygłosem wiąże się ważna koncepcja w chińskiej wokalistyce – *guiyun* (归韵).⁷³ Ogólna zasada dykcji w śpiewie jest następująca: wyraźnie wyartykułować początek wyrazu, rozciągnąć środek i zebrać koniec (dosłownie: „ugryźć głowę wyrazu, rozciągnąć brzuch i zgarnąć ogon”). *Guiyun* stanowi istotę dykcji w chińskich utworach wokalnych i element, który odróżnia wymowę języka chińskiego od włoskiego. W dużym uproszczeniu, termin ten odnosi się do procesu zakończenia artykulacji wyrazu, choć niezwykle trudno wyjaśnić go słowami. Można powiedzieć, że jest to przejście w bardzo krótkim czasie od otwartej lub wydłużonej samogłoski do jej zamknięcia, skupienia w jednym miejscu. Często w tym momencie zamyka się usta. Ten nawyk „zamknięcia wygłosu” sprawia, że język chiński nie sprzyja śpiewowi *bel canto*, który wymaga utrzymania otwarcia toru głosowego, pozwalającego na uzyskanie dobrego rezonansu i płynności dźwięku. Zasada *guiyun* wymaga „zamknięcia” każdego wyrazu, co jest z kolei sprzeczne w postulatami *bel canto*. Dlatego też zdaniem autora, chiński repertuar *bel canto* jest trudniejszy w wykonaniu od arii włoskich. Nasuwa się więc pytanie, jak zrealizować zasadę *guiyun*, śpiewając chińskie utwory zgodnie z wymogami *bel canto*? Z doświadczenia autora, niezależnie od rodzaju wygłosu, należy utrzymać otwarcie jamy gardłowej. Innymi słowy, można wyobrazić sobie, że usta znajdują się na szyi, z tyłu głowy. Te usta pozostają otwarte cały czas, nawet gdy wargi zamykają się podczas *guiyun*. W ten sposób „zamknięcie wygłosu” będzie realizowane przy wysokiej pozycji głosu, jakby dźwięk skupiał się w jednym miejscu nad głową.

W języku chińskim wyróżnia się cztery tony: równy wysoki, wznoszący, opadająco-wznoszący i opadający. TONY te decydują o unikalności języka chińskiego. Podobnie jak w przypadku akcentu w języku włoskim, jeśli tony realizowane są niepoprawnie, język chiński pozbawiony jest wyrazu, a czasem jest nawet trudny do zrozumienia. W śpiewie tony można praktycznie zignorować, ponieważ zastąpione są one wysokością dźwięku. Jednak chińscy kompozytorzy zazwyczaj układają melodię w poszanowaniu naturalnego brzmienia tonów, podobnie jak włoscy kompozytorzy układają akcenty muzyczne w zgodzie z akcentami językowymi.

5.2.1.3 Różnice w wymowie języka chińskiego i włoskiego

⁷³ Yu Dugang 余笃刚, *Sztuka języka w wokalistyce* (声乐语言艺术), Hunan Wenyi Chubanshe 2002, wyd. 1, str. 132

Ogólnie rzecz ujmując, język chiński w porównaniu do języka włoskiego charakteryzuje się bardziej ściśniętą wymową, wyższą pozycją krtani oraz fonacją przesuniętą bardziej do przodu, tj. w okolicy środkowej i przedniej części podniebienia miękkiego. Z kolei w języku włoskim, ze względu na przewagę samogłosek, charakterystyczne jest stosunkowo duże otwarcie jamy ustnej, a także niska pozycja krtani oraz przesunięcie miejsca fonacji do środkowej części podniebienia miękkiego. „Wymowa języka włoskiego, w porównaniu z językiem chińskim, jest zlokalizowana bardziej z tyłu. Na przykład samogłoska „a”, w języku włoskim brzmi nieco jak „o”, odznacza się przyćmioną barwą, a położenie krtani jest stosunkowo niskie; w języku chińskim natomiast samogłoska „a” ma jasną barwę, a położenie krtani jest wyższe.”⁷⁴ Zhou Xiaoyan⁷⁵ ujęła to w bardzo obrazowy sposób: włoskie *bel canto* wymaga dokonania „przeprowadzki” języka chińskiego. Na przykładzie następujących sześciu miejsc artykulacji: ① przednie zęby ② podniebienie twarde ③ podniebienie miękkie ④ języczek ⑤ łuk gardłowo-podniebienny ⑥ gardło, pięć samogłosek [a, e, i, o, u] w języku chińskim zlokalizowanych jest w punktach ①-⑤, podczas gdy w języku włoskim, w punktach ②-⑥. Jeśli chodzi o samogłoski, ich wymowa w języku chińskim jest przesunięta do przodu względem wymowy w języku włoskim, tym samym, barwa głosu w chińskich utworach wokalnych jest jaśniejsza niż w ariach włoskich.

Wymowa wygłosu prostego (złożonego z jednej samogłoski) w języku chińskim jest w gruncie rzeczy zbliżona do wymowy pojedynczej samogłoski w języku włoskim. Ich podobieństwo wynika z przejścia w chińskiej wokalistyce sposobu emisji głosu zaczerpniętego z *bel canto*. Jednak wymowa wygłosu złożonego lub nosowego w języku chińskim wyraźnie różni się od wymowy samogłosek złożonych w języku włoskim. „Wymowa wygłosu złożonego lub nosowego nie polega na prostym dodaniu do siebie kolejnych samogłosek, lecz na stopniowej modyfikacji ułożenia języka i ust, pozwalającej na płynne przejście z jednej samogłoski do kolejnej. Ze względu na wzajemny wpływ sąsiadujących ze sobą głosek, nie można tu zastosować takiej samej techniki śpiewu jak w przypadku wygłosu prostego.”⁷⁶ Wygłosy nosowe w języku chińskim składają się najwyżej z trzech elementów, np. w sylabie „zhuang 状”, trzy elementy składowe wygłosu to [u], [a] i [ng]. Wymowa zachodzi w procesie stopniowego przechodzenia jednego elementu w drugi.

⁷⁴ Tao Lixin 陶立新, *Integracja chińskiej i zachodniej muzyki wokalnejsz z perspektywy językowej – o wybitnym wkładzie Zhou Xiaoyan w syntezę chińskiej i zachodniej muzyki wokalnejsz* (以语言为突破口, 实现中西声乐的融合贯通——论周小燕先生在中西声乐结合方面的杰出贡献), *Yinyue Yanjiu* 2009 nr 4

⁷⁵ Zhou Xiaoyan (17.08.1917-04.03.2016) – chińska sopranistka koloraturowa, pedagog wokalny, profesor Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego, uznawana za wybitnego dydaktyka chińskiego *bel canto*.

⁷⁶ Yu Dugang 余笃刚, op. cit.

Ze względu na wpływ wartości rytmicznych, żaden z elementów nie jest wyartykułowany w pełni, tak jak miało by to miejsce w izolacji, lecz przechodzi szybko w kolejny element. Innym przykładem wpływu sąsiadujących ze sobą głosek jest sylaba „hai 海”, w której występuje wygłos złożony [ai]. Ze względu na sąsiedztwo samogłoski „i”, choć szerokość otwarcia ust przy artykulacji samogłoski „a” się nie zmienia, to następuje uniesienie kącików ust, będące przygotowaniem do zakończenia sylaby na „i”. W ten sposób następuje naturalne, płynne przejście. Natomiast zamykająca sylabę samogłoska „i” brzmi nieco podobnie do „a”, odmiennie niż w przypadku artykulacji wyizolowanej głoski „i”. Natomiast w języku włoskim, każda samogłoska w dyftongach i innych samogłoskach złożonych wymawiana jest tak samo wyraźnie jak w przypadku samogłosek pojedynczych, co jest ewidentną różnicą między analizowanymi językami.

5.2.2 Różnice stylistyczne wynikające z różnic kulturowych

W oparciu o ponad trzyletnie doświadczenie w śpiewaniu chińskich pieśni artystycznych do poezji klasycznej, chińskich arii operowych oraz europejskich arii z okresu baroku i klasycyzmu, zauważyć można iż ekspresja w europejskich ariach operowych ma charakter otwarty i bezpośredni, co odzwierciedla zachodnie kanony estetyczne, natomiast stylistyka chińskich utworów wokalnych opiera się na kreacji wewnętrznego obrazu i nastroju. Odmienne tło kulturowe wpłynęło na różnice stylistyczne między muzyką chińską i zachodnią. Zdaniem autora, lepsze zrozumienie różnic kulturowych jest kluczowe dla opanowania stylistyki wykonywanych utworów.

5.2.2.1 Stylistyka wykonawcza europejskich arii operowych

W niniejszej dysertacji analizie poddane zostały trzy arie barokowe Händla. Cechą wyróżniającą te trzy arie da capo są improwizowane popisy wirtuozowskie w trzeciej części. Są one przejawem wirtuozerii śpiewaków-kastratów, którzy swoimi popisami wokalnymi na trwałe zapisali się w historii opery. Z jednej strony, wirtuozowskie kadencje są wyznacznikiem stylu barokowych arii, z drugiej zaś strony ukazują popularne w owym okresie techniki ozdabiania melodii. Ponadto, autor zaobserwował następujące cechy stylistyki wykonawczej barokowych arii operowych:

1. Barok był złotym wiekiem śpiewaków-kastratów, dlatego też, pomimo podniosłości muzyki Händla i jej bohaterskiego charakteru, nie można w jej przypadku stosować donośnego rejestru piersiowego, rozpoczynać frazy w heroicznym stylu oper Verdiego,

- czy wzorować się na pełnej dramatyzmu barwie głosu charakterystycznej dla oper Wagnera, głos powinien cechować się liryzmem i lekkością.
2. W ariach da capo Händla, częstym zjawiskiem jest wielokrotne powtarzanie tekstu. Na przykład w arii „Cara sposa” z opery *Rinaldo*, wykonanie pierwszej części zajmuje co najmniej trzy minuty, choć tekst składa się z krótkich czterech wersów. Całość tekstu powtórzona jest cztery razy, z niektóre fragmenty nawet 7-8 razy. Muzyka Händla odznacza się jednak bogactwem treści i olśniewającym stylem, czego doskonałym przykładem jest aria „Va tacito e nascosto” z opery *Giulio Cesare*. Tak więc wykonując arie Händla, należy dać wyraz ich heroicznemu, podniosłemu charakterowi, nie zaś skupiać się na subtelnej, szczegółowej ekspresji, charakterystycznej dla pieśni artystycznej.
 3. Arie händlowskie odznaczają się częstym zastosowaniem szybkich przebiegów koloraturowych, czego przykład stanowi aria „Agitato da fiere tempeste” z opery *Riccardo Primo*. Cecha ta jest odzwierciedleniem wpływu szkoły neapolitańskiej na twórczość kompozytora. Wykonując szybkie przebiegi koloraturowe, należy zmniejszyć nieco wolumen, osiągając w ten sposób większą elastyczność głosu. Jednocześnie, należy delikatnie akcentować co czwartą lub co ósmą nutę, by zapewnić przejrzystość i precyzyjność rytmu.
 4. Zmiany dynamiczne w ariach Händla różnią się od charakterystycznych dla romantyzmu zmian o charakterze falującym. Występują one raczej pomiędzy poszczególnymi zdaniami albo częściami arii, nie w obrębie tego samego zdania czy frazy, gdzie dynamika jest raczej stała. Charakterystyczne dla stylistyki barokowej jest na przykład nagłe wystąpienie łagodnej, stonowanej części, po części dźwięcznej i donośnej.
 5. Wykonując arie barokowe należy zwrócić szczególną uwagę na tempo i metrum. Należy utrzymać stałe metrum i regularny rytm od początku do końca, nie pozwalając sobie na dowolne przyspieszanie lub zwalnianie. Dostojny styl muzyki barokowej wymaga żelaznej konsekwencji w utrzymaniu rytmu.
 6. Pod względem konstrukcji melodii, arie Händla odróżniają się od arii klasycystycznych. W klasycyzmie przywiązywano dużą wagę do symetryczności zdań i wyraźnie zaznaczonych części. Natomiast u Händla i ogólnie w muzyce barokowej, melodia nieustannie się rozwija, nie zatrzymując się od początku do końca utworu. Wykonując arie barokowe należy więc pamiętać o płynności melodii i elastyczności głosu, czego przykładem jest m.in. aria „Agitato da fiere tempeste”.

W ramach dzieła artystycznego, autor wykonał jedną arię klasycystyczną, “Che farò senza Euridice” Glucka. Analizując nagrania tej arii autor odkrył, iż większość wykonawców trzymała się wymogów stylistycznych okresu klasycyzmu, jedynie kontratenor Franco Fagioli dodał w reprzyzie improwizowane koloratury w stylu barokowym. Biorąc pod uwagę fakt, iż aria ta pochodzi z opery *Orfeo ed Euridice*, pierwszej opery Glucka odzwierciedlającej postulaty jego reformy i jednocześnie najbardziej rozpoznawalnej opery tego kompozytora, autor uważa, iż powinno się ściśle przestrzegać założeń programowych Glucka, jak np. dążenie do naturalności, prostoty i prawdziwości w ekspresji treści libretta oraz brak improwizowanych popisów wokalnych. W związku z powyższym, zdaniem autora, wykonując arie operowe Glucka i Mozarta, należy surowo przestrzegać wymogów stylistyki klasycystycznej, do której zaliczają się m.in. następujące cechy:

1. Gdy dominanta przypada na mocną miarę taktu, a tonika na słabą, tego rodzaju kadencji zazwyczaj towarzyszy *diminuendo* i łagodne zakończenie melodii, co widoczne jest zwłaszcza w twórczości Mozarta. Natomiast w przypadku kadencji, gdzie dominanta przypada na słabą miarę taktu, a tonika na mocną, melodia kończy się jasno i zdecydowanie. Gdy przedłużony dźwięk kończy się na mocnej części taktu, zakończenie jest mocne, gdy na słabej części taktu – słabe.⁷⁷
2. Dźwięk powinien być atakowany precyzyjnie, nie dopuszcza się glissanda wstępującego lub charakterystycznego dla opery romantycznej, efektownego glissanda zstępującego. Wykonując utwory z okresu klasycyzmu, należy za wszelką cenę unikać tego rodzaju zabiegów, co stanowi podstawową wiedzę z zakresu stylistyki wykonawczej.
3. Cechami charakterystycznymi dla stylu muzyki klasycystycznej są elegancja, płynność, urok i jasna barwa. Unika się przesadnego wyrażania emocji i silnych kontrastów dynamicznych (jak np. typowej dla muzyki romantycznej pasji, glissand, dużej proporcji rejestru piersiowego w niskim rejestrze, czy tempo rubato). Standardem jest łagodne, płynne prowadzenia melodii w umiarkowanej dynamice.
4. Zastosowanie barwy związane jest z tonacją. Nagła modulacja z tonacji durowej do molowej jest dla wykonawcy wskazówką, by zmienić barwę z jasnej i radosnej na ciemniejszą, zabarwioną smutkiem.
5. W porównaniu z utworami barokowymi, w repertuarze klasycystycznym należy zwrócić większą uwagę na zastosowanie legata i crescendo.

⁷⁷ Shang Jiaxiang 尚家骧, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐发展史), Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe, Pekin 2009, 11

5.2.2.2 Stylistyka wykonawcza chińskich utworów wokalnych

Chińskie utwory wokalne odnoszą się do w niniejszej pracy do chińskich pieśni artystycznych do poezji klasycznej oraz arii, wykonywanych przez autora.

I. Stylistyka wykonawcza pieśni artystycznych do poezji klasycznej

Pierwsze chińskie pieśni artystyczne do poezji klasycznej powstały w latach 20. XX wieku, wraz z napływem *bel canta* do Chin. Gatunek ten przeżył kilka okresów świetności, pozostawiając bogaty dorobek wybitnych dzieł. Są one produktem syntezy chińskiej poezji klasycznej, głęboko osadzonej w kontekście kulturowym kwintesencji chińskiej cywilizacji, z zachodnią szkołą śpiewu, formą muzyczną i technikami kompozytorskimi. W związku z tym, chińska pieśń artystyczna do poezji klasycznej z jednej strony posiada orientalny charakter, z drugiej zaś przejęła elementy muzyki zachodniej. Jeśli chodzi o stylistykę wykonania, to technika śpiewu zaczerpnięta jest z europejskiego *bel canta*, zintegrowanego z pięknem obrazowania i prozodii klasycznej poezji chińskiej oraz elementami stylistyki tradycyjnej muzyki chińskiej. Cechy wyróżniające styl wykonania chińskiej pieśni artystycznej do poezji klasycznej podsumować można w następujących kilku punktach:

1. Styl melorecytacji i *qiangyin*

Yinsong (melorecytacja) to rodzaj deklamacji popularny w starożytnych Chinach, który łączył niespieszną, liryczną recytację ze śpiewem. Różnica między tego rodzaju melorecytacją a śpiewem polega na tym, że jej podstawą jest recytacja tekstu, nie ma ustalonej melodii, a deklamator intonuje improwizowaną melodię zgodnie z pewnymi regułami, ale z dużym stopniem swobody. Wielu chińskich śpiewaków, wykonując pieśni artystyczne do poezji klasycznej, wykorzystuje stylistykę melorecytacji dla podkreślenia charakteru starożytnych wierszy chińskich, co wpływa jednocześnie na unikalność stylu tego rodzaju pieśni. W jaki sposób zintegrować więc stylistykę melorecytacji z techniką śpiewu *bel canto*? Kluczem jest zastosowanie techniki *qiangyin*, będącej głównym środkiem ekspresji, nawiązującym do stylu starożytnej melorecytacji. *Qiangyin* rozpatrywać można w kategoriach rodzaju chińskiego ozdobnika. Termin ten odnosi się do dźwięku, który zmienia wysokość w trakcie swojego trwania. Zmiany te mają charakter ciągły, płynny, posuwisty. Jest to rodzaj dźwięku charakterystyczny dla języka chińskiego i gry na tradycyjnych chińskich instrumentach. Różni się on na przykład od dźwięków uzyskiwanych na fortepianie, które układają się albo w pochody gamowe, albo w skoki interwałowe. W muzyce zachodniej podkreśla się stałość wysokości dźwięku. Na przykład wysokość dźwięku „la” ustalona jest

na 440 Hz. Natomiast tzw. *qiangyin* (dźwięk o charakterze melizmatu) polega na przesunięciach dźwięku wyjściowego w górę i w dół lub wprowadzeniu swobodnego glissanda, bez konkretnych ograniczeń dotyczących wysokości dźwięku. Wyróżnia się cztery podstawowe rodzaje *qiangyin*: *chuo*, *zhu*, *yin* oraz *nao*, które są jednocześnie technikami gry na tradycyjnych chińskich instrumentach *guqin* i *guzheng*. Również w języku chińskim, poza tonem równym wysokim (w starożytności nazywanym równym), pozostałe trzy tony to *qiangyin* (w starożytności określane jako tony skośne). Wykonując pieśń *Zaloty feniksa*, autor zastosował techniki *chuo* i *zhu*, imitujące dźwięk *guqin*. Natomiast w pieśni *Nocne cumowanie przy klonowym moście*, autor sięgnął po technikę *yaoyin*, również będącą przykładem *qiangyin*. Dźwięku typu *qiangyin* obecne są w chińskiej operze tradycyjnej oraz pieśniach ludowych, co pokazuje, że z estetycznego punktu widzenia, Chińczycy nie lubią precyzyjnych dźwięków o ściśle określonej wysokości.

2. Deklamacyjny charakter rytmu

Ogólnie rzecz ujmując, w poezji klasycznej, podstawową jednostkę metryczną stanowią dwie sylaby. Sporadycznie zdarza się, że pojedyncza sylaba o szczególnym znaczeniu tworzy niezależną jednostkę metryczną. Choć w pieśniach artystycznych do poezji klasycznej niemożliwe jest ściśle przestrzeganie metryki wiersza, to w oparciu o rytm zaczerpnięty ze schematu metrycznego, podkreśla się wyrazy o szczególnym znaczeniu. Kompozytor czyni to albo za pomocą rytmu, albo wysokości dźwięku. Również wykonawca powinien w swojej interpretacji uwypuklić znaczące wyrazy, przy jednoczesnym zachowaniu deklamacyjnego charakteru rytmu.

Na przykład, pieśń *Nocne cumowanie przy klonowym moście* jest siedmiosylabowym tetrastychem (vide: Przykład nutowy 5-6), w którym wyróżnić można cztery jednostki metryczne. Zazwyczaj ułożone są one w jeden z dwóch następujących schematów: 2+2+2+1 lub 2+2+1+2. Patrząc na zapis nutowy, nietrudno zauważyć, że kompozytor zastosował schemat 2+2+2+1, podkreślając jednocześnie istotne wyrazy za pomocą wysokości lub długości dźwięku (na przykład sylaba „shuang 霜” w „霜漫天” oraz „dao 到” w „到客船”). Każde zdanie kończy się długim dźwiękiem, tworząc pełen zamyślenia nastrój. Na pierwszy rzut oka, rytm tej pieśni może wydawać się bardzo skomplikowany. Jeśli ściśle trzymać by się zapisu nutowego, rytm ten brzmiałby sztywno i mechanicznie. Wystarczy jednak myśleć w kategoriach recytacji wiersza, by rytm pieśni nabrał naturalności. Wykonując ten utwór, autor starał się oddać jego deklamacyjny charakter, obejmujący dużą swobodę interpretacyjną,

zastosował więc w całej pieśni tempo rubato.

The image shows a musical score for the poem 'Night on the Boat' (夜半钟声到客船) by Wang Wei. The score is written in a single staff with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The score is divided into four lines of music, each with its own dynamic marking: *mp* (mezzo-piano) for the first line, *p* (piano) for the second line, and *mp* (mezzo-piano) for the third and fourth lines. The fourth line also includes a *f* (forte) marking. The lyrics are: 月落乌啼霜满天, 江枫渔火对愁眠。 姑苏城外寒山寺, 夜半钟声到客船。

Przykład nutowy 5-6

3. Techniki *runqiang*

W wykonawstwie pieśni artystycznej do poezji klasycznej, zastosowanie technik *runqiang* w najpełniejszy sposób oddaje charakter tradycyjnej muzyki chińskiej. *Runqiang* to zestaw technik o charakterze improwizacyjnym, powszechnie używanych w chińskiej muzyce ludowej. Termin ten odnosi się do zastosowania różnego rodzaju „elementów upiększających”, tj. dodawania zgodnie z określonymi zasadami artystycznych ozdobników, odpowiednich do treści i stylu utworu.⁷⁸ Do najbardziej charakterystycznych ozdobników używanych w ramach *runqiang* zalicza się m.in. przednutki, mordenty, tryle i glissanda. Ozdobniki te powszechnie stosowane są również w muzyce europejskiej, jednak zasadnicza różnica polega na tym, że w chińskich utworach wokalnych nie są one zapisane przez kompozytora, a dodawane przez wykonawcę, zgodnie z pewnymi kanonami wykonawczymi. Opisane wyżej ozdobniki brzmieniem często są zbliżone do ozdobników europejskich, jednak czasem zastosowanie *qiangqyin* powoduje odmienny efekt akustyczny.⁷⁹ Autor zastosował techniki *runqiang* w pieśniach *Zaloty feniksa* i *Nocne cumowanie przy klonowym moście* oraz w arii „Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu”. Ponadto, zastosowanie technik *runqiang* na partykułach ekspresyjnych

⁷⁸ Wang Fan 王帆, *Stydium stylistyki wykonawczej XX-w. chińskiej pieśni artystycznej do poezji* (20 世纪中国诗词艺术歌曲演唱风格探究) [J], *Dangdai Yinyue* 2015 nr 3

⁷⁹ Lin Hua 林华, *Estetyka muzyczna i mentalność narodowa* (音乐审美与民族心理) [M], Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe 2011, str. 399

w poezji klasycznej dodatkowo podkreśla starodawny charakter utworu. Wiersze klasyczne odznaczają się zastosowaniem partykuł ekspresyjnych, które znaleźć można zazwyczaj na końcu wersów. Na przykład, w pieśni *Zaloty feniksa*, każdy wers kończy się partykułą „xi 兮”, w pieśni *Wiosenna tęsknota. Na melodię Zhe Gui Ling* znaleźć można partykułę „zhi 之”, natomiast w utworze *Rosa na krzewie różanym. Na melodię Luo Mei Feng*, kompozytor dodał współczesne partykuły „a 啊” i „wa 哇”. Można powiedzieć, że partykuły te stały się wyznacznikiem starożytnego stylu w pieśniach artystycznych do poezji klasycznej, ponieważ zastosowanie technik *runqiang* doskonale podkreśla stylistykę dawnej poezji. Sednem chińskiego stylu jest dość nieuchwytna koncepcja „yun 韵” (dosłownie: „harmonijna, miła dla ucha melodia”, współcześnie termin ten odnosi się do stylu, uroku, głębi znaczeń). Efekt ten osiąga się przede wszystkim przez zastosowanie odpowiednich ozdobników.

4. Specyfika dykcji

W chińskiej wokalistyce dużą wagę przywiązuje się do wyraźnej dykcji w nagłosie i wygłosie oraz precyzyjnego „zamknięcia wygłosu” (*guiyun*).

Realizacja nagłosu i wygłosu to dwa ściśle ze sobą powiązane, następujące po sobie kroki. W terminologii chińskiej realizacja nagłosu określana jest jako „ugryzienie wyrazu”. Ze względu na artykulator lub miejsce artykulacji, nagłos dzieli się na pięć kategorii (*wuyin* 五音). Są to kolejno: spółgłoski wargowe (b, p, m, f), dźwięczność (z, c, s, zh, ch, sh, r), językowe (d, t, n, l), zębów (j, q, x) i gardłowe (g, k, h). Artykulacja nagłosu jest niezwykle istotna dla ekspresji znaczeń językowych w śpiewie.

Realizacja wygłosu (dosłownie „wyplucie wyrazu”) odnosi się do wymowy „brzucha” i „ogona” wyrazu. Tzw. „brzuch” wyrazu to najbardziej dźwięczna część wygłosu, będąca nośnikiem rezonansu. W chińskim językoznawstwie wyróżnia się cztery kategorie wygłosu (*sihu* 四呼), w zależności od zmiany ułożenia jamy ustnej podczas realizacji wygłosu. Wygłosy rozpoczynające się od samogłosek „a, o, e” zaliczają się do kategorii *kaikouhu* 开口呼, w przypadku której fonacja zachodzi w gardle, a usta są otwarte (*kaikou*). Wygłosy rozpoczynające się od „i” tworzą kategorię *qichihu* 齐齿呼, w której dźwięk skupia się w okolicy zębów. Wygłosy z kategorii *cuokouhu* 撮口呼 rozpoczynają się od „ü” i skoncentrowane są wokół warg. Natomiast wyróżnikiem wygłosów rozpoczynających się od „u”, należących do kategorii *hekouku* 合口呼, jest ruch zwężania, domykania ust (*hekou*). Niektórzy śpiewacy, pomimo iż znają wymowę poszczególnych wyrazów, to ich dykcja

pozostawia wiele do życzenia, a odbiorcy mają problem ze zrozumieniem tekstu. Wynika to właśnie z braku wiedzy śpiewaka na temat sposobu realizacji poszczególnych kategorii wygłosu. Oprócz pięknego dźwięku niezwykle istotne jest więc również zrozumienie zasad rządzących artykulacją wygłosu.

Sihu i *wuyin* to kategorie zaczerpnięte z tradycyjnej chińskiej lingwistyki, zasady porządkujące specyfikę chińskiej fonetyki. Są one pomocne zarówno w deklamacji, jak i treningu wokalnym. Opanowanie zasad *sihu* i *wuyin* jest równoznaczne z opanowaniem realizacji nagłosu i wygłosu w języku chińskim, kluczem do poprawnej dykcji i podstawą do budowania interpretacji utworu.

Poniżej przedstawione jest zastosowanie reguł artykulacji nagłosu i wygłosu w śpiewie:

1. „Ugryźć głowę wyrazu”. Zasada ta odnosi się do precyzyjnej realizacji nagłosu, zgodnie z miejscem i sposobem artykulacji danej głoski. Gdy mowa o lekkiej lub ciężkiej artykulacji, odnosi się to do stopnia użytej siły. Istnieje powiedzenie: „artykulacja wagi pół tony, a słuchacz będzie poruszony”, które podkreśla efekt mocnej, wyraźnej realizacji nagłosu.⁸⁰ Po pierwsze, konieczna jest więc precyzyjna wymowa danego nagłosu, zgodnie z opisanymi wyżej kategoriami (spółgłoski wargowe, językowe, zębowe, gardłowe, dźwiękowe). Jednocześnie, należy dostosować technikę oddechu, używanego przy artykulacji nagłosu, do treści poszczególnych słów.
2. „Wypluć brzuch wyrazu”. Reguła ta wymaga rozciągnięcia i wyraźnej artykulacji wygłosu, zgodnie z poprawnym ułożeniem ust. Tzw. „brzuch” wyrazu stanowi w śpiewie podstawę pozycji głosu, co odróżnia go od wygłosu w deklamacji. Linia melodyczna oparta jest na zawartych w wygłosie samogłoskach, dlatego uzyskanie pięknego, okrągłego dźwięku jest uzależnione od poprawnej i płynnej artykulacji wygłosu. Jednocześnie, „brzuch” wyrazu jest fundamentem różnorodności barwy głosu.
3. „Zebrać ogon wyrazu”. „Ogon” wyrazu jest ostatnim etapem artykulacji, poprzedzającym zaniknięcie dźwięku. Na tym etapie realizuje się „zamknięcie wygłosu”, czyli tzw. *guiyun*. Zagadnienie *guiyun* omówione zostało już wcześniej w niniejszym rozdziale.

Wyraźna artykulacja nagłosu i precyzyjna realizacja wygłosu, z jego poprawnym domknięciem, stanowią gwarancję doskonałej dykcji. Tylko ścisłe połączenie wymienionych w powyższych podpunktach trzech kroków, pozwala na uzyskanie efektu płynnej, wyraźnej

⁸⁰ Liu Zixin 刘紫欣, O artykulacji nagłosu i wygłosu w chińskim repertuarze wokalnym (浅述中国作品在声乐演唱中的咬字与吐字) [J], Zhongguo Kejiao Chuangxin Daokan 2012 (17)

i poprawnej wymowy w języku chińskim.⁸¹ Zadaniem śpiewaka jest nie tylko opanowanie poszczególnych faz wymowy wyrazu, tj. precyzyjna, dynamiczna realizacja nagłosu, dźwięczny i okrągły wygłos oraz czyste jego zakończenie, tj. *guiyun*. Oprócz tego, należy zadbać o ściśle połączenie poszczególnych elementów i płynne przejście między nimi. Przy artykulacji nagłosu należy również zwrócić uwagę na tempo i wyrażane emocje. W pieśniach o wartkim rytmie, nagłos powinien być realizowany lekko i zwinnie, przy dostojnym marszu, artykulacja powinna być mocna i zdecydowana, natomiast w spokojnych, lirycznych utworach, przejście między nagłosem a wygłosem może być nieco wolniejsze, co pozwoli na uzyskanie płynniejszej melodii.

5. Stylistyka racjonalnej ekspresji

Ekspresja racjonalna jest wyższą formą ekspresji. W porównaniu z ekspresją emocjonalną, która ma charakter bezpośredni i intuicyjny, jest ona głębsza i bardziej artystyczna. W muzyce zachodniej, ekspresja racjonalna oparta jest na myśleniu spekulatywnym, na skutek którego wykształciła się estetyczna tendencja do wyrażania skrajnych uczuć. W poszukiwaniu wartości i sensu życia, zachodnia ekspresja skupiła się na dychotomicznych zestawieniach życia i śmierci, marzeń i rzeczywistości, porządku i wolności, jednostki i społeczeństwa. Natomiast ekspresja racjonalna w muzyce chińskiej ma charakter bardziej konotacyjny i symboliczny. Nie podkreśla się w niej wewnętrznych sprzeczności i nie ukazuje się czarno-białych zestawień, lecz szuka różnych odcieni szarości. Ekspresja racjonalna w muzyce chińskiej nie jest oparta na zasadach logiki, lecz wyraża głębię znaczeń za pomocą szeregu elementów symbolicznych lub kreacji artystycznego obrazu.⁸²

Jednym z wyróżników pieśni artystycznych do poezji klasycznej jest właśnie ekspresja racjonalna. Nie wyrażają one emocji w sposób prosty i bezpośredni jak pieśni ludowe, nie odznaczają się też afektacją charakterystyczną dla sztuki operowej. Poeta kondensuje wyrażane emocje, poglądy na społeczeństwo i refleksje nad życiem do niezwykle zwartej formy wiersza, za którym kryje się jednak bogactwo doświadczeń i złożoność filozoficznych przemyśleń. W poezji chińskiej góra nie jest w istocie górą, a to, co zdaje się być wodą, nie jest tylko wodą. Za pośrednictwem przedmiotów i elementów natury, wiersze wyrażają intencje, opisują ludzi, są nośnikami idei. Na poezję składa się nie tylko semantyczne znaczenie słów wiersza, ale również osobowość poety i jego unikana estetyka. Dlatego też

⁸¹ Wang Yuanyuan 汪媛媛, *Stydium artykulacji nagłosu i wygłosu w liryce wokalne* (歌曲演唱中咬字、吐字问题探索) [J], *Jiaoyu Yu Jiaoxue Yanjiu* 2010, 24 (9)

⁸² Lin Hua, op. cit., str. 370

wykonanie pieśni artystycznych do poezji klasycznej nie może ograniczać się do płytkiej ekspresji emocji, absolutnie nie może też skupiać się na popisach wirtuozerskich. Śpiewak powinien nie tylko zrozumieć dogłębnie treść tekstu, ale również za pomocą metod racjonalnej ekspresji wyrazić ducha wiersza i złożoność implikowanych emocji. Na przykład, tekst śpiewanej przez autora pieśni *Nocne cumowanie przy klonowym moście*, z pozoru opisuje scenerię nocnego cumowania przy brzegu rzeki. Jednak opisane w wierszu elementy krajobrazu, takie jak zachodzący księżyc, krakanie wron, mroźne powietrze, odzwierciedlają samotność podmiotu lirycznego, a nieustanne bicie dzwonów podkreśla dręczące uczucie żalu. Każdy wers wiersza przesiąknięty jest smutkiem. Niektórzy wykonawcy nie rozumieją głębszego przesłania wiersza i zatrzymują się na dosłownym poziomie opisu scenerii. Nie dostrzegając emocji bohatera wiersza i nie odmalowując głosem poetyckiego obrazu rodem z chińskiego malarstwa tuszowego, pozbawia się wiersz jego prawdziwej artystycznej wartości. Zdaniem autora, śpiewając pieśni artystyczne do poezji klasycznej, nie można upraszczać wyrażanych emocji do radosnych lub smutnych, uczucia nie powinny być powierzchowne ani sztuczne. Wykorzystując organizację tonalną utworu oraz kontrasty barwy, należy postarać się ukazać uczucia poety w całej ich złożoności. Współpracując z partią akompaniamentu, należy wykreować głosem głębszy obraz poetycki odmalowany w wierszu. Śpiewak powinien racjonalnie przeanalizować zależności między językiem muzycznym a treścią wiersza, a następnie użyć racjonalnych, powściągliwych środków ekspresji, by wyrazić swoje zrozumienie dla uczuć poety. W ten sposób zaprezentować można wierną, wszechstronną interpretację pieśni do poezji klasycznej.

Powyższe aspekty stylistyki wykonawczej nie znajdują zastosowania w każdej pieśni artystycznej do poezji klasycznej, z wyjątkiem zasad dykcji oraz ekspresji racjonalnej, które mają charakter uniwersalny. Inne cechy stylistyczne należy dobierać w zależności od wymagań konkretnego utworu. Na przykład, autor zastosował techniki *runqiang* i stylistykę melorecytacyjną jedynie w pieśniach *Zaloty feniksa* i *Nocne cumowanie przy klonowym moście*. Natomiast w pieśni *Jangcy płynie na wschód* oraz w cyklu *Trzy pieśni z dynastii Yuan*, autor przestrzegał ściśle zapisu nutowego, a stylistycznie nawiązał do europejskich pieśni artystycznych.

II. Stylistyka wykonawcza arii operowych

Ponieważ historia sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w Chinach liczy zaledwie kilkanaście lat, istnieje tylko kilka arii odpowiednich dla tego głosu. Ponadto, śpiewana przez autora aria „Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu” nie posiada cech charakterystycznych dla

chińskich arii operowych. Jej stylistyka muzyczna wynika z fabuły i inspirowana jest w dużej mierze operą pekińską, co nadaje jej tradycyjny, chiński koloryt. Dlatego też autor zastosował w wykonaniu tej arii pewne techniki *runqiang*, choć nie jest to wyznacznikiem stylistycznym większości chińskich arii operowych. Współczesna opera chińska rozwijała się w trzech zasadniczych etapach:

- 1) Czerpanie w dużym stopniu z tradycyjnej opery chińskiej i muzyki ludowej w pierwszym okresie rozwoju chińskiej opery sprawiło, iż niemożliwe jest wykonanie arii z tych oper wyłącznie w oparciu o *bel canto*, jak w przypadku arii europejskich. Zarówno technicznie, jak i stylistycznie oparte są one na dorobku tradycyjnej opery chińskiej. Na przykład pierwsza współczesna opera chińska, w ścisłym tego słowa znaczeniu, zatytułowana *Białowłosa* (白毛女), ze względu na ograniczenia związane z okolicznościami historycznymi oraz wpływ kanonów estetycznych publiczności, stosuje przede wszystkim głos naturalny. W niskim rejestrze jest to rezonans piersiowy, a w wysokim rejestrze, tzw. biały śpiew, czego konsekwencją jest brak jednorodnej pozycji głosu, zjawisko za wszelką cenę unikane w zachodniej operze.
- 2) Począwszy od opery *Siostra Jiang* (江姐), zauważyć można proces dojrzewania arii operowych. Ze względu na zmniejszenie wpływu tradycyjnej opery chińskiej, na pierwszy plan wysunęły się inspiracje lokalną muzyką ludową. Pod względem techniki śpiewu, przejście między poszczególnymi rejestrami nie było już tak drastycznie zaznaczone, zaczęto bowiem mieszać w różnych proporcjach głos naturalny z falsetem. Jednocześnie, przejmowanie z *bel canto* techniki fonacji i oddechu sprawiło, iż w tym okresie przełamano ograniczenia związane z naturalną skalą głosu oraz rozpoczęto przykładać wagę do jednorodności pozycji głosu.
- 3) Od lat osiemdziesiątych XX wieku, chińskie arie operowe weszły w dojrzałą fazę rozwoju. Zwłaszcza w operach pochodzących z trzeciego okresu rozkwitu twórczości operowej w Chinach, jak np. w operze *Dzicz* (原野), zauważyć można coraz większy udział techniki *bel canto*. Wraz z nastaniem XXI wieku, wymogi *bel canto* stały się obowiązujące w operze chińskiej. Na podstawie licznych arii z opery *Dzicz* zauważyć można przewagę elementów stylistycznych zaczerpniętych z twórczości Verdiego i Wagnera. Kompozytor dąży do uzyskania dramatycznego efektu poprzez zastosowanie wolumenu, dynamiki i siły ekspresji.

Jak widać na powyższych przykładach, stylistyka wykonania chińskich arii operowych jest zagadnieniem dość złożonym. Śpiewając opery z różnych okresów historycznych,

napotkamy w nich wyraźne ślady historii. Z perspektywy materializmu dialektycznego, rozwój każdej rzeczy ma pewne ograniczenia historyczne. Współcześnie, stylistyka wykonania chińskich arii operowych zbliżona jest do stylistyki europejskiej opery romantycznej. Oczywiście, w zależności od potrzeb konkretnego dzieła operowego, wykorzystuje się również elementy stylistyczne zaczerpnięte z tradycyjnej muzyki chińskiej. Zdaniem autora jednak, zarówno chińska twórczość, jak i wykonawstwo operowe, wciąż poszukują własnego stylu. Inkorporując elementy techniki *bel canto*, stopniowo zmierzają one w kierunku dojrzałości.

5.2.3 Różnice estetyczne wynikające z odmiennych tradycji muzycznych

W Europie, technika *bel canto* przeszła ponad 400-letnią drogę rozwoju. Od swojej włoskiej kolebki, rozprzestrzeniła się na tereny Francji, Anglii, Niemiec, Rosji i innych krajów, tworząc różne szkoły, jednak wraz z upływem czasu, wykształciła ustandaryzowane kanony estetyczne. Na przykład, we współczesnych międzynarodowych konkursach wokalnych, wymaga się wykonania utworów w językach włoskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim, itd., pochodzących z okresu baroku, klasycyzmu, czy romantyzmu. Te kompozycje z różnych okresów historycznych, w różnych językach, różnią się pod względem technicznym i stylistycznym, jednak podlegają tym samym kanonom estetycznym *bel canto*. Podczas trzyletnich studiów w Polsce, autor miał okazję odwiedzić Włochy i Niemcy, gdzie wysłuchał szeregu oper, oratoriów i koncertów. Pomimo różnic językowych i odmiennych gatunków muzycznych, wspólnym mianownikiem wszystkich utworów, było uderzające podobieństwo w jakości dźwięku. Autor nie chce w tym miejscu zagłębiać się w konkretne techniki wokalne, a jedynie ogólne wrażenie. Wysłuchane przez autora w Polsce, Włoszech i Niemczech występy w stylistyce *bel canto*, odznaczały się pięknym głosem o nasyconym rezonansie, lekkim i płynnym, silnym, ale nie przenikliwym, donośnym, łączącym jasną i ciemną barwę, stwarzającym wrażenie przestrzeni. Ogólnie rzecz ujmując, głos ten opisać można jako naturalny, pełny, piękny. Dlaczego autor skupia się na wrażeniach akustycznych? Ponieważ muzyka wokalna jest sztuką akustyczną, a jej ostatecznym celem jest zapewnienie odbiorcy pięknych wrażeń estetycznych. Jednak gdy istnieją różnice w kanonach piękna, ten sam dźwięk może wywołać różne reakcje.

Bel canto jest dla chińskich odbiorców obcym elementem kulturowym. Choć zostało ono wprowadzone do Chin około stu lat temu, to wciąż aktualna jest problematyka związana ze zderzeniem i integracją obcej kultury z kulturą rodzimą. Na przestrzeni ostatnich 40 lat, obserwować można dynamiczny rozwój *bel canto* w Chinach, jednak grupa jego odbiorców

pozostaje bardzo ograniczona. Zdaniem autora wynika to z różnic estetycznych między muzyką chińską a zachodnią. W tradycyjnej operze chińskiej i chińskiej muzyce ludowej, choć podkreśla się głęboki oddech, to dźwięk jest jasny i skupiony z przodu, a większą wagę przykładają do wyraźnej dykcji oraz wymogów związanych z prozodią i stylistyką. Dlatego też charakterystyczne dla *bel canto* otwarcie toru głosowego, dla uzyskania nasyconego rezonansu, przez chińskich odbiorców bywa mylnie postrzegane jako skutkujące w braku przejrzystości i wyrazistości. Oczywiście, częściowo można zrzucić to na barki błędnego zastosowania techniki *bel canto* przez niektórych chińskich śpiewaków, prowadzącego do niewyraźnej dykcji, przesunięcia miejsca fonacji za bardzo do tyłu i zbyt silnego osadzenia głosek w gardle. Jednak pod wpływem estetyki tradycyjnej muzyki chińskiej, Chińczycy preferują jasny, czysty dźwięk. By dostosować się do wymagań publiczności, niektórzy wykonawcy błędnie stosują technikę śpiewania „na maskę”, dążąc za wszelką cenę do jasnej, skupionej barwy. Jednocześnie jednak nie otwierają w pełni toru głosowego i nadmiernie polegają na mięśniach gardła. Choć dźwięk brzmi jaśniej, to jest on efektem ściśnięcia gardła, co nie jest naukowym podejściem i nie ma nic wspólnego z techniką *bel canto*. Przeciętny odbiorca nie zdaje sobie jednak z tego sprawy, w jego odczuciu głos brzmi czyściej, a tym samym bardziej odpowiada lokalnym kanonom estetycznym. Jeśli chodzi o delikatny, piękny, pełen przestrzeni dźwięk, uzyskiwany przez otwarcie toru głosowego, pozwalające na swobodny przepływ powietrza, dla chińskiego odbiorcy nie brzmi on dość jasno, czasem nawet uważa się, że śpiewak operujący takim głosem nie ma dobrych warunków głosowych. Przed przyjazdem do Polski, autor również preferował jasną barwę, nie miał bowiem sposobności wysłuchania wysokiej klasy śpiewaków *bel canto* na żywo. Zdaniem autora, istnieje zasadnicza różnica między słuchaniem nagrań a doświadczaniem muzyki na żywo. Dopiero usłyszawszy *bel canto* w europejskich salach koncertowych i teatrach operowych, autor zrozumiał czym jest aksamitny, wyważony, lekki i zarazem nasycony głos.

Ponadto, muzyka chińska dąży do wyrażenia wielowymiarowej koncepcji artystycznej, dlatego ceni się w niej powściągliwość, niejednoznaczność, eteryczność, liryczność. Ostatecznym celem jest *yijing* 意境 (termin tłumaczony jako koncepcja artystyczna, odnoszący się do połączenia w wierszu scenerii z emocjami i myślą). Piękna koncepcja artystyczna daje odbiorcy szerokie pole dla wyobraźni, sublimując jednocześnie myśli i uczucia.⁸³ Dlatego też w procesie rozwoju i integracji *bel canto* w Chinach, stopniowo wykształciły się zasady śpiewu inkorporujące chińskie kanony estetyczne. Dotyczą one

⁸³ Bao Deshu 包德树, *Wprowadzenie do chińskiej estetyki muzycznej* (中国音乐审美导论) [M], Zhongguo Wenshi Chubanshe 2006

głównie barwy dźwięku oraz dostosowania rezonatorów do specyfiki języka.

5.2.3.1 Jednorodny lecz odmienny rezonans

Po pierwsze, należy upewnić się, że użycie rezonatorów spełnia wymogi techniki *bel canto*. Na tym fundamencie budować można barwę, stylistykę i ekspresję emocjonalną dostosowaną do chińskich kanonów estetycznych. Barwa związana jest z ułożeniem rezonatorów, dlatego w zależności od koncepcji artystycznej utworu, należy dostosować kształt rezonatorów. W przypadku repertuaru chińskiego, należy unikać nadmiernego stosowania rezonansu piersiowego. Na stylistykę wpływ na tekst oraz zastosowanie technik *runqiang*. Natomiast ekspresja emocjonalna jest wypadkową umiejętności technicznych i kontekstu kulturowego. Można więc powiedzieć, że pomimo wspólnej podstawy, jaką jest zachodnia technika *bel canto*, różnice w dykcji wpływają na odmienny efekt akustyczny w przypadku repertuaru zachodniego i chińskiego. Pod względem emisji głosu, należy wzorować się na zastosowaniu rezonansu, zaczerpniętym z Zachodu, jednak pod względem wymowy, należy kierować się fonetyką języka chińskiego. W praktyce wykonawczej, zmusza to do integracji dwóch tradycji śpiewu, pozwalającej na rozwiązanie problemów związanych z jednej strony z techniką śpiewu, z drugiej zaś z dykcją. Jednocześnie, za pomocą bogatej palety barw, powinno się dążyć do oddania różnorodnych nastrojów i koncepcji artystycznych.

5.2.3.2 Dykcja przy odpowiednim ułożeniu aparatu głosowego

Tradycyjną chińską koncepcję „głosu podążającego za słowami” należy zmodyfikować tak, by przed rozpoczęciem artykulacji, ułożyć odpowiednio aparat głosowy. W procesie artykulacji wyrazów, należy zmniejszyć zakres ruchów przedniej części jamy ustnej i zwrócić uwagę na pionowy rezonans w jamie gardłowej. Należy dążyć do utrzymania okrągłej barwy dźwięku, o dużym nasyceniu alikwotów.

5.2.3.3 Dualizm estetyczny w wykonaniu chińskich utworów wokalnych

W wyniku rozwoju *bel canto* w Chinach, chiński repertuar wokalny wykonuje się w oparciu o syntezę chińskich i zachodnich technik wokalnych. Należy pamiętać o dualizmie estetycznym, połączeniu narodowego charakteru z międzynarodowymi standardami. Śpiewając chińskie dzieła operowe i pieśni artystyczne, należy opierać się na technice śpiewu *bel canto*. Wykonując chińskie pieśni artystyczne do poezji klasycznej, należy jednak pamiętać, iż „zastosowanie rezonatorów powinno być podporządkowane tradycyjnym

kanonom estetycznym”.⁸⁴ W przypadku pieśni artystycznych do poezji klasycznej, wyznacznikiem estetycznym jest stylistyka dawnej poezji chińskiej, odznaczająca się prostotą i elegancją. Nadmierne użycie rejestru piersiowego skutkować będzie zachwianiem równowagi w ekspresji koncepcji artystycznej wiersza. Dlatego też śpiewając chińskie pieśni do poezji klasycznej, należy odpowiednio dostosować sposób wykorzystania rezonatorów.

W przypadku chińskiego repertuaru wokalnego, nie należy sztywno trzymać się jednej stylistyki lub określonego zestawu technik wokalnych, a raczej starać się ująć kwintesencję danego utworu. Pod względem technicznym, należy opierać się na zasadach postulowanych przez *bel canto*, łącząc je jednocześnie z elementami chińskiej tradycji muzycznej. Należy przy tym przestrzegać zasad wymowy języka chińskiego, tak by chińskie utwory wokalne odpowiadały zarówno chińskim, jak i zachodnim wymogom estetycznym, nie dopuszczając jednocześnie do niezręcznej sytuacji, w której odbiorca nie jest w stanie zrozumieć śpiewanego tekstu. Zdaniem autora, interpretacja chińskiego repertuaru wokalnego w oparciu o syntezę chińskich i zachodnich technik wokalnych jest optymalną drogą rozwoju dla chińskiej wokalistyki.

⁸⁴ Huang Huiqun 黄慧群, *Zapis wykładów profesora Yang Shuguang – Analiza syntezy Wschodu i Zachodu w dydaktyce chińskiej muzyki wokalnej* (杨曙光教授课堂实录——析中国声乐作品教学中的中西融通) [J], *Gechang Yishu* 2023-02-20

Zakończenie

W lipcu 2019 roku autor ustalił temat niniejszej dysertacji, a cztery lata później, w lipcu 2023 roku zakończył pisanie rozprawy oraz nagrywanie dzieła artystycznego. Na przestrzeni tych czterech lat, autor zapoznał się z trzema monografiami na temat historii europejskiej muzyki wokalne, a także przeczytał i przestudiował ponad sto chińskich i zachodnich prac naukowych związanych z badanym tematem. Ponadto, autor zmierzył się z ponad dwudziestoma chińskimi i zagranicznymi kompozycjami na kontratenor. Takie połączenie badań teoretycznych z praktyką wykonawczą, pozwoliło autorowi dość wszechstronnie zapoznać się z zagadnieniami *bel canto* i śpiewu kontratenorowego.

Przez ostatnie cztery lata, badania nad sztuką śpiewu głosem kontratenorowym oraz nauka pod okiem profesora Zdzisława Madeja, sprawiły że autor osobiście doświadczył piękna śpiewu *bel canto* oraz pogłębił własne zrozumienie dla europejskiego *bel canto*. Choć był to trudny i wymagający proces, to jednocześnie przyniósł autorowi ogromną satysfakcję i cenne doświadczenia. Na podstawie badań nad tematem, autor uporządkował historię rozwoju głosu kontratenorowego, dzieląc ją na pięć zasadniczych etapów: 1. narodziny głosu kontratenorowego w procesie rozwoju wczesnej muzyki kościelnej, 2. ewolucja głosu kontratenorowego pod wpływem rozwoju muzyki chóralnej i harmonii, 3. głos kontratenorowy w epoce śpiewaków-kastratów w XVII-XVIII w., 4. upadek śpiewaków-kastratów i zanik głosu kontratenorowego w wieku XIX, 5. renesans sztuki śpiewu głosem kontratenorowym pod wpływem XX-w. „ruchu muzyki dawnej”. Jednocześnie autor zarysował stylistykę i wymogi wykonawcze w okresie baroku, klasycyzmu i romantyzmu, a także w twórczości wybranych kompozytorów.

Z punktu widzenia techniki śpiewu, cechą wyróżniającą kontratenor jest używanie przez dorosłych mężczyzn rejestru głowowego, z domknięciem strun głosowych. Jest to największa różnica między kontratenorem a innymi rodzajami głosów, zwłaszcza głosów męskich. Śpiew głosem kontratenorowym przestrzega wymogów śpiewu *bel canto*, w tym oddechu przeponowego, otwarcia toru głosowego i utrzymania swobodnego przepływu powietrza, zastosowania techniki „śpiewu na strumieniu powietrza”, użycia przepony jako punktu podparcia, przy jednoczesnym wykorzystaniu mięśni brzucha i mięśni międzyżebrowych, dla osiągnięcia odpowiedniej koordynacji oddechu.

Dzięki nieocenionym uwagom profesora Zdzisława Madeja, a także przestudiowaniu licznych nagrań światowej klasy kontratenorów, autor znacznie poszerzył wiedzę z zakresu

europejskiego repertuaru kontratenorowego, a zwłaszcza barokowych arii Händla. W połączeniu z własną praktyką wykonawczą, autor podsumował wnioski dotyczące stylistyki wykonawczej arii barokowych w sześciu punktach. Jednocześnie, autor zauważył, iż w porównaniu z ariami barokowymi, wykonanie utworów klasycystycznych wymaga precyzyjnego zaatakowania dźwięku, bez zastosowania glissanda, a także zwrócenia większej uwagi na zastosowanie legata i crescenda. Ponadto, pod względem wymowy języka włoskiego, samogłoski należy artykułować wyraźnie i donośnie, należy również pamiętać o czasie potrzebnym na realizację spółgłosek w geminatach oraz o odpowiednim rozłożeniu akcentów wyrazowych.

W ramach niniejszej dysertacji, autor zaśpiewał i poddał analizie sześć chińskich pieśni artystycznych do poezji klasycznej oraz jedną arię, utrzymaną w stylistyce opery pekińskiej. Zdaniem autora, kontratenor wykonujący te chińskie utwory wokalne, powinien w pierwszej kolejności przestrzegać reguł emisji głosu *bel canto*, a następnie uwzględnić specyfikę wymowy języka chińskiego, dbając o wyraźną dykcję i precyzyjne zamknięcie wygłosu. Ponadto, warto sięgnąć po takie środki jak tradycyjne chińskie techniki *runqiang*, styl melorecytacji i *tuoqiang* oraz adekwatną stylistykę ekspresji racjonalnej, tak by za pomocą różnorodnych barw wykreować charakterystyczny dla chińskiej estetyki obraz artystyczny. Jednocześnie, autor uważa iż chińskiego repertuaru wokalnego nie można wykonywać bezkrytycznie kopiując europejskie wzorce. Interpretacja powinna opierać się o syntezę chińskich i zachodnich technik wokalnych, z uwzględnieniem dualizmu estetycznego, tj. zarówno narodowego, jak i międzynarodowego charakteru tych utworów. Mówiąc dokładniej, zastosowanie rezonatorów powinno być podporządkowane tradycyjnym chińskim kanonom estetycznym. W przypadku pieśni artystycznych do poezji klasycznej, wyznacznikiem estetycznym jest stylistyka dawnej poezji chińskiej, odznaczająca się prostotą i elegancją. Nadmierne użycie rejestru piersiowego skutkować będzie zachwianiem równowagi w ekspresji koncepcji artystycznej wiersza. Dlatego też śpiewając chińskie pieśni do poezji klasycznej, należy odpowiednio dostosować sposób wykorzystania rezonatorów.

Podczas kilku lat nauki w Polsce, autor doświadczył na własnej skórze, iż sztuka wokalna jest księgą, której nigdy nie da się zapisać wyłącznie słowami. Aby nauczyć się śpiewu *bel canto*, trzeba osobiście przyjechać do Europy, usłyszeć na własne uszy, bezpośrednio doświadczyć, by pojąć sedno tej szkoły śpiewu. Odmienne okoliczności historyczno-kulturowe zadecydowały o różnicach w stylistyce muzyki chińskiej i zachodniej. Aby lepiej uchwycić stylistykę wykonawczą poszczególnych utworów, trzeba samemu doświadczyć i zgłębić różnice kulturowe między Wschodem i Zachodem. Jako śpiewak

kontratenorowy, autor zdaje sobie sprawę z tego, że dostrzegł dopiero wierzchołek góry lodowej, a jedyną drogą do osiągnięcia zadowalającego poziomu wykonania różnego rodzaju chińskich i zachodnich utworów wokalnych jest nieustanna nauka, badania i praktyka wykonawcza.

Podziękowania

Na początku, chciałbym serdecznie podziękować mojemu szanownemu promotorowi, ks. prof. dr hab. Zdzisławowi Madejowi. Na przestrzeni ostatnich kilku lat, profesor udzielił mi bezcennych, profesjonalnych wskazówek i nieocenionej, serdecznej pomocy w zakresie doskonalenia technik wokalnych, wyboru tematu i repertuaru do pracy doktorskiej, zbierania materiałów, pisania dysertacji i nagrywania dzieła artystycznego. Jednocześnie, chciałbym podziękować Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, za stworzenie doskonałych warunków do nauki i rozwoju. Chciałbym również złożyć podziękowania na ręce mojej akompaniarki, dr Emilii Bernackiej-Głowali, która okazała mi ogromne wsparcie przy przygotowaniu i nagrywaniu utworów. Na koniec, chciałbym podziękować mojej rodzinie, za nieustanną pomoc i wsparcie przez cały czas trwania studiów.

Bibliografia

1. An Ding 安宁, *Studium dwóch oper Brittena: „Peter Grimes” i „Śmierć w Wenecji”* (布里顿两部歌剧的研究: 《彼得·格莱姆斯》和《命终威尼斯》) [M], Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2009, str. 186-187
2. Bao Deshu 包德树, *Wprowadzenie do chińskiej estetyki muzycznej* (中国音乐审美导论) [M], Zhongguo Wenshi Chubanshe 2006
3. Guan Jinyi 管谨义, *Historia zachodniej sztuki wokalne* (西方声乐艺术史) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2005, str. 8
4. Kelly, Thomas F., *First Nights* [M], Shangwu Yinshuguan, Pekin 2011.02
5. Li Jinwei 李晋伟, Li Jinyuan 李晋媛, *Dydaktyka wokalna Shen Xianga* (沈湘声乐教学艺术) [M], Huayue Chubanshe, Pekin 2003
6. Lin Hua 林华, *Estetyka muzyczna i mentalność narodowa* (音乐审美与民族心理) [M], Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe 2011, str. 399
7. Shang Jiaxiang 尚家骧, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐发展史) [M], Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe, Pekin 2009
8. Shi Junliang 史君良, *Słynni śpiewacy XX wieku* (20 世纪著名歌唱家) [M], Shijie Tushu Chuban Gongsu, Pekin 2010
9. Wang Qizhang 汪启璋, Gu Lianli 顾连理, Wu Peihua 吴佩华, *Słownik muzyki zagranicznej* (外国音乐辞典) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1988
10. Wang Guowei 王国维, *Historia opery chińskiej okresu Song i Yuan* (宋元戏曲史) [M], Shanghai Renmin Chubanshe 2014, str. 201-206
11. Yu Dugang 余笃刚, *Sztuka języka w wokalistyce* (声乐语言艺术) [M], Hunan Wenyi Chubanshe 2002, wyd. 1, str. 132
12. Zhang Hongdao 张洪岛, *Historia muzyki europejskiej* (欧洲音乐史) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1983
13. Zhao Zhenmin 赵震民, *Teoria i dydaktyka wokalna* (声乐理论与教学) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2002
14. Appelman, D.R., *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*, 1986
15. Bowman J., *James Bowman on Striking a High Note*, The Guardian (26.11.2009)

16. Burrows D., *Handel, George Frideric (1685–1759)*, Oxford Dictionary of National Biography 2007 (wyd. internetowe).
17. Bunch Dayme M., *Dynamics of the Singing Voice* [tłum. Han Liyan, Jiang Shixiong], Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 2012, wyd. 1, str. 22
18. Baldwin, Olive i Wilson, Thelma. *Alfred Deller, John Freeman and Mr. Pate*, Music & Letters, t. 50 nr 1, 50th Anniversary Issue (1969)
19. Butler, Charles, *The Principles of Music*, 1636
20. Hodgson, F., *The Countertenor*, The Musical Times, 1965, str. 217
21. Giles, P., *A Basic Countertenor Method*, 2005
22. Hardwick M., M., *Alfred Deller: A Singularity of Voice*, Littlehampton 1968
23. Ladefoged, P., Maddieson I., *The Sounds of the World's Languages*, Oxford: Blackwell 1996. ISBN 978-0-631-19815-4
24. McKinney J., *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults*. Genovex Music Group 1994. ISBN 978-1-56593-940-0
25. Potter J., *Tenor, History of a Voice*, Yale University Press, New Haven/ London 2009. ISBN 978-0-300-11873-5
26. Peter Giles. "Countertenor", In Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Vol 6, P. 571.
27. Rosselli J., *The castrati as a professional group and a social phenomenon: 1550–1850*, Acta Musicologica LX, Basel 1988
28. Steane J.B., *Countertenor*, The New Grove Dictionary of Opera
29. Strohm R., *Essays on Handel and Italian opera by Reinhard Strohm*, 1985, ISBN 9780521264280
30. Ware C., *Basics of Vocal Pedagogy*, Mc Graw-Hill Education 1998
31. Shi Junliang 史君良, *Kontratenor* (假声男高音) [N], Yinyue Zhoubao 2002 (8), 007
32. Cen Dawei 岑大伟, *Kontratenor w zarysie* (浅谈高男高音) [J], Wenjiao Ziliao 2016 (6)
33. Chen Fushan 陈馥珊, *Franco Fagioli – kontratenor o skali „bez granic”* (弗兰科·法吉奥里 音域“全能”的假声男高音) [J], Yinyue Aihaozhe 2015 (09)
34. Gao Yaxin 高雅欣, Zhang Yuexin 张悦心, *Piękno artystycznej koncepcji „liubai” w chińskiej pieśni artystycznej to poezji klasycznej* (中国古诗词艺术歌曲中的“留白”意境美) [J], Xi Ju Zhi Jia 2021 (30), str. 79-80

35. Guo Xin 郭昕, *Tajemnica „żywej skamieniałości” świata wokalnego – wywiad z pierwszym chińskim kontratenorem, Xiao Ma* (解密声乐界的“活化石”——中国首位高男高音歌唱家肖玛老师深度访谈) [J], *Yinyue Shikong* 2014 (11), str. 24-26
36. Huang Huiqun 黄慧群, *Zapis wykładów profesor Yang Shuguang – Analiza syntezy Wschodu i Zachodu w dydaktyce chińskiej muzyki wokalnej* (杨曙光教授课堂实录——析中国声乐作品教学中的中西融通) [J], *Gechang Yishu* 2023-02-20
37. Jie Bing 揭冰, *Studium pochodzenia i refleksje na temat fenomenu głosu kontratenorowego* (关于高男高音现象的探源与思考) [J], *Yinyue Chuangzuo* 2008 (11), str. 8
38. Liu Bing 刘冰, *Analiza wykonawcza arii „Agitata da due venti” z opery Vivaldiego* (维瓦尔第歌剧咏叹调《风雨飘摇》演唱分析) [J], *Qiluyi* 2013 (02)
39. Liu Dawei 刘大巍, *Zacierający granice między głosem męskim i żeńskim śpiew kontratenorowy na przykładzie Xiao Ma* (从歌手肖玛看跨声部性别的高男高音演唱) [J], *Huanghe Zhi Sheng* 2014 (15)
40. Li Meili, *Li Meili – młody kontratenor* (李梅里 青年假声男高音) [J], *Renmin Yinyue* 2022.05.01
41. Liu Zixin 刘紫欣, *O artykulacji nagłosu i wygłosu w chińskim repertuarze wokalnym* (浅述中国作品在声乐演唱中的咬字与吐字) [J], *Zhongguo Kejiao Chuangxin Daokan* 2012 (17)
42. Mu Yan 慕言, *Niezwykły głos – kontratenor Andreas Scholl* (非常之声——记假声男高音安德鲁斯肖尔) [J], *Yinyue Aihaozhe* 1993 (03)
43. Pan Lijun 潘丽君, *Śpiewacy kastraci: unikalny barokowy fenomen wokalny* (阉人歌手：巴洛克时代独特的声乐现象) [J], *Wenyi Yanjiu* 2010 (10)
44. Shen Chengzhou 沈承宙, Xu Xiuying 徐秀莹, *Nowy obszar chińskiej sztuki śpiewu głosem kontratenorowym* (中国“高男高音”歌唱艺术的新领域) [J], *Jiefangjun Yishu Xueyuan Xuebao* 2011 (01)
45. Sun Zhaorun 孙兆润, *Francuski nuworysz wśród kontratenorów – Philippe Jaroussky* (假声男高音歌唱家中的法兰西新贵——菲利普·雅罗斯基) [J], *Gechang Yishu* 2012.03.15

46. Tao Lixin 陶立新, *Integracja chińskiej i zachodniej muzyki wokalne z perspektywy językowej – o wybitnym wkładzie Zhou Xiaoyan w syntezę chińskiej i zachodniej muzyki wokalne* (以语言为突破口, 实现中西声乐的融合贯通——论周小燕先生在中西声乐结合方面的杰出贡献) [J], *Yinyue Yanjiu* 2009 nr 4
47. Wang Hongjun 王鸿俊, *Refleksja nad wykonawstwem opery i pieśni artystycznej* (歌剧与艺术歌曲演唱之探微) [J], *Yishu Yanjiu* 2008 (1), str. 130-131
48. Wang Fan 王帆, *Studium stylistyki wykonawczej XX-w. chińskiej pieśni artystycznej do poezji* (20 世纪中国诗词艺术歌曲演唱风格探究) [J], *Dangdai Yinyue* 2015 nr 3
49. Wang Yuanyuan 汪媛媛, *Studium artykulacji nagłosu i wygłosu w liryce wokalne* (歌曲演唱中咬字、吐字问题探索) [J], *Jiaoyu Yu Jiaoxue Yanjiu* 2010, 24 (9)
50. Xiao Ma 肖玛, *Sztuka śpiewu głosem kontratenorowym w praktyce* (论高男高音的艺术实践) [J], *Minzu Yinyue* 2012 (04)
51. Xiao Ma 肖玛, *O artystycznym uroku głosu kontratenorowego – refleksje z tournée po Nowej Zelandii* (论高男高音的艺术感染力——新西兰巡回音乐会有感) [J], *Gechang Yishu* 2013 (01)
52. Xu Yuena 徐乐娜, *Głos pokonujący czas i przestrzeń – kontratenorowe arie operowe Rameau* (聆听穿越时空的第三种声音——拉莫: 高男高音歌剧咏叹调阿里亚斯) [J], *Yinyue Aihaozhe* 2008 (12)
53. Yang Guangjin 杨光金, *Połączenie starożytności ze współczesnością w poezji z dynastii Yuan* (元曲小唱的古意新韵)[J], *Zhonghua Wenhua Huabao* 2017 (03), str. 55
54. Yang Xiaoqin 杨晓琴, Li Xingwu 李兴梧, *Blask sławy spod skalpela – śpiewacy kastraci* (手术刀下的辉煌——阉人歌手), *Yinyue Tasuo* (Sichuan Yinyue Xueyuan Xuebao) 2005 (04)
55. Yu Jia 于佳, *Refleksje na temat powrotu kontratenorów na scenę* (高男高音回归舞台的思考) [J], *Feitian* 2011 (24)
56. Zhang Xiong 张雄, *Porusza niezwykłym głosem – kontratenor David Daniels* (他以特殊的歌喉动人——记高男高音歌唱家戴维·丹尼尔斯) [J], *Geju* 2007 (08)
57. Zhang Xiong 张雄, *Samotny wędrowiec – kontratenor Andreas Scholl* (孤独的旅人——

- 记高男高音歌唱家安德烈亚斯·肖尔 [J], Geju 2008 (02)
58. Zhang Gang 张刚, *Refleksje na temat stylistyki opery Jin Xianga „Wschód słońca”* (金湘歌剧《日出》的风格特点透视) [J], Sichuan Xiju 2015 (6), str. 122
59. Huang Yanhong 黄艳红, *Nauka języka włoskiego w śpiewie w oparciu o porównanie fonetyki języka włoskiego i chińskiego* (从意、汉语音对比中学习意大利歌唱语言)[D], Manjiang Xueyuan Xuebao t. 31 nr 6, 11.2010
60. Liu Guangchao 刘广超, *Studium charakterystyki głosu kontratenorowego* (高男高音演唱特色之探析) [D], Xinan Daxue, Chongqing 2014:3
61. Luo Fenxi 罗奋熹, *Analiza wykonawcza sztuki śpiewu głosem kontratenorowym w nowych utworach chińskich* (探索高男高音歌唱艺术在新创中国作品中的演唱特色) [D], Guizhou Shifan Daxue 2017
62. Song Fangfang 宋方方, *Struktura i obalenie cech męskich* (男性气质的解构与翻转) [D], Shenyang Yinyue Xueyuan 2021 nr 3
63. David Daniels, *More on Oscar*, theodoremorrisonmusic.com (dostęp: 22.03.2013)
64. "Jakub Józef Orliński – Biography", warnerclassics.com
65. Scholl A., *Andreas Scholl – Teaching*, andreasscholl.org (dostęp: 01.01.2022)
66. Scholl A., *Andreas Scholl*, klassikakzente.de (dostęp: 07.10.2010)
67. Szkoła języka włoskiego Senmiao, *Metoda nauki języka z Perugii*, <http://www.studyitalian.com.cn/plj/ksgl/1507.html>, 10.2012
68. Wikipedia: kontratenor

Załączniki

1. Li Yan, *Zaloty feniksa*

《凤求凰》

作词 司马相如
作曲 李砚

♩=55



6

有一美人兮 见之不忘 一日不见兮 思之如狂



10

凤飞翱翔兮 四海求凰 无奈佳人兮 已不在东墙



2

14

将琴代语兮 聊写衷肠

18

何日见许兮 慰我彷徨 愿言配德兮 携手相将

22

不得于飞兮 使我沦亡

26

30

有一美人兮 见之不忘 一日不见兮 思之如狂

34

凤飞翱翔兮 四海求凰 无奈佳人兮 已不在东墙

38

将琴代语兮 聊写衷肠

42

何日见许兮 慰我彷徨 愿言配德兮 携手相将

4

46

不得于飞兮 使我沦

49

亡

2. Qing Zhu, Jangcy plynie na wschód

大江东去

【宋】苏轼词
青作曲

Largo 庄严地

f *p*

大 江 东 去 浪 淘 尽 千 古 风 流 人

f *p*

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

物 故 垒 西 边 人 道 是 三 国 周 郎 赤

5 *pp* *f*

9 *furioso* *più mosso*

壁

9 *ff*

2
12

rall. *molto rall*

dim. p con espressione pp

16

con espressione
p a tempo *mf* *pp*

乱石崩云 惊涛拍岸 卷起千堆雪 卷起

16

p a tempo *mf* *pp*

20

f molt vivo *ff*

千堆雪 江山如画 一时多少豪杰

20

f molt vivo *ff*

Andante con moto

24

p

遥想公瑾当年小乔

24

p dolce *mf*

28 *f*

初 嫁 了 雄 姿 英 发

31 *mf* string.

羽 扇 纶 巾 谈 笑 间 檣 櫓 灰

p

mf string.

34 *ff*

飞 烟 灭

ff

37 *pp* *a tempo*

故 国 神 游

37 *pp* *a tempo*

40 *f* *p rit.*

多 情 应 笑 我 早 生 华

40 *f* *p rit.*

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

发 人 生

43 *pp*

47

如梦

47

3

3

3

51

ff *con forza e molt vivo*

一樽还酹江月

51

ppp

ff

molt vivo

8va

3. Li Yinghai, *Nocne cumowanie przy klonowym moście*

枫桥夜泊

【唐】张继诗
黎英海曲

Lento

pp p mp P mf

8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{va}

5 *mp*

月 落 乌 啼 霜 满 天,

5 *p*

8^{va}-1 8^{va}-1 8^{va}-1

8

江 枫 渔 火

8 8^{va}-1 8^{va}-1 8^{va}-1

2
11

对 愁 眠。

8^{va}-----

8^{va}-----

13

姑 苏 城 外

p

8^{va}-----

8^{va}-----

15

寒 山 寺，

8^{va}-----

8^{va}-----

17 *mp* *f* 3
夜半 钟声

8^{va}-

17 *mp* *f*

8^{va}-

19 到 客 船。

8^{va}-

19 *mf* *mp*

8^{va}-

21 *p* *mp*
夜半钟声 到客船 到客船。

8^{va}-

21 *p* *mp*

8^{va}-

Musical score for measures 23-26. The score consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Measure 23: The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The piano accompaniment starts with a bass line of G2, B2, and D3, and a treble line of G4, B4, and D5. Measure 24: The vocal line has a half note C5. The piano accompaniment features a rapid sixteenth-note scale in the treble clef, starting on G4 and ending on C5, marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 25: The vocal line has a half note D5. The piano accompaniment has a bass line of G2, B2, and D3, and a treble line of G4, B4, and D5, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 26: The vocal line has a half note E5. The piano accompaniment has a bass line of G2, B2, and D3, and a treble line of G4, B4, and D5, marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes dynamic markings (*p*, *mp*, *pp*) and octave indications (*8va*) for both staves. The piano accompaniment ends with a *pp* dynamic marking.

4. Gao Weijie, *Trzy pieśni z dynastii Yuan*

折桂令·春情

Thought of Love—to the Tune of Plucking Laurel

徐再思 (1280—1330)

高为杰 曲

Ad.lib.

Voice

Piano

Ad.lib.

mf

Andante

mp

mp

思， 平生不会相思， 平生不会相

思， 才会相思， 便害相思， 才会相思，

便害相思。 身似浮云， 心如飞絮，

气 若 游 丝。

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics '气 若 游 丝。' are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, creating a delicate, ethereal texture.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment. It features intricate melodic lines in both the treble and bass staves, with many sixteenth and thirty-second notes, creating a delicate, ethereal texture. The key signature remains two flats.

f 空 一 缕 余 香 在 此， 盼 千 金 游 子 何

The third system of the musical score features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics '空 一 缕 余 香 在 此， 盼 千 金 游 子 何' are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff and features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, creating a delicate, ethereal texture. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of the system.

之。 空 一 缕 余 香 在 此， 盼

The fourth system of the musical score features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics '之。 空 一 缕 余 香 在 此， 盼' are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff and features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, creating a delicate, ethereal texture. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of the system.

千金游子何 之。 证候来时，

mp

mf *mp*

正是何时? 证候来时, 正是何时? 灯半昏

colla voice

时, 月 半 明

rit. *rit.*

时。

a tempo *a tempo* *p*

红绣鞋·欢情

Amour—to the Tune of Red Embroidered Shoes

贯云石 (1286—1324)

高为杰曲

Moderato Commosso

Voice

Piano

mf

挨着靠着云窗同

rit.

坐, 看着笑着月枕双歌,

听着数着愁着怕着早四更过。 四更过，情未

足。 四更过，

情未足。 情未足，

夜如梭。 四更过，情未足。

1. 2.

情未足，夜如梭。梭。天

rit.

哪 天 哪 更 闰 一 更 妨 甚

rit.

a tempo

么!

a tempo

mf

mp *morendo* *mp* *p*

落梅风·蔷薇露

Dews on the Rose—to the Tune of Plum-sweeping Wind

马致远 (约1250—约1321)

高为杰 曲

Lento Addolorando ♩ = 42

Voice

Piano

Lento Addolorando ♩ = 42

p
sostenuto

mp

蔷薇露 (啊), 荷叶

mp *simile*

雨 (啊), 菊花霜冷香庭

The musical score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. It consists of three systems. The first system shows the beginning of the piano accompaniment with a 'p' dynamic and 'sostenuto' marking. The second system includes the first line of the voice melody with the lyrics '蔷薇露 (啊), 荷叶' and a 'mp' dynamic. The piano accompaniment continues with a 'mp' dynamic and a 'simile' marking. The third system includes the second line of the voice melody with the lyrics '雨 (啊), 菊花霜冷香庭' and a 'mp' dynamic. The piano accompaniment continues with a 'mp' dynamic. The tempo is marked 'Lento Addolorando' with a quarter note equal to 42 beats per minute.

户。

f
梅梢月斜人影孤(哇), 人影

p
孤(哇), 恨薄情四时辜

1. 负。 2. *rit.* 负。 辜负。

1. 2. *cresc.* *calando*
rit.

5. Jin Xiang, "Ba Da Cai I – Husi uczy śpiewu", aria z opery *Wschód słońca*

【曲四】《叭哒采之一胡四教唱戏》（胡四/顾八奶奶与众宾客）

Allegretto ♩ = 88

Piano *mf* (加小打)

Piano

Piano

胡四
叭 哒 采, 采 采 一 采 一 采 叭 哒 采! 咿!

京胡

Piano

胡四

瞧 这 胡: 把 这 支
顾: 把 这 支

[京胡随主旋] *mf*

Piano *mf*

21

胡四

兰花手呀，白白嫩嫩，细细尖尖尖尖细细，翘起
 兰花手呀，白白嫩嫩，细细尖尖尖尖细细，翘起

Piano

24

胡四

来呀！把
 来呀！把

Piano

27

胡四

这 支兰花手呀，尖尖细细，嫩嫩白白，白白嫩嫩，
 这 支兰花手呀，尖尖细细，嫩嫩白白，白白嫩嫩，

Piano

30

胡四

也翘起来呀！
 也翘起来呀！

众人：好！
 顾八奶奶：别光给他鼓掌，胡四：对，有点儿意思，
 看我的！ 往下照，看清了...

Piano

34

胡四

胡：头儿不能动，像
胡：头儿不能动，众：像

Piano

39

胡四

顶着一碗水，嘴儿不能开啊，
顶着一碗水，胡：嘴儿不能开啊，
像抹了二两蜜，
众：像抹了二两蜜，

(合唱亦可用假声)

Piano

44

胡四

Piano

48

胡四

Piano

52

胡四

偷眼儿看人，就那么一笑，
众女：偷眼儿看人，众男：就那么一笑，

Piano

56

胡四

勾着你的魂儿，跟我来呵
众女：勾着你的魂儿，众：跟我来呵

Piano

60

胡四

第一遍：[众叫好。] 顾八奶奶：别光给他鼓掌，看我的！
第二遍：[顾八奶奶前边走，胡四随后，众随后。]

Piano

63

胡四

[众大笑]

1. 2.

Piano