

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Yan Gao

**Idea połączenia chińskiej i zachodniej muzyki wokalne
w kontekście ekspresji wykonawczej i technik wokalnych
w wybranych utworach**

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

promotor: prof. dr. Ewa Wolak-Czarniak
promotor pomocniczy: dr Marcin Wolak

Kraków 2024

Spis treści

STRESZCZENIE.....	3
CZĘŚĆ I ZARYS TEORII SYNTEZY CHIŃSKIEJ I ZACHODNIEJ MUZYKI WOKALNEJ	5
ROZDZIAŁ I KONCEPCJA INTEGRACJI CHIŃSKIEJ I ZACHODNIEJ MUZYKI WOKALNEJ ORAZ JEJ PLURALISTYCZNY CHARAKTER .	6
1.1 Powstała w wyniku dialogu fuzja sztuki wokalne Chin i Zachodu	6
1.2 Wieloaspektowość wykonania chińskiej pieśni artystycznej – narodowy charakter, artyzm, różnicowanie głosów	10
ROZDZIAŁ II TRENING I ZASTOSOWANIE ZACHODNIEGO BEL CANTA.....	23
2.1 Technika wokalna Bel canto i jej trening	23
2.2 Analiza zastosowania techniki Bel canto	33
CZĘŚĆ II EKSPRESJA WYKONAWCZA I TECHNIKI WOKALNE W CHIŃSKICH I ZACHODNICH UTWORACH WOKALNYCH	40
ROZDZIAŁ III REFLEKSJE NA TEMAT INTEGRACJI CHIŃSKIEJ I ZACHODNIEJ MUZYKI WOKALNEJ	41
3.1 Zastosowanie idei połączenia chińskiej i zachodniej muzyki wokalne w pięciu aspektach ekspresji wykonawczej.....	41
3.2 Idea syntezy chińskiej i zachodniej muzyki wokalne w kontekście zastosowania technik wokalnych w chińskich pieśniach	49
ROZDZIAŁ IV	57
EKSPRESJA WYKONAWCZA I TECHNIKI WOKALNE W ZACHODNICH UTWORACH WOKALNYCH	57
4.1 Analiza wykonawcza zachodniej pieśni artystycznej	57
4.2 Analiza wykonawcza zachodnich arii operowych	74
ROZDZIAŁ V	84
EKSPRESJA WYKONAWCZA I TECHNIKI WOKALNE W CHIŃSKIEJ PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ.....	84
5.1 Analiza wykonawcza aranżacji starożytnych pieśni chińskich na przykładzie Yang Guan San Die	84
5.2 Analiza wykonawcza nowożytnej pieśni chińskiej na przykładzie Gniewu Żółtej Rzeki.....	89
5.3 Analiza wykonawcza współczesnej pieśni chińskiej na przykładzie Chai Tou Feng i Pieśni barkarza Yue	94
ZAKOŃCZENIE	108
BIBLIOGRAFIA.....	110

Streszczenie

Wraz ze zmianami historycznymi i rozwojem społeczeństwa, pluralizm kultury muzycznej stał się katalizatorem dialogu muzyki chińskiej i zachodniej, przejawiającego się między innymi we wpływie zachodniej muzyki wokalne na chińską sztukę wokalną. Z kolei zapożyczenie technik wokalnych Bel canto i wykorzystanie ich w chińskim repertuarze wokalnym, nadało chińskim pieśniom bardziej międzynarodowego charakteru, przy jednoczesnym zachowaniu ich ludowej specyfiki. Tego rodzaju synteza jest wizją i dążeniem chińskiej wokalistyki.

Tematem niniejszej dysertacji jest analiza technik wokalnych i ekspresji wykonawczej z perspektywy idei połączenia chińskiej i zachodniej muzyki wokalne. Praca składa się z dwóch zasadniczych części. Część pierwsza obejmuje dwa rozdziały. Rozdział pierwszy opisuje zjawisko syntezy chińskiej i zachodniej muzyki wokalne, ukazując aspekty wykonawcze i ekspresyjne chińskiej pieśni artystycznej z perspektywy narodowego stylu, artyzmu i zróżnicowania głosów. Rozdział drugi stanowi analizę zastosowania zachodniego Bel canto, z uwzględnieniem treningu wokálnego oraz wykorzystania Bel canto w różnych formach muzyki wokalne. Bel canto stanowi podstawę zachodniej teorii i warsztatu wokálnego. Druga część dysertacji skupia się na analizie ekspresji wykonawczej i technik wokalnych w wybranych chińskich i zachodnich utworach wokalnych. Oparta jest ona na obserwacjach i przemyśleniach autorki zebranych podczas wdrażania idei połączenia chińskiej i zachodniej muzyki wokalne. Rozdział trzeci prezentuje wnioski autorki, będące wypadkową doświadczeń na polu syntezy chińskiej i zachodniej muzyki wokalne. Po pierwsze, autorka postuluje, iż pod względem ekspresji wykonawczej, idea połączenia chińskiej i zachodniej muzyki wokalne przejawia się w następujących pięciu elementach: głos, emocje, język, gra sceniczna, estetyka. Po drugie, autorka podsumowuje sposób syntezy chińskiej i zachodniej muzyki wokalne na płaszczyźnie zastosowania technik wokalnych w chińskich pieśniach. Rozdział czwarty stanowi analizę ekspresji wykonawczej i technik wokalnych w będących częścią dzieła artystycznego zachodnich pieśniach artystycznych i ariach operowych. Z kolei rozdział piąty przedstawia analizę ekspresji wykonawczej i technik wokalnych w uwzględnionych na płycie chińskich pieśniach artystycznych z trzech okresów historycznych: aranżacjach pieśni starożytnych, pieśniach nowożytnych i współczesnych.

Słowa kluczowe: synteza chińskiej i zachodniej muzyki wokalne, techniki wokalne, ekspresja wykonawcza, bel canto, pięć elementów

Część I

Zarys teorii syntezy chińskiej i zachodniej muzyki wokalne

Rozdział I

Koncepcja integracji chińskiej i zachodniej muzyki wokalne oraz jej pluralistyczny charakter

1.1 Powstała w wyniku dialogu fuzja sztuki wokalne Chin i Zachodu

Sztuka wokalna, zarówno z perspektywy praktyki estetycznej, edukacji artystycznej, jak i promocji oraz dialogu, wywiera głęboki wpływ na życie kulturalne za sprawą swojego unikalnego stylu i zróżnicowanych form ekspresji. Wraz z nieustannym rozwojem społeczeństwa i postępowaniem cywilizacyjnym, sztuka wokalna poszukuje nowych ścieżek rozwoju, łączących wierność tradycji z innowacją.

Pojawienie się u progu XX wieku w Kraju Środka tzw. „pieśni szkolnych” było efektem zderzenia kultury Chin i Zachodu, a także kamieniem milowym w przejściu od tradycji do holistycznego, wielowymiarowego rozwoju muzyki chińskiej. „Pieśni szkolne” były zjawiskiem polegającym na pisaniu chińskich tekstów do japońskich i zachodnich pieśni ludowych i piosenek dla dzieci. Za ich sprawą, Chińczycy zaczęli poznawać obcą kulturę muzyczną. Jednocześnie, lekcje muzyki w nowo otwieranych szkołach stały się załącznikiem nowożytnej chińskiej edukacji wokalne. Jako produkt zetknięcia się chińskiej i zachodniej muzyki wokalne, „pieśni szkolne” stanowią przykład syntezy różnych kultur muzycznych oraz związanej z nią różnorodności. Były one niezwykle istotne na wczesnym etapie rozwoju chińskiej sztuki wokalne w czasach nowożytnych. Natomiast dalszy napływ muzyki zachodniej, a zwłaszcza włoskiej techniki *Bel canto*, zrewolucjonizował tradycyjny model kształcenia adeptów sztuki wokalne, prowadząc do reformy edukacji muzycznej i praktyki scenicznej, co wywarło znaczący wpływ na dalszy rozwój chińskiej sztuki wokalne.

W latach trzydziestych XX w. Wang Kun, Guo Lanying i inni wybitni śpiewacy, zbierając doświadczenia z wieloletniej kariery artystycznej, dokonali dialektycznej syntezy tradycyjnej opery chińskiej i pieśni ludowej, tworząc nową szkołę śpiewu o unikalnej stylistyce, znaną jako opera narodowa. Wraz z powstaniem i sukcesem scenicznym reprezentującej nowy styl opery *Białowłosa*, chińska sztuka wokalna stopniowo wkroczyła w dojrzały etap rozwoju. Założenie w 1927 roku Narodowego Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju (dzisiejsze Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne) otworzyło nową erę profesjonalnej edukacji muzycznej w Chinach. Grupa kompozytorów z Huang Zi, Qing Zhu i Zhao Yuanrenem na czele, stworzyła liczne pieśni artystyczne, z jednej strony odznaczające się narodowym charakterem, z drugiej zaś wykorzystujące zachodnią harmonię i techniki kompozytorskie. Do kraju zaczęli

powracać studiujący za granicą adepci sztuki wokalne, którzy występując na scenach wszystkich większych miast, przyczynili się do promocji zachodniej sztuki wokalne w Chinach. Wykonywali oni zarówno repertuar zachodni, jak i chińskie pieśni ludowe i nowo powstające pieśni artystyczne, z zastosowaniem zachodnich technik śpiewu. Coraz większa liczba śpiewaków zaczęła angażować się w profesjonalną edukację muzyczną. Wśród nich warto wymienić takie nazwiska, jak Zhou Shu'an, Ying Shangneng oraz Zhao Meibo. Łącząc zachodnią teorię śpiewu z chińską tradycją muzyczną, wykształcili oni pokolenie wybitnych śpiewaków i pedagogów wokalnych, kładąc tym samym ogromne zasługi dla edukacji wokalne w Chinach. U progu Chińskiej Republiki Ludowej, w kręgach wokalistyki rozgorzała dyskusja na temat tradycyjnej, ludowej techniki śpiewu i techniki Bel canto, znana jako „polemika między rodzimym a obcym”. Zwolennicy rodzimej tradycji postulowali, iż chińska muzyka ludowa jest narodowym skarbem i powinna być chroniona przed wpływem muzyki zachodniej. Z kolei orędownicy zachodniego dorobku argumentowali, że zachodnia technika śpiewu jest jedyną techniką śpiewu posiadającą naukowe podparcie, a tym samym może tchnąć nowe życie w chińską muzykę wokalną. Ta pozorna walka dwóch poglądów, tak naprawdę była próbą odnalezienia drogi rozwoju chińskiej wokalistyki. Doświadczenie pokazuje, iż ostatecznie efektem „polemiki między rodzimym a obcym” stało się wielowymiarowe „połączenie tego co rodzime i obce”, tj. tradycyjnej opery chińskiej, chińskiej pieśni ludowej i zachodniej techniki śpiewu. W latach osiemdziesiątych XX w. trafiła do Chin i zaczęła dynamicznie rozwijać się zachodnia muzyka popularna. Z czasem trafiła ona z ulic na scenę najbardziej prestiżowego konkursu wokálnego w Chinach – Golden Bell Awards Muzyka popularna stopniowo zaczęła wieść prym na chińskiej scenie wokalne, zyskując sobie coraz szersze grono zwolenników. W ostatnich latach, w dążeniu do ochrony tradycyjnej chińskiej muzyki ludowej, grono muzyków wprowadziło na scenę chiński folklor w jego czystej, nieskażonej formie, wywołując tym samym tęsknotę za kwintesencją tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej i refleksję nad jej powrotem. Podsumowując, na przestrzeni kilkudziesięciu lat, współczesna chińska sztuka wokalna wykształciła bogatą stylistykę wykonawczą, obejmującą śpiew Bel canto, śpiew ludowy, muzykę popularną i biały śpiew. Jednocześnie następował proces integracji i syntezy poszczególnych technik śpiewu. Za sprawą wyteżonej pracy kilku pokoleń śpiewaków i pedagogów wokalnych, chińska sztuka wokalna osiągnęła niezaprzeczalne sukcesy, zarówno na scenie krajowej, jak i międzynarodowej.¹

¹ Liang Xue 梁雪, *Synteza Chin i Zachodu w wokalistyce* (声乐的“中西合璧”), Jilin Chuban Jituan Gufen Youxian Gongsī, Changchun 2016, str. 2

Powstała na tle pluralistycznej kultury fuzja sztuki wokalne Chin i Zachodu, za sprawą dynamicznego rozwoju gospodarczego, rozkwitła feerią barw. Otwarcie ekonomii stworzyło platformę dla dialogu kultur, a wielopłaszczyznowość rozwoju gospodarczego wymusiła innowacje i integrację na płaszczyźnie kultury. W tego rodzaju okolicznościach historycznych, sztuka wokalna, jako jeden z przejawów kultury, weszła w etap poszukiwań drogi dalszego rozwoju poprzez syntezę różnych technik śpiewu i różnorodnej stylistyki, absorbowanie z nich tego, co najlepsze i uzupełnianie niedostatków. Warto zauważyć, iż w ostatnich latach wielu śpiewaków, podążając za duchem czasu i poszukując innowacji, starało się zatrzeć granice między różnymi technikami śpiewu, tworząc połączenie śpiewu Bel canto ze śpiewem ludowym i popularnym, z elementami tradycyjnej opery chińskiej. Tego rodzaju integracja doprowadziła do narodzenia się pluralistycznej techniki śpiewu, wychodzącej naprzeciw coraz bardziej zróżnicowanym gustom i kanonom estetycznym współczesnego odbiorcy. W ostatnich latach, coraz liczniejsze grono śpiewaków przyczynia się do rozwoju dialogu i integracji chińskiej muzyki wokalne. W Chinach, śpiewaczkom takim jak Peng Liyuan, czy Song Zuying, poprzez połączenie kwintesencji pieśni ludowej i tradycyjnej opery chińskiej z techniką emisji głosu zaczerpniętą z Bel canto, udało się osiągnąć bardziej rezonującą, jasną barwę, wyraźniejszą artykulację i pełną artystycznego wyrazu stylistykę. Tym samym otworzyły one nowy rozdział w historii wokalne muzyki ludowej w Chinach. Na scenach międzynarodowych konkursów wokalnych, chińscy uczestnicy podbili serca jurorów i uhonorowani zostali licznymi nagrodami, w uznaniu za połączenie dojrzałego warsztatu Bel canto z unikalnym narodowym charakterem. Słynna śpiewaczka Dilber Yunus, po zdobyciu znaczącej nagrody w międzynarodowym konkursie w latach osiemdziesiątych XX w., przez wiele lat aktywna była na scenie międzynarodowej, wcielając się w liczne kluczowe role operowe. Jednocześnie wykonując w języku ujgurskim i chińskim pieśni ludowe z obszaru Xinjiang (Sinciang), przyczyniła się do promocji chińskiej muzyki ludowej. Doceniana zarówno w kraju, jak i za granicą, zyskała sobie przydomek „słowika Wschodu”. Warto zwrócić uwagę również na śpiewaczkę Wu Bixia, która za sprawą swojego unikalnego, wszechstronnego stylu stanowi doskonały przykład syntezy Chin i Zachodu, widocznej w repertuarze obejmującym śpiew Bel canto, ludowy, a nawet popularny. Jednocześnie, coraz większa liczba śpiewaków zaczęła decydować się na studia za granicą, a z drugiej strony, wielu artystów o międzynarodowej renomie zaczęło przyjeżdżać do Chin by wykładać i organizować klasy mistrzowskie, dzięki czemu wokaliści, studenci i dydaktycy mieli okazję z bliska poznać światowej klasy sztukę wokalną bez konieczności wyjeżdżania z kraju. Ponadto, recitale chińskich śpiewaków na uznanych międzynarodowych scenach muzycznych, pozwoliły przybliżyć zagranicznemu

odbiorcy piękno i potencjał chińskiej sztuki wokalne. Światowy dialog na polu wokalistyki rozkwitł jak nigdy wcześniej. Metoda nauczania śpiewu wypracowana przez wybitnego pedagoga wokálnego, Jin Tielina, oparta jest właśnie na połączeniu zachodniej techniki *Bel canto* ze specyfiką chińskiego śpiewu ludowego. Jin Tielin wykształcił grono wybitnych śpiewaków ludowych, rozpoczynając nową epokę chińskiego śpiewu ludowego. Z perspektywy dydaktyki *Bel canto*, postacią o kluczowym znaczeniu jest pedagog wokalny Zhou Xiaoyan. Studiowała ona wokalistykę we Francji, a po powrocie do kraju poświęciła się karierze scenicznej i pracy dydaktycznej, kładąc ogromne zasługi dla chińskiej pedagogiki wokalne. Wielu z jej studentów zdobyło liczne nagrody krajowe i międzynarodowe i po dziś dzień aktywnie działa zarówno na niwie artystycznej, jak i dydaktycznej, dokonując własnego wkładu w dialog między chińską a zachodnią sztuką wokalną. Doskonałym tego przykładem jest słynny baryton, rektor Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego, Liao Changyong, który nieustannie dokłada starań, by promować wybitne chińskie pieśni za granicą. Koncertuje on zarówno w Chinach, jak i na scenach światowych, a także ma na swoim koncie liczne nagrody w międzynarodowych konkursach wokalnych. Jego wykonanie chińskich pieśni odznacza się ogromną naturalnością i tradycyjną chińską stylistyką. W ostatnich latach, razem ze swoimi studentami i innymi wybitnymi śpiewakami przybliży światu chińską pieśń artystyczną, w związku z czym wydał również publikację zatytułowaną „100 lat chińskiej pieśni artystycznej”. W tym miejscu warto wspomnieć o młodym tenorze, urodzonym w latach osiemdziesiątych, Shi Yijie, cieszącym się w Chinach ogromnym uznaniem. Nie tylko wcielił się on w liczne znaczące role na chińskiej i międzynarodowej scenie operowej i obsypany został deszczem nagród, ale również znany jest w kręgach dydaktyki wokalne oraz na niwie dialogu kulturowego. Jednym z powodów, dla których cieszy się tak wielką popularnością wśród miłośników sztuki wokalne w Chinach, jest jego niezwykle poruszający sposób wykonania chińskich pieśni artystycznych. Z jednej strony nosi on znamiona zachodniej sztuki wokalne, z drugiej zaś pod względem dykcji odpowiada chińskim kanonom estetycznym. Wyjaśnienie sedna uroku jego interpretacji wymaga pogłębionych badań i jest zagadnieniem pozostającym w centrum zainteresowań badawczych autorki, ponieważ niniejsza dysertacja zainspirowana została między innymi podziwem dla sztuki wokalne Shi Yijie.

Wraz z nadejściem XXI wieku, rozwój i upowszechnienie środków masowej komunikacji przyczyniło się do szybszego, swobodniejszego i bardziej spersonalizowanego dostępu do sztuki. Pluralistyczna, łącząca elementy Wschodu i Zachodu stylistyka wykonawcza doskonale wpisuje się w ducha czasów i potrzeby estetyczne odbiorców, zapewniając im zróżnicowane doznania estetyczne. Jednocześnie, tego rodzaju stylistyka daje wykonawcy

szerokie pole do zaprezentowania swoich umiejętności, a także zapewnia dużą różnorodność na chińskiej scenie wokalne. Jest ona wyrazem nowych wymagań stawianych technice śpiewu przez nowe czasy oraz odpowiedzi świata muzyki wokalne na wyzwania współczesności. Świadczy niewątpliwie o nieustannym dążeniu do innowacji i rozwoju w obliczu zmieniającego się świata.

1.2 Wieloaspektowość wykonania chińskiej pieśni artystycznej – narodowy charakter, artyzm, zróżnicowanie głosów

1.2.1 Narodowy charakter wykonania chińskiej pieśni artystycznej

1.2.1.1 Technika i teoria śpiewu w kontekście syntezy wokalistyki chińskiej i zachodniej

Technika śpiewu odnosi się tu do techniki wokalne w praktyce wykonawczej. Wykonanie chińskich utworów wokalnych wymaga emisji głosu opartej na naukowych podstawach. Autorka postuluje jednak, iż Bel canto nie jest jedyną metodą wykonania chińskiej pieśni artystycznej, gdyż synteza chińskiej i zachodniej techniki śpiewu pozwala na zastosowanie mocnych stron ich obu. Po wszechstronnej, wieloaspektowej analizie technik wykonania chińskich pieśni artystycznych, powstających na przestrzeni około stu lat, autorka doszła do wniosku, że technika śpiewu w chińskiej pieśni artystycznej jest „chińską techniką śpiewu”, opartą o narodowy charakter.

1. Definicja „chińskiej techniki śpiewu”

Geneza „chińskiej techniki śpiewu” sięga lat dwudziestych i trzydziestych XX w., kiedy to zachodnia technika Bel canto po raz pierwszy trafiła do Kraju Środka. Nie tylko przyczyniła się ona do rozwoju sztuki wokalne, ale również syntezy języka chińskiego z zachodnią techniką śpiewu. Efekt estetyczny osiągnięty przez „chińską technikę śpiewu” stał się obiektem zainteresowania nie tylko kręgów związanych z muzyką wokalną, ale całego środowiska muzycznego w ówczesnych Chinach. W grudniu 1949 roku, w kręgach akademickich ukazała się publikacja „Wprowadzenie do nowej chińskiej techniki śpiewu”, wydana przez utworzony we współpracy Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków i Centralnego Konserwatorium Muzycznego Wydział Komunikacji ds. Muzycznych. Była ona owocem projektu badawczego, zatytułowanego „Wprowadzenie do badań na temat zagadnienia techniki śpiewu”. Centralne Konserwatorium Muzyczne zorganizowało również forum na temat „zagadnienia techniki śpiewu”. Jak wynika z powyższego, już na początku utworzenia Chińskiej Republiki Ludowej,

w kręgach muzycznych rozpoczęła się polemika na temat „rodzimej” a „obcej” techniki śpiewu.²

2. Idea syntezy w technice śpiewu opartej o narodowy charakter

Technika wykonania chińskiej pieśni artystycznej wymaga połączenia elementów techniki Bel canto i chińskiego śpiewu ludowego, tj. opartej na syntezie „chińskiej techniki śpiewu”. Poszukiwania sposobu na unarodowienie techniki Bel canto i zbliżenie techniki śpiewu ludowego do wymogów Bel canto doprowadziły do powstania techniki śpiewu z jednej strony odmiennej od technik używanych w pieśni ludowej i tradycyjnej operze chińskiej, z drugiej zaś różnej od ściśle pojmowanej zachodniej techniki Bel canto.

Z perspektywy źródeł obu technik, choć technika śpiewu ludowego i technika Bel canto powstały w różnych krajach i kręgach kulturowych, to obie charakteryzują się długą historią rozwoju. W odmiennych okolicznościach społeczno-historycznych i pod wpływem diametralnie różnych elementów kulturowych, stopniowo ukształtowały się jako powszechnie znane i unikalne systemy stylistyki i technik wykonawczych. Dlatego wykonując chińskie pieśni artystyczne, należy zwrócić uwagę nie tylko na ewolucję i rozwój form sztuki ludowej, ale w oparciu o treść utworu, poszukiwać elementów wspólnych na płaszczyźnie ekspresji wykonawczej, które pozwolą na asymilację, syntezę i rozwój.

Pod względem historii rozwoju, technika Bel canto i technika śpiewu ludowego ewoluowały w podobny sposób. Technika Bel canto wywodzi się z zachodniej opery, a chińska technika śpiewu ludowego z tradycyjnej opery chińskiej, takiej jak opera pekińska, *kunqu* (odmiana opery z okresu dynastii Ming) i *zaju* (opera z okresu dynastii Yuan). Tak jak obie techniki nierozzerwalnie związane są z lokalnymi tradycjami operowymi, tak też podporządkowane są odpowiedniej stylistyce i kanonom estetycznym. W procesie poszukiwania techniki śpiewu odpowiedniej dla wykonania chińskiej pieśni artystycznej, „chińska technika śpiewu” okazała się być zgodna z kwintesencją estetyki tego gatunku. Przykłada ona wagę do specyfiki narodowego języka, do kanonów estetycznych muzyki ludowej, do unikalności sztuki ludowej, osiągając stylistykę o silnie lokalnym kolorycie, odznaczającą się jednością formy i treści, pięknem dykcji i brzmienia oraz bogactwem ekspresji emocjonalnej. Doskonałym przykładem „chińskiej techniki śpiewu” jest technika słynnej śpiewaczki sopranowej, Wu Bixia, będąca odzwierciedleniem istoty syntezy chińskiej

² Cheng Lu 程路, *Na temat chińskiej techniki śpiewu* (关于中国唱法) [J], Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao 1996(04), str. 51

i zachodniej techniki wokalne. Wu Bixia niejednokrotnie była laureatką pierwszej nagrody w międzynarodowych konkursach wokalnych, a dziś wyróżnia się na tle innych właśnie za sprawą integralnego połączenia chińskiej techniki śpiewu ludowego z zachodnią techniką Bel canto.

Dlatego też wykonując chińskie pieśni artystyczne należy pamiętać, że choć technika Bel canto i technika śpiewu ludowego mogą w zależności od treści utworu współistnieć, to technika śpiewu powinna być podporządkowana stylistyce muzycznej. Z kolei ważnym elementem stylistyki muzycznej jest język, tak więc technika śpiewu musi przestrzegać zasad fonetyki języka rodzimego oraz narodowych kanonów estetycznych. Omawiając zagadnienie powstania chińskiej szkoły narodowej, Zhou Xiaoyan zauważyła: „technika ta różni się od technik śpiewu w pieśni ludowej, *qiyi* (termin obejmujący całą gamę tradycyjnych chińskich sztuk performatywnych), czy tradycyjnej operze chińskiej, z drugiej strony nie jest też tożsama z techniką Bel canto w jej ścisłym rozumieniu; jest to nowa szkoła śpiewu powstała w oparciu o dogłębne badania, naukę i integrację mocnych stron każdej z technik – to nowa chińska sztuka muzyczna”³. Ponadto, Zhou Xiaoyan wyraziła następującą opinię na temat współczesnej chińskiej sztuki wokalne: „w uszach chińskiego odbiorcy nie brzmi ona obco, a dla zagranicznego słuchacza ma egzotyczne zabarwienie, jest to współczesna, chińska, naukowa sztuka wokalna, która ma szanse zaistnieć na scenie międzynarodowej”⁴. Wspomniana przez Zhou Xiaoyan sztuka wokalna odnosi się do wypracowanej przez chińską szkołę narodową „chińskiej techniki śpiewu”, tj. współczesnej techniki Bel canto opartej o narodowy charakter.

Podsumowując, technika śpiewu łącząca chińską i zachodnią muzykę wokalną powinna nieustannie dążyć do innowacji i nie podlegać ograniczeniom żadnej konkretnej techniki śpiewu. Powinna ona łączyć w sobie to co najlepsze z każdej z technik, pozostając jednocześnie w zgodzie z duchem sztuki narodowej.

1.2.1.2 Stylistyka wykonawcza w kontekście syntezy wokalistyki chińskiej i zachodniej

Styl jest cechą wyróżniającą dzieło artystyczne i spajającą formę z treścią. Z jednej strony stylistyka wykonawcza decyduje o estetycznej spójności interpretacji danego utworu, z drugiej zaś pozwala wykonawcy na podkreślenie jego unikalnego charakteru. Jako wypadkowa treści i formy pieśni artystycznej, stylistyka wykonawcza decyduje o jej

³ Zhou Xiaoyan 周小燕, *Historia rozwoju chińskiej sztuki wokalne* (中国声乐艺术的发展轨迹) [J], Yinyue Yishu. Shanghai Yinyue Xueyuan Xuebao 1992(02), str. 4

⁴ Ibidem

narodowym charakterze. W czasach gdy dąży się do pluralizmu na polu stylistyki wykonawczej, trwanie przy jednorodnej, uproszczonej stylistyce prowadzi do estetycznej jałowości. Patrząc na chińską pieśń artystyczną z perspektywy stylistyki wykonawczej, powinno się zmierzać do podkreślenia jej narodowego charakteru. Tego rodzaju emfaza sprzyjać będzie kształtowaniu się i utrwalaniu stylistyki wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej.

1. Lokalna kultura jest podstawą kształtowania stylistyki wykonawczej o narodowym charakterze

Różne grupy etniczne żyjące w różnych środowiskach, funkcjonują w ramach odmiennego tła kulturowego. Z kolei formy artystycznego wyrazu powstałe na gruncie odmiennego tła kulturowego w nieunikniony sposób wykazują różnice w narodowym charakterze. Chińska twórczość wokalna-liryczna odznacza się silnym kolorytem lokalnym. Dlatego wykonując pieśni artystyczne o charakterze ludowym, należy podkreślić unikalny aspekt ich stylistyki. Różnorodność tradycji lokalnych grup etnicznych składa się na barwny krajobraz narodowej stylistyki chińskiej pieśni artystycznej. Na przykład zaaranżowana przez Sang Tonga pieśń *Gada Meiren* (嘎达梅林) silnie inspirowana jest bogatą kulturą mongolską i odzwierciedla rozmach mongolskiego stepu. Pieśń ta stylizowana jest na *urtyn duu*, rodzaj tradycyjnej pieśni, będącej szczytowym osiągnięciem stepowej kultury muzycznej i jednym z symboli mongolskiej stylistyki ludowej. Peng Kangliang (bas), wykonując tę pieśń starał się podkreślić liryczność barwy i niespieszność rytmu, charakterystyczne dla *urtyn duu*. Inkorporując w swojej interpretacji tego rodzaju cechy charakterystyczne, Peng Kangliang stworzył stylistykę wykonania pieśni artystycznej o silnie mongolskim charakterze.

Z kolei skomponowana przez Dai Hongweia do słów Ekbera Ulam pieśń *Kielich wina* (一杯美酒), odznacza się wyraźnym ujgurskim kolorytem. Poprzez zastosowanie rytmu synkopowanego, utwór ten odzwierciedla urok pieśni z zachodnich rubieży Chin oraz charakterystyczny dla zamieszkujących prowincję Xinjiang Ujgurów entuzjazm i radość życia. Wykonując pieśń *Kielich wina*, Dilber Yunus zwraca szczególną uwagę na specyfikę języka ujgurskiego, a także kryjący się w łagodnie falującej melodii ładunek energii. Pieśń uderza prostotą, dziarskością i szczerością wyrażanych emocji. W interpretacji swojej Dilber Yunus stara się podkreślić tak charakterystyczną dla tej pieśni paraboliczną linię melodyczną, uwypuklając w ten sposób ludowy charakter utworu i wynosząc pieśń na wyższy poziom artystycznej ekspresji.

2. Stylistyka wykonawcza o narodowym charakterze jest symbolem czasów

Ukształtowanie się jakiejkolwiek stylistyki wykonawczej jest odzwierciedleniem konkretnych czasów i przeżyć narodu. Różne okresy historyczne zrodziły odmienną stylistykę wykonawczą.

1) Stylistyka narodowa zagrzewająca do walki

W początkowej fazie wojny chińsko-japońskiej, najbardziej popularną formą sztuki wokalne były pieśni antyjapońskie. Choć pieśń artystyczna nie była wówczas jeszcze ściśle zdefiniowana jako gatunek, to patriotyczne pieśni, odznaczające się zarówno artyzmem, jak i narodowym charakterem, jak np. *Pieśniarka pod kopytami* (铁蹄下的歌女), *Na rzece Jialing* (嘉陵江上), *Na rzece Songhua* (松花江上), spotkały się z gorącym odzewem wśród odbiorców. Tego rodzaju stylistyka, mająca na celu budowanie morale narodu, jest jednym z przejawów narodowej stylistyki wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej.

Na przykład utwór *Na rzece Jialing*, autorstwa He Lütinga, jest pieśnią artystyczną zagrzewającą naród chiński do walki z najeżdżcą. Za sprawą swojej unikalnej stylistyki, ważkości historycznej i głębokiego patriotyzmu, odznacza się ogromną charyzmą i była dla wielu Chińczyków źródłem sił do walki o niepodległość. Zarówno kompozytor He Lüting, jak i autor tekstu Duanmu Hongliang, zaangażowani byli w walkę przeciwko japońskiemu agresorowi i dążyli z całych sił do zwycięstwa, a ich rewolucyjny zapał znajduje odzwierciedlenie w pieśni. Stylistyka utworu pełna jest wigoru i woli walki, a pełne pasji oburzenie odzwierciedla wiarę w zwycięstwo, zagrzewając naród do walki z najeżdżcą.

2) Stylistyka łącząca elementy chińskie i zachodnie

Godnymi naśladowania przykładami połączenia chińskiej i zachodniej sztuki wokalne w wykonaniu chińskiej pieśni artystycznej są m.in. tacy wybitni artyści, jak Wu Bixia, Shi Yijie oraz Chang Sisi.

Znana jako „słowik Wschodu” liryczna sopranistka koloraturowa Wu Bixia, opanowała zarówno stylistykę chińskiej, jak i zachodniej sztuki wokalne i jest jedną z najbardziej reprezentatywnych postaci w zakresie syntezy chińskich i zachodnich technik wokalnych. W wykonywanych przez nią chińskich pieśniach artystycznych, takich jak capriccio *Wiosenna rzeka w świetle księżyca* (春江花月夜), pieśń *Elegia o kwiatach żałobnych* (葬花吟) i *Wieczna miłość* (长相知), śpiewaczce udało się w integralny sposób połączyć tradycyjne chińskie

techniki ludowe z technikami zachodniego sopranu lirycznego i koloraturowego, ukazując tym samym nowe oblicze chińskiej sztuki wokalne.

Niezwykle popularny obecnie młody tenor Shi Yijie znany jest m.in. w wykonaniu pieśni artystycznych *Nostalgia* (思乡), *Pieśń barkarza Yue* (越人歌), *Jesteś moimi oczami* (你是我的眼) i *Trzy życzenia róży* (玫瑰三愿), które cieszą się niesłabnącą popularnością wśród miłośników i adeptów sztuki wokalne i stanowią doskonały przykład połączenia chińskich i zachodnich technik śpiewu. Shi Yijie powiedział niegdyś w wywiadzie, iż łączy zasady rządzące językiem niemieckim i chińskim w śpiewie, odkrywając tajemnicę syntezy chińskiej i zachodniej sztuki wokalne w języku.

Sopran koloraturowy młodego pokolenia, Chang Sisi, zdobyła pierwszą nagrodę w szóstej edycji konkursu Golden Bell Awards, w kategorii śpiewu ludowego. W wykonywanych przez siebie współczesnych utworach koloraturowych, takich jak *Wiosenny balet* (春天的芭蕾), *Wariacje Mairi* (玛依拉变奏曲), czy *Granica wirtuozerii* (炫境), Chang Sisi niezwykle umiejętnie łączy zachodnią technikę śpiewu koloraturowego z techniką chińskiego śpiewu ludowego, tworząc wybitne interpretacje na miarę nowej ery syntezy chińskiej i zachodniej sztuki wokalne.

Podsumowując, na przestrzeni stu lat rozwoju chińskiej pieśni artystycznej zauważyć można, że pozostaje ona wierna idei narodowego charakteru i syntezy jako drogi rozwoju. Kompozytorzy nieustannie poszukują stylistyki odzwierciedlającej narodowy charakter, poprzez sięganie z jednej strony do rodzimego skarbcza muzyki ludowej, poezji klasycznej i muzyki popularnej, z drugiej zaś do dorobku zachodniej pieśni artystycznej. Również chińscy śpiewacy nieustrudzenie doskonałą „chińską technikę śpiewu”, popularyzując stylistykę wykonawczą o chińskim charakterze.

1.2.2 Artyzm wykonania chińskiej pieśni ludowej

Artyzm wykonania chińskiej pieśni artystycznej zawiera się w procesie myślowym związanym z wykonaniem utworu. Pierwszym etapem jest koncepcja artystyczna, określana terminem *yixiang* (意象). Wykonawca w oparciu o swoje zrozumienie utworu, rozważa jego zasadniczy zamysł artystyczny. Następnie przychodzi czas na interpretację artystyczną *iyun* (意蕴). Etap ten wymaga dogłębnej analizy utworu oraz odpowiedniego doboru techniki śpiewu, tak aby pozostawała ona w zgodzie z interpretacją. Na koniec następuje ekspresja artystyczna *yijing* (意境). Podczas wykonania utworu, należy dokonać racjonalnej oceny

elementów artystycznych w kontekście ustalonych norm estetycznych. Niezaprzeczalne jest, iż w procesie twórczej interpretacji pieśni, kluczową rolę odgrywają postrzeganie świata i inteligencja emocjonalna wykonawcy.

1.2.2.1 Koncepcja artystyczna *yixiang*

Konceptualizacja artystyczna jako twórczy proces myślowy odgrywa w wykonaniu chińskiej pieśni artystycznej rolę nakreślenia kierunku. Pod wpływem konkretnej inspiracji, artysta tworzy koncepcję artystyczną, zarysowującą stylistyczne ramy utworu.

Na koncepcję artystyczną w wykonaniu chińskiej pieśni artystycznej składają się m.in. obrazy mentalne, generalizacja i język artystyczny. Myślenie wyobrazeniowe opiera się tu na koncepcji artystycznej, która jest symbolem dojrzałości wykonawczej, a także niepokornym motorem ekspresji artystycznej. W konceptualizacji chińskiej pieśni artystycznej można mieć do czynienia z pojedynczą lub złożoną koncepcją artystyczną. Kompozytor i autor tekstu mogą w procesie twórczym uczynić pojedynczą koncepcję artystyczną budulcem utworu, podczas gdy wykonawca, za pomocą artystycznej konceptualizacji, poszerzyć może to obrazowanie do szeregu współistniejących koncepcji, postrzeganych jako koncepcja złożona.

Przykładem może być pieśń artystyczna *Jak mam za nią nie tęsknić* (教我如何不想她), skomponowana przez Zhao Yuanrena w 1926 roku do słów Liu Bannonga. Utwór ten odznacza się głębią znaczeń, ze względu na bogactwo konotacji słowa „ona”. „Ona” reprezentuje Ojczyznę, rodzinne strony, ukochaną osobę. Autor rozszerzył tu pojedynczą koncepcję, sprawiając iż „ona” reprezentuje wszystko to, co się kocha. Pieśń ta jednocześnie posiada głębokie znaczenie w odniesieniu do rzeczywistości historyczno-społecznej w kontekście Ruchu 4 Maja, jest bowiem pochwałą dążenia do wolności w wyborze życiowego partnera, zachętą do zerwania z okowami ustroju feudalnego. Artyzm muzycznego opracowania Zhao Yuanrena dodatkowo podkreśla ładunek emocjonalny pieśni, czyniąc ją utworem emanującym uczuciem.

Jednocześnie, *Jak mam za nią nie tęsknić* jest pieśnią liryczną. Cztery pojedyncze obrazy artystyczne tworzą cztery zwrotki pieśni, oparte o poetycką scenerię czterech pór roku: lekka bryza i sunące po niebie chmury, morze skąpane w świetle księżyca, ryby pływające wśród opadłych kwiatów oraz огоłocone drzewa i luna pożaru. Za pomocą charakterystycznej dla poezji chińskiej symetrii, autor wyraża głęboką tęsknotę i miłość. Patrząc na konstrukcję utworu zauważyć można, iż koncepcja artystyczna stanowi w nim swego rodzaju estetyczną

podróż, której punktem wyjściowym i docelowym jest czynnik sprawczy sztuki. Dokonując analizy koncepcji artystycznej można skonstatować, iż jest ona wolną przestrzenią twórczą, skupiającą życie i ducha utworu.

Przy konceptualizacji chińskich pieśni artystycznych do poezji klasycznej należy zwrócić uwagę na niezwykle istotne dla starożytnej sztuki piękno prozodii języka. Umiejętność naturalnego oddania tego piękna jest kluczowa dla udanej interpretacji tego rodzaju pieśni. Istnieje powszechny konsensus, iż język chińskiej pieśni artystycznej ma charakter poetycki, a sednem poezji jest ekspresja emocji. Dlatego też wykonując chińską pieśń artystyczną, wyrazić należy całe bogactwo myśli i uczuć. By osiągnąć ten efekt, należy zrozumieć wewnętrzną strukturę utworu i dobrać odpowiednie środki ekspresji, nie bojąc się sięgać po innowacyjne rozwiązania.

1.2.2.2 Interpretacja artystyczna *yiyun*

Interpretacja odnosi się do wewnętrznych konotacji zewnętrznych elementów dzieła artystycznego, innymi słowy, dotyczy nie tyle do formy, co do emocjonalnej i duchowej treści utworu. Powinna ona w jak największym stopniu odzwierciedlać życie i przesłanie dzieła artystycznego. Cel ten osiągnąć można dążąc do precyzji i sugestywności obrazowania, spójności i staranności strukturalnej, różnorodności i innowacyjności środków wyrazu, a także stylistyki odznaczającej się narodowym charakterem i duchem czasów.

Przy interpretacji chińskiej pieśni artystycznej należy pamiętać o tym, że jej sednem nie jest tematyka i treść utworu, a jego ukryta głęboko dusza i serce. Dlatego dokonując interpretacji chińskiej pieśni artystycznej, należy poszukiwać nieoczywistych znaczeń, treści dostępnych na poziomie percepcji duchowej. Biorąc pod uwagę fakt, iż ekspresja tego rodzaju percepcji jest ograniczona, należy czerpać inspirację z wielu dziedzin wiedzy, podchodząc do zagadnienia z różnych perspektyw i konstruując interpretację w możliwie wszechstronny sposób. Tylko w ten sposób, z zastosowaniem interdyscyplinarnego podejścia, zbliżyć się można do sedna interpretacji chińskiej pieśni artystycznej.

Ostatnimi laty, jednym z najczęściej pojawiających się na konkursach pieśni artystycznej utworów jest *Moje uczucie czeka na Ciebie* (我的深情为你守候). Pieśń ta zyskała sobie ogromną popularność za sprawą bogactwa treści i emocji, wyrażanych za pomocą łagodnej, matowej barwy. Śpiewając słowa „twoja miłość jest w moim sercu, każdy sen tak łagodny, upływ czasu, burze życia na trwałe zapisały cię w mojej pamięci”, powinno dążyć się do powściągliwej ekspresji, w płynny i subtelny sposób wyrażając głęboko skrywane uczucia.

1.2.2.3 Ekspresja artystyczna *yijing*

Ekspresja artystyczna łączy koncepcję ze środkami wyrazu. Z punktu widzenia procesu twórczego, jest to ekspresja artystyczna w szerokim znaczeniu, tj. opis krajobrazu lub scen z życia, mający na celu wyrażenie subiektywnych przemyśleń i emocji. Natomiast ekspresja artystyczna w kontekście wykonania chińskiej pieśni artystycznej jest ekspresją w jej wąskim znaczeniu. Dotyczy ona wyrażenia za pomocą śpiewu zawartych w utworze subiektywnych przemyśleń i emocji oraz odmalowanej w nim scenerii. „Yi” w słowie *yijing* reprezentuje emocje i myśli, natomiast „jing” odnosi się do przedmiotów i obrazów. Artyzm wykonania chińskiej pieśni artystycznej przejawia się we wzajemnym przenikaniu obu tych elementów. Zdaniem autorki, artyzm ekspresji chińskiej pieśni artystycznej polega na integralnym połączeniu subiektywnych emocji i myśli z opisem obiektywnie istniejącej scenerii. Zwłaszcza w chińskiej pieśni artystycznej do poezji klasycznej, pojęcie *yijing* jest istotną kategorią estetyczną i standardem artystycznym o narodowym charakterze.

Huang Zi skomponował wyjątkową pieśń artystyczną *Kwiaty we mgle* (花非花). Powstała ona przede wszystkim z myślą o dydaktyce wokalne, jednak odznacza się niezwykle wysokim poziomem artystycznym. Po raz pierwszy opublikowana została we wrześniu 1933 roku. Napisana do tekstu wiersza poety z okresu dynastii Tang, Bai Juyi, pieśń ta obejmuje zaledwie 10 taktów i charakteryzuje się niezwykle prostą budową: partia wokalna oraz partie prawej i lewej ręki akompaniamentu fortepianowego prowadzone są w unisonie. Z punktu widzenia teorii kompozycji jest to niedopuszczalne, jednak w połączeniu z wierszem Bai Juyi: „Kwiaty-nie-kwiaty, mgła-nie-mgła, nadchodzi noc, zanika blask dnia...”, całość nabiera zupełnie innego wydźwięku. Słuchając wykonania Liao Changyonga, odczuć można prostotę, efemeryczność i elegancję stylu. Z kolei w interpretacji sopranistki Wu Bixia widoczne jest połączenie zastosowanego przez Huang Zi zachodniego języka muzycznego z językiem tradycji. Tym samym zauważyć można, że ekspresja w wykonaniu chińskiej pieśni artystycznej nie jest oparta wyłącznie na zawartym w utworze obrazie artystycznym, ale odzwierciedla także myślenie artystyczne wykonawcy.

Podsumowując, źródłem pieśni artystycznej jest życie, a artyzm w jej wykonaniu jest bezpośrednim odzwierciedleniem życia. Odczytując zawarte w utworze obrazy, wykonawca konstruuje koncepcję artystyczną, następnie stara się dotrzeć do sedna przesłania dzieła, do jego duszy i zawrzeć ją w artystycznej interpretacji, by w końcu wyrazić charakterystyczną dla sztuki jedność iluzji i rzeczywistości, subiektywnych odczuć i z obiektywnym światem. Można powiedzieć, że artyzm wykonania pieśni artystycznej, niezależnie od piękna i różnorodności

form ekspresji, zawsze odzwierciedla do pewnego stopnia doświadczenia życiowe wykonawcy.

1.2.3 Zróżnicowanie głosów w wykonaniu chińskiej pieśni artystycznej

1.2.3.1 Zróżnicowanie barwy

Ze względu na skalę głosu wyróżnia się sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton i bas. W zależności od płci i rejestru, poszczególne rodzaje głosu odznaczają się odmienną barwą. Typologia uwzględniająca różnice w barwie jest jeszcze bardziej szczegółowa: sopran koloraturowy odznacza się jasną barwą i dużą ruchliwością, barwa sopranu lirycznego jest łagodna i subtelna, a sopran dramatyczny wyróżnia się donośnością i powagą, mezzosopran charakteryzuje się pełną, bogatą barwą, a alt brzmi głębiej i dostojniej. Jeśli chodzi o głosy męskie, to tenor liryczny odznacza się jasną, czystą, pełną uroku barwą, tenor dramatyczny brzmi donośnie i pewnie, baryton wyróżnia się głęboką barwą i rozmachem, a bas pełen jest szorstkiej, surowej siły. Dobór rodzaju głosu zależy od specyfiki utworu, różne barwy wyrażają bowiem różne emocje i konotacje. Dlatego też wybór barwy głosu odpowiedniej do wykonania danego utworu zdeterminowany jest stylistyką muzyczną, ładunkiem emocjonalnym oraz tessiturą pieśni. Zróżnicowanie barwy w wykonaniu chińskiej pieśni artystycznej przejawia się z jednej strony w zastosowaniu różnych odcieni głosu w obrębie jednej pieśni, z drugiej zaś w wykonaniu tej samej pieśni przez różne głosy.

Ogólnie rzecz ujmując, większość chińskich pieśni artystycznych może być wykonywana przez różne głosy. Na przykład, *Na rzece Jialing* He Lütinga doskonale brzmi w wykonaniu barytonu lub tenora dramatycznego, *Jak mam za nią nie tęsknić* Zhao Yuanrena śpiewana jest przez baryton lub tenor liryczny, a w wykonaniu pieśni *Flet pasterski* Shang Deyi doskonale sprawdza się sopran koloraturowy lub sopran liryczny. Tak więc różne utwory wykonywane są przez różne rodzaje głosów. Na poziomie pojedynczego utworu, dogłębnie analizując jego strukturę również zauważyć można zróżnicowanie barwy. Modulowanie barwy głosu przez wykonawcę pozwala odzwierciedlić różne myśli i emocje.

Przykładem pieśni wykonywanej przez różne głosy jest utwór Lu Zaiyi *Patrząc w rodzinne strony* (望乡词), skomponowany do słów Yu Yourena i wyrażający tęsknotę za zjednoczeniem kraju. Głos słynnego barytona, Liao Changyonga, odznacza się okrągłą, bogatą barwą, a także elastycznością i ruchliwością. Jego śpiew wyróżnia się doskonałym podparciem oddechowym i dojrzałością warsztatu wokalnego. Wszystko to sprawia, że śpiewane przez niego pieśni artystyczne charakteryzują się niezwykłą siłą ekspresji. Wykonując pieśń *Patrząc w rodzinne strony*, Liao Changyong zastosował pełną smutku, prostoty i głębi barwę głosu,

kreując atmosferę powagi i melancholii, co pozwala odbiorcy odczuć nastrój autora i emanujące z utworu głębokie uczucie patriotyzmu.

Ten sam utwór posiada również wersję na głos sopranowy, z którą zmierzyła się m.in. młoda sopranistka Wu Lihong. Jest ona sopranem lirycznym i jej interpretacja dostosowana jest do specyfiki tego głosu. *Patrząc w rodzinne strony* w wykonaniu Wu Lihong odznacza się łagodnością barwy, głębokim, pełnym magnetyzmu głosem w niskim rejestrze i jasną, dającą wrażenie przestrzeni barwą w rejestrze wysokim. Zwłaszcza fragmenty wykonywane w dynamice *piano* i tryle poruszają do głębi, doskonale odzwierciedlając tęsknotę autora za rodzinnymi stronami.

Podsumowując, różnorodność barw jest istotnym elementem zróżnicowania głosów w wykonaniu chińskiej pieśni artystycznej. Ponadto, szeroka paleta barw wzbogaca możliwości ekspresyjne utworu, dlatego dla osiągnięcia jak najlepszej interpretacji pieśni, wykonawca powinien dostosować barwę do specyfiki utworu.

1.2.3.2 Zróżnicowanie faktury

Pieśń może posiadać fakturę solową, kameralną, monofoniczną lub chóralną. Te różne formy odpowiadają potrzebom różnej stylistyki oraz wyrażanych emocji. Pieśń artystyczna może na przykład zostać zaaranżowana na pieśń chóralną, co nadaje jej charakteru wielogłosowego. Jednocześnie, kompozytorzy dokonują również aranżacji akompaniamentu pieśni artystycznej na akompaniament kameralny, symfoniczny lub ludowy. Tego rodzaju zabiegi wzbogacają siłę wyrazu pieśni poprzez urozmaicenie jej faktury.

1. Faktura solowa z akompaniamentem

Klasyczną formą pieśni artystycznej jest pieśń solowa z akompaniamentem fortepianowym, gdzie partia wokalna i partia akompaniamentu traktowane są równorzędnie. Faktura solowa ma charakter indywidualny, pozwala na subiektywną ekspresję myśli i emocji wykonawcy. Jednocześnie, połączenie faktury jednogłosowej z akompaniamentem, tworzy efekt wielogłosowości.

W niektórych chińskich pieśniach artystycznych, oprócz akompaniamentu fortepianowego, kompozytor decyduje się na dodanie innych instrumentów. Na przykład pieśń Zhang Junqinga *Rozważania w spokojną noc* (静夜思) napisana jest na głos męski solo z akompaniamentem fortepianu i *xiao* (rodzaj bambusowego fletu). Z kolei w warstwie akompaniamentu *Trzech życzeń róży* Zhao Yuanrena, oprócz fortepianu pojawiają się również skrzypce. W innych

pieśniach spotkać można również akompaniament na instrumenty ludowe, zespół kameralny, a nawet orkiestrę symfoniczną.

Pieśń *Trzy życzenia róży* z jednej strony charakteryzuje się stylistyką zbliżoną do deklamacji chińskiej poezji klasycznej, z drugiej zaś wyróżnia się romantycznym stylem pieśni artystycznej obszaru niemieckojęzycznego. Oprócz klasycznego akompaniamentu fortepianowego, Zhao Yuanren wprowadził również partię skrzypiec. We wstępie, skrzypce grają taką samą melodię co partia fortepianu, przez co ulega ona wzmocnieniu. Następnie rozpoczyna się partia wokalna, która tworzy wyraźny kontrast w stosunku do partii skrzypiec. Piękna melodia zabarwiona jest nutą smutku. Partia skrzypiec utrzymana jest w stosunkowo niskim rejestrze, co nadaje jej mroczniejszej, bardziej melancholijnej barwy. Jak widać, partia instrumentalna w pieśni artystycznej jest stosunkowo niezależna, nie jest całkowicie podporządkowana melodii partii wokalne.

Przykład nutowy 5-50: *Trzy życzenia róży* (słowa: Xu Zhimo, muzyka: Zhao Yuanren)⁵

⁵ Feng Kang 冯康, *Antologia chińskiej pieśni artystycznej 1920-1948* (中国艺术歌曲选 1920-1948) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2003, str. 165



Trzy paralelne zdania, pełne pasji i uczucia, wyrażają trzy życzenia róży. Pierwsze życzenie ukazane jest za pomocą spokojnej melodii i subtelnej ekspresji emocjonalnej. Wyraża ono niepokój róży i jej strach przed burzą. W drugim życzeniu, odzwierciedlającym pragnienie bycia chronioną, rytm ulega rozciągnięciu. Trzecie życzenie prowadzi do punktu kulminacyjnego utworu, melodia pełna jest emocji, a połączenie partii wokalne w partię akompaniamentu doskonale oddaje pragnienie życia podmiotu lirycznego. Zastosowanie m.in. akordów septymowych i trioli w partii fortepianu nadaje utworowi wewnętrznej siły napędowej, natomiast harmonijne połączenie partii skrzypiec, fortepianu i partii wokalne pod względem dynamiki, agogiki i ekspresji emocjonalnej jest doskonałym przykładem zróżnicowania głosów w wykonaniu chińskiej pieśni artystycznej.

2. Faktura wielogłosowa

Wraz ze wzrastającymi wymaganiami odbiorców, formy wykonania chińskiej pieśni artystycznej zaczęły stopniowo ewoluować, na skutek czego powstały między innymi aranżacje pieśni solowych z akompaniamentem fortepianowym na obsadę chóralską. Choć odsetek tego typu pieśni jest stosunkowo niewielki, to często pojawiają się one na scenach muzycznych całych Chin. Do najczęściej spotykanych w przypadku chińskiej pieśni artystycznej faktur wielogłosowych należą faktury kameralna i chóralska. Wielogłosowe pieśni artystyczne powstają zazwyczaj w oparciu o pieśni solowe, jak np. *Kwiaty we mgle* (muzyka: Huang Zi, aranżacja: Yang Hongnian), *Jak mam za nią nie tęsknić* (muzyka: Zhao Yuanren, aranżacja: Ma Geshun), *Pytanie* (muzyka: Xiao Youmei, aranżacja: Huang Youdi), *Mieszkam u źródeł Jangcy* (muzyka: Qing Zhu, aranżacja: Lin Fuyu).

Różnorodna faktura jest przykładem zróżnicowania głosów w chińskiej pieśni artystycznej, wpływa ona bezpośrednio na wzbogacenie ekspresji, a także stwarza warunki do wielopłaszczyznowego rozwoju pieśni artystycznej.

Rozdział II

Trening i zastosowanie zachodniego Bel canto

2.1 Technika wokalna Bel canto i jej trening

Istnieje powszechny konsensus jeśli chodzi o podstawy teoretyczne techniki wokalne Bel canto i jej kanony estetyczne, jednak takiej jednomyślności brakuje w kwestii metodologii jej nauczania. Sztuka wokalna różni się od nauk przyrodniczych, nie rządzi się bowiem niezmiennymi prawami i wzorami. Dlatego też każdy pedagog może nadać metodologii nauczania osobistego charakteru. Ponadto, adepci sztuki wokalne różnią się między sobą specyfiką głosu, umiejętnością przyswajania wiedzy, sposobem myślenia, a nawet warunkami fizjologicznymi. W nieunikniony sposób powstają więc różnice w praktyce dydaktycznej, wynikające między innymi z predyspozycji i umiejętności uczniów. Mimo wszystko, analizując doświadczenia chińskich i zachodnich śpiewaków i pedagogów wokalnych na przestrzeni czasu, odnaleźć można pewne cechy sprzyjające opanowaniu i rozwojowi metodologii nauczania śpiewu.

2.1.1 Zasadnicza technika emisji głosu

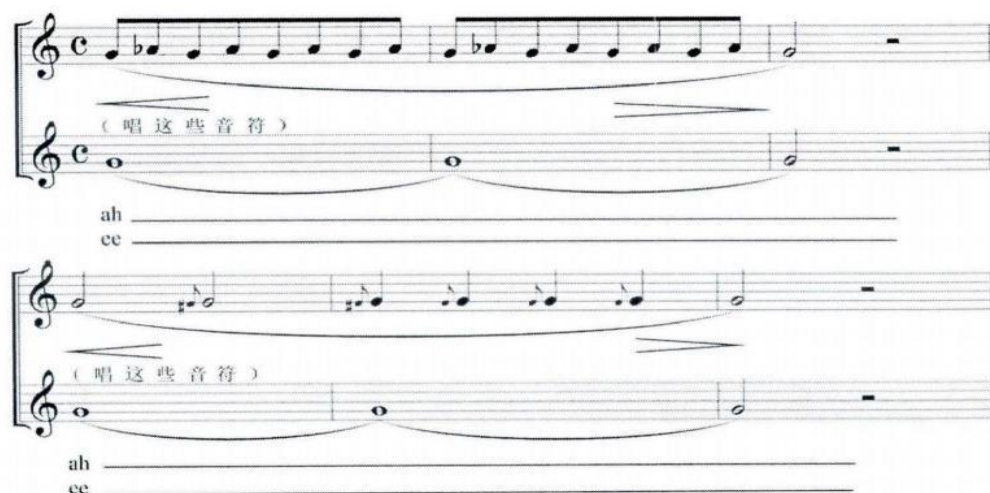
Zasadnicza technika emisji głosu odnosi się do podstawowych elementów techniki śpiewu, w tym miejscu analizie poddana zostanie artykulacja legato.

Legato jest jednym z kluczowych elementów techniki wokalne Bel canto, niezmiennie podkreślanym przez praktyków i badaczy Bel canto jako uniwersalny wymóg, niezależnie od doboru środków ekspresji i stylu. Legato to ścisłe, płynne połączenie sąsiadujących ze sobą dźwięków i jest techniką niezwykle istotną dla uzyskania pięknej, gładkiej linii melodycznej.

Przed omówieniem treningu techniki legato, należy najpierw poruszyć zagadnienie wykonania przedłużonych nut na jednej wysokości, albowiem nie ogranicza się ono do prostego przetrzymania dźwięku. Wykonanie nut o długiej wartości rytmicznej wymaga nieustannego wprowadzania powietrze w ruch za pomocą należytego podparcia oddechowego, dzięki czemu dźwięk nieprzerwanie się niesie. Alderson doskonale zilustrował ten proces, mówiąc o „piłeczce pingpongowej unoszącej się na szczycie słupa wody tryskającej z fontanny”. Zalecał on również poniższe ćwiczenie (Przykład nutowy 1):⁶

⁶ Alderson R., *Complete Handbook of Voice Training* [M], tłum. Li Weibo, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe 2006, str. 62

Przykład nutowy 1



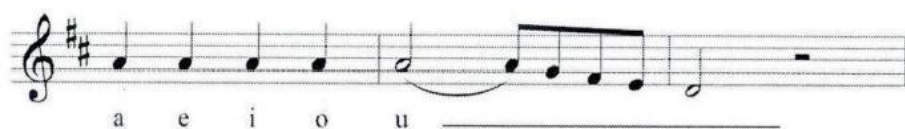
Myśląc o pierwszej linii, należy zaśpiewać drugą linię, rozpoczynając trening od jak najbardziej naturalnego rejestru i samogłosek. Celem tego ćwiczenia jest osiągnięcie uczucia dynamizmu i płynności, przy jednoczesnym zachowaniu stabilności oddechu i dźwięku. W ten sposób uniknąć można nadmiernej sztywności przy prowadzeniu długiego dźwięku. Tego samego rodzaju uczucie konieczne jest w przypadku artykulacji legato. Zastosowanie podparcia oddechowego i impostacji głosu łączących wrażenie stabilności i płynności, niezależnie od kierunku linii melodycznej i wymogów dykcji, pozwala uzyskać efekt płynnego, nienagannego połączenia dźwięków, spełniając wymogi Bel canto względem legato. Trening legato podzielić można na wzrastające etapy trudności: rozpoczynając od wykonania różnych dźwięków na tej samej samogłosce (Przykład nutowy 2), przez różne samogłoski na tym samym dźwięku (Przykład nutowy 3), następnie różne samogłoski na różnych dźwiękach (Przykład nutowy 4), na koniec zaś dodać można różne spółgłoski. Każde z ćwiczeń powinno wykonywać się w stosunkowo wolnym tempie, które stopniowo można zwiększać, nie zapominając jednak o ćwiczeniach w wolnym tempie.

Przykład nutowy 2:

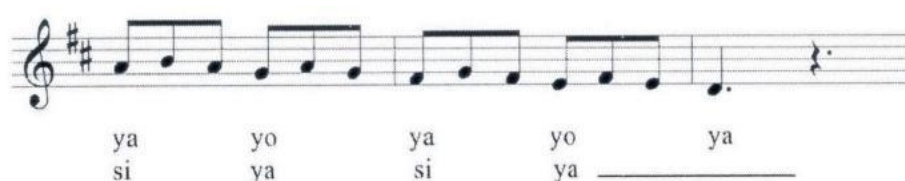




Przykład nutowy 3:



Przykład nutowy 4:



2.1.2 Trening ruchliwości głosu

Ruchliwość głosu (agility) jest umiejętnością wokalną niezbędną do wykonania ozdobników i przebiegów koloraturowych. Jej podstawę stanowi dobra technika atakowania i łączenia dźwięków. Jeśli legato odzwierciedla płynność głosu w technice Bel canto, to ruchliwość głosu podkreśla jego elastyczność i zwinność.

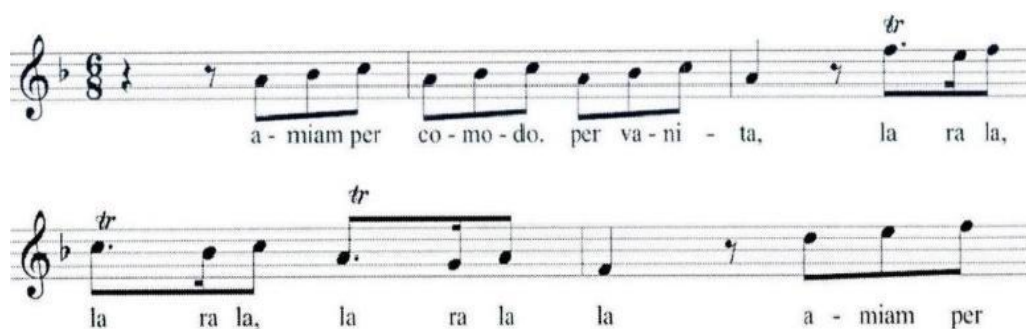
2.1.2.1 Tryl

Punktem wyjścia do treningu z zakresu tryli jest rozróżnienie ich od tremola, czy naturalnych wibracji głosu określanych mianem vibrata. Tryl, zaznaczany w skrócie jako „tr”, jest jedną z technik ornamentacyjnych stosowanych w śpiewie Bel canto, polegającą na świadomym wprowadzaniu głosu w stan wibracji, przy rozluźnionej krtani. Z kolei tremolo jest nieprawidłowym, niestabilnym rodzajem drgania, o nieokreślonej wysokości, zazwyczaj spowodowany niewłaściwą techniką emisji głosu. Vibrato jest naturalnym drganiem głosu. Powszechnie uważa się, częstotliwość drgań najprzyjemniejsza dla ucha to 6-7 razy na sekundę. Vibrato określane jest jako pulsowanie wywołane pośrednim przekazaniem energii nerwowej

mięśniom i rezonatorom zaangażowanym w proces fonacji.⁷ Tego rodzaju naturalna vibracja jest oznaką dobrego warsztatu wokalnego i szczerości wyrażanych emocji, nie podlega ona świadomej kontroli śpiewaka. W tym miejscu omawiany będzie tryl o charakterze ornamentalnym. Należy go odróżnić również od trylu barokowego (trillo), techniki koloraturowej polegającej na szybkim powtarzaniu tego samego dźwięku.

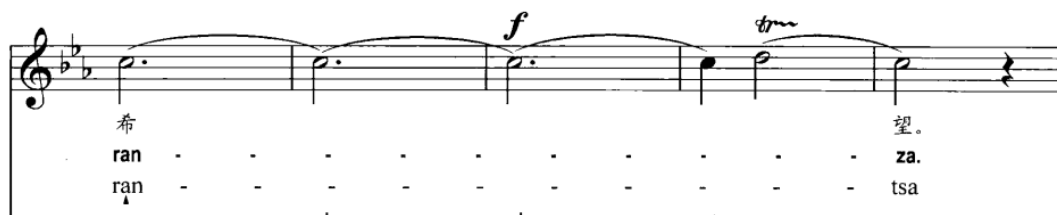
Wartość rytmiczna trylu jest tożsama z wartością oznaczonej nuty, tak więc może on być zróżnicowany pod względem długości. Krótki tryl ma zazwyczaj żywy, radosny charakter (Przykład nutowy 5), długi natomiast może wyrażać szereg emocji i stosowany jest w różnego rodzaju muzyce, najczęściej jednak we fragmentach o charakterze lirycznym (Przykład nutowy 6). Niezależnie od długości trylu, kończy się on zazwyczaj na dźwięku ozdabianym. W przypadku długich tryli, często stosuje się cieniowanie dynamiczne, co z jednej strony wymagane jest z punktu widzenia ekspresji, z drugiej natomiast pozwala uniknąć usztywnienia aparatu głosowego. W przykładzie 7, gdy melodia przechodzi z partii wokalne do akompaniamentu instrumentalnego, cała fraza partii wokalne oparta jest na pojedynczym dźwięku ozdobionym trylem. Wykonując go należy nieustannie stosować niewielkie zmiany dynamiczne.

Przykład nutowy 5: Wolfgang Amadeusz Mozart, fragment arii Despiny „In Uomini, in Soldati” z opery *Così fan tutte*



⁷ Li Weibo 李维渤, *Wokalne refleksje* (声乐杂谈) [M], Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2011, str. 121

Przykład nutowy 6: Antonio Lucio Vivaldi „Sposa son dis prezzata”



Przykład nutowy 7: Charles Gounod, fragment arii Małgorzaty „L’air des bijoux” z opery *Faust*

Example 7 shows a musical score for Charles Gounod's "L'air des bijoux" from the opera *Faust*. The score is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The voice part features a trill (*tr*) and the lyrics "啊 Ah!". The piano accompaniment includes a forte (*f*) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. The lyrics in Chinese and French are: "看我 在这 镜子里 多么漂亮。 Je ris de me voir Si belle en ce mi-roir,". The piano part includes a *pp* (pianissimo) marking and a *leggero* marking.

2.1.2.2 Staccato

Trening staccato posiada duże znaczenie w kształtowaniu elastyczności i ruchliwości głosu. Przed rozpoczęciem śpiewu staccato, należy przygotować się do użycia rezonatora głowowego, dbając o to, by dźwięk był skupiony. Pod względem techniki oddychania, staccato różni się nieco od artykulacji legato, oddech powinien bowiem mieć odpowiednią siłę uderzeniową, pozwalającą na uzyskanie efektu sprężystości. Szczególną rolę odgrywają w tym procesie mięśnie brzucha, których szybkie skurcze zwiększają dynamizm strumienia powietrza. Generowaną w ten sposób energię należy jednak odpowiednio kontrolować, tak by nie

wpływała ona na lekkość i ruchliwość głosu. Richard Miller porównuje uczucie towarzyszące ruchom mięśni brzucha w tej technice do pracy mięśni brzucha podczas próby kontrolowania śmiechu. W przypadku artykulacji staccato, ruchy te powinny być nieco subtelniejsze niż kiedy nie możemy powstrzymać się od wybuchnięcia śmiechem, w przeciwnym razie staccato może bowiem brzmieć sztucznie.⁸

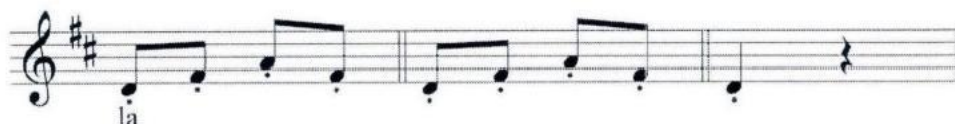
W dydaktyce wokalne, trening staccato rozpoczyna się od ćwiczenia interwałów sekundy, najpierw w rejestrze średnim, a potem stopniowo rozszerzając skalę w górę i w dół, jak widać na poniższym przykładzie:

Przykład nutowy 8



Kolejnym etapem jest ćwiczenie tercjowych akordów rozłożonych w artykulacji staccato:

Przykład nutowy 9



Następnie ćwiczenie rozszerzyć można do akordów septymowych:

Przykład nutowy 10



Podczas ćwiczeń należy zmieniać używane samogłoski, tak by być w stanie wykonać staccato z użyciem samogłosek o artykulacji przedniej, środkowej i tylnej. Powszechnie stosowanym zabiegiem jest zmiana samogłosek w obrębie jednego ćwiczenia, którą uważa się

⁸ Miller R., *Training Soprano Voices* [M], Oxford University Press, New York 2000, str. 57-58

za bardzo efektywną metodę dydaktyczną.

Przykład nutowy 11



Wykonując szereg nut staccato, ruchy mięśni brzucha kontrolować należy skurczami podbrzusza, zapewniając naprzemienny dopływ i zatrzymanie dopływu powietrza.⁹ Choć w porównaniu z artykulacją legato, czy trzymaniem jednego dźwięku, staccato wymaga większej ruchliwości, to nie powinno to zwiększać obciążenia krtani, jama ustna i gardłowa powinny pozostawać otwarte.

2.1.2.3 Koloratura

Koloratura jest głównym elementem kadencji. Oparta ona jest na pojedynczej sylabie, której samogłoska kontynuowana jest przez resztę przebiegu koloraturowego. Dlatego też wykonując szybkie pochody gamowe należy zachować rozluźnienie artykulatorów i odpowiednio dopasować rezonatory. W przypadku warg, dziąseł, żuchwy, czy nawet języka, należy kontrolować używaną siłę w zakresie pozwalającym jedynie na poprawną artykulację głosek. Podczas wykonywania przebiegu koloraturowego, punkt rezonansu powinien być nieco wyżej niż w standardowej frazie, a jama nosowo-gardłowa musi pozostać tak samo otwarta, jak w momencie atakowania dźwięku, zapewniając prawidłową impostację głosu. Koloratury najczęściej wykonywane są legato, choć zdarza się również stosowanie artykulacji portato¹⁰ (Przykład nutowy 12) i staccato (Przykład nutowy 13). Niezależnie od rodzaju artykulacji, przebieg koloraturowy powinien odznaczać się jednocześnie płynnością i perlistością, niczym łańcuch pereł, gdzie każda nuta wyróżnia się precyzyjną intonacją i określoną dynamiką. Warto zauważyć, iż w przypadku szybkich przebiegów koloraturowych wykonywanych w sposób łączny, zastosować można jedną z dwóch technik śpiewu. Jedną z nich jest legato, stosowane przede wszystkim od okresu klasycyzmu, a zwłaszcza w muzyce romantycznej. Natomiast w okresie baroku dominowała technika zbliżona do sposobu wykonania trillo.¹¹ Jest ona

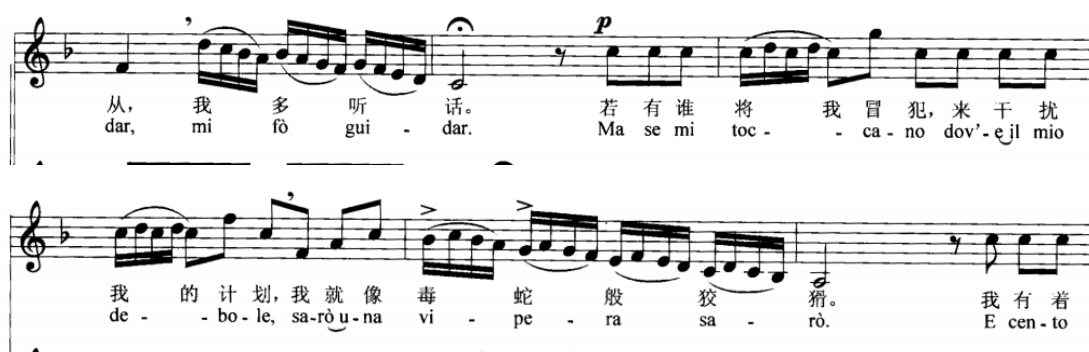
⁹ Zou Benchu 邹本初, *Wokalistyka: studium dydaktyki wokalne Shen Xiang* (歌唱学: 沈湘歌唱学体系研究) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000, str. 20

¹⁰ Przy wykonaniu trillo stosowana jest właśnie artykulacja portato.

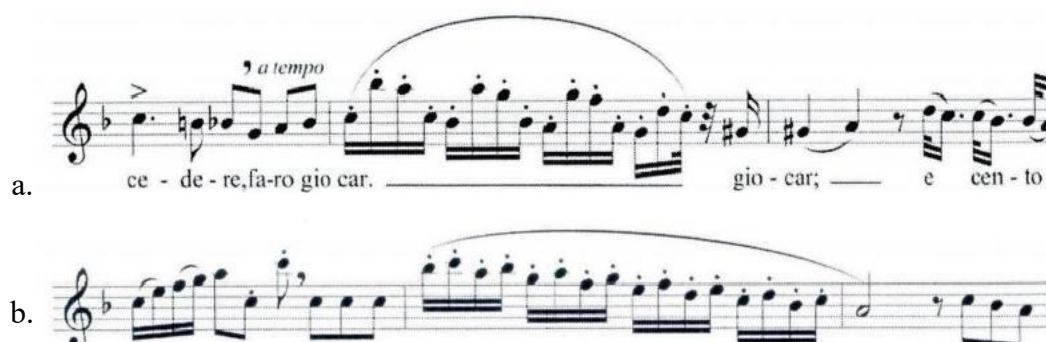
¹¹ Technika wokalna specyficzna dla muzyki barokowej, polegająca na szybkim powtarzaniu jednego dźwięku.

techniką pośrednią pomiędzy płynnym legato a oddzielającym każdą nutę staccato. Z jednej strony należy zachować płynne przejścia między dźwiękami, z drugiej natomiast podkreślić każdą nutę z osobna, tak jakby każda z nich była akcentowana. Tego rodzaju technika sprawia wrażenie jednocześnie pozornie łącznej i rozłącznej, pozwala ona skutecznie zwiększyć tempo, a pod względem barwy daje efekt perliskości dźwięku. Manuel García uważał, że technika ta wymaga zwiększenia ciśnienia w płucach przy każdej nucie, które pozwala na uzyskanie wrażenia akcentu. Ponadto, należy rozszerzyć gardło i unikać odrywania dźwięków oraz dodawania przed samogłoskami spółgłoski „h”.¹² W utworach wokalnych epoki baroku, szybkie przebiegi koloraturowe i technika trillo były nierozłączne. Technika ta znajduje swoje zastosowanie w licznych dziełach Vivaldiego i Händla, jak np. aria „Agitata da tue venti” z opery Verdiego *La Griselda*.

Przykład nutowy 12: Fragment arii Rozyny „Una Voce Poco Fa” z opery Rossiniego *Cyrulik sewilski*



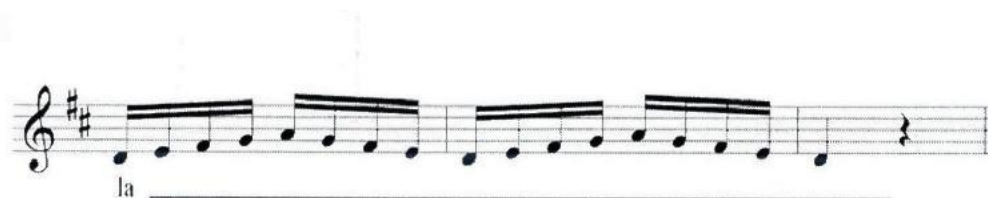
Przykład nutowy 13: Fragment arii Rozyny „Una Voce Poco Fa” z opery Rossiniego *Cyrulik sewilski*



¹² Marek Dan H., *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors. History and Technique* [M], Scarecrow Press, Inc., Maryland 2013, str. 14

Przebiegi koloraturowe ćwiczyć można na wiele różnych sposobów. Zacząć można od pięciostopniowych pochodów gamowych (Przykład nutowy 14), a następnie rozszerzyć je do dziewięciostopniowych pochodów (Przykład nutowy 15).

Przykład nutowy 14



Przykład nutowy 15



2.1.2.4 Inne często stosowane ozdobniki

Do ważnych technik ornamentacyjnych w utworach wokalnych Bel canto należą przednutki i glissando.

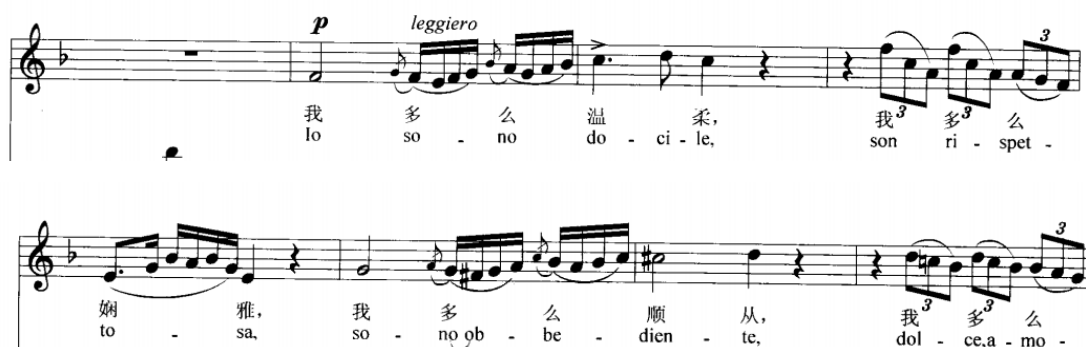
Przednutki dzielą się na przednutki długie (appogiatura) i przednutki krótkie (acciaccatura). Wykonanie przednutki długiej zazwyczaj wymaga łagodnego zaatakowania dźwięku i artykulacji legato, a także delikatnego przejścia na dźwięk główny, poprzedzonego zatrzymaniem się na dźwięku ozdabiającym. Przednutka zajmuje część wartości rytmicznej dźwięku głównego.

Przykład nutowy 16 Fragment „La promessa” Gioacchino Rossiniego



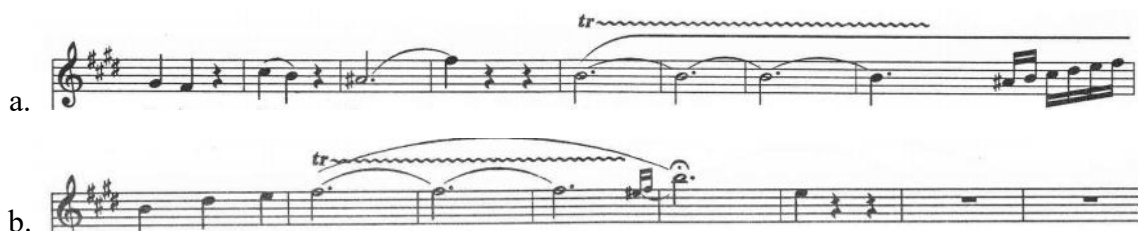
Z kolei w przypadku przednutki krótkiej, nie należy zatrzymywać się dłużej na dźwięku ozdabiającym, lecz tylko go delikatnie musnąć, po czym szybko przejść do dźwięku głównego. Choć przednutka jest krótka niczym staccato, to przejście powinno być płynne, bez zrywania dźwięku. Przednutki krótkie stosowane są zazwyczaj we fragmentach o pogodnym, pełnym życia charakterze (Przykład nutowy 17).

Przykład nutowy 17: Fragment arii Rozyny „Una Voce Poco Fa” z opery Rossiniego *Cyrulik sewilski*



Glissando opadające składa się z szeregu dźwięków pośrednich, przy czym każdy z nich powinien być wyraźnie zaznaczony, nie powinny zlewać się w jedną całość, co odróżnia zachodnie glissando od techniki powszechnie używanej w chińskim śpiewie ludowym. Przykłady glissanda znaleźć można w arii Małgorzaty „L’air des bijoux” z opery Gounoda *Faust* (Przykład nutowy 18). W zdaniu „a”, na nutach połączonych łukiem wykonuje się glissando wznoszące, natomiast w zdaniu „b”, na kończącej frazę nucie z fermatą zazwyczaj pojawia się glissando opadające.

Przykład nutowy 18: Fragment arii Małgorzaty „L’air des bijoux” z opery Gounoda *Faust*



Po opanowaniu zasadniczych umiejętności technicznych, kluczowe w wykonaniu powyższych ozdób jest wyczucie. Zwłaszcza w przypadku glissanda, gdyż sposób jego wykonania różni się w zależności od epoki. W celu wypracowania wspomnianego wyżej

wyczucia, ważne jest osłuchiwanie się z dużą ilością dzieł wokalnych. To, co łączy różne rodzaje ozdobników, to charakteryzująca je lekkość wykonania. Należy je realizować w dynamice pomiędzy mf a mp, przy czym dźwiękiem kluczowym pozostaje dźwięk główny, a część ornamentacyjna często nie jest nawet śpiewana pełnym głosem. W ten sposób zachować można lekkość i płynność linii melodycznej.

2.1.3 Dynamika

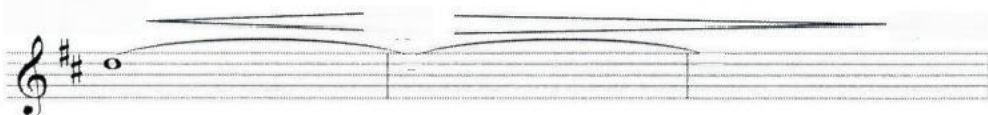
Kontrolowanie siły dźwięku (dynamika) stanowi kwintesencję techniki Bel canto, czego doskonałym przykładem jest technika messa di voce. Wymaga ona subtelnych zmian w koordynacji podparcia oddechowego, wykorzystania krtani i rezonatorów. W oparciu o dojrzały zasadniczy warsztat wokalny, należy doskonale kontrolować każdą grupę mięśni zaangażowanych w procesie fonacji, a także do perfekcji opanować ich koordynację. Dlatego też w procesie nauczania techniki Bel canto, do treningu kontrolowania siły dźwięku przystąpić można dopiero po osiągnięciu zaawansowanego poziomu w zakresie podstawowych umiejętności wokalnych.

Messa di voce

Trening messa di voce (w skrócie MDV) polega na realizowaniu crescendo i decrescendo na jednej nucie. Rozpoczyna się od dynamiki p lub pp, następnie stopniowo przechodzi do f lub ff, by następnie powoli wrócić do p lub pp. Oczywiście, tego rodzaju zmiany dynamiczne należy następnie zastosować do całej frazy, nie zaś pojedynczego dźwięku. Począwszy od XX wieku, ćwiczenia z zakresu MDV stanowią kluczowy element treningu techniki Bel canto.

Ćwiczenia MDV w pierwszej kolejności mają na celu uzyskanie poniższego efektu na pojedynczej nucie (Przykład nutowy 19):

Przykład nutowy 19



2.2 Analiza zastosowania techniki Bel canto

Złożoność technik emisji głosu i technik ornamentacyjnych Bel canto sprawia, iż ich zastosowanie w praktyce nie jest jednorodne. W zależności od okresu historycznego, stylistyki

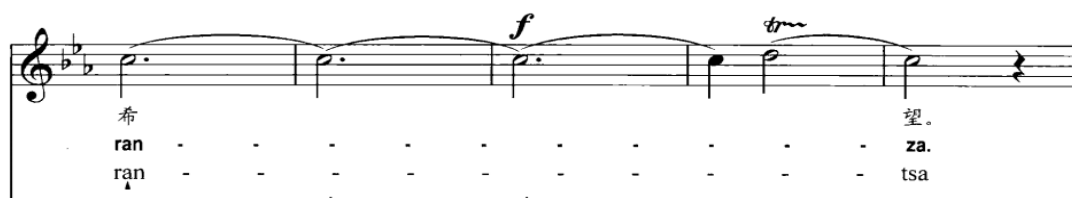
i gatunku utworu, należy odpowiednio dostosować dobór technik, by jak najlepiej wyrazić przesłanie dzieła i ducha czasów. Od Baroku po wiek XX, każda epoka odznaczała się unikalnymi środkami ekspresji. Ponadto, każdy gatunek muzyczny również odznacza się określoną formą i stylem. Dlatego dojrzwały warsztat wokalny jest daleko niewystarczający dla wyrażenia istoty *Bel canta*. Ostatecznym celem badań nad technikami wokalnymi jest odpowiedź na pytanie, jak w całej ich złożoności skutecznie zastosować je w konkretnych utworach.

Poniżej postaram się odpowiedzieć na to pytanie na przykładzie arii „*Sposa son disprezzata*” A. Vivaldiego.

2.2.1 Efektowne tryle

Tryl to szybkie, naprzemienne wykonanie dźwięków oddalonych o siebie o interwał sekundy. Często spotykany jest w zakończeniach, którym nadaje efekt drżącego, płynnego dźwięku. Wykonując tryl należy rozluźnić mięśnie krtani i świadomie wprowadzić je w drganie. Osiągnięcie pożądanego efektu wymaga systematycznych ćwiczeń, poczynając od interwału sekundy małej do wielkiej, od wolnego tempa do szybkiego. Ponadto, należy wprowadzić cieniowanie dynamiczne dostosowane do charakteru postaci i nastroju.

Przykład nutowy 20



2.2.2 Żywiołowe skoki interwałowe

W utworach wokalnych, skoki interwałowe odgrywają funkcję ekspresyjną, wzbogacając jednocześnie linię melodyczną. Ich wykonanie wymaga doskonałej precyzji intonacyjnej oraz czystego atakowania dźwięku, bez użycia glissanda.

W przykładzie nutowym 21, zastosowanie interwałów kwinty, oktawy i nony wyraża upokorzenie, które spotkało pannę młodą pomimo szczerości jej uczuć. Wykonanie dużych skoków interwałowych wymaga świetnego opanowania zmiany rejestru, bazującego na kontroli oddechu. Barwa powinna być jednorodna, a pozycja głosu niezmiennie wysoka, niezależnie od zmian wysokości dźwięku.

Przykład nutowy 21

新 娘, 受 伤 的 新 娘, 忠 诚,
 Spo - sa son di - sprez - za - ta. fi - da
 spo - za son di - sprez - tsa - ta fi - da

变 成 了 悔 恨, 天 为 何 捉 弄
 son ol - trag - gia - ta, cie - - - li che fe - ci
 son *nol - tradz - dza - ta tje - - - li ke fe - tji

2.2.3 Koloratury

Vivaldi przeniósł do muzyki wokalne techniki szybkich pochodów gamowych stosowaną w grze na skrzypcach. Jej przykład znaleźć można w taktach 60-64 arii (Przykład nutowy 22), gdzie falujące pochody gamowe doskonale odzwierciedlają wewnętrzne rozterki porzuconej panny młodej. Wykonanie tego rodzaju koloratury z jednej strony wymaga zaangażowania emocjonalnego, z drugiej zaś trzeźwego, racjonalnego podejścia do zagadnień technicznych, takich jak precyzja intonacyjna, równe tempo, jednorodność barwy i wyraźne zaśpiewanie każdego dźwięku. Wymaga to nieustannych ćwiczeń z zachowaniem odpowiedniej impostacji głosu, które zagwarantują bezbłędne wykonanie podczas występu.

Przykład nutowy 22

The musical score for Example 22 consists of two systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a piano (*pp*) dynamic and a long note on G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is in G major and 4/4 time, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics '希 ran ran' and 'ran ran'. The piano accompaniment includes dynamics *pp* and *p*, and articulation marks like (V) and *p*.

2.2.4 Długie kadencje wirtuozowskie

Wykonanie długich fraz wymaga dobrej wydolności płuc. Ponieważ w okresie Baroku scenę operową zdominowali śpiewacy kastraci, wyróżniający się unikalną techniką śpiewu, wykorzystywali oni długie frazy na popisy wirtuozowskie. W taktach 35-39, sylaba „ran” rozciąga się na cztery takty, a po niej następuje jeszcze trwająca dwie miary sylaba „za”, co w sumie daje 14 miar, które muszą być wykonane na jednym oddechu, w tempie *largo*. Wymaga to doskonałej kondycji i wybitnej wydolności płuc.

W poniższym przykładzie nutowym należy precyzyjnie kontrolować oddech. Nie można nabrać za dużo powietrza, ponieważ doprowadzi to do sztywności głosu. Fraza ta powinna być wykonana z wykorzystaniem naturalnego przepływu powietrza i przeciwnie wytworzonej przez przeponę. Śpiewając sylabę „ran” należy zwrócić uwagę na podparcie oddechowe, i wysoką pozycję głosu, nie powinno się również nadmiernie rozwierać ust. Tryl zapewnia chwilę odpoczynku przed ostatnimi dwoma miarami, pomagając w utrzymaniu podparcia

oddechowego. Ostatni takt wykonać można dynamicznie lub subtelnie, w dynamice piano, upewniając się jednak, że wybrany środek ekspresji jest spójny z nastrojem bohaterki.

Przykład nutowy 23

Example 23 shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Chinese and Pinyin. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* and *sf*.

2.2.5 Dynamika

W omawianej arii Vivaldi zastosował liczne kontrasty dynamiczne. Przed wykonaniem frazy oznaczonej crescendo, należy dostosować odpowiednio siłę dźwięku i rozplanować zakres zmiany dynamicznej (Przykład nutowy 24, takty 69-73)

Przykład nutowy 24

Example 24 shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Chinese and Pinyin. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *cresc.* and *f*.



Po pierwsze, należy opanować dynamikę wykonania sylab „la mia spe” na słabej części taktu. Należy rozpocząć łagodnie, dbając jednak o to, by dźwięk nie brzmiał pusto. W momencie przejścia do wysokiego rejestru, należy zwiększyć dynamikę, wykorzystując rezonans. Kontrola oddechu i dynamiki jest niezwykle istotna w wykonaniu arii. Każdy takt wymaga odpowiedniego podparcia oddechowego, w przeciwnym razie aria straci na sile artystycznego wyrazu.

Fraza „Cie li che feci mai” wyraża punkt kulminacyjny emocji zranionej panny młodej, dlatego sylaba „cie” powinna zostać zaśpiewana mocniej, tworząc kontrast w stosunku do wcześniejszego uczucia bezradności i rezygnacji. Kontrast ten powinien obejmować nie tylko dynamikę, ale również barwę głosu. Dlatego „cie” powinno być zaśpiewane jaśniejszą barwą, podkreślającą siłę głosu.

Przykład nutowy 25

梅 恨, 天 为 何 捉 弄 我?
 gia - ta, cie - - - li che fe - ci mai?
 dza - ta tse - - - li ke fe - tsi mai

天 为 何 捉 弄 我? 但 他 却 在 我 心
 Cie - - - li che fe - ci mai? E pur e - gli è il mio
 tse - - - li ke fe - tsi mai e pur *reλ-ki giλ mi-io

Część II

Ekspresja wykonawcza i techniki wokalne w chińskich i zachodnich utworach wokalnych

Rozdział III

Refleksje na temat integracji chińskiej i zachodniej muzyki wokalne

3.1 Zastosowanie idei połączenia chińskiej i zachodniej muzyki wokalne w pięciu aspektach ekspresji wykonawczej

W oparciu o wieloletnią naukę sztuki wokalne odkryłam, iż zarówno chińskie, jak i zagraniczne dzieła wokalne analizować można na pięciu płaszczyznach – głosu, emocji, języka, gry scenicznej i estetyki. Tych pięć perspektyw badawczych określam mianem pięciu aspektów ekspresji wykonawczej.

Głos jest zasadniczym atrybutem sztuki wokalne, bez pięknego głosu nie ma mowy o muzyce wokalne. Opanowanie technik wokalnych jest warunkiem koniecznym dla skutecznej ekspresji wokalne, piękno głosu wzmacnia również siłę wyrazu języka, dlatego też głos jest elementem absolutnie kluczowym.

Emocje stanowią duchową treść utworu, dlatego nazywane bywają duszą śpiewu. Emocjonalne zaangażowanie pomaga naturalnie otworzyć tor głosowy i uzyskać piękniejszy głos, w imię funkcjonującej w chińskiej wokalistyce zasady „prowadzenia głosu emocjami”.

Język i głos wzajemnie się uzupełniają, tworząc jedność przeciwieństw. Jeśli chodzi o warsztat wokalny, to wyznacznikiem dojrzałości jest umiejętność pogodzenia tych przeciwieństw. Zarówno język, jak i głos są nośnikami emocji.

Gra sceniczna odnosi się do zachowania na scenie, w tym mimiki i gestykulacji. Jest ona całościowym odbiciem głosu, emocji i języka.

Estetyka jest umiejętnością doświadczania, realizacji i tworzenia piękna. Jednocześnie odnosi się ona do globalnego odbioru muzyki przez jednostkę.

Podsumowując, tych pięć elementów stosunkowo wszechstronnie przedstawia różnego rodzaju standardy wykonania muzyki wokalne. Każdy z tych standardów odznacza się reprezentatywnością i unikalnością, z drugiej jednak strony są ze sobą nierozzerwalnie powiązane, tworząc spójną całość.

3.1.1 Głos

Dla sztuki wokalne, głos jest narzędziem, pozwalającym na wyrażanie myśli i uczuć. Śpiew jest sztuką odbieraną za pomocą słuchu, dlatego bez głosu śpiew nie istnieje. Głos powinien odznaczać się naturalnością, płynnością, szeroką skalą i łatwością kontroli, zarówno

pod względem dynamiki, jak i precyzji intonacyjnej w pochodach wstępujących i zstępujących. Jednocześnie głos powinien wyróżniać się swobodą i plastycznością, konieczne jest więc opanowanie wszelkiego rodzaju technik wokalnych. Głos jest artystycznym medium i niezbędnym środkiem do wyrażania emocji. W śpiewie, piękno głosu nie tylko wzmacnia siłę ekspresji języka, ale pozwala na mnogość interpretacji wyrażanych emocji. Śpiew nie może istnieć bez głosu, a brak rozwiązania kwestii technicznych nie pozwala na pełną ekspresję. Różne postaci, myśli i emocje kreowane muszą być za pomocą różnego głosu.¹³

Poniżej postaram się przedstawić dostrzegane przeze mnie różnice akustyczne między tradycyjnym chińskim a zachodnim Bel canto.

Dźwięk w odbiorze akustycznym jest abstrakcyjny. Dla lepszego zobrazowania, użyję porównania do doskonale wszystkim znanej szklanki. Zjawisko słuchowe w zachodnim Bel canto oparte jest na wysokim stopniu współbrzmienia rezonansu wysokich i niskich częstotliwości. Dźwięk odznacza się czystą, jasną, okrągłą barwą o bogatej, ale przejrzystej teksturze, wysoką pozycją głosu, donośnością i wrażeniem przestrzeni. Porównać go można do dużej, cylindrycznej, przejrzystej szklanki, częściowo napełnionej wodą, zawieszanej jakby nad głową śpiewaka. Głos sprawia wrażenie zupełnego oddzielenia od ciała śpiewaka.

Z kolei w tradycyjnym chińskim Bel canto, zjawisko słuchowe oparte jest na niskim stopniu współbrzmienia rezonansu wysokich i niskich częstotliwości. Barwa nie jest czysta, przejrzysta, ani okrągła, brakuje jej donośności i wrażenia przestrzeni, a pozycja głosu jest stosunkowo niska. Przywodzi to na myśl wielką, przepełnioną wodą szklankę z matowego szkła, osadzoną jakby w czaszce śpiewaka. Głos nie sprawia wrażenia oddzielonego od ciała śpiewaka. Tego rodzaju barwa, prezentowana przez część chińskich śpiewaków Bel canto doprowadziła do błędnej opinii na temat Bel canto wśród chińskiej publiczności.

Słuchając ich śpiewu, odbiorcy doszli do wniosku, że śpiew Bel canto wyróżnia się barwą, której brakuje klarowności, donośności i wrażenia przestrzeni. Bel canto kojarzy się z wymuszonym śpiewem, pozbawionym emocji. Adepti Bel canto dążyli do tego rodzaju efektu akustycznego, błędnie sądząc iż donośny dźwięk o czystej, jasnej, okrągłej i bogatej barwie oraz wrażeniu przestrzeni jest nieprawidłowy. Takie przekonanie, przekazywane z pokolenia na pokolenie, doprowadziło do wypaczenia idei Bel canto. Po drugie, błędnie zrozumiane zostało również pojęcie rezonansu, uważano bowiem, że jego wyznacznikiem jest mętna, pozbawiona przejrzystości barwa. Po trzecie, popełniono zasadniczy błąd na polu

¹³ Jin Tielin 金铁霖, *Sztuka dydaktyki wokalne* (声乐教学艺术) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2008, str. 41

dydaktyki wokalne. Pedagodzy wokalni powinni uczyć techniki Bel canto w oparciu o zachodni standard barwy i nauczyć studentów rozróżniania właściwego brzmienia, do którego powinni dążyć.

3.1.2 Emocje

Zgodnie z zasadą chińskiej wokalistyki, „emocje powinny prowadzić głos, a jedno powinno iść w parze z drugim”. Dewiza ta towarzyszy mi od początku mojej przygody ze śpiewem i zgodnie z moim zrozumieniem, jest to powszechnie przyjęty kanon estetyczny w nowożytnych Chinach. Dowody na istnienie takiej idei w chińskiej teorii muzyki znaleźć można tak naprawdę już w okresie przedynastycznym. Po zetknięciu z zachodnią teorią dydaktyki wokalne, próbując pogodzić ją z chińskim środowiskiem kulturowym, rozpoczęłam proces rekonstrukcji i restrukturyzacji swoich podglądów na temat techniki i teorii śpiewu. Nie jestem w stanie stwierdzić z całą pewnością, iż zachodnia sztuka wokalna również kieruje się zasadą „prowadzenia głosu emocjami”, ale na drodze mojego kształcenia muzycznego wciąż uparcie trzymam się tej idei.

W oparciu o analizę licznych zagranicznych inscenizacji operowych, koncertów i różnego rodzaju materiałów audio, a także próby wdrożenia tej koncepcji w praktyce, podczas udziału w konkursach i występach, przekonałam się, że przynosi ona wymierne efekty. Dlatego też koncepcja „prowadzenia głosu emocjami” stała się dla mnie centralnym punktem odniesienia. Oczywiście, wykonując utwory utrzymane w różnej stylistyce należy się liczyć z tym, że idea „prowadzenia głosu emocjami” przybierać będzie różną formę i zestaw środków ekspresji. Różnice te wynikają z odmienności szeregu złożonych elementów, takich jak kultura, język, środowisk i styl, jednak w tym miejscu chciałabym podkreślić samą ideę. Tego rodzaju idea z jednej strony może kształtować kanony estetyczne, z drugiej zaś wpłynąć na doskonalenie metodologii nauczania.

Podczas śpiewu, moja mimika i gestykulacja podświadomie kształtowane są przez wyrażane uczucia. Zdaje się, że w repertuarze zagranicznym nadmierna gestykulacja nie jest wskazana, dąży się raczej do poruszenia publiczności samym głosem. Jednak mimo wszystko udało mi się osiągnąć pożądany efekt sceniczny, co moim zdaniem świadczy o tym, że chińska i zachodnia estetyka muzyczna nie są ze sobą sprzeczne. Warunkiem koniecznym zastosowania zasady „prowadzenia głosu emocjami” jest autentyczność emocji. Jeśli emocje są szczere i płynące z serca, dlaczego ich zewnętrzny przejaw w postaci mimiki i gestykulacji miałby być nie na miejscu? Dalszy, pluralistyczny rozwój muzyki chińskiej wymaga, by w oparciu o podstawy syntezy muzyki chińskiej i zachodniej, przyjrzeć się indywidualnemu spojrzeniu

na epokę, życie i przyszłość. Dlatego śpiew kierowany szczerymi emocjami jest swego rodzaju ideą, pewną koncepcją artystyczną.

Podsumowując, podobieństwa łączące jakże odmienną sztukę wokalną Chin i Zachodu stały się podstawą do ich syntezy, stwarzając warunki do jej zaistnienia. Z kolei dzielące je różnice stanowią inspirację dla dialogu, poszerzając przestrzeń muzycznej ekspresji, promując rozwój i innowacje.

3.1.3 Język

Problemy językowe przy wykonaniu chińskich pieśni zachodnią techniką Bel canto

Poprawna dykcja i piękno głosu to nierozłączne, a jednocześnie stojące w opozycji do siebie siostry bliźniaczki. W ostatnich latach, badania i dyskusja na ten temat w kręgach chińskiej wokalistyki skupia się na dwóch zagadnieniach: 1. rozstrzygnięciu czy pomiędzy poprawną dykcją i pięknem głosu w praktyce wykonawczej zachodzi związek przyczynowo-skutkowy; 2. określeniu wagi i pierwszeństwa dykcji lub głosu w wykonaniu chińskich i zachodnich utworów wokalnych z perspektywy psychologicznej i estetycznej.¹⁴ W oparciu o własne doświadczenia w wykonaniu chińskich i zachodnich utworów wokalnych, uważam iż równoważne traktowanie poprawności dykcji i piękna głosu nie tylko jest kanonem estetycznym, do którego dążą obie kultury muzyczne, ale również standardem techniki śpiewu. Przy czym warto zauważyć, że „piękno głosu”, oprócz ogólnie w Chinach przyjętej estetyki związanej z tradycją opery chińskiej, obejmuje również zagadnienie odpowiedniego wykorzystania aparatu głosowego.

Od momentu wkroczenia włoskiego Bel canto do Chin, ze względu na ograniczoną wiedzę z zakresu fonetyki, jednostronne spojrzenie na koncepcję śpiewu lub niedostatki w warsztacie wokalnym, Chińczycy wyrobili sobie błędne mniemanie, że w wykonawstwie zagranicznych utworów wokalnych nacisk kładzie się wyłącznie na jakość dźwięku, nie na dykcję. Jednak już kompozytorzy tacy jak Mozart i Händel zaczęli przykładać wagę do współgrania akcentów językowych i muzycznych, a w epoce Schuberta, Schumanna i Wagnera, kompozytorzy czerpali inspirację z poezji, integralnie łącząc wiersz i muzykę, dbając niezmiennie o to, by prozodia języka i rozłożenie akcentów frazowych pozostawały

¹⁴ Wu Bixia 吴碧霞, *Muzyka chińska* 中国音乐 (kwartalnik) [J], 2009 (2)

w doskonałej zgodzie. Dlatego też wykonując zagraniczne utwory wokalne, należy poważnie podejść do ćwiczeń językowych. Obiektywną przyczyną niedostatków w tym zakresie jest brak odpowiedniego środowiska do nauki języka, natomiast subiektywny powód, to nie przykładanie odpowiedniej wagi do wymowy. Ważną lekcją na drodze do profesjonalizmu w śpiewie jest wypracowanie dobrego wyczucia językowego i poprawnej wymowy oraz umiejętności rozróżniania i naśladowania niuansów językowych. Tak więc okazuje się, że zagraniczni wykonawcy śpiewający zagraniczne utwory również przykładają wagę do poprawnej dykcji i piękna głosu, tylko w przeszłości nie do końca sobie w Chinach z tego zdawano sprawę. Jeśli chodzi o sposób artykulacji głosek, z mojego doświadczenia repertuar chiński i zachodni zasadniczo się nie różni, artykulacja nie powinna być ani niedbała, ani zbyt sztywna, lecz doskonale wypośrodkowana.

W fonetyce języków świata wyróżnić można dwie zasadnicze kategorie: samogłoski i spółgłoski. W śpiewie najistotniejsze są samogłoski, są to bowiem głoski, podczas realizacji których struny głosowe drgają, a strumień powietrza przepływa bez obstrukcji. W większości języków, głoski które mogą ulegać wydłużeniu, to przede wszystkim samogłoski. W chińskich pieśniach i tradycyjnej operze nacisk kładzie się na trzynastkę kategorii rymów, w *Bel canto* na pięć samogłosek (a, e, i, u, o), a celem obu jest trening samogłosek. W kategoriach fonetyki, spółgłoski to głoski artykułowane w momencie, gdy strumień powietrza napotyka opór w postaci warg, dziąseł, języka, zębów czy gardła. Podzielić je można pod względem miejsca lub sposobu artykulacji. Na przykład, głoski „b, p, m” to spółgłoski dwuwargowe, „f” to spółgłoska wargowo-zębowa, w głosekach „d, t, l, n” źródłem obstrukcji jest język, a głoski „k i g” to spółgłoski gardłowe. W przypadku wykonania spółgłosek, standardem jest klarowność i precyzja, w przeciwnym razie, niezależnie od tego jak dobrze zaśpiewane będą samogłoski, słuchacz będzie miał problemy ze zrozumieniem znaczenia słów. W języku chińskim dość powszechne jest mylenie „n” i „l” lub „zh” i „z”, natomiast w języku włoskim należy zwrócić uwagę na wymowę geminat (bellézza, nòtte). W przypadku geminat, czyli podwojonych spółgłosek, liczy się nie tylko precyzyjna wymowa, ale również dopilnowanie odpowiedniej długości trwania spółgłosek, która odróżnia je od spółgłosek pojedynczych. Jest to istotne dla uniknięcia dwuznaczności, gdyż istnieje zasadnicza różnica pomiędzy „caro” (ukochany) a „carro” (samochód) oraz „pena” (kara) a „penna” (pióro). Warto zauważyć, że w wygłosie, oprócz samogłosek pojawiają się również spółgłoski, jak np. nosowe spółgłoski „n” i „ng” w języku chińskim oraz spółgłoski „l, n, t, r, ch, cht” itd. w językach włoskim, niemieckim i francuskim. Jednocześnie, obstrukcja powietrza w artykulacji spółgłosek sprzyja ekspresji

emocjonalnej, dlatego nie można bagatelizować znaczenia spółgłosek w śpiewie.¹⁵

3.1.4 Gra sceniczna

1. Bogaty język ciała

Gra sceniczna, tj. język ciała, odgrywa istotną rolę w chińskiej kulturze muzycznej, ponieważ chiński odbiorca przyzwyczajony jest do podziwiania utworu zarówno słuchowo, jak i wzrokowo. W sztuce wokalne, język ciała jest wizualizacją języka śpiewu, zewnętrzną manifestacją świata wewnętrznego wykonawcy. Każde spojrzenie, każdy wyraz twarzy odzwierciedlają uczucia i nastrój bohatera, czyniąc to w sposób bezgłosny. W procesie wykonania utworu warto zwrócić uwagę na kilka aspektów zastosowania języka ciała.

1) Zastosowanie mimiki

Ludzie charakteryzują się bardzo bogatą mimiką, dlatego należy zgodnie z określeniami wykonawczymi, maksymalnie wykorzystać w ekspresji emocjonalnej spojrzenie i wyraz twarzy.

2) Zastosowanie gestykulacji

Gra sceniczna podczas występu powinna być wyważona i należy zwrócić uwagę na kilka podstawowych zasad: 1. zgodność formy występu scenicznego z utworem, podporządkowanie gestykulacji, mimiki, spojrzenia i postawy treści i ładunkowi emocjonalnemu utworu; 2. zgodność występu scenicznego ze śpiewem; gra sceniczna podporządkowana jest śpiewowi, dlatego powinna współgrać z głosem, oddechem, melodią i rytmem; nie może wychodzić na pierwszy plan ani sprawiać wrażenie sztucznej, afektowanej; 3. równowaga między realizmem a artyzmem; gra sceniczna powinna być profesjonalna, przemyślana i wyważona; ponadto, ruchy rąk, spojrzenie, postawa i kroki powinny być skoordynowane i zgodne, a pozycja ciała stabilna; ruchy powinny być naturalne i spójne, odznaczające się dynamicznym pięknem.

¹⁵ Wu Bixia, op. cit.

3) Kreacja eleganckiego wizerunku

Wygląd aktora-śpiewaka i jego zachowanie na scenie, w dużej mierze decyduje o jego wizerunku w oczach odbiorcy. Na wizerunek ten składają się postawa, język ciała, spojrzenie, mimika i gestykulacja. Całość powinna emanować pięknem. Tak więc występ powinien nie tylko odznaczać się pięknem głosu, pięknem emocji i pięknem postawy, ale również pięknem wizerunku scenicznego.

2. Kilka zagadnień wykonawczych

1) Interpretacja podmiotu śpiewającego a dzieło

Podmiot występu wokalnego dokonuje odtworzenia, interpretacji dzieła artystycznego, co sprawia, że musi on odnaleźć w utworze siebie. Aby odnaleźć w dziele artystycznym siebie, „wykonawca musi najpierw doszukać się punktu styczności swojej jaźni z jaźnią twórcy utworu, jest to bowiem klucz do twórczej interpretacji”. Podstawą procesu twórczego podmiotu śpiewającego jest utwór i niesione przez niego treści. Niedopuszczalne jest oddalenie się od istoty oryginału, dlatego przed zaprezentowaniem go na scenie należy najpierw zrozumieć zależności między oryginalnym dziełem a jego interpretacją.

2) Interakcja podmiotu śpiewającego z publicznością

Praktyka wykonawcza ma miejsce przed publicznością, dlatego w sposób nieunikniony dochodzi do interakcji między podmiotem śpiewającym a słuchaczami, niezależnie od tego jak bardzo wykonawca wczuwa się w rolę. Jedynie dobra interakcja między publicznością a śpiewakiem zapewnia prawdziwy sukces występu. Nie może zabraknąć ani pasji ze strony wykonawcy, ani zaangażowania ze strony publiczności. Jeśli kariera sceniczna śpiewaka ma wytrzymać próbę czasu, to konieczne jest opanowanie sztuki pośredniej i bezpośredniej interakcji z publicznością. Interakcja podmiotu śpiewającego z odbiorcami jest jedną z podstawowych zasad sztuk scenicznych, która napędza ich rozwój.

3) Interakcja podmiotu śpiewającego z własnym wnętrzem

Interakcja podmiotu śpiewającego z własnym wnętrzem to swego rodzaju wewnętrzny monolog. Wykonawca często żyje w konstrukcie swojej wyobraźni, a treść wiersza wyraża i odkrywa konflikty świata wewnętrznego. W zetknięciu z nią, następuje dialog pomiędzy

rozumem a emocjami śpiewaka. Można powiedzieć, że podmiot śpiewający przekształca w wyobraźni otaczającą go przestrzeń w środowisko opisane w utworze i zanurzając się w nie jest w stanie prawdziwie poruszyć widownię i samego siebie. Tylko wchodząc w interakcję z własnym wnętrzem osiągnąć można optymalny efekt sceniczny.

4) Interpretacja podmiotu śpiewającego a wykonawstwo pieśni i oper

Na proces twórczej interpretacji pieśni z jednej strony wpływa osobowość pierwotnych twórców utworu, tj. autora tekstu i kompozytora, z drugiej zaś charakter i warunki fizyczne wykonawcy, który ma za zadanie oddać treść i atmosferę dzieła. Dlatego interpretacja utworu powinna pozostawać w zgodzie ze światem przedstawionym przez słowa i muzykę. Analiza i zrozumienie pieśni jest podstawą, w oparciu o którą należy dodać gestykulację, wzrok i mimikę zgodne z przebiegiem melodii, zmianami rytmu i tempa. Wykonawstwo operowe różni się od wokalnolirycznego. W przypadku opery, oprócz zaznajomienia się z charakterem autorów, należy dokładnie przestudiować libretto, dostrzec konflikty dramatyczne, zrozumieć rozwój fabuły i wzajemnie relacje między bohaterami. Pod względem kreacji postaci, należy zgłębić logikę i kierunek rozwoju postaci, by odnaleźć najlepsze środki ekspresji świata wewnętrznego i stworzyć kreację sceniczną, w której każde spojrzenie, każdy gest odpowiadają osobowości i logice postępowania postaci.

3.1.5 Estetyka

Sztuka wykonawstwa wokalnego ukazuje wartość estetyczną dzieł wokalnych, jest bowiem procesem materializacji duchowej warstwy utworów. Dzieło artystyczne stworzone przez autora tekstu i kompozytora posiada wartość estetyczną na płaszczyźnie duchowej, natomiast sztuka wykonawstwa wokalnego przemienia tę abstrakcyjną wartość w doświadczalny zmysłami efekt akustyczny, pozwalając publiczności doświadczyć namacalnego piękna. Wykonawstwo wokalne jest procesem twórczym, ukazującym unikalną wrażliwość estetyczną wykonawcy.

Wykonawstwo wokalne jest ważnym ogniwem, łączącym etap tworzenia i podziwiania sztuki. W procesie twórczym rodzi się obiekt estetyczny, będący nośnikiem wartości estetycznej, jednak bez ogniwa łączącego etap tworzenia z etapem podziwiania, publiczność nie ma dostępu do dzieła artystycznego. W systemie estetyki muzycznej, wykonawstwo wokalne jest unikalną formą ekspresji, zajmującą szczególne miejsce. Twórca tekstu i kompozytor potrzebują śpiewaka, który poprzez skrupulatną interpretację ukaże ich zamysł

artystyczny, a publiczność poznaje dzieło muzyczne za pośrednictwem występu śpiewaka. Dlatego też poziom wykonania wokalnego jest niezwykle istotny dla całego procesu estetycznego. Jedynie wysokiej klasy występ jest w stanie odzwierciedlić kwintesencję piękna utworu. Jednocześnie jedynie mistrzowski warsztat wokalny pozwala odbiorcom w pełni podziwiać piękno utworu wokalnego.¹⁶

Zastosowanie estetyki wykonawstwa wokalnego w praktyce pozwala odkryć istotę i podstawowe zasady sztuki wokalne. Następnie trzeba jednak te zasady wprowadzić w życie, nieustannie doskonaląc swój warsztat wokalny, poszerzając horyzonty, gromadząc doświadczenia i nabierając artystycznej ogłady, dążyć do jak najdoskonalszego wykonania utworów wokalnych.

3.2 Idea syntezy chińskiej i zachodniej muzyki wokalne w kontekście zastosowania technik wokalnych w chińskich pieśniach

3.2.1 O syntezie chińskiej i zachodniej muzyki wokalne

Ze względu na odmienne tory rozwoju chińskiej i zachodniej kultury, historii, nauki i techniki, produkcji, myśli, estetyki itd., istnieją różnice również w chińskiej i zachodniej teorii śpiewu. Tradycyjna chińska teoria śpiewu jest podsumowaniem praktyki i odznacza się dość intuicyjnym, opisowym charakterem. Natomiast zachodnia teoria śpiewu posiada solidne podstawy naukowe, oparta jest o badania z zakresu akustyki i fizjologii, jest logiczna, racjonalna i konkretna. Chcąc dobrze wykonać chińskie pieśni, należy w oparciu o dogłębne przestudiowanie metodologii obu tradycji wokalnych, szukać optymalnych sposobów syntezy. Poruszając zagadnienie emocjonalnego i racjonalnego podejścia, profesor Zhou Xiaoyan powiedziała autorce, iż w wykonawstwie wokalnym potrzeba nieco więcej serca, podczas gdy w dydaktyce wokalne, krzyknę więcej rozumu.

Odnalezienie równowagi w procesie integracji

Synteza chińskiej i zachodniej muzyki wokalne wymaga odnalezienia równowagi między zachodnią, naukową techniką emisji głosu, a zachowaniem unikalnej chińskiej tradycji wokalne. Ze względu na specyfikę języka chińskiego, kanony estetyczne, kulturę i tradycje, w wykonawstwie chińskiego repertuaru preferuje się jasną barwę, skupienie dźwięku z przodu i użycie górnych rezonatorów. Dlatego wykonując chińskie pieśni, należy odpowiednio

¹⁶ Zhang Jinhua 张锦华, *Podręcznik wykonawstwa wokalnego* (声乐表演教程) t.2, Haique Wenyi Chubanshe 1998, str. 78

dostosować stosowane techniki wokalne. Ogólnie rzecz ujmując, przeważać powinien rezonans głowowy i większa proporcja głosu naturalnego w stosunku do falsetu. Oczywiście, obowiązuje w tej sytuacji zasada umiaru. Nadmierna zmiana proporcji prowadzić może do śpiewu gardłem, naruszającego naukowe zasady emisji głosu i mogącego skutkować zwyrodnieniami krtani. Z kolei efektem niedostatecznej zmiany proporcji może być nieadekwatność stylistyczna. Dostosowanie technik wokalnych powinno dążyć do zaspokojenia kanonów estetycznych odbiorców, pozostając jednocześnie w ramach naukowej emisji głosu. Tak jak ujęła to profesor Zhou, „dla chińskiego ucha nie powinna brzmieć obco, a dla zachodniego odbiorcy powinna pozostać egzotyczna, to nowa, chińska, naukowa muzyka wokalna na światowym poziomie”.

Oczywiście, techniki wokalne powinny być dostosowane do konkretnych utworów wokalnych. Na przykład dwa chińskie utwory, *Toast na cześć Ojczyzny* (为祖国干杯, słowa: Liu Lin, muzyka: Guan Xia) i *Tęsknota za matką* (想亲娘, pieśń ludowa z prowincji Yunnan), różnią się sposobem wykonania. Pierwsza z nich wymaga głębszego osadzenia oddechu, większej powierzchni rezonującej, pełniejszego dźwięku i artykulacji przesuniętej do tyłu, podczas gdy w drugiej dominuje rezonans głowowy, głos naturalny, delikatny, z artykulacją przesuniętą do przodu.

3.2.2 O zmianach w warstwie językowej

1. Podczas śpiewu nie sposób osiągnąć idealną równowagę pomiędzy poprawną dykcją a pięknem głosu. Śpiewając w wysokim rejestrze, dla zapewnienia piękna dźwięku, czasem zniekształca się samogłoskę, dostosowując ją do pozycji ułatwiającej fonację. Tego rodzaju zmiany są powszechnie spotykane w technice Bel canto. Gdy w wysokim rejestrze pojawia się samogłoska zamknięta „i”, można zmodyfikować ją w kierunku samogłosek otwartych „e” lub „a”. Podobnie postępuje się w języku chińskim, podążając w stronę samogłosek o większym stopniu otwarcia. Na przykład artykulacja „i” zbliżona jest do „e”, „e” do „a”, „u” do „o”, a „o” do „a”. Jeśli najwyższy dźwięk w pieśni występuje na samogłosce „e”, to można upodobnić wymowę do artykulacji „a”. Jeśli gardło śpiewaka jest ściśnięte, również zbliżyć można artykulację do samogłoski „a”. Gdy dźwięk jest zbyt przesunięty do przodu, warto zmodyfikować samogłoskę w kierunku „o”. Z kolei w chińskiej pieśni artystycznej *Chińska ziemia* (中国的土地), na sylabie „di” w wysokim rejestrze, można w razie potrzeby zbliżyć wymowę głoski „i” do „a”.

Modyfikując samogłoski należy pamiętać o równowadze między poprawną dykcją

a pięknym głosem. Czy w wysokim rejestrze należy dostosować wymowę dla zachowania piękna głosu, czy też dostosować brzmienie dla zachowania poprawności wymowy, zależy od indywidualnych umiejętności ucznia oraz specyfiki danego utworu. Dostosowanie sposobu artykulacji samogłosek zależne jest również od przyzwyczajeń wykonawcy, jest więc sprawą indywidualną. Celem modyfikacji samogłosek jest ułatwienie uczniom osiągnięcia zarówno poprawnej dykcji, jak i piękna głosu, należy jednak pamiętać o umiarze i indywidualnym podejściu. Zabieg ten ma charakter pomocniczy i nie powinien mieć wpływu na ogólną precyzję dykcji.

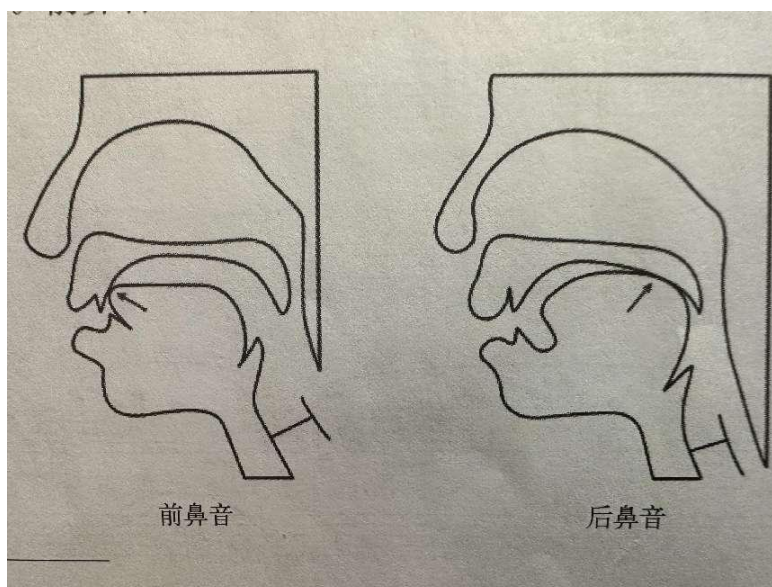
2. Łączenie samogłosek

Aby dobrze wykonać chińskie pieśni, opanować trzeba podstawy chińskiej fonetyki. Liczne wygłosy w języku chińskim składają się z nagłosu-śródgłosu-wygłosu lub nagłosu i wygłosu, co wymaga przechodzenia jednej samogłoski w drugą, lub w spółgłoskę kończącą wyraz. Proces ten ma charakter ślizgu. Np. w zakończonych spółgłoską nosową sylabach *yàn* (艳) “i-a-n”, *chūn* (春) “chu-e-n”, *yuan* (元) “i-u-a-n”, *xiang* (想) “xi-a-ng”. W zależności od samogłosek występujących w wygłosie, należy odpowiednio zmieniać ułożenie artykulatorów i miejsce fonacji. Cały ten proces powinien przebiegać płynnie, obejmując charakterystyczne dla chińskiej pieśni głoski przejściowe.

W procesie łączenia samogłosek, ważna jest siła artykulacji. Jeśli jest ona za mała, dźwięk będzie zamglony, przytłumiony, jeśli natomiast zbyt duża, głos straci na płynności. Ważne jest, żeby skoordynować podniebienie miękkie, jamę gardłowo-nosową, krtani i oddech (w przypadku podniebienia miękkiego siła oddziałuje w górę, w przypadku krtani – w dół, w jamie gardłowo-nosowej należy utrzymać wysoką pozycję głosu, a oddech jest siłą skierowaną do przodu. Ważne jest, aby wszystkie te cztery siły (góra, dół, przód, tył) pozostawały zrównoważone, zapewniając płynne przejście między samogłoskami. Na przykład w *Pieśni nostalgicznej* (怀念曲, słowa: Mao Yu, muzyka: Huang Yongxi), w wielu miejscach wymagane jest łączenie samogłosek: 泪 (lei), 笺 (jian)、交 (jiao)、给 (gěi)、水 (shui).

Ponadto, „ślizgając się” po głoskach warto zwrócić uwagę na spółgłoski nosowe w wygłosie. W języku mandaryńskim, wygłos zakończony literą „-n” nazywany jest wygłosem nosowym przednim, podczas gdy wygłos zakończony kombinacją „-ng” określany jest mianem wygłosu nosowego tylnego. Różnią się one miejscem artykulacji. W przypadku wygłosu nosowego przedniego, czubek języka styka się z dziąslami,

tworząc zwarcie w jamie ustnej, ale jednocześnie podniebienie miękkie zostaje opuszczone, otwierając tor nosowy. Natomiast w wygłosie nosowym tylnym, tylna część języka ulega cofnięciu, dotykając podniebienia miękkiego i wytwarzając rezonans z tyłu jamy gardłowo-nosowej. Poniżej przedstawione jest miejsce artykulacji wygłosów „-n” i „-ng”.¹⁷



3. Płynność dźwięku

Płynność dźwięku jest jednym z wyróżników sztuki wokalne oraz jednym z wymogów „pięknego śpiewu”. Języki zachodniej muzyki wokalne odznaczają się wielosylabowością, z samogłoskami o czystej wymowie i stabilnym układzie ust, a także sylabami często zakończonymi samogłoską (zwłaszcza w języku włoskim), co ułatwia zachowanie płynności dźwięku. Mówiąc krótko, w zagranicznych utworach nieustannie podkreśla się śpiew legato. Z kolei język chiński jest językiem izolującym, gdzie jeden znak odpowiada jednej sylabie. Śpiewając chińskie pieśni należy „domykać sylaby”, ułożenie ust przechodzi z zamkniętego do otwartego i znowu do zamkniętego, co stwarza wrażenie zerwania płynności dźwięku. Dlatego też dobre wykonanie chińskiego repertuaru wymaga zmierzenia się z problemem łączności i rozłączności dźwięku.

Jak więc osiągnąć w chińskiej pieśni efekt płynności dźwięku na wzór muzyki zachodniej? Należy połączyć sylaby niczym perły na sznurze. Innymi słowy, należy połączyć wyraźnie

¹⁷ Zhou Xiaoyan 周小燕, *Studium teorii sztuki wokalne* (声乐艺术理论及其思想研究) [M], Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2021, str. 262-263

wyartykułowane sylaby za pomocą podparcia oddechowego. Jednocześnie, z perspektywy dykcji, należy starać się łączyć koniec jednej sylaby z początkiem kolejnej: (nagłos) → (śródgłos) → (wygłos, nagłos) → (śródgłos) → (wygłos).

Poniżej: Fragment z pieśni artystycznej *Upływ czasu* (岁月悠悠)

„Jin” (今) powinno się zaśpiewać „ji-n”, „shang” (上): „sha-ng”, a „guizhou” (归舟): „gu-ei’zho-u”.

Przykład nutowy 26



Ogólnie rzecz ujmując, pod względem dykcji należy dążyć do: wyraźnego, dynamicznego nagłosu, wybrzmiewającego w pełni śródgłosu oraz precyzyjnie domkniętego wygłosu. Szczególnie istotne z punktu widzenia fonetyki języka chińskiego jest kontrolowanie siły, napięcia i rozciągnięcia w czasie tych trzech elementów. Przykładając wagę do płynności dźwięku należy jednocześnie pamiętać o domykaniu sylab, tj. wyraźnej artykulacji wygłosu, w przeciwnym razie prowadzić to może do niejednoznaczności. Tak więc dla zachowania płynności, warto w miarę możliwości łączyć wygłos jednej sylaby z nagłosem kolejnej. Należy jednocześnie zachować równowagę między legato a wyraźną dykcją, tak aby język był zrozumiały, a głos płynny.

Omawiając zagadnienie łączności i rozłączności dźwięku, należy pamiętać o dostosowaniu środków do stylistyki utworu, niektóre pieśni wymagają rygorystycznego legata, w innych zaznaczyć należy rozłączność sylab.

4. Podejście do nietypowych głosek

W języku chińskim istnieje szereg głosek, których wymowa nie sprzyja śpiewowi, takich

jak: z (字), c (此), si (丝), ri (日), zhi (知), chi (耻), shi (是), yu (雨), er (儿). Śpiewając te głoski (zwłaszcza w wysokim rejestrze), napotkać można napięcie krtani i nasady języka, prowadzące do niejednorodnej barwy. W takiej sytuacji należy starać się bardziej otworzyć ścianę gardła, podniebienie miękkie i krtąń, regulując w ten sposób miejsce rezonansu. Pomaga to rozluźnić napięcie. Jeśli jednak taki zabieg nie jest wystarczający, można zastosować adaptację samogłosek. Np. śpiewając „ci (此)”, można zbliżyć artykulację „i” do „e”. W efekcie powstaje więcej przestrzeni, dźwięk staje się jaśniejszy i bardziej donośny, a barwa bardziej jednorodna. Innym przykładem jest zmodyfikowanie „r (日)” na kształt „a-”.

5. Oryginalna wymowa nietypowych wygłosów

W języku chińskim istnieją trzy samogłoski złożone: „iu”, „ue” i „ui”, będące skrótowym zapisem połączeń samogłosek „iou”, „-iue” oraz „uei”. Podczas śpiewu każdy z tych wygłosów wybrzmieć musi w oryginalnej, nieskróconej formie. Np. wyrazy zakończone na „-ui” należy zaśpiewać „-uei” (水 shui, 岁 sui), „-liu” artykułuje się „-liou” (流 liu), a „-ue” wymawia się „-iue” (月 yue).

Przykłady nutowe 27-28: *Upływ czasu* (岁月悠悠)

岁月悠悠

黄嘉谟词
江定仙曲

Adagio con esressine

mf

5 *cresc.* *dim.* *cresc.*

10 *mf*
岁 月 悠 悠,
sui yue you you

rit. *p*

14 *jiu qing fu* *shui* *liu* *yi qu nian*
旧 情 付 水 流。 忆 去 年

cresc.

19

jīn rì sòng nǐ shàng guī zhōu

今 日， 送 你 上 归 舟。

dim.

Rozdział IV

Ekspresja wykonawcza i techniki wokalne w zachodnich utworach wokalnych

4.1 Analiza wykonawcza zachodniej pieśni artystycznej

Definicja pieśni artystycznej zawarta w New Grove Dictionary of Music and Musicians brzmi następująco: „pieśń artystyczna jest gatunkiem pieśni solowej, przeznaczonej do wykonywania podczas koncertów, różnej od pieśni ludowej i popularnej”. Zachodnia pieśń artystyczna często określana jest niemieckim terminem „Lied”, którego odpowiednikiem we Francji jest „melodie”, a w Rosji – romans. Integralne połączenie poezji i muzyki w pieśni artystycznej nadaje jej ogromnej siły artystycznego wyrazu. Do najbardziej znanych europejskich pieśni artystycznych zalicza się pieśni niemieckojęzyczne, włoskie i francuskie. Natomiast wśród najważniejszych kompozytorów pieśni artystycznych wymienić należy m.in. takie nazwiska, jak Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn, Saint-Saëns, Rossini, Bellini, Chopin, Verdi.

Poniżej przedstawiona zostanie analiza trzech wybranych pieśni artystycznych z okresu romantycznego: *Ma rendi pur contento* włoskiego kompozytora Belliniego, *Wie melodien zieht es mir* niemieckiego kompozytora Brahmsa oraz *Nuit d'étoiles* francuskiego kompozytora Debussy'ego.

4.1.1 Ekspresja wykonawcza i techniki wokalne we włoskiej pieśni artystycznej *Ma rendi pur contento*

1. O utworze

Bellini żył we wczesnym okresie Romantyzmu, którego jest wybitnym przedstawicielem. Jego utwory odznaczają się z jednej strony romantyczną swobodą, z drugiej zaś klasyczną elegancją. W niezwykle umiejętny sposób połączył ze sobą te dwa pozornie sprzeczne elementy, co nadaje jego dziełom unikalnego piękna. W 1827 roku Bellini poznał w Mediolanie Francesco Pollini i jego żonę Mariannę. Tego samego roku skomponował sześć ariett, dedykowanych Mariannie na dowód przyjaźni. Arietty te zostały wydane w 1829 roku w Mediolanie przez Giovanniego Ricordi. *6 Ariette da camera* zasłynęły na cały świat, a *Ma*

rendi pur contento to jedna z nich.¹⁸

2. Język

W języku włoskim samogłoski dzieli się na pojedyncze i złożone. Wśród pięciu samogłosek: a, e, i, o, u, nie ma rozróżnienia na samogłoski krótkie i długie, ale ze względu na różny sposób i miejsce artykulacji, samogłoski „e” i „o” dzieli się na otwarte (è i ò) i zamknięte (é i ó). Z kolei samogłoski „u” i „i” często występują w postaci półsamogłosek. Należy zwrócić uwagę, iż w języku włoskim wszystkie słowa kończą się samogłoską, co odróżnia go od języka niemieckiego, czy francuskiego. Cecha ta nadaje językowi włoskiemu wrażenia pełnego, okrągłego dźwięku. Ćwiczenie pięciu samogłosek jest konieczne dla każdego adepta sztuki wokalne. Samogłoski ułożone w kolejności „u, o, a, e, i” odpowiadają coraz wyższemu miejscu artykulacji. Podczas treningu, ważne jest by dostosowywać miejsce artykulacji do konkretnej samogłoski i w miarę możliwości utrzymywać podobną pozycję dla zbliżonych samogłosek. Ze względu na specyfikę języka włoskiego, nie ma w nim zbyt skomplikowanych spółgłosek, dominują samogłoski, one też najczęściej kończą zdanie. Na przykład w pierwszym zdaniu pieśni *Ma rendi pur contento* dostrzec można przewagę samogłosek nad spółgłoskami: „Ma rendi pur contento, della mia bella il core”. Taka cecha pomaga w płynnym wykonaniu fraz. Jednocześnie podczas fonacji nie są konieczne znaczące zmiany w jamie ustnej, co ułatwia osiągnięcie pożądanego efektu akustycznego. Na przykład, pierwsza sylaba w takcie 24 („vi”) kończy się samogłoską „i”, dlatego należy zwrócić uwagę na utrzymanie pozycji głosu oraz rozluźnienie krtani. Liczni wybitni śpiewacy, jak np. sopran liryczny Licia Albanese oraz tenor dramatyczny Franco Corelli, uważają że samogłoskę należy uchwycić i umieścić na właściwej pozycji – „dobra samogłoska tworzy się w krtani, nie w ustach”.

3. Oddech i płynność dźwięku

Pieśń składa się z 29 taktów, z czego w niemal każdym pojawia się łuk. Zastosowanie przez kompozytora dużej ilości łuków podkreśla wagę wykonania utworu legato. Poza dźwiękiem as² w takcie 24, pozostałe łuki mogą wprawiać wykonawcę w konsternację, ponieważ łączą dźwięki oddalone od siebie o niewielkie interwały. W większości są to pochody zstępujące, więc należy zwrócić uwagę na stabilność i wyrównanie dźwięku. Dla sopranistki równie istotne

¹⁸ Gong Ni 宫妮, *Studium charakterystyki muzycznej i praktyki wykonawczej pieśni artystycznych Belliniego* (贝利尼艺术歌曲的音乐特征与演唱实践研究) [J], *Yishu Yanjiu* 2017 (01), str. 200-202

jest zachowanie stabilnej pozycji krtani, tak by nie usztywniać jej i nie podnosić. Wykonując melizmaty (vide: Przykład nutowy 29), trzeba uważać na miejsce fonacji, dźwięk nie powinien pozostawać na ustach, lecz w obrębie toru głosowego. Utwór ten w wykonaniu hiszpańskiej sopranistki Montserrat Caballé brzmi niezwykle naturalnie, odznacza się doskonałym podparciem oddechowym, pozwalającym na płynne prowadzenie linii melodycznej. Podparcie to widoczne jest zwłaszcza w wykonaniu melizmatów. Pełny, głęboki rezonans pozwala słuchaczom na podziwianie jednorodnej i pięknej barwy.

Przykład nutowy 29

5
我 顺从你的意志, 亲爱的人, 听我说,
Ma ren - di pur con - ten - to Del - la mia bel - la il co - re

13
助她把忧虑挣脱, 我虽然忧虑
fan - ni su - oi pa - ven - to Più deg - liaf fan - ni

Pod koniec pieśni, kompozytor zastosował skok o interwał seksty małej, z dźwięku c^1 na as^2 , z fermatą na dźwięku as^2 (vide: Przykład nutowy 30). Jeśli chodzi o dźwięk as^2 , to doskonałym przykładem jego wykonania jest interpretacja Pavarottiego. Wielokrotnie wysłuchując tego nagrania, autorka zauważyła, że śpiew Pavarottiego odznacza się doskonałą dykcją, bez problemu zrozumieć można każde słowo, bez potrzeby zaglądania do nut. Pomogło to zrozumieć autorce, że oprócz treningu wokalnego, niezwykle istotny jest również trening językowy. Zwłaszcza w przypadku repertuaru obcojęzycznego, należy poświęcić odpowiednio dużo uwagi ćwiczeniom z zakresu wymowy. Wykonując utwór należy dostosować stylistykę do zamysłu artystycznego kompozytora i nastroju dzieła, nie powinno to jednak prowadzić do

utraty stanu rozluźnienia. Nie można dopuścić do sytuacji, w której z powodu dostosowywania oddechu czy rezonansu, głos zaczyna brzmieć na nienaturalny i wymuszony. Należy dążyć do wytworzenia więzi z publicznością i przybliżenia im zawartego w utworze obrazu.¹⁹

Przykład nutowy 30



4. Ekspresja smutku

Pieśń *Ma rendi pur contento* utrzymana jest w nastroju smutku, jednak w odróżnieniu od np. arii, która odznacza się bezpośrednią ekspresją emocji, utwór ten łączy w sobie emocje z opanowaniem. Melodia pozbawiona jest większych skoków interwałowych. Tego rodzaju powściągliwa stylistyka jest wyzwaniem dla wykonawcy, ponieważ wymaga wyrażania emocji tętniących w głębi serca, za pomocą nie tylko głosu, ale również mimiki i gestykulacji. Tylko w ten sposób w pełni wyrazić można treść utworu i osiągnąć prawdziwie poruszający efekt. Wstęp odznacza się przepiękną melodią. Pierwsza sylaba wybrzmiewa przez dwie miary, po czym następuje pauza, która wskazuje wykonawcy, iż nie może w tym miejscu zastosować legata. Pauza ta wyraża uczucie rozpaczy i stanowi zapowiedź niesionego przez utwór ładunku emocjonalnego. W następujących później pochodach zstępujących nie można w żadnym wypadku zastosować glissanda. Głos powinien być czysty i pozbawiony ozdóbek, by jak najlepiej wyrazić smutek podmiotu lirycznego. W drugiej frazie kompozytor zastosował ten sam schemat rytmiczny i można wykonać ją z zastosowaniem tym samych środków. W takcie 11, należy zgodnie z treścią słów („moje szczęście odeszło”) jasno wyrazić stan emocjonalny podmiotu (vide: Przykład nutowy 31). Tonacja części B jest tożsama z tonacją części A, jednak pojawiają się liczne dźwięki alterowane, zmienia się więc nastrój. Wykonując ten fragment

¹⁹ Li Yang 李阳, *Studium wykonawcze 3 z 6 pieśni artystycznych Belliniego „6 Ariette da camera”* (贝利尼艺术歌曲《小咏叹调 6 首》中 3 首的演唱研究) [D], Xibei Shifan Daxue 2017, promotor: Zheng Xiuling

należy zbudować kontrast, jednak nie można uzewnętrznąć emocji zbyt wcześnie, aby nie zepsuć efektu.²⁰

Przykład nutowy 31

5
我 顺从你的意志， 亲爱的人，听我说，
Ma ren - di pur con - ten - to Del - la mia bel - la il co - re

9
我 能原谅你，爱人，心里虽然并不快乐， 愿
E ti per do - no, a mo - re, Se lie-to il mi - o il mi-o non è. Gliaf-

13
助 她 把 忧 虑 挣 脱， 我 虽 然 忧 虑
fan - ní su - oi pa - ven - to Più deg - liaf fan - ni

16
比 她 多， 因 我 为 她 而 生 活 要 远 远
mie - i, Per - ché più vi - vo in le - i Di quel ch'io

²⁰ Qi Min 齐敏, *Studium charakterystyki artystycznej i aspektów wykonawczych pieśni artystycznych Belliniego* (贝利尼艺术歌曲的艺术特征与演唱研究) [D], Shandong Shifan Daxue 2016, promotor: Xun Jiumei

Po takcie 18 zwiększa się liczba skoków interwałowych. Wraz z powtarzającymi się słowami „ja żyję dla niej, a ona dla siebie”, ładunek emocjonalny narasta, prowadząc do punktu kulminacyjnego. Należy zwrócić uwagę, by nie powtarzać tekstu mechanicznie, należy wprowadzić zmiany dynamiczne i za pomocą linii melodycznej wyrazić uczucia podmiotu lirycznego. Swoją interpretację trzeba przemyśleć, tak aby nie była bezbarwna. Takty 19-26 w wykonaniu Caballe uznać można za doskonałe. Emocje każdej frazy wyrażone są z niezwykłą precyzją i brzmia naturalnie niczym emocje wyrażane w mowie. Zwłaszcza piano w wysokim rejestrze w zakończeniu utworu, niezwykle sugestywnie oddaje lojalną miłość, wyrażając jednocześnie treść i emocje, co idealnie wyraża kwintesencję pieśni artystycznej.

4.1.2 Ekspresja wykonawcza i techniki wokalne w niemieckiej pieśni artystycznej *Wie melodien zieht es mir*

1. O utworze

Pieśni artystyczne Brahmsa wyróżniają się spośród europejskich pieśni artystycznych typowo klasycystycznym stylem. Oprócz ducha Klasycyzmu, utwory tego kompozytora charakteryzuje również stylizacja ludowa. Z jednej strony odznaczają się lokalnym kolorytem i introwertyzmem, z drugiej zaś typową dla epoki Klasycyzmu harmonią i symetrią. Pieśń artystyczna Brahmsa *Wie melodien zieht es mir* jest pierwszą z opusu 105. Powstała ona

w sierpniu 1886 roku, podczas wakacji kompozytora w Szwajcarii, kiedy to towarzyszyła mu młoda alceistka Hermine Spies. To ona była inspiracją dla skomponowania tego utworu. Pięć pieśni op. 105 zostało wydanych w 1889 roku przez N. Simrock. Temat z pieśni op. 105 nr 1 pojawia się również w pierwszej części Sonaty skrzypcowej A-dur. Utwór skomponowany został do słów wiersza przyjaciela Brahmsa, Klause Grotha, który był poetą piszącym w języku dolnoniemieckim.

2. Oddech

Pieśń ta odznacza się płynną linią melodyczną, która wymaga stabilnego podparcia oddechowego, pozwalającego na równomierne uwalnianie powietrza. Podczas śpiewu, stabilny oddech zapewnia stosunkowo długi strumień powietrza, co z kolei ułatwia ekspresję emocjonalną i odzwierciedla łagodność melodii. Choć melodia wszystkich trzech części pieśni jest taka sama, to zastosowanie oddechu w każdej części się różni. Praktycznie w każdym takcie zachodzą zmiany dynamiczne, co ma na celu ukazanie uczuć w bardziej wielowymiarowy sposób. W pierwszej części należy swobodnie nabrać powietrza i używać go łagodnie, a dopiero potem zrealizować crescendo, by drugą część zaśpiewać nieco głośniej. Strumień powietrza należy kontrolować za pomocą mięśni brzucha i przepony. Nie można zupełnie ich rozluźnić, lecz cały czas pamiętać o odpowiednim podparciu. W ostatniej części następuje modyfikacja melodii poprzez zastosowanie dźwięków alterowanych, wprowadzających molowe brzmienie. Tak więc śpiewając należy zwrócić uwagę na dynamikę. Wdech powinien być głęboki, a wydech stopniowy, co pozwoli dobrze kontrolować strumień powietrza i dynamikę, a także pomoże uniknąć zepsucia nastroju z powodu wolumenu nieadekwatnego do wyrażanych emocji. Kontrola oddechu i panowanie nad dźwiękiem są sposobem ekspresji emocji.²¹

3. Język i dykcja

Podczas treningu wokalnego, autorka często przykładła dużą wagę do recytacji tekstu, a zwłaszcza słów znajdujących się na mocnej mierze taktu. Na przykład, w tej pieśni sylaby „di-”, „-zieht” i „lei-” przypadają na mocną miarę taktu i należy je zaakcentować. Podczas recytacji, należy zwrócić szczególną uwagę na wyraźną artykulację spółgłosek i zamknięcie sylaby. Metoda polegająca na zrozumieniu specyfiki fonetyki języka niemieckiego

²¹ Zhang Kexin 张可昕, *Analiza porównawcza i studium wykonawcze dwóch pieśni artystycznych Brahmsa* (勃拉姆斯两首艺术歌曲对比分析及演唱诠释) [D], Sichuan Yinyue Xueyuan 2022

i odnalezieniu kluczowych sylab, znajduje zastosowanie w ćwiczeniu dowolnej niemieckojęzycznej pieśni artystycznej. Wykonując pieśń *Wie melodien zieht es mir* należy zwrócić uwagę na zróżnicowanie trzykrotnego powtórzenia tej samej melodii, poprzez wyrażenie różnych emocji. Ostatecznym celem wykonania pieśni jest wyrażenie literackiej treści jej słów, dlatego ważne jest zrozumienie językowych norm rządzących tekstem. Omawiana pieśń napisana jest w języku niemieckim, którego urok zawiera się przede wszystkim w spółgłoskach. Język niemiecki odznacza się niezwykle skomplikowanymi grupami spółgłoskowymi. Każdą głoskę należy wyraźnie wymówić, a ich brzmienie jest dość sztywne, więc największym wyzwaniem jest poprawna i klarowna wymowa niemieckich spółgłosek. Spółgłoski te dzielą się na dźwięczne i bezdźwięczne. Podczas artykulacji głosek bezdźwięcznych, fałdy głosowe nie są wprawiane w ruch, a ich wymowa jest związana z obstrukcją kanału głosowego. Natomiast w przypadku głosek dźwięcznych, oprócz obstrukcji toru głosowego, konieczne jest jeszcze drganie strun głosowych. Opanowanie różnicy między spółgłoskami dźwięcznymi i bezdźwięcznymi jest kluczowe dla wykonania pieśni artystycznych Brahmsa. W tej pieśni, różnicę między głoskami bezdźwięcznymi a dźwięcznymi doskonale oddają bezdźwięczna spółgłoska [f] i dźwięczna spółgłoska [g]. Grupa spółgłosek „sch” wymawiana jest jako spółgłoska bezdźwięczna [f], jak na przykład w słowie „schwindet”. Należy jednocześnie zauważyć, iż „ch” w języku niemieckich może być wymawiane jak „ś”, np. w słowie „durch”, ale również jak „h”, w słowach „doch”, „dennoch”. Biorąc pod uwagę, że po takich sylabach występują najczęściej jakieś inne samogłoski lub spółgłoski, dlatego spółgłoski powinny być realizowane z pewnym wyprzedzeniem. W ten sposób jest wystarczająco dużo czasu by zamykająca sylabę samogłoska znalazła się na właściwej mierze taktu. Artykulacja spółgłoski powinna nastąpić szybko i precyzyjnie, przed rozpoczęciem miary taktu, tak by samogłoska przypadła dokładnie na miarę. Przykładem spółgłoski dźwięcznej w omawianej pieśni jest spółgłoska „g” w dwukrotnie pojawiającym się w utworze słowie „Auge”. Po spółgłosce „g” występuje w tym słowie samogłoska otwarta „e”, kończąca wyraz. Wymowa dźwięcznego [g] jest zupełnie odmienna od bezdźwięcznego [f]. Usta powinny być naturalnie rozluźnione i nieco uchylone, czubek języka powinien zbliżyć się do dolnych zębów, podczas gdy jego nasada tworzy opór w zetknięciu z podniebieniem miękkim. Fonacji towarzyszą drgania strun głosowych. Zarówno litera „g”, jak i „gg” wymawiane są w języku niemieckim jako spółgłoska dźwięczna [g].²²

²² Xi Sha 西沙, *Szyfr emocjonalny w pieśniach artystycznych Schumanna i Brahmsa* (舒曼和勃拉姆斯艺术歌曲中的情感密码) [J], *Gechang Yishu* 2022 (05), str. 51-56

4. Melodia i płynność głosu

Frazy w tej pieśni kształtowane są na podobieństwo łuków, co sprawia że są stosunkowo długie i odznaczają się płynnością melodii. Jak zostało wyżej wspomniane, temat z tej pieśni usłyszeć można również w pierwszej części 2 koncertu skrzypcowego A-dur. Ponadto, do dziś często wykonuje się ten utwór na skrzypce i fortepian. Można więc spojrzeć na omawianą pieśń z perspektywy muzyki o charakterze instrumentalnym. Śpiew powinien odzwierciedlać specyfikę muzyki smyczkowej, odznaczającej się ogromną siłą wyrazu i płynnością. Frazowanie powinno być wzorowane na ruchu smyczka, co zapewni utrzymanie płynności melodii. Jednocześnie, należy zwrócić uwagę na integralne połączenie partii wokalne z akompaniamentem fortepianowym. Celem tego jest osiągnięcie efektu estetycznego charakteryzującego się wielowymiarowością i bogactwem środków ekspresji.²³

Przykład nutowy 32

拱形结构

Doch kommt das Wort - und - fasst es und fuhrt es vor das

²³ Wang Ting 王婷, *Analiza muzyczna i wykonawcza pieśni artystycznych Brahmsa* (勃拉姆斯艺术歌曲的音乐及演唱分析) [D], Shanghai Yinyue Xueyuan 2019

Wie Melodien zieht es mir.
Op. 105 No. 1

Klaus Groth Johannes Brahms

♩ = 80

Tenor

Piano

5

T.

Pno.

4.1.3 Ekspresja wykonawcza i techniki wokalne we francuskiej pieśni artystycznej *Nuit d'étoiles*

1. O utworze

Pieśń artystyczna Debussy'ego *Nuit d'étoiles* powstała do słów wiersza Théodore de Banville. De Banville urodził się we francuskim Moulins, jako syn wojskowego. Twórczość artystyczną rozpoczął już po zakończeniu liceum, co świadczy o jego niezaprzeczalnym talencie.

Wiersz oryginalnie składa się z czterech strof, z których Debussy wykorzystał w swojej pieśni dwie pierwsze. Opisują one spotkanie z ukochaną we śnie. Ubrana jest ona w śnieżnobiałą suknię, pachnie różami, a jej oczy są piękne niczym rozgwieżdżone niebo. Pierwsza część posiada smutne zabarwienie, bowiem podmiot liryczny nie zaznał szczęścia w miłości, jednak kluczowy jest opis ponownego spotkania w części drugiej. Choć w życiu miłość podmiotu lirycznego nie została odwzajemniona, to w śnie może dać jej wyraz w pełni. Zachowując tylko dwie pierwsze strofy, Debussy zrezygnował z wynoszenia konotacji na poziom sił natury oraz życia i śmierci. Skupił się na temacie miłości i smutku, utraconej miłości i dojmującego smutku.

2. Budowa utworu

Budowa trzyczęściowa repryzowa z powtórzeniem							
Wstęp	A	B	Interludium	A ₁	B ₁	Interludium	A ₂
1-3	4-23	24-33	34-36	37-56	57-68	69-70	71-91
Es	Es	Es-g-h	Es	Es	Es-g-D	D-Es	Es

W oparciu o analizę budowy utworu, autorka doszła do wniosku, iż pieśń odznacza się budową trzyczęściową repryzową z powtórzeniem (w sumie obejmuje pięć części): ABA₁B₁A₂.

Schemat przypomina budowę trzyczęściową z repryzą, jednak po ekspozycji i części środkowej następuje zmodyfikowane powtórzenie tych części. Zmiany w części A₁ dotyczą przede wszystkim akompaniamentu, harmonii i interpretacji, melodia pozostaje praktycznie niezmienną. Kluczowe natomiast jest rozstrzygnięcie dotyczące części czwartej, ponieważ różni się ona znacząco od części drugiej. Pomimo tych zmian, część ta niezaprzeczalnie nawiązuje jednak do części drugiej, stąd też autorka uważa, że nie można oznaczyć jej jako części C, a raczej uznać ją należy za zmodyfikowaną część B (B₁). Podsumowując, budowę utworu określić można jako trzyczęściową repryzową z elementami powtórzenia.

3. Techniki wokalne

Choć pieśń *Nuit d'étoiles* ogólnie nie ma wysokiej tessitury, a linia melodyczna jest dość stonowana, to wymaga stabilnego oddechu i dobrego podparcia oddechowego. Podczas preludium fortepianowego należy rozluźnić ciało, ponieważ nadmierne napięcie będzie przeszkodą dla przepływu powietrza, prowadząc do nieprawidłowej impostacji głosu. Podczas wdechu należy pamiętać o otwarciu jamy ustnej, piersiowej i gardłowej, a także o rozszerzeniu płuc i opuszczeniu przepony. W części pierwszej szczególną uwagę należy poświęcić taktom 16-17, gdzie następuje skok o interwał kwinty w górę. Ważne jest, żeby wysoki dźwięk wybrzmiał na samogłosce „ê” w „Je rêve”. Aby zapewnić naturalne przejście między rejestrami, w momencie gdy melodia zmierza w kierunku rejestru wysokiego, należy zapanować nad wysokim dźwiękiem za pomocą mięśni brzucha (vide: Przykład nutowy 34). W części B, cezura pojawia się średnio co 4-5 taktów, co wymaga dobrego gospodarowania powietrzem, tak aby uniknąć sytuacji, w których traci się płynność dźwięku, brakuje powietrza na zaśpiewanie wysokich dźwięków lub dźwięków kończących frazę. Pierwsza połowa części C, podobnie jak część B, wymaga dobrej kontroli oddechu. W taktach 63-64 pieśń osiąga punkt kulminacyjny. We fragmencie tym potrzebny jest stabilny i silny głos w wysokim rejestrze, bazujący na

doskonałym podparciu oddechowym. Melodie komponowane przez Debussy'ego zazwyczaj nie są szczególnie burzliwe, ale stawiają wykonawcy wysokie wymagania w zakresie płynności dźwięku. To z kolei wymaga dobrej kontroli oddechu, zapewniającej jednorodność barwy. W oparciu o lata nauki, autorka zauważyła, iż oddech jest niczym sznur, na który nawleka się perły w postaci tekstu i melodii. Tak więc trening oddechu jest absolutnie kluczowy w nauce śpiewu i jest elementem, który należy szkolić nieustannie.

Przykład nutowy 34: Claude Debussy, *Nuit d'étoiles*, Część A (takty 16-17)



Ponieważ we francuskich pieśniach występują często typowe dla języka francuskiego samogłoski nosowe, jak np. „um” w „parfum”, wymawiane jako samogłoska [œ], autorka zauważyła, iż w momencie gdy miejsce fonacji znajduje się w pobliżu samogłoski nosowej, łatwiej jest odnaleźć właściwą pozycję dźwięku. Równie ważna jak pozycja dźwięku jest pozycja krtani, obie są jednak niezwykle abstrakcyjne, co sprawia, że polegać można tylko na wyczuciu. W pieśni *Nuit d'étoiles* melodia ma spokojny, stabilny charakter. Uzyskanie takiego efektu wymaga utrzymania otwarcia gardła przy wdechu (uczucie rozpierania w miejscu przełykania śliny). Należy zwrócić uwagę, by w passagi nie unosić krtani wraz z podnoszeniem się wysokości dźwięku. Na przykład, jeśli chodzi o skok kwintowy w taktach 16-17, wskazane jest osobne ćwiczenie tego fragmentu. Najpierw należy zwolnić tempo i ćwiczyć przed lustrem, sprawdzając ruchy krtani. Jeśli głos jest „rozluźniony, przejrzysty i okrągły”, to znaczy że metoda jest prawidłowa. Jest to czasochłonny proces nauki, nie należy się jednak nadmiernie spieszyć, ponieważ osiągnięcie pięknego głosu wymaga wytrwałości.

Przykład nutowy 35: Claude Debussy, *Nuit d'étoiles*, Część A₂ (takty 71-78)



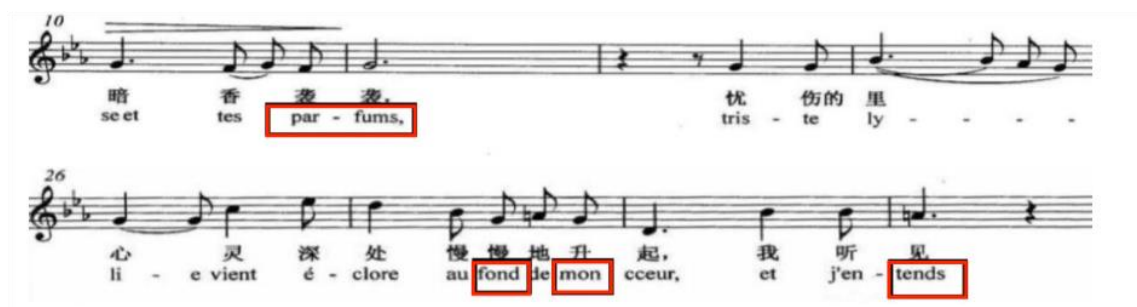
4. Język

Spośród 25 liter w języku francuskim wyróżnić można sześć samogłosek: a, e, i, o, u, y. Jednak w mowie mamy do czynienia z szesnastoma dźwiękami samogłoskowymi. To, co odróżnia język francuski od niemieckiego czy włoskiego, to fakt, że tych 16 głosek jest głoskami pojedynczymi, brakuje w wymowie dyftongów. Niezwykle istotna w śpiewie jest więc precyzyjna dykcja. Wśród samogłosek, chciałabym zwrócić szczególną uwagę na samogłoski nosowe. Podczas recytacji autorka odkryła, że artykulacja samogłosek nosowych nie ma miejsca w samym nosie, a raczej w górnej części jamy ustnej, w miejscu gdzie podniebienie miękkie przylega do jamy nosowej. Językoznawcy mówią: „w samogłoskach nosowych, strumień powietrza przepływa nie tylko przez jamę ustną, ale trafia również powyżej podniebienia miękkiego, do jamy nosowej.”²⁴ W języku francuskim są cztery samogłoski nosowe: [ã], [ɛ̃], [œ̃], [õ]. Ich wymowa jest taka sama jak odpowiadających im samogłosek otwartych, z tą różnicą, że podczas ich artykulacji powietrze przepływa zarówno przez jamę ustną, jak i nosową.

Zestawienia liter „an”, „am”, „en”, „em” wymawia się [ã], połączenia „im”, „ym”, „aim”, „eim”, „in”, „yn”, „ain”, „ein” wymawiane są jako samogłoska nosowa [ɛ̃], [õ] zapisuje się „on”, „om”, a [œ̃] łączy się z zapisem „un” i „um”. W utworze *Nuit d'étoiles* samogłoski nosowe pojawiają się niejednokrotnie, m.in. w słowach „parfums” ([œ̃]), „fond” i „mon” ([õ]), oraz „j’entends” ([ã]) (vide: Przykład nutowy 36).

²⁴ Chen Yanfang 陈言放, *Studium fonetyki języka francuskiego w kontekście dydaktyki wokalne* (声乐教学中法语语音的探究) [J], Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao 2000 (01), str. 66-70

Przykład nutowy 36: Claude Debussy, *Nuit d'étoiles*, Część A (takty 10, 27, 29)



Język francuski posiada 17 spółgłosek. Należy je wymawiać szybko i wyraźnie, zwracając szczególną uwagę na poniższe zagadnienia:

- 1) [r] w języku francuskim jest spółgłoską gardłową, artykułowaną z zastosowaniem drgania języczka podniebiennego, jednak w śpiewie używa się wibracji języka, podobnie jak w języku włoskim;
- 2) [h] najczęściej się nie wymawia, np. w pieśni *Nuit d'étoiles*, „h” jest nieme we frazie „c'est ton haleine”;
- 3) francuskie spółgłoski również dzieli się na bezdźwięczne i dźwięczne, wyróżnić można wśród nich następujące trzy pary: [p] [b], [t] [d] oraz [k] [g]; w odróżnieniu od języka chińskiego, przy artykulacji spółgłosek bezdźwięcznych [p] [t] [k] nie stosuje się aspiracji, np. w słowie „parfum”, „p” wymawiane jest bez przydechu;
- 4) w zakończeniach wyrazów spółgłoski często są nieme, z wyjątkiem „q”, „c”, „f”, „l”, „r”, które należy w wygłosie wymawiać.

Łączenie międzywyrazowe (liaison)

„Jeśli w obrębie jednej grupy rytmicznej jeden wyraz kończy się spółgłoską niemą, a kolejny zaczyna się od samogłoski, to spółgłoska niema jest wymawiana i łączy się w jedną sylabę z następującą po niej samogłoską”²⁵. W połączeniach międzywyrazowych „f” czytane jest jak [v], a „s” i „x” jak [z]. Na przykład, w pieśni *Nuit d'étoiles*, „rêve aux” i „aux amours” wymawia się odpowiednio [rɛ'vo] i [oza'mur], a „y” w „tes yeux” wymawia się jak [z] (vide: Przykład nutowy 37). Należy jednak zwrócić uwagę, że „et” jako łącznik nie łączy się z innymi wyrazami.

²⁵ Zhu Guangying 朱广赢, *Francuski od podstaw* (零基础法语入门书), Dalian Ligong Daxue Chubanshe

Przykład nutowy 37: : Claude Debussy, *Nuit d'étoiles*, Część A₁ (takty 50, 67, 68)



5. Ekspresja emocjonalna

Podczas nauki wykonawstwa wokalnego, warsztat techniczny to podstawa, jednak chcąc poruszyć serce odbiorcy, to oprócz technik z zakresu melodii, rytmu i języka, należy tchnąć w utwór jego duszę – ekspresję emocjonalną. Pieśń *Nuit d'étoiles* odzwierciedla uczucie nieszczęśliwej miłości, które stopniowo ukazywane jest w całym bogactwie odcieni, od łagodnego smutku, po uczucie zagubienia. Budowa utworu jest symetryczna i posiada charakter repetytywny, co pozwala na uwypuklenie zabarwienia emocjonalnego. Wymaga to jednak od wykonawcy zrozumienia różnic pomiędzy poszczególnymi częściami, tak aby budować napięcie stopniowo.

Po pierwsze, należy zwrócić uwagę, iż *Nuit d'étoiles* jest francuską pieśnią artystyczną, a jej specyfika polega na melorecytacyjnym charakterze. „Jeśli chodzi o partię wokalną, Debussy dokonał modyfikacji w stosunku do tradycyjnego Bel canta, wychodząc z założenia, że ze względu na specyfikę języka francuskiego, nie sprzyja on śpiewowi w takim stopniu jak język włoski, zatem lepszym rozwiązaniem jest komponowanie arii o bogatej warstwie emocjonalnej, bowiem francuski zdaje się być stworzony do deklamacji. W związku z tym, Debussy stworzył rodzaj melorecytacji, różniący się zarówno od arii, jak i od recytatywu.”²⁶ Z punktu widzenia tekstu, choć utwór składa się z pięciu części, to jednak część pierwsza, trzecia i piąta posiadają ten sam tekst, różnią się natomiast zabarwieniem emocjonalnym. Dlatego istotne jest, aby zwrócić uwagę na zmiany w warstwie emocjonalnej i ukazać całe ich bogactwo.

Pierwsza część *Nuit d'étoiles* niezwykle sugestywnie odmalowuje scenę otaczającą podmiot liryczny w rozgwieżdżoną noc: „rozgwieżdżone niebo, mglisty woal, delikatna bryza

²⁶ Chen Lixin 陈立新, *Debussy w nagraniach* (唱片中的德彪西), Shijie Tushu Chubanshe

i subtelny zapach”. Przy delikatnym akompaniamencie liry, podmiot liryczny śni o utraconej miłości. Początek utworu ma spokojny, malarski charakter, emocje są stonowane, tempo niespieszne, dynamika mf. Należy zostawić przestrzeń do zbudowania napięcia w późniejszej części pieśni. Wykonawca musi postawić się w roli podmiotu lirycznego i z jego perspektywy opisać własny smutek. W taktach 6-17, na słowach „Je rêveaux amours défunts”, następuje skok o interwał kwinty (do-sol). Fraza ta prowadzi do pierwszego punktu kulminacyjnego, odzwierciedlonego w dynamice forte. Dynamika ulega uspokojeniu na słowie „défunts”, a w taktach 20-23 kompozytor zastosował określenie diminuendo, wymagające stopniowego wyciszenia melodii. Ponieważ druga część różni się od części pierwszej pod względem nastroju, pod koniec części pierwszej należy zwolnić i wyciszyć, pozwalając na skonstrastowanie jej z następującym chwilę później opisem bolesnego snu.

Przykład nutowy 38: Claude Debussy, *Nuit d'étoiles*, Część A (takty 16-17, 18-19)

Druga część pieśni opisuje scenę ze snu. Narasta nastrój smutku, gdy okazuje się, że ukochana płacze. Należy zróżnicować tę część w stosunku do pierwszej, jednak kontrast powinien być subtelny, tak aby pozostawić przestrzeń dla punktu kulminacyjnego. Kompozytor umieścił określenie wykonawcze *Un peu anime*, co oznacza, iż tempo powinno być nieco żywsze niż w części pierwszej. Na słowach „le bois rêveur” w taktach 32-33 następuje zwolnienie i towarzyszące mu decrescendo. Pod względem ładunku emocjonalnego, część ta powinna wyrażać smutek i rezygnację.

Przykład nutowy 39: Claude Debussy, *Nuit d'étoiles*, Część B (takty 32-33)

30

梦中树林里爱人的心儿正在哭泣。
l'â - me de ma mi - e tres - sail - lir dans le bois rê - veur.

Część trzecia jest powtórzeniem części pierwszej. Rozpoczyna się w tempie 155, ale jest nieco wolniejsza niż część pierwsza. Podmiot liryczny powraca ze świata snów do rzeczywistości, do widoku migocących gwiazd. Dynamika zmienia się z początkowego mezzo forte na piano, co wskazuje, iż należy podkreślić nastrój smutku i melancholii.

Część czwarta (B₁) po raz drugi opisuje sen podmiotu lirycznego. Tym razem podmiot liryczny myśli, iż znalazł we śnie ukochaną: „raz jeszcze przy fontannie widzę twe błękitne niczym niebo oczy, woń róży jest twoim zapachem, a gwiazdy to twoje oczy”. Na początku tej części znajduje się określenie *Animez*, oznaczające ożywienie, należy więc wczuć się w nastrój podekscytowania i radości podmiotu lirycznego. Nastrój ten narasta wraz ze zwiększającym się tempem, aż do taktu 63, by w następnym takcie osiągnąć punkt kulminacyjny (*forte*). Pod koniec tej części następuje stopniowe zwolnienie, wyciszenie i uspokojenie emocji. Tempo, emocje, dynamika i nastrój tej części przywodzą na myśl obracający się, usiany gwiazdami firmament, wykorzystanie tego zmieniającego się, pełnego dynamizmu obraz sprzyja budowaniu napięcia przed punktem kulminacyjnym utworu.

Przykład nutowy 40: Claude Debussy, *Nuit d'étoiles*, Część B₁ (takty 63-64)



Część piąta, ostatnia część pieśni, jest repryzą części pierwszej. Z literackiego punktu widzenia, stanowi ona klamrę kompozycyjną, podkreślającą temat utworu. Po raz kolejny powracamy do opisu scenerii, w otoczeniu której, przy dźwiękach liry, wpatrzony w rozgwieżdżone niebo podmiot liryczny śni o utraconej miłości. Wraz z diminuendo w partii akompaniamentu, obraz ten stopniowo zanika.

4.2 Analiza wykonawcza zachodnich arii operowych

W dobrej operze, największym urokiem artystycznym odznaczają się zazwyczaj arie. W każdej operze znajduje się co najmniej jedna lub dwie arie, odmalowujące charakter postaci operowej, dlatego są to zazwyczaj partie solowe głównych bohaterów. Aria odgrywa w operze rolę podobną do monologu w teatrze. Jednocześnie, ze względu na kompletność budowy i wysoki poziom trudności, są to zazwyczaj partie popisowe, które chętnie wykonywane są również na koncertach.²⁷

Poniżej przedstawiona jest analiza ekspresji wykonawczej i technik wokalnych w słynnej arii „Una voce poco fa” z opery Rossiniego *Cyrulik sewilski*.

1. O autorze i arii

Opery Rossiniego odznaczają się żywym tempem, pełną humoru melodią o dużej sile wyrazu, popisowymi koloraturami i poruszającymi ansamblami, słynny *Cyrulik sewilski* jest doskonałym przykładem tego rodzaju opery. Miłość głównej bohaterki, Rozyny i Lindora napotyka na sprzeciw opiekuna dziewczyny. Aria ta jest miłosnym wyznaniem Rozyny, która

²⁷ Hines J., *Great Singers on Great Singing* [M], Zhongguo Qingnian Chubanshe 1996

po refleksji we własnym pokoju utwierdza się w przekonaniu, iż kocha Lindora, a także podejmuje decyzję, że będzie o to uczucie walczyć niezależnie od przeszkód mnożonych przez jej opiekuna, doktora Bartolo. Aria „Una voce poco fa” odzwierciedla przemyślenia i emocje Rozyny, a jej melodia od spokojnej i subtelnej zmienia się w pełną pasji, co ukazuje siłę miłości, a także odwagę i spryt bohaterki.²⁸

2. Język

Zgodnie ze specyfiką fonetyki języka włoskiego, dominują w nim samogłoski, a akcent przypada na przedostatnią sylabę. Podczas artykulacji, wargi powinny być rozluźnione, przy głoskach otwartych rozwarte w pionie, a przy zamkniętych, rozciągnięte w poziomie. Niniejsza aria charakteryzuje się melodią o dużym poziomie trudności, dlatego pod względem językowym wymaga zwrócenia uwagi na kilka dodatkowych aspektów.

- 1) Płynność łączenia sylab. W języku włoskim sylaba składa się z samogłoski i spółgłoski, a ich łączenie opiera się na samogłoskach. Akcent wyrazowy przypada na przedostatnią sylabę (akcent paroksytoniczny). W omawianej arii kompozytor szeroko stosuje rytm kropkowany (vide: Przykład nutowy 41). Przy przejściach między sylabami należy z jednej strony zwracać uwagę na precyzję każdego dźwięku, z drugiej zaś na wyrażenie poprzez figury rytmiczne nieśmiałości Rozyny w miłości.²⁹
- 2) Wymowa geminat. W spółgłoskach podwojonych w języku włoskim realizuje się obie spółgłoski. W przykładzie nutowym 42 należy to specjalnie podkreślić, świadomie zatrzymując się na każdej ze spółgłosek.

²⁸ Zhang Beibei 张贝贝, *Refleksje na temat arii „Una voce poco fa” z opery „Cyrulik sewilski”* (浅谈歌剧《塞维利亚理发师》中咏叹调《美妙的歌声随风荡漾》) [J], Huanghe Zhi Sheng 2012 (6), str. 28-29

²⁹ Słownik muzyki zagranicznej (外国音乐词典), Shanghai Yinyue Chubanshe 1998

Przykład nutowy 41: „Una voce poco fa”, takty 10-22

Przykład nutowy 42: „Una voce poco fa”, takty 76-77

3. Oddech

Aria „Una voce poco fa” odznacza się ogromną melodyjnością i bogatym zabarwieniem komicznym. Z jednej strony trzeba zmierzyć się z wymagającymi technicznie kadencjami, z drugiej zaś odzwierciedlić charakter bohaterki, co sprawia, że wymagania względem oddechu są niezwykle wysokie. Aria ta wymaga pięknej barwy, szerokiej skali i doskonałej kontroli nad oddechem.

- 1) Wykonując duże skoki interwałowe, należy panować nad oddechem. Sylaby różnią się między sobą dynamiką i rytmem, dlatego konieczne jest dobre rozplanowanie oddechu. Po należytych podparciu wysokiego dźwięku, oddechu starczyć musi jeszcze na zwinne wykonanie następującego po nim pochodu.³⁰ Wykonując fragment z Przykładu nutowego 43 należy rozszerzyć klatkę piersiową i spiąć brzuch dla odpowiedniego podparcia. Wysoki dźwięk przypada na mocną część taktu, po nim następuje diminuendo. Dźwięk powinien być skupiony. Poprzez wplecenie do melodii skoków interwałowych ukazane zostało radosne, podekscytowane oblicze łagodnej, powściągliwej młodej damy.

Przykład nutowy 43: „Una voce poco fa”, takty 26-28



- 2) Począwszy od interludium, następuje zmiana nastroju, ukazująca determinację bohaterki do obrony miłości i walki ze swoim opiekunem. Tempo zmienia się z *a tempo* na *piu allegro* (vide: Przykład nutowy 44). Przy szybkim tempie i częstych zmianach figur, należy zapewnić wyraźną dykcję, stabilny oddech i rezonans. Relacja między fałdami głosowymi a oddechem powinna być niczym relacja między strunami a smyczkiem, niezależnie od zmieniającej się melodii, każdy dźwięk powinien być osadzony na tej samej linii oddechu.

³⁰ Xu Yang 徐杨, *Stydium stylistyki wykonawczej trzech arii Rossiniego na sopran koloraturowy* (罗西尼三首花腔女中音咏叹调的演唱风格研究) [D], Dongbei Shifan Daxue 2008

Przykład nutowy 44: „Una voce poco fa”, takty 56-63

4. Techniki wokalne w kadencjach

Aria Rossiniego „Una voce poco fa” wyróżnia się niezwykle trudnymi przebiegami koloraturowymi. Zakończenie części B obfituje w różnego rodzaju kadencje wirtuozowskie, wzbogacające melodię i nadające jej zabarwienia dramatycznego. Aria ta cieszy się ogromną popularnością zarówno wśród artystek, jak i publiczności, często bywa włączana do repertuaru śpiewaczek i adeptek sztuki wokalne. Omawiana aria koloraturowa odznacza się lekkim, radosnym nastrojem i poczuciem humoru. Skomplikowane przebiegi koloraturowe oparte są głównie o progresje i pochody gamowe, czasem są też improwizowane.

Linia melodyczna najpierw ma charakter wznoszący, potem opadający. Przy wykonaniu tak rozciągniętej frazy, należy zwrócić uwagę na utrzymanie pozycji głosu i podparcia oddechowego. Powietrze musi szybko przepływać, pozwalając na ekspresję ładunku emocjonalnego. Na każdą sylabę przypadają cztery szybkie szesnastki (vide: Przykład nutowy 45). Przy pochodzie zstępującym następuje wycofanie, w ten sposób ukazać można dwa oblicza Rozyny: łagodne i pełne sprytu.³¹

³¹ Liu Ying 刘莹, *Analiza wykonawcza arii Rozyny w operze Rossiniego „Cyrulik sewilski” – na przykładzie arii „Una voce poco fa”* (罗西尼歌剧《塞维利亚理发师》中罗西娜咏叹调的演唱分析——以《美妙歌声随风飘荡》为例) [D], Shandong Shifan Daxue 2018

Przykład nutowy 45: „Una voce poco fa”, takty 74-75



Kadencje wirtuozerskie są kamieniem probierczym warsztatu wokalnego. W szybkich przebiegach koloraturowych, należy odnaleźć akcenty, dostosować oddech, zapewnić perlistość dźwięku, nie pominąć żadnego dźwięku, lecz zaśpiewać każdy z nich wyraźnie i płynnie. Przykład nutowy 46 pokazuje stosunkowo długą kadencję, pozbawioną cesury. Wykonując ją, poza zwróceniem uwagi na precyzję intonacyjną i klarowność dźwięku, kluczowa jest umiejętność dobrego rozplanowania oddechu.

Przykład nutowy 46: „Una voce poco fa”, takty 82-84



Melodia opadająco-wznosząca o charakterze melizmatycznym, wykonywana w stosunkowo szybkim tempie, jest niewątpliwym wyzwaniem pod względem kontroli oddechu. W przykładzie nutowym 47, melodia nosząca znamiona zakończenia, daje sposobność do ostatecznego wybuchu tłumionych emocji. Wykonując pochód zstępujący, należy kontrolować oddech i dynamikę, a następnie wykonać crescendo na pochodzie wstępującym, prowadzącym do punktu kulminacyjnego.

Przykład nutowy 47: „Una voce poco fa”, takty 114-115



5. Ekspresja emocjonalna

Wykonanie arii „Una voce poco fa” wymaga nie tylko znajomości libretta i charakteru bohaterki, ale również umiejętności sugestywnego wyrażenia uczuć. Część pierwsza, o charakterze narracyjnym, niejako opowiada historię, wprowadzając słuchacza w fabułę. Zastosowanie rytmu kropkowanego z trzydziestodwójkami odzwierciedla podekscytowanie bohaterki i pragnienie zaznania miłości. W taktach 31-32 (vide: Przykład nutowy 48), w monologu skierowanym do samej siebie, Rozyna pełnym emocji głosem wyraża swoją miłość. Ton głosu powinien wyrażać zarazem nieśmiałość i głębokie pragnienie. Tempo jest spokojne, ambitus niezbyt szeroki, jednak nieoczekiwany skok interwałowy doskonale odzwierciedla pełen podekscytowania nastrój bohaterki. W skoku interwałowym należy zastosować dynamikę fortę, a następnie diminuendo, dla wyrażenia miłości Rozyny do Lindora oraz jej zażenowania. W takcie 35 po raz kolejny pojawia się wykrzyknienie: „Ach, Lindoro, mój ukochany!”, jednak towarzyszą mu zupełnie inne emocje. Łajdactwo opiekuna w żaden sposób nie zmniejszyło determinacji Rozyny do osiągnięcia spełnienia w miłości. Tym razem, oprócz pragnienia miłości, w głosie słychać również nieustępliwość i wzburzenie.³²

³² Song Jing 宋晶, *Analiza partii i charakteru dwóch postaci kobiecych z oper buffa Rossiniego – Rozyny i Kopciuszka* (罗西尼喜歌剧中两位女主角罗西娜与辛德瑞拉的主要唱段及人物分析) [D], Shoudu Shifan Daxue 2007

Przykład nutowy 48: „Una voce poco fa”, takty 31-34

Il tu- tor ri- cu- se- ra, io l'in- ge- gno a- guz- ze-
我的那位监护人, 想把好事未阻

ul- la fin s'ac che- te- rà. E con- ten- ta io re- ste-
但是我也会撒谎, 把一切安排妥

rò, al- la fin s'ac che- te- rà. E con- ten- ta io re- ste-
挡, 但是我也会撒谎, 把一切安排妥

W interludium melodia szybko wraca do nastroju swobody i nieskrępowania, utrzymana jest w tempie Allegro moderato, wyrażając pewność siebie bohaterki odnośnie własnej łagodności i uległości. Dla podkreślenia należy użyć oznajmującego tonu. Po krótkiej pauzie następuje zagęszczenie rytmu, melodia wchodzi do wysokiego rejestru, pojawiają się zstępujące pochody gamowe. W przykładzie nutowym 49, trzy dźwięki staccato na słowach „Ma se mi” odzwierciedlają inteligencję i spryt Rozyny, tworząc jednocześnie wyraźny kontrast z następującym potem pełnym napięcia fragmentem. Jest to jakby zapowiedź oporu i buntu. Narastające napięcie i emocje w powtórzeniu podkreślają determinację bohaterki by przeciwstawić się stojącemu na przeszkodzie do miłości opiekunowi. Począwszy od tej części, oprócz wyraźnej dykcji i biegłości technicznej, należy również zwrócić uwagę na kontrolę oddechu. W zakończeniu, wraz z rozwojem fabuły, rejestr jest coraz wyższy, doskonale odzwierciedlając niezłomność decyzji Rozyny by walczyć z siłami zła i odważnie podążać za miłością.

Przykład nutowy 49: „Una voce poco fa”, takty 68-69



6. Estetyka wykonania – porównanie interpretacji Cecilii Bartoli i Marii Callas

Słynne śpiewaczki Cecilia Bartoli i Maria Callas reprezentują różne epoki i różne style, ale obie w niedościgniony sposób wystąpiły w operach Rossiniego. „Una voce poco fa” jest znaną arią Rozyny, głównej postaci kobiecej z opery *Cyrulik sewilski*. Obie śpiewaczki wykreowały odmienny wizerunek Rozyny. Bartoli podkreśliła spryt i energiczność bohaterki, podczas gdy Callas uwypukliła jej szlachetność i odwagę.

Cecilia Bartoli urodziła się w 1966 roku. Jest ona jedną z najwybitniejszych i najbardziej wszechstronnych sopranistek XXI wieku. Jeden z krytyków opisał ją w następujący sposób: „Bartoli łączy w sobie wygląd Berganzy, teksturę głosu Tebaldi, technikę Horne i klasę Callas”.³³ Pierwszy udział Bartoli w inscenizacji *Cyrulika sewilskiego* w 1989 roku wywołał niemałe poruszenie. Odbiorcy byli przekonani że jest ona autentycznym wcieleniem Rozyny Rossiniego. Koloratury w wykonaniu Bartoli odznaczają się nienaganną techniką i płynnością dźwięku, opartą na doskonałym podparciu oddechowym. Rozyna w interpretacji Bartoli jest słodka, inteligentna i pełna życia. Kontrola oddechu Bartoli jest niezrównana, jej ruchliwe przebiegi koloraturowe stwarzają wrażenie niezwyklej płynności. Nawet najdłuższe frazy brzmią urzekająco pięknie. Jej warsztat techniczny jest wręcz nieskazitelny. Niezależnie czy jest to rejestr niski, środkowy czy wysoki, pozycja głosu pozostaje niezmienna, a oddech nieprzerwany. Jej głos jest dynamiczny i płynny niczym rzeka. Bartoli potraktowała każdą z części odmiennie. W taktach 42-64 części drugiej głos śpiewaczki uderza spokojnym pięknem, natomiast od taktu 65 następuje drastyczna zmiana nastroju, tempo ulega przyspieszeniu, a nie znośzący sprzeciwu ton wyraża bunt przeciwko opiekunowi. Bartoli wprowadza liczne koloratury, a ostatnia część pełna jest nieposkromionej pasji. Kadencja

³³ Liu Yuanping 刘元平, *Charakterystyka śpiewu Bartoli i jej wkład w wokalistykę* (巴托莉的歌唱特点及声乐贡献) [J], *Huanghe Zhi Sheng* 2014 (21), str. 63

kończąca utwór brzmi niezwykle naturalnie i doskonale odzwierciedla pewność zwycięstwa Rozyny nad opiekunem i radość ze zdobytej miłości.

Grecka sopranistka Maria Callas (1923-1977) jest legendarną postacią w historii opery XX wieku, okrzykniętą „boginią opery”. Wykonała w trakcie swojej kariery ok. stu oper. Wyróżniała się niezwykle szeroką skalą, obejmującą niemal trzy oktawy. Była w stanie z łatwością zaśpiewać dźwięki od a do f³, co zawdzięczała niezwyklej kontroli nad oddechem.³⁴ Doskonale sprawdzała się zarówno w partiach koloraturowych, jak i dramatycznych, mistrzowsko oddając konflikty dramatyczne i ruchliwe przebiegi koloraturowe, dzięki czemu powszechnie uznawano ją za śpiewaczkę niezwykle wszechstronną. Callas doskonale знаła charakter tej hiszpańskiej dziewczyny. Kreując jej wizerunek, od samego początku nie zwalniała tempa, nadając w ten sposób arii ogromnego dynamizmu. Gdy wzywa ukochanego, jej głos przepełniony jest miłością. Takty 31-34 śpiewała niezwykle czysto i z przekonaniem, a dodając koloratury w drugiej części „E con-ten-taio re-ste-ro”, podkreśliła uczucie miłości do Lindora. W takcie 65 następuje przyspieszenie tempa, zaznaczające niezadowolenie w stosunku do opiekuna. Wykonanie Marii Callas odznacza się pięknem i precyzją, a podziwiając jej głos, można jednocześnie usłyszeć kwintesencję muzyki Rossiniego.³⁵ Jako sopran dramatyczny, Callas odznaczała się głębokim i donośnym głosem, pozwalającym jej na oddanie z lekkością silnych konfliktów dramatycznych. Popularność wśród publiczności zyskała dzięki swej doskonałej technice i talentowi do występów scenicznych, a jej postać na trwałe zapadła w pamięci i sercach miłośników muzyki. Z pomocą swojej pięknej barwy, w połączeniu z doskonałym warsztatem wokalnym, Callas zaprezentowała Rozynę jako szczerą, nieukrywającą miłości i nienawiści dziewczynę. Jej portret odznacza się silnym dramatyzmem, a aria pozostawia niezatarte wrażenia.

³⁴ Zhang Yihong 张怡红, *Studium sztuki wokalne Marii Callas (玛利亚·卡拉斯演唱艺术探析)* [J], Da Wutai 2014 (11), str. 201-202

³⁵ Wu Ai 伍艾, *Kreacja wizerunku Rozyny (罗西娜的音乐形象塑造)* [D], Shanghai Yinyue Xueyuan 2006

Rozdział V

Ekspresja wykonawcza i techniki wokalne w chińskiej pieśni artystycznej

5.1 Analiza wykonawcza aranżacji starożytnych pieśni chińskich na przykładzie *Yang Guan San Die*

1. O utworze

Chińska śpiewaczka Zhang Quan powiedziała niegdyś, iż „chińscy śpiewacy powinni dokładać starań by jak najlepiej śpiewać chińskie pieśni dobrze wyszkolonym głosem”. Wśród dorobku chińskiej pieśni artystycznej znajdują się m. in. pieśni komponowane do słów klasycznej poezji chińskiej. Połączenie muzyki ze starożytną poezją nadaje im unikalnej siły ekspresji, a także sprawia że posiadają wysoką wartość artystyczną. *Yang Guan San Die* (阳关三叠 *Tryptyk Yangguan*) jest jedną z bardziej reprezentatywnych pieśni tego gatunku. Skomponowana ona została do słów tetrastychu *Żegnając Yuan Er na jego drodze do Anxi* (送元二使安西), autorstwa Wang Weia, poety z okresu dynastii Tang. Pieśń ta nawiązuje do tradycji starożytnych pieśni do akompaniamentu *qin* (tradycyjny chiński instrument strunowy szarpany), odznacza się bogactwem kulturalnych konotacji i wysoką wartością artystyczną.³⁶ Autor pieśni, Wang Zhenya, jest znanym chińskim kompozytorem i pedagogiem wokalnym. Poświęcił wiele czasu na studiowanie i komponowanie tradycyjnej muzyki chińskiej, kładąc niemałe zasługi na polu aranżacji i kompozycji muzyki na *guqin*. W pieśni *Yang Guan San Die*, kompozytor usunął część oryginalnego wiersza, a także dodał nowe wersy, dla zróżnicowania ekspresji emocjonalnej. Pod względem melodii i akompaniamentu fortepianowego, zastosował zachodnie techniki kompozytorskie, w połączeniu z tradycyjną chińską pentatoniką, niezwykle żywo odzwierciedlając urok poezji klasycznej i zawarte w wierszu emocje. Pieśń *Yang Guan San Die* składa się z trzech części i kody. Każdą część łączy częściowo powtórzony tekst i wspólna melodia, poddawana modyfikacjom. Tekst powtórzony jest trzykrotnie, stąd nazwa „tryptyk”. Każda kolejna część jest bardziej rozbudowana. Struktura opiera się na zwrotce i refrenie, przy czym zwrotka czerpie tekst z wiersza Wang Weia, podczas gdy w refrenie wprowadzone są nowe słowa. Zwrotka ma charakter bardziej narracyjny,

³⁶ Yang Yinliu 杨荫浏, *Studium pieśni starożytnej „Yang Guan San Die”* (古曲《阳关三叠》初步研究) [J], *Renmin Yinyue* 1956 (2/6), str. 2-7

a refren liryczny. Z każdą kolejną częścią, emocje stopniowo narastają. Melodia odznacza się prostotą i pasją, budowa jest przejrzysta i symetryczna.

2. Język i dykcja

Zdaniem włoskiego śpiewaka Caruso: „wyraźna dykcja nie wpływa negatywnie na jakość dźwięku, wręcz przeciwnie, czyni go doskonalszym, bardziej skupionym i łagodnym”. Chcąc z sukcesem wykonać dzieło wokalne, należy w pierwszej kolejności dokonać integracji fonacji z dykcją, tj. wyrazić treść pieśni za pomocą pięknego głosu i wyraźnej dykcji. Śpiew jest szczególnym rodzajem ekspresji werbalnej, wyraża on treści językowe z pomocą zmiennej wysokości dźwięku. Wyraźna dykcja odgrywa w tym procesie istotną rolę. Śpiewając *Yang Guan San Die* należy zwrócić uwagę na wymowę głosek nosowych w takich wyrazach, jak „轻尘” (qing chen), „青青” (qing qing), „新” (xin). W tych wyrazach nietrudno o spłaszczenie dźwięku, pozbawienie go wrażenia przestrzeni. Warto w tym miejscu włączyć elementy techniki *Bel canto*. Na przykład śpiewając „轻” i „青” (qing), należy zachować wysoką pozycję dźwięku, szybko wymówić nagłos „q”, zatrzymać się na „i”, lecz zadbać by nie było spłaszczone, a następnie domknąć wygłos „ng”; w słowie „尘” (chen), po wymówieniu spółgłoski „ch”, należy zakreślić jakby parabolę, zamiast płasko wymówić „en”. Wtedy efekt akustyczny odznacza się zarówno uczuciem przestrzeni charakterystycznym dla *Bel canto*, jak i poprawną chińską wymową. Tak więc przy dykcji należy zwrócić uwagę na artykulację nagłosu, śródgłosu i wygłosu. Nagłos powinien być wykonany zarówno lekko, jak i wyraźnie, wargi i język powinny być zwinne, tak by zaraz po wymówieniu nagłosu, przejść do śródgłosu. Podczas artykulacji śródgłosu, oprócz siły strumienia powietrza, natychmiast powinna zniknąć cała energia i ułożenie artykulatorów związane z artykulacją nagłosu, skupić się należy w pełni na artykulacji pojedynczej samogłoski, która powinna wybrzmieć aż do pojawienia się następującej po niej głoski w wygłosie. Niezależnie od tego ile miar trwa ta dana sylaba i ile nut w jej obrębie należy zaśpiewać, powinno się do końca utrzymać samogłoskę w śródgłosie.³⁷

³⁷ Yan Xufang 闫旭芳, *Wykonanie i analiza pieśni “Yang Guan San Die”* (歌曲《阳关三叠》的演唱与分析[D], Huang He Zhi Sheng 2015 (2)

Przykład nutowy 47:

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青
柳色新，劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

Drugie „青” w powyższym przykładzie śpiewane jest na trzech nutach. Choć są one krótkie, to należy zadbać o to, by „i” wybrzmiało w pełni przed realizacją wygłosu. Śródgłos jest ważnym, wręcz kluczowym elementem, ponieważ jest on głównym nośnikiem dźwięku. Choć w mowie potocznej czasem niełatwo go rozróżnić, to takiego zróżnicowania dokonać można w śpiewie, wyciągając go i wymawiając z przesadą. Natomiast wygłos zamyka wyraz i często bywa lekceważony. Gdy zabraknie wygłosu, to można np. zamiast „怀” (huai) zaśpiewać „化” (hua), co zupełnie zmienia znaczenie wyrazu. Z drugiej strony, nie można go też nadmiernie podkreślać, doprowadzi to bowiem do niejednorodnej barwy i braku harmonii między językiem a dźwiękiem. Wykonując chińskie utwory, w pierwszej kolejności należy przekazać ich treść, precyzyjnie oddając znaczenie kluczowych słów. Następnie, z uwzględnieniem specyfiki języka chińskiego i jego fonetyki, można potraktować część z nich w szczególny sposób. Na przykład, na słowie 尘(chen) autorka nie zrealizowała żadnego ozdobnika, jednak dla lepszego wyrażenia uczucia towarzyszącego niechętnemu rozstaniu z przyjacielem, można dodać w tym miejscu efekt alikwotowy imitujący *guqin*, co podkreśli nastrój starożytnego wiersza.³⁸

³⁸ Luo Yi 罗伊, *Jak zaśpiewać pieśń do poezji klasycznej „Yang Guan San Die” z użyciem techniki Bel canto* (如何用美声唱法演唱古诗词歌曲《阳关三叠》) [F], Beifang Yinyue 2019 (2)

3. Techniki wokalne i ekspresja emocjonalna

Wykonując dzieło muzyczne trzeba najpierw zrozumieć, jakie wyraża ono przesłanie i emocje, a następnie oddać je w jak najbardziej przekonujący sposób za pomocą tempa, dynamiki i innych muzycznych środków wyrazu, w połączeniu z językiem ciała. Pod względem agogiki, w pierwszej i drugiej części omawianej pieśni tempo jest stosunkowo spokojne, należy zastosować tu wskazane przez kompozytora tempo *Andante* i nie dokonywać znaczących zmian między częściami. Natomiast wraz z rozpoczęciem części trzeciej, dla wyrażenia narastających emocji, można wprowadzić przyspieszenie, a frazę „未饮心已先醇(chun)” zakończyć można fermatą. Tempo potraktować można z pewną dozą swobody, pozwalając na pełną ekspresję emocji. Oczywiście, nie należy ograniczać się wyłącznie do zawartych w nutach określeń wykonawczych, można również wprowadzać zmiany dynamiczne zgodnie z własnym zrozumieniem utworu. Ze względu na specyficzną budowę pieśni *Yang Guan San Die*, w której w każdej z trzech zwrotek powtarza się część tekstu, powtórzenia te potraktować można jako sposobność do pogłębienia tematu i wzbogacenia ekspresji emocjonalnej.³⁹ Wykonując te frazy, można wprowadzić pewne zmiany agogiczne. Za pierwszym razem, należy zachować płynność oddechu, tempo nie może być jednak opieszale, powinno odznaczać się sprężystością. Za drugim razem, ze względu na pogłębienie wyrażanych uczuć, można nieco zmienić tempo, zwolnić je, osadzić emocje, tak by głos stał się jeszcze bardziej poruszający. Podczas śpiewu, dynamika ma również niemałe znaczenie dla kreacji nastroju. Przy czym należy nie tylko zwrócić uwagę na wskazówki zawarte w nutach, ale również dodać własną interpretację. Jest kilka miejsc, na które warto zwrócić szczególną uwagę. Np. w taktach 48, 53 i 55, pojawiają się oznaczenia *forte* (f) i *fortissimo* (ff), tworzące kontrast z poprzedzającymi je fragmentami. Wykonując te dwa miejsca należy odszukać przez mormorando wysoką pozycję dźwięku i w oparciu o solidne poparcie oddechowe, dążyć do jasnej barwy.⁴⁰ Innym przykładem jest przejście z *mf* do *ppp* w kodzie. Taka zmiana dynamiczna na przestrzeni krótkich czterech taktów jakby wyhamowuje dźwięk, dlatego należy w tym miejscu zwrócić uwagę na kontrolę oddechu i utrzymanie wysokiej pozycji dźwięku w dynamice *ppp* (vide: Przykład nutowy 48).

³⁹ Mao Yaxiong 毛亚雄, *O ekspresji emocjonalnej w wykonawstwie pieśni – na przykładzie pieśni „Yang Guan San Die”* (浅谈歌曲演唱中的情感表现——以歌曲《阳关三叠》为例) [J], Huang He Zhi Sheng 2013 (11), str. 37-38

⁴⁰ Li Muge 李沐格, *Aspekty wykonawcze i analiza chińskiej pieśni starożytnej „Yang Guan San Die”* (中国古代歌曲《阳关三叠》的演唱处理和作品分析) [D], Chongqing Shifan Daxue 2018

Przykład nutowy 48

48 *f moderato*

醇。载驰驱，载驰驱，何日言旋轩辚，能酌几多

52 *mp f* *ff rit. dim. p*

巡？千巡有尽，寸衷难泯无穷 的 伤

4. Gra sceniczna

Jeśli chodzi o mowę ciała, należy zwrócić uwagę na trzy zasadnicze elementy: spojrzenie, mimikę i gestykulację. Za pomocą wzroku wyrazić można charakter postaci, co jest niezwykle istotne dla odzwierciedlenia emocji. W pieśni *Yang Guan San Die*, której struktura oparta jest na stopniowym budowaniu napięcia, spojrzenie również powinno ewoluować na przestrzeni utworu. W części pierwszej, ponieważ podmiot liryczny ma właśnie pożegnać się z przyjacielem, a do tego opisane są trudy wcześniejszej drogi, w spojrzeniu powinny odbijać się zatroskanie i niechęć do rozstania. Część druga skupia się na wspomnieniu, przyjaciel jeszcze nie odszedł, a podmiot liryczny zaczyna już rozmyślać. W tym momencie można spojrzeć w dal, odzwierciedlając uczucie nostalgii. W części trzeciej, pieśń zbliża się do końca, emocje stopniowo ulegają uspokojeniu. Wraz z zakończeniem można przymknąć oczy, dając publiczności przestrzeń do rozmyślań. Pod względem mimiki, musi być ona spójna z nastrojem pieśni. *Yang Guan San Die* wyraża przede wszystkim niechęć do rozstania z przyjacielem, więc mimika powinna wyrażać uczucie smutku. Można nieco unieść brwi, a mięśnie jarzmowe nie powinny być nadmiernie rozciągnięte. Jeśli chodzi o gestykulację, to nie powinna być przesadzona, ponieważ utwór posiada silne zabarwienie starożytne, co wymaga powściągliwości w ruchach.

5. Estetyka

Pieśń *Yang Guan San Die* wywodzi się z epoki Tang i pozostaje pod wpływem filozofii konfucjańskiej. W okresie tym rozkwitała zarówno muzyka wokalna, jak i instrumentalna, prowadząc do powstawania i rozwoju nowych gatunków muzycznych. Pieśń we współcześnie znanej nam formie ukształtowała się na przestrzeni około tysiąca lat. Za panowania dynastii Tang, poezja i muzyka były ze sobą ściśle powiązane i wspólnie osiągnęły nowe szczyty rozwoju. Poezja stała się nieodłącznym elementem muzyki. Komponując utwór, autor dobierał wiersz doskonale z nim współgrający, tak aby osiągnąć pewien poziom wewnętrznej harmonii.⁴¹ Jeśli chodzi o tę pieśń, to Wang Wei rozumiał muzykę i jej puls. Jego wiersz stał się inspiracją dla muzyki odpowiadającej kanonom estetycznym współczesnych mu czasów.

5.2 Analiza wykonawcza nowożytnej pieśni chińskiej na przykładzie *Gniewu Żółtej Rzeki*

1. O utworze

Kantata Żółtej Rzeki (黄河大合唱) została skomponowana w 1939 roku przez Xian Xinghaia (Sinn Sing Hoi), do słów Guang Weirana. Utwór powstał w czasie wojny przeciwko japońskiemu najeźdźcy, a Żółta Rzeką symbolizuje w nim ducha chińskiego narodu. Kompozycja wychwala nieugiętość i bohaterskość narodu w obronie Ojczyzny. Xian Xinghai był jednym z pierwszych chińskich kompozytorów, którzy pobierali nauki za granicą, studiował on kompozycję we Francji. Większość jego utworów charakteryzuje się najwyższymi lotów zachodnią techniką kompozytorską, w połączeniu z chińską poezją lub tradycyjną muzyką. *Kantata Żółtej Rzeki* jest jednym z doskonałych przykładów połączenia chińskiej i zachodniej muzyki. *Gniew Żółtej Rzeki* jest szóstą częścią tej kantaty. Opowiada jak podczas wojny chińsko-japońskiej, na ziemiach zajętych przez nieprzyjaciela, pewna kobieta doznała upokorzenia, straciła też męża i dzieci. Odmalowana scena pełna jest bólu i rozpacz, kobieta wykrzykuje w stronę spienionych wód rzeki, dając wyraz swojej determinacji by walczyć z wrogiem aż do śmierci, na dowód swojej miłości i nienawiści. Utwór ten z jednej strony czerpie z dorobku tradycyjnej muzyki chińskiej, z drugiej zaś odzwierciedla specyfikę czasów i rodzącej się kultury komunistycznej.

Gniew Żółtej Rzeki powstał ponad osiemdziesiąt lat temu, lecz odznacza się wysokim poziomem artystycznym i do dziś wykonywany jest przez licznych znanych śpiewaków. Xian

⁴¹ Wang Cizhao 王次炤, *Podstawy estetyki muzycznej* (音乐美学基础) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1992

Xinghai zastosował w tym utworze formę pieśni przekomponowanej, co sprawia, że *Gniew Żółtej Rzeki* z jednej strony odznacza się narracyjnością typową dla recytatywu, z drugiej zaś posiada liryczność i dramatyczność arii. Można więc powiedzieć, że jest to zarazem pieśń artystyczna, jak i aria. Dla sopranistki wyszkolonej w tradycji *Bel canto*, *Gniew Żółtej Rzeki* jest kamieniem probierczym w repertuarze łączącym chińską i zachodnią muzykę wokalną.

2. Kontrola dźwięku i oddechu

Gniew Żółtej Rzeki odznacza się stosunkowo wolnym tempem, początkowo rejestr nie jest również wysoki. Wymaga to stabilnego oddechu, zapewniającego żywość i siłę ekspresji głosu.

Przykład nutowy 49

6. 风啊 你不要叫

12. 喊, 云啊 你不要躲闪

17. 黄河啊 你不要呜咽

Jak widać na powyższym przykładzie, frazy są dość długie, dlatego należy uwalniać powietrze stopniowo, nie jest bowiem wskazane częste jego nabieranie. Fragment ten stawia konkretne wymagania względem kontroli oddechu. Np. frazę „风啊，你不要叫喊” należy zaśpiewać na jednym oddechu. W następnej można nabrać powietrza po słowie „闪”, a później po „咽”. Należy więc dobrze rozplanować oddech, wypuszczając powietrze równomiernie i stopniowo, niczym przy cichym zwierzaniu się.

Przykład nutowy 50 pokazuje zakończenie utworu. Poprzednik utrzymany jest w metrum 6/8, w tempie *poco mosso*, po czym następuje przejście do metrum 3/4. Następnik jest podkreśleniem poprzednika. Po szybkim zaśpiewaniu pierwszego zdania należy szybko rozluźnić talię i plecy, a następnie powoli, jakby z westchnieniem zaśpiewać „你要替我...”. Po słowie „笔” można nabrać powietrza, co pozwoli stabilnie zaśpiewać trzy dźwięki na sylabie

„血” (xi re fa), z utrzymaniem wysokiej pozycji dźwięku. Dźwięk powinien być osadzony, z podbrzuszem kontrolującym równomierne rozprawdzenie powietrza. Przy sylabie „债” nie powinno dopuścić się do uniesienia powietrza, należy dalej używać techniki westchnienia i skupić dźwięk na wysokim „re”, pozwalając mu wybrzmieć. Następnie należy powoli zaśpiewać dwie ostatnie sylaby, wydłużając na koniec „还”.⁴²

Przykład nutowy 50

70. 你 要 想 妻 子 儿 女 死 得 这 样 惨! 你 要 替 我 把 这 笔

74. 血 债 清 算, 你 要 替 我 把 这 笔 血

77. 还! 清 还!

3. Zastosowanie technik *runqiang*

Umiejętność zastosowania w śpiewie technik ornamentacyjnych *runqiang* (dosłownie: „upiększanie głosu”) jest niezwykle istotna. Do technik *runqiang* zaliczyć można m.in. *dunqiang* (akcent i zatrzymanie dźwięku), *kuqiang* (płaczliwy głos) i ozdobniki. Ich zastosowanie zależy od oznaczeń w nutach oraz znaczenia poszczególnych słów. W jednym zdaniu pojawić się może kilka różnych technik *runqiang*.

Przykład nutowy 51

命 啊, 这 样 苦! 生 活 啊, 这 样 难! 鬼 子 啊,

你 这 样 没 心 肝! 宝 贝

⁴² Kong Na 孔娜, *Analiza wykonawcza arii sopranowej „Gniew Żółtej Rzeki” (女高音咏叹调《黄河怨》的演唱实践探索)* [D], Liaoning Shifan Daxue



Powyższy przykład rozpoczyna się od pięciu figur w rytmie kropkowanym. Wykonując je należy podkreślić ból i smutek, zrobić to można za pomocą techniki *shuaiqiang* (dosłownie: „wyrzucenie głosu”). Na słowie „苦” (ból, gorycz) w „这样苦” znajduje się jedyny w pieśni ozdobnik, który dodatkowo podkreśla smak tej goryczy. Znaki „没, 心, 肝” w następnej frazie zaśpiewać można z użyciem techniki *dunqiang*, dając wyraz palącej nienawiści do wroga. Na koniec, na słowie „惨” (tragiczny) zastosować można technikę *kuqiang*. Jest to najniższy dźwięk w linii melodycznej, gdy na myśl o utracie dziecka wszystko inne blednie. Warto więc zaśpiewać go z płaczem w głosie, nie zapominając jednocześnie o zachowaniu wysokiej pozycji dźwięku.⁴³

4. Ekspresja emocjonalna

Celem wykonawstwa wokalnego jest poruszenie serca odbiorcy przez danie mu odczuć wyrażanych w utworze emocji. To z kolei wymaga od wykonawcy przeanalizowania ładunku emocjonalnego tego dzieła. Tylko rozumiejąc subtelne zmiany nastroju można w przekonujący sposób przekazać emocje. Każda z czterech części pieśni *Gniew Żółtej Rzeki* wyraża nieco inne uczucia. Emocje mają charakter narastający, niczym narracja historii. Dlatego ważne jest by się im uważnie przyjrzeć.

Opanowanie ekspresji emocjonalnej jest kluczowe dla wykonania utworu. Nie można przy tym ograniczyć się do jednolitej, jednowymiarowej emocji, np. smutku. Należy ukazać jej zmiany na przestrzeni utworu, tak jak zmienia się melodia i opowiadana historia, tak też emocje nie mogą pozostać te same. Pieśń *Gniew Żółtej Rzeki* składa się z czterech części. W pierwszej, bohaterka wznosi głowę ku niebu, wydając okrzyk bólu. Tę część należy zaśpiewać niczym płaczliwe zwierzenie, pełne skargi i nienawiści. W drugiej części ładunek emocjonalny zaczyna narastać, ukazuje ona bowiem okrucieństwo wroga. Myśl o tragicznej śmierci swojego dziecka sprawia że serce matki po chwilowym wzburzeniu zamiera w bólu. W trzeciej części Żółta Rzeką grzmi w odpowiedzi na pełną cierpienia skargę, aż do słów „今晚...”, po których następuje uspokojenie, a wraz z nim determinacja by dać wyraz swojej nienawiści. Ostatnia

⁴³ Wang Zihan 王宇晗, *Analiza muzyczna i wykonawcza chińskiej pieśni artystycznej „Gniew Żółtej Rzeki”* (论中国艺术歌曲《黄河怨》的音乐分析和演唱处理) [D], Ha’erbin Shifan Daxue 2021

część skupia się na pokazaniu woli walki na śmierć i życie, tak by najeźdźca spłacił krwawy dług. Melodia w niskim rejestrze doskonale oddaje uczucie smutku. Wokół hula wiatr, niebo zasnuwają ciemne chmury, a spieniona rzeka uderza o brzegi, wszystko to doskonale współgra z pełnym bólu nastrojem, podkreślając rozpacz i gniew. Na przestrzeni czterech części należy w jak najnaturalniejszy sposób wyrazić całą gamę emocji, od zbolełego wyznania po deklarację zemsty, tylko w ten sposób ukazać można w pełni artystyczny urok tego utworu.⁴⁴

5. Gra sceniczna

Ekspresja artystyczna wymaga pewnej dozy scenicznej oglądy. Występ rozpoczyna się już od momentu gdy wykonawca staje na scenie, gdy zaczyna grać akompaniament. Należy podążać za muzyką, wczuć się w rolę, w sytuację podmiotu lirycznego. W przypadku pieśni *Gniew Żółtej Rzeki*, sam śpiew nie jest wystarczający dla uzyskania odpowiedniego efektu artystycznego. Należy zwrócić uwagę na mowę ciała, na postawę, gestykulację, które powinny być proste, naturalne i doskonale współgrać z muzyką. Aby oddać ogrom nieszczęść i cierpienia bohaterki, należy najpierw wywołać łzy przez pełne bólu wyznanie skierowane do Żółtej Rzeki. Na koniec natomiast, gniewnie deklarując zamiar zemsty na wrogu, niezależnie od niebezpieczeństwa utraty życia, należy zachęcić naród do walki. Dla osiągnięcia efektu zróżnicowania i wielowymiarowości, w pierwszej części gestykulacja powinna być powściągliwa, może jej towarzyszyć delikatne drżenie. Jednak wyrażając determinację do walki, należy zwiększyć zakres ruchów, powinny być też one silne i zdecydowane. Niezwykle istotne jest też odpowiednie dopasowanie mimiki.

Mimika powinna zmieniać się wraz z wyrażanymi emocjami. Ból szlochającej kobiety, skarga na niesprawiedliwość losu, determinacja do pokonania japońskiego najeźdźcy, wszystkie te emocje powinny znaleźć wyraz na twarzy. Przy słowach „没心肝” (bez serca) wzrok powinien pałać gniewem, utkwiony w jeden punkt przed sobą, tak jakby w tym miejscu stał wróg. Z kolei gdy słowa wspominają o dziecku („宝贝啊...惨”), należy natychmiast zmarszczyć brwi w grymasie bólu i spojrzeć ze łzami w oczach na dół. Wyraz twarzy powinien być autentyczny i szczery, wtedy doda on utworowi siły ekspresji. Wyżej opisane elementy gry scenicznej pozwalają w bardziej różnorodny i przekonujący sposób wykreować postać i odmalować opowiadaną historię przed oczyma widzów.

⁴⁴ Yang Lijuan 杨丽娟, *Refleksje na temat ekspresji emocjonalnej w „Gniewie Żółtej Rzeki”* (浅析<黄河怨>的情感表达) [J], Beifang Yinyue 2020 (02/04), str. 91-92

5.3 Analiza wykonawcza współczesnej pieśni chińskiej na przykładzie *Chai Tou Feng* i *Pieśni barkarza Yue*

5.1.1 *Chai Tou Feng*

1. O utworze

Chai Tou Feng (钗头凤) to poruszający do łez klasyczny wiersz napisany przez poetę Lu You dla byłej żony, Tang Wan. Opisuje on tragiczną historię miłosną: Tang Wan była kuzynką Lu You, poznali się oni w młodości i zakochali z wzajemnością, oddając się sobie całym sercem. Jednak po ślubie, matka poety obawiała się o przyszłość zadurzonego w żonie syna, a do tego Tang Wan okazała bezpłodna, co wzmogło determinację matrony by rozdzielić małżonków. Ostatecznie, w imię synowskiej lojalności, Lu You był zmuszony rozwieść się z ukochaną żoną. Wiele lat później, podróżując do Ogrodu Shenyuan, Lu You spotkał Tang Wan z towarzyszącym jej mężem. Powróciło długo skrywane uczucie bólu i tęsknoty. Spotkanie to stało się inspiracją do napisania wiersza *Chai Tou Feng – Hong Su Shou*, który poeta umieścił na ścianie ogrodu. Przy swojej kolejnej wizycie w Shenyuan, Tang Wan przeczytała wiersz, który przeszył jej serce na wskroś i skłonił ją do napisania w odpowiedzi pełnego smutku i rozpaczliwego utworu *Chai Tou Feng – Shi Qing Bo*.

2. Zastosowanie głosu i oddechu

Śpiewając *Chai Tou Feng* należy oddać specyfikę pieśni do poezji klasycznej. Konieczna jest do tego kontrola wolumenu, który powinien być odpowiednio powściągliwy. Ważna jest kontrola oddechu i naturalność głosu. Jednocześnie niezwykle istotne jest wyczucie prozodii poezji klasycznej, wszystko to bowiem składa się na całościową stylistykę utworu i unikalny urok chińskiej poezji klasycznej.

Pierwsze zdanie wiersza (红酥手…宫墙柳) odmalowuje obraz małżeństwa raczącego się alkoholem w wiosennej scenerii. Jest to piękne wspomnienie poety Lu You. Ogarnięte wiosną miasto jest nieskończenie romantyczne, soczysta i harmonijna zieleń wierzby symbolizuje życie i nadzieję. Wznosząco-opadająca linia melodyczna sprawia wrażenie „westchnienia”. Śpiewając tego rodzaju melodię, należy zwrócić uwagę na kontrolę oddechu i ekspresję emocjonalną. Należy podążać za wspomnieniem i w oparciu o należyte podparcie oddechowe, stopniowo odsłaniać wzbierające w sercu poety uczucia czułości, żalu i tęsknoty zrodzonej z wieloletniego rozstania. Od samego początku, nastrój pełen bezradności, smutku i złości

współgrać musi z koncepcją artystyczną wiersza, tak by integralnie połączyć temat muzyczny z ładunkiem emocjonalnym. Należy zwrócić szczególną uwagę na otwierający frazę wyraz „红 (hong)”. Trzeba najpierw rozluźnić ciało, przygotować tor głosowy, myśląc o wysokiej pozycji dźwięku i rozpocząć śpiew z uczuciem rzewnego wyznania, pamiętając o wzajemnym przenikaniu się oddechu, głosu i emocji. Na słowach „滕” (teng) i „墙” (qiang), kompozytor zastosował melodię melizmatyczną, z wykorzystaniem septoli imitujących westchnienie. W tym miejscu podkreślić należy ból i bezradność poety.⁴⁵ Tak więc wymagany jest nie tylko stabilny oddech, ale również aktywne zaangażowanie całego toru głosowego. Przy septolach konieczne jest równomierne, kontrolowane uwalnianie powietrza. Jednocześnie ekspresja emocjonalna musi współgrać z nastrojem kreowanym przez muzykę, a przepływ powietrza w całym ciele powinien być naturalny i płynny. Nad septolami znajduje się określenie wykonawcze „poco libero”, oznaczające „z pewną dozą swobody”. W oparciu o stabilne podparcie oddechowe, wykonawca powinien oddać „szlochający” ton wypowiedzi oraz emocje bezradności i smutku, starając się jak najlepiej wczuć w rolę poety. Tor głosowy powinien pozostać otwarty jak przy wdechu, zapewniając odpowiedni rezonans. Septole należy wykonać legato, nadając im charakter wyznania. Powinny odznaczać się zarówno pięknem dźwięku, jak i poprawnością dykcji, dźwięk powinien być prowadzony przez emocje, tak aby jak najlepiej oddać dręczące, lecz niewysłowione uczucie bólu i melancholii.

W tym miejscu autorka omówi pokrótce technikę wykonania sekstoli i septoli. Zastosowana przez autorkę technika zbliżona jest do koloratury z zachodniego Bel canta. Figur tych nie należy wykonać zupełnie legato, powinny brzmieć płynnie, ale jednocześnie z wrażeniem oddzielenia dźwięków. Należy przy tym zwrócić szczególną uwagę na ruchliwość głosu. Nie można nadmiernie otwierać ust, należy zmniejszyć wolumen i przepływ powietrza. Każda nuta powinna zabrzmieć wyraźnie, a cieniowanie dynamiczne i agogiczne dostosować należy do ekspresji emocjonalnej (vide: Przykład nutowy 52).

⁴⁵ Liu Linlin 刘琳琳, *Charakterystyka artystyczna pieśni do poezji klasycznej „Chai Tou Feng”* (古诗词歌曲《钗头凤》的艺术特征) [J], *Dangdai Yinyue* 2020 (04), str. 61-62

Przykład nutowy 52

11

poco libero

1. 红酥手, 黄滕酒。
2. 春如旧, 人空瘦。

W drugim zdaniu („东风恶…几年离索”) następuje zmiana nastroju. Fale bólu, żalu i złości zalewają nagle serce poety z nieprzemąganą siłą. Wyrażenie „Bezlitosny wschodni wiatr” (东风恶) doskonale oddaje bezgraniczny smutek, wściekłość i żal Lu You. Uczucia te kumulują się na słowie „bezlitosny” (恶). Dlatego oprócz kontroli oddechu, istotne jest w tym miejscu wyczucie tonu wypowiedzi i niesionych przez nią emocji. Następująca potem septola powinna wyrażać bolesną i pełną złości skargę, łącząc obraz poetki z ekspresją emocjonalną w jedną spójną całość (vide: Przykład nutowy 53).

Przykład nutowy 53

19

东风恶, 欢情薄, 一怀
桃花落, 闲池阁, 山盟

W taktach 23-28 („一怀愁绪，几年离索”), na słowie „离” (rozdzieleni) emocje osiągają punkt kulminacyjny, kompozytor zastosował w tym miejscu sekstolę, a całość uznać można za małą kadencję. Jest to też fragment pieśni utrzymany w najwyższym rejestrze. Uczucie smutku i bezradności znajduje tu pełny wyraz. Wykonując ten fragment należy otworzyć ciało, zadbać o stabilność i płynność oddechu, nieznacznie wciągnąć brzuch, rozluźnić ramiona i rozszerzyć dolną część pleców. Odpowiednie podparcie oddechowe zapewni szybkie, skupione i płynne wykonanie sekstoli. Jeśli chodzi o dynamikę na nucie oznaczonej fermatą, to powinna ona narastać proporcjonalnie do ładunku emocjonalnego, osiągając kulminację w skali całego utworu. Przy powtórzeniu tej frazy, ból i złość ustępują miejsca bezradności i rezygnacji, ale melodia wciąż powinna opierać się na solidnym podparciu oddechowym. Nie można również zapomnieć o odpowiednim wykorzystaniu rezonatorów na przestrzeni pieśni, dla podkreślenia wyrażanych emocji i nastroju.

Przykład nutowy 54

25

愁 绪, 几 年 离
虽 在, 锦 书 难

25

28

索, 一 怀 愁 绪, 几 年
托, 山 盟 虽 在, 锦 书

6

8^{va} - - -

28

3

W zakończeniu trzykrotnie pojawia się słowo „błąd” (错), stanowiące pełen refleksji łącznik z drugą strofą. Choć melodia pozostaje taka sama, to uczucia smutku i bólu przybierają na sile. Należy zwrócić uwagę na to, by oddać kontrast barwy w stosunku do pierwszej strofy. Kontrola oddechu musi być jeszcze silniejsza i aktywniejsza. W końcowym okrzyku „nie! nie! nie!” (莫) następuje przeniesienie o oktawę wyżej, odzwierciedlające przeszywający serce ból i wymykający się słowom smutek. Wykonując tę frazę należy utrzymać kształt toru głosowego jak przy wdechu, tak by powietrze przepływało przez struny głosowe. Każde „nie” powinno wybrzmieć niczym ciche, bolesne westchnienie. Przy śpiewie w wysokim rejestrze, w dynamice piano, nie można całkowicie rozluźnić ciała, ale należy wzmóc siłę oporu wewnątrz ciała, uzyskując w ten sposób lepszą kontrolę nad dźwiękiem, który powinien być cichy, ale nie pusty. Zwłaszcza ostatnie „莫”, dłuższe od poprzednich, daje możliwość wyrażenia wewnętrznego sprzeciwu wobec nieuchronności losu tej pary w społeczeństwie feudalnym, nieukojonemu bólowi i palącej złości poety⁴⁶ (vide: Przykład nutowy 55).

3. Język i dykcja

Chcąc wykonać chiński utwór za pomocą techniki Bel canto, należy poświęcić czas na zapoznanie się ze specyfiką wymowy języka chińskiego, a następnie połączyć jej zasady z techniką śpiewu Bel canto. Każdy dźwięk powinien być zaśpiewany czysto i precyzyjnie, nie tylko tak aby był zrozumiały przez odbiorcę, ale również by słowa niosły w sobie ładunek emocjonalny. Jak powszechnie wiadomo, język włoski sprzyja śpiewaniu. Ćwiczenia z zakresu emisji głosu oprzeć można na pięciu włoskich samogłoskach: „a, e, i, o, u”, które następnie poddawać można modyfikacjom. Jednocześnie nie należy zapominać o znaczeniu spółgłosek, wtedy dykcja nabiera wyrazistości. Chińska fonetyka jest nieco bardziej skomplikowana, podczas artykulacji sylab należy zwrócić uwagę na wymowę nagłosu, śródgłosu i wygłosu. Nagłos to głoska otwierająca sylabę, śródgłos obejmuje główną samogłoskę, a wygłos jest głoską zamykającą sylabę. Przed wykonaniem pieśni *Chai Tou Feng* należy ćwiczyć deklamację wiersza, z uczuciem recytować tekst, by zaznajomić się z jego prozodią. Wtedy wiadomo który wyraz zaakcentować, a który wymówić lżej. Ponadto, należy zwrócić uwagę by wyraźnie wymówić każdy element sylaby i każdą z nich domknąć. Przejścia między nagłosem, śródgłosem i wygłosem powinny być naturalne, ale nie niedbałe.

⁴⁶ Liu Xiaona 刘小娜, *Analiza wykonawcza pieśni artystycznej do poezji klasycznej „Chai Tou Feng”* (古诗词艺术歌曲《钗头凤》的演唱分析) [J], *Xiju Zhi Jia* 2020 (22)

Przykład nutowy 55

The musical score consists of two systems. The first system (measures 33-37) has a vocal line with lyrics '离索。错！错！错！莫！' (Lí suǒ. cuò! cuò! cuò! mò!). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with triplets and chords. The second system (measures 38-42) has a vocal line with lyrics '莫！莫！' (mò! mò!). The piano accompaniment continues with similar patterns, including triplets and chords.

Na przykład, na początku utworu, dla uniknięcia zbyt nosowej wymowy „-ong” w wyrazie „红” (hong), należy delikatnie wyartykułować nagłos, tak by był jednocześnie wyraźny i skupiony z przodu, a następnie szybko przejść do „-ong”, dbając o płynność i okrągłość dźwięku oraz rozluźnienie żuchwy. W wyrazie „手” (shou), po artykulacji nagłosu „sh-”, należy przejść do realizacji śródgłosu „-o-” i wydłużyć go, a na koniec wyraźnie zaśpiewać wygłos „-u”. Ważne przy tym zwrócić uwagę na płynność przejścia między poszczególnymi częściami sylaby oraz jednorodność barwy.

Język chiński jest językiem tonalnym i powinno to znaleźć odzwierciedlenie również w śpiewie. Wyrazy „手” i „酒” są na trzecim tonie, który należy uwypuklić, podkreślając wygłos „-ou” i „-iu”. Podkreślenie to daje również przestrzeń do ekspresji emocjonalnej. W słowie „离” (li), na samogłosce zamkniętej zastosowana jest sekstola w wysokim rejestrze, doskonale oddająca ból i złość poety. W tym miejscu, z natury wąski dźwięk („i”) należy zaśpiewać szeroko, w sposób zbliżony do artykulacji samogłoski „a”. Należy rozluźnić krtań

i otworzyć tor głosowy, unikając uniesienia krtani i dbając o wartki strumień powietrza. W ten sposób swobodnie wyrazić można rozdzierające serce emocje podmiotu lirycznego.

4. Ekspresja emocjonalna

Tematem pieśni *Chai Tou Feng* jest tragiczna historia miłości Lu You, a wspomnienie przeszłości przynosi dozgonny żal. Koniec końców, poeta nie miał wpływu na losy swojego małżeństwa, nie był w stanie wzruszyć okrutnego systemu feudalnego. Jedyne, co mu pozostało, to przełać smutek i gniew na papier. Jego lojalna miłość wobec Tang Wan stała się w ten sposób nieśmiertelna. Przed wykonaniem utworu należy zapoznać się z emocjonalną „linią melodyczną” wiersza: bezradność, ból, żal, gniew, lament, niezachwiana miłość, która nie może znaleźć ujścia, ogrom słów i zupełna bezsilność. Podczas śpiewu należy zwrócić uwagę na zróżnicowanie ekspresji oraz subtelne zmiany emocji i tonu. Rozszerzając paletę barw emocjonalnej „linii melodycznej”, wzbogacić można ekspresję artystycznej koncepcji wiersza i uczynić temat bardziej poruszającym. Słowa wiersza przedstawiają rozdzielenie szczęśliwego małżeństwa przez matkę poety: „bezlitosny wschodni wiatr rozwił szczęście, lata rozstania spętały serce smutkiem, jakież to błąd, błąd, błąd” (东风恶，欢情薄，一怀愁绪几年离索，错错错). Piękny sen Lu You został rozwiany przez bezlitosny wschodni wiatr, pozostawiając go z rozdartym i zgorzkniałym sercem. Wykonawca powinien wczuć się w stan emocjonalny podmiotu lirycznego, wyobrazić sobie bezgraniczny smutek, gdy na zewnątrz stwarza się pozór spokoju, w sercu jednak gromadzą się czarne chmury i szaleją fale. Trzykrotnie powtórzony wyraz „błąd” śpiewany jest z zatrzymaniem po każdym słowie, stanowi on bezsilne westchnienie, skargę i wołanie: czyj to właściwie błąd? Pierwsze słowo „błąd” wyraża żal i westchnienie, drugie pełne jest wątpliwości, a trzecie jest bolesnym zderzeniem z rzeczywistością bezdusznego społeczeństwa feudalnego. Ze względu na posłuszeństwo względem matki, poeta porzucić musi miłość, co jest niezaprzeczalnym błędem! Druga strofa wiersza pozostaje w wyraźnym kontraście ze strofą pierwszą, zaznacza bowiem powrót z pięknego wspomnienia do okrutnej rzeczywistości: „wiosna jest wciąż ta sama, lecz człowiek marnieje z tęsknoty, moja chustka jest przemoczona od znaczonych krwią łez” (春如旧，人空瘦，泪痕红浥鲛绡透). Jest to pełne rezygnacji wyznanie Tang Wan, która po rozstaniu z mężem, z dnia na dzień niknie w oczach. W ostatnich czterech wersach wiersza kwiecie brzoskwini opadło z drzew, ogród uderza zimną pustką, miejsce wydaje się być to samo, ale ludzie już się zmienili. Obraz ten odsłania inne oblicze melancholii. W tym momencie poeta odczuwa niezmierzony żal i ból, ton jest pełen powagi, a na słowie „托” (tuo) głos powinien

odzwierciedlać bezsilność, wewnętrzne rozdarcie i niezachwianą miłość. Kończące utwór trzykrotne „nie” (莫) należy zaśpiewać w sposób ukazujący bezsilną rezygnację i poruszający najgłębsze struny serca.

5. Estetyka – jedność poezji i muzyki

W przypadku pieśni artystycznej do poezji klasycznej, której przykładem jest *Chai Tou Feng*, wykonawca musi nie tylko zaznajomić się z zapisaną w nutach melodią, ale również, w oparciu o zrozumienie estetyki chińskiej poezji klasycznej, precyzyjnie odmalować koncepcję artystyczną wiersza. Śpiewając, należy oddać zawarty w poezji obraz, nastrój i bogactwo konotacji. W dwóch strofach wiersza *Chai Tou Feng* zauważyć można wyraźny kontrast w stopniu wyrażanego smutku i bólu. Kompozytor zastosował w tej pieśni zachodnią tonację molową harmoniczną, nadając melodii melancholicznego zabarwienia. Ponadto, zastosowanie powtórzenia w zakończeniu, dodatkowo podkreśla nastrój przygnębienia i bezsilności, nadając mu głębszego wymiaru. Jako profesjonalny śpiewak należy po pierwsze uświadomić sobie, że zrozumienie subtelnych odcieni emocji w wierszu jest zagadnieniem kluczowym w wykonawstwie wokalnym. Po drugie, należy zgłębić treść utworu, odkryć bogactwo emocji i konotacji, a następnie upewnić się, że interpretacja jest spójna z koncepcją artystyczną utworu. Na koniec, konieczne jest wczucie się w rolę, tchnięcie w muzykę emocji, tak by przy współudziale obrazowej melodii i pełnego smutku akompaniamentu, jak najpełniej oddać uczucie beznadziejnej rozpacz podmiotu lirycznego. Synteza poezji z muzyką polega na integralnym połączeniu, dającym unikalny efekt estetyczny. Poprzez harmonijną integrację ekspresji emocjonalnej z koncepcją artystyczną wiersza, wykonawca pogłębia siłę wyrazu tematu muzycznego, odzwierciedlając piękno klasycznego wiersza i wzbogacając wartość estetyczną pieśni artystycznej do poezji klasycznej. W przypadku tego rodzaju pieśni, integralne połączenie poezji z muzyką prowadzi do kreacji muzycznego obrazu, posiadającego estetyczne znaczenie. W odróżnieniu od zachodniej arii, w wykonaniu pieśni artystycznej kluczowe jest zrozumienie zamysłu artystycznego i obrazu poetyckiego. Wykonawca, w procesie kreatywnej interpretacji, wchodzi w wykraczający poza granice czasu i przestrzeni emocjonalny dialog z autorami tekstu i muzyki. Zrozumiawszy głębiej stworzony przez nich konstrukt estetyczny, w połączeniu z dojrzałym warsztatem wokalnym, śpiewak jest w stanie lepiej oddać koncepcję artystyczną i emocjonalne piękno pieśni artystycznej. Interpretacja odznaczająca się harmonią i jednością pomiędzy poezją a muzyką, w pełniejszy sposób odzwierciedla unikalny urok i wartość estetyczną utworu.

5.1.2 *Pieśń barkarza Yue* – na przykładzie interpretacji tenora leggiero Shi Yijie

1. O utworze

Pieśń barkarza Yue (越人歌) jest utworem z okresu poprzedzającego panowanie dynastii Qin, początkowo napisanym w starożytnym języku kantońskim. Wiersz ten jest wyrazem miłości barkarza z ludu Yue do księcia Zixi z królestwa Chu. Wraz z ustaniem muzyki bębnów, trzymając w rękach wiosła, barkarz zaczyna śpiewać księciu z uczuciem. Z powodu bariery językowej, książę nie rozumie słów pieśni, prosi więc o jej przetłumaczenie na język Chu. Barkarz z jednej strony podziwia księcia i jej podekscytowany możliwością płynięcia razem z nim; z drugiej natomiast doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że z powodu różnicy klasowej i obyczajów, nie będą mogli być razem. Stąd też pieśń wyraża złożone uczucia, pełne niepewności i wahania, a zarazem determinacji by wyznać księciu miłość. Współczesny, młody kompozytor chiński Liu Qing napisał muzykę do tego wiersza, a akompaniament skomponowali pianiści Deng Yao i Bai Dongliang. W ten sposób powstała współczesna chińska pieśń artystyczna.

2. O wykonawcy

Shi Yijie, młody śpiewak urodzony w 1982 roku w Szanghaju, ukończył studia w Europie i zdobył liczne nagrody w międzynarodowych konkursach wokalnych. Specjalizuje się w wykonaniu repertuaru wokального Mozarta, Rossiniego, Belliniego i Donizettiego. Powszechnie klasyfikowany jest w kręgach wokalnych jako tenor leggiero. Obecnie uważany jest za najbardziej popularnego młodego tenora chińskiego. Po powrocie do kraju, chcąc przybliżyć chińską kulturę szerszemu gronu odbiorców, zaangażował się w promocję chińskiej pieśni artystycznej. Wielokrotnie wykonywał na międzynarodowych scenach chińskie pieśni artystyczne z wczesnego okresu. W ostatnich latach, jego dobór chińskiego repertuaru liryczno-wokального jest wręcz podręcznikowy. Śpiewane przez niego pieśni, takie jak *Jangcy płynie na wschód* (大江东去), *Mieszkam u źródeł Jangcy* (我住长江头), *Pieśń o czerwonej fasoli* (红豆词), *Trzy życzenia róży* i *Nostalgia*, spotkały się z niezwykle entuzjastycznym odbiorem w kręgach muzyki wokalne. Shi Yijie udało się połączyć wyuczone na zachodzie techniki wokalne typowe dla niemieckojęzycznej pieśni artystycznej, ze specyfiką wymowy języka chińskiego i tradycyjną chińską stylistyką, wyznaczając nową ścieżkę rozwoju wykonawstwa chińskiej pieśni artystycznej.

3. Głos i stylistyka

1) Charakterystyka głosu

Podczas całego koncertu, głos Shi Yijie odznacza się łagodnym pięknem, co sprawia, że jego śpiew przypomina wyznanie. W porównaniu z innymi śpiewakami chińskimi, którzy ogólnie dążą do zaprezentowania imponującego wolumenu, Shi Yijie przykładą większą wagę do naturalności i płynności głosu. Choć dynamika, na którą się decyduje jest stonowana, to dźwiękowi nie brakuje siły i słychać wyraźnie każde słowo. W punkcie kulminacyjnym, jego głos odznacza się donośnością, wysoką pozycją dźwięku i stabilnością. Nie słychać aby starał się celowo zwiększyć przepływ powietrza, jego gardło pozostaje cały czas rozluźnione. Udało mu się odnaleźć równowagę, pozwalającą na doskonałe współgranie oddechu ze strunami głosowymi, co z kolei widoczne jest w stabilności i płynności linii melodycznej. Technika emisji głosu Shi Yijie jest typowa dla Bel canto, ale jednocześnie nosi wyraźne znamiona chińskości. Jego głos jest niezwykle przyjemny w odbiorze i pełen emocji.

2) Zastosowanie technik *runqiang*

W melodii *Pieśni barkarza Yue* znaleźć można liczne przykłady glissanda wstępującego o interwał sekundy małej, co jest charakterystyczne dla technik *runqiang* w chińskiej muzyce ludowej. W ten sposób ozdobione są na przykład wyrazy „舟” i „中” we frazie „零舟中流”. Wykonując je, Shi Yijie włączył elementy koloratury z Bel canto, utrzymując dźwięk przez strumień powietrza kontrolowany mięśniami brzucha, podczas gdy górna część ciała pozostaje nieruchoma. Dzięki temu oddech jest stabilny, a głos brzmi naturalnie i jednocześnie nie brakuje mu siły ekspresji. Nietrudno zauważyć, iż wrodzona barwa tenora leggero sprawia, że głos Shi Yijie wyróżnia się łagodnym pięknem. Z kolei zastosowanie naukowych metod emisji głosu zwiększa donośność i urok głosu.

4. Techniki wykonawcze

Barwa tenora leggero jest jasna i subtelna, a wolumen stosunkowo niewielki. Pragnąc by głos dotarł do każdego zakątka sali koncertowej, należy kreowane przez rezonatory uczucie przestrzeni. W nagraniu wersji koncertowej *Pieśni barkarza Yue*, głos Shi Yijie odznacza się pięknem, czystością i siłą, nawet siedzący daleko słuchacze nie mają problemu z usłyszeniem śpiewaka. Z jednej strony wynika to z warunków głosowych, z drugiej natomiast z wysokiej pozycji dźwięku i skupionego, stabilnego rezonansu.

W pierwszej frazie (今夕何夕兮) dominuje sylaba „xi”, kończąca się na samogłosce „i”. W wykonaniu Shi Yijie brzmi ona niezwykle naturalnie, czysto i jakby bez wysiłku. Pozycja dźwięku przy każdym słowie jest niezwykle stabilna i skupiona w jednym miejscu. Publiczność ma przez to wrażenie, że cała przestrzeń sali koncertowej wypełniona jest dźwiękiem. Patrząc na swobodę ruchów Shi Yijie i jego prezencję sceniczną zauważyć można, że wysoka pozycja dźwięku nie jest u niego wymuszona, a wynika z rozluźnienia i współgrania wszystkich zaangażowanych mięśni. Taka technika śpiewu zapewnia naturalność i nośność efektu akustycznego.⁴⁷

Przykład nutowy 56

The musical score example 56 consists of two systems. The first system, starting at measure 9, features a vocal line with lyrics '今夕何夕兮' (Jīn Xī Hé Xī Xī) and '暮舟中流' (Mù Zhōu Zhōng Liú). The piano accompaniment provides a harmonic foundation. The second system, starting at measure 13, continues the vocal line with lyrics '今日何日兮' (Jīn Rì Hé Rì Xī) and '得与王子同舟' (Dé yǔ Wáng Zǐ Tóng Zhōu). The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

5. Język i dykcja

Shi Yijie zasłynął na scenie muzycznej śpiewając repertuar zachodni. W jednym z wywiadów wyznał, że nigdy nie pobierał lekcji na temat zastosowania Bel canto w chińskich utworach wokalnych. Zainspirowany techniką śpiewu wykorzystywaną w niemieckojęzycznej pieśni artystycznej, zapożyczył z niej takie elementy, jak dykcja, artykulacja samogłosek

⁴⁷ Ren Qiao 任乔, *Estetyka głosu i dzieła muzycznego w śpiewie Shi Yijie* (石倚洁在演唱中对声音及作品的审美) [D], Hunan Shifan Daxue 2018

i spółgłosek, cieniowanie dynamiczne, zróżnicowanie barwy. Ćwicząc chińskie utwory, zapisuje on tekst w transliteracji pinyin, następnie sprawdza je w słowniku i pochyla się nad wymową każdej głoski. Uważa on, że wykorzystanie niektórych technik, zaczerpniętych z zachodniej pieśni artystycznej w chińskich utworach jest korzystne.

Wykonawcy chińskiej pieśni artystycznej do poezji klasycznej często zapożyczają sposób artykulacji słów z tradycyjnej opery chińskiej. Sposób ten opiera się na podziale sylaby na nagłos i wygłos, podczas gdy w niemieckojęzycznej pieśni artystycznej podstawową jednostką są głoski. Ze względu na tę różnicę, podczas zamiany jednej metodologii na drugą dojść może do problemu niewyraźnej dykcji.

Shi Yijie z powodzeniem zastosował technikę, w której łączy chiński nagłos z tak ważnymi w pieśni zachodniej samogłoskami, a na koniec domyka sylabę zgodnie z zasadami wymowy języka chińskiego. Na przykład, często pojawiające się w pierwszej frazie słowo „兮” (xi), składa się z nagłosu „x-” i wygłosu „-i”. Po wyraźnym wyartykułowaniu nagłosu, Shi Yijie szybko przechodzi do samogłoski „i”, by następnie zatrzymać się na niej. Głos jest skupiony z przodu, przednia część warg przymknięta, a czubek języka dotyka dolnych zębów. W ten sposób głoska „i” wypełnia cały tor głosowy, pięknie rezonując. Podobnie potraktowane są słowa „舟” (zhou) i „流” (liu) we frazie „寒舟中流”, w których dominującą głoską jest „o”, jedna z samogłosek typowych dla języka niemieckiego. Jej artykulacja wymaga zaokrąglenia ust i ich nieznacznego rozwarcia. Na sam koniec, śpiewak domyka wygłos. Innym jeszcze przykładem jest słowo „山” (shan), składające się z nagłosu „sh-” i wygłosu „-an”. Przy wzmożonej sile artykulacji, nietrudno w tym miejscu o podkreślenie nagłosu. Shi Yijie wykorzystał jednak strumień powietrza do zaakcentowania samogłoski „a”, po której delikatnie artykułuje wygłos „-an”. Zastosowanie tutaj techniki Bel canto poprzez podkreślenie samogłoski, pozwala uniknąć zbyt przenikliwego, ostrego dźwięku na wygłosie „-an”. Jak widać, zaadoptowanie zachodniej techniki wymowy samogłosek w chińskich utworach wokalnych ma swoje niewątpliwe zalety.⁴⁸

⁴⁸ Xu Deshi 徐德时, *Studium interpretacji chińskiej pieśni przez tenora leggiero – na przykładzie „Pieśni barkarza Yue” wykonanej podczas recitalu chińskiej pieśni artystycznej Shi Yijie* (轻型抒情男高音对中国歌曲的演绎探究——以石倚洁中国艺术歌曲专场音乐会《越人歌》为例) [J], Yishu Pingjian 2022

Przykład nutowy 57

山 有 木 兮 木 有 枝, 心 悦 君 兮 君 不

知。 山 有 木 兮 木 有 枝,

心 悦 君 兮 君 不 知, 心 悦 君 兮 君 不 知。

Oczywiście zapożyczenia są pod pewnymi względami korzystne, jednak dla zapewnienia przejrzystości przekazu, istotne jest również zastosowanie tradycyjnej dykcji. W języku chińskim dużą wagę przykładą się do „poprawnej dykcji i piękna głosu”. Na przykład, pojawiające się w części drugiej słowa „枝” i „知” posiadają nagłos „zh” [dʒ]. Przy jego artykulacji należy zwrócić uwagę na stopień retrofleksji. Gdy głoska wymawiana jest bardziej z przodu, jej wymowa zbliżona jest do „j” [dʒ], gdy jednak artykułowana jest za bardzo z tyłu, prowadzi do usztywnienia krtani. Pamiętając o wysokiej pozycji dźwięku, Shi Yijie zastosował w tym miejscu rozluźnienie języka oraz miękką artykulację w pierwszej części sylaby, z większym stopniem retrofleksji zaraz przed domknięciem sylaby, co pozwala na poprawną, wyraźną artykulację przy jednoczesnym zachowaniu piękna dźwięku.

6. Ekspresja emocjonalna i gra aktorska

W pierwszej frazie (今夕何夕兮), Shi Yijie podkreślił słowo „兮” (xi). Wyraźnie słychać jak zastosował w tym miejscu kontrolę oddechu, by zwiększyć strumień powietrza, wzbogacając tym samym dźwięk o szereg alikwotów. Doskonale współgra to z odmalowaną w wierszu romantyczną sceną na łodzi, unoszącej się na szemrzących wodach rzeki. W drugiej frazie (今日何日兮), śpiewając ten sam wyraz (兮), Shi Yijie zastosował na jego końcu diminuendo, podkreślając jednocześnie jasną barwę tenora leggero. W ten sposób odzwierciedlił przywiązanie względem towarzysza podróży i radość z przebywania w jego towarzystwie. We frazie „蒙羞被好兮”, w porównaniu z dwoma poprzednimi, zauważyć można zwiększenie ładunku emocjonalnego, natomiast nagle wyciszenie dynamiki na słowach „不訾诟耻” ukazuje nieśmiałość. W następnej frazie (心几烦, 而不绝兮), Shi Yijie zatrzymał się i podkreślił słowo „绝”, zwiększając przy jego artykulacji strumień powietrza. Następnie na słowach „得知王子” nagle uspokaja emocje i zmniejsza wolumen. Tego rodzaju wahania nastroju i kontrasty dynamiczne doskonale odzwierciedlają niepewność i wewnętrzne rozdarcie podmiotu lirycznego. W punkcie kulminacyjnym pieśni (山有木兮木有枝, 心悦君兮君不知), dla podkreślenia ekspresji emocjonalnej, Shi Yijie włącza gestykulację. Słowo „山 (shan)” odznacza się czystością i siłą, oddając wewnętrzne wzburzenie bohatera. Śpiewając „moje serce przemówiło do mojego pana, lecz mój pan nie rozumie” (心悦君兮君不知), Shi Yijie marszczy czoło i niespiesznie artykułuje słowa, wyrażając wewnętrzny sprzeciw wobec rzeczywistości. Przy powtórzeniu tej frazy po interludium, uczucia ustępują serca rozumowi, co prowadzi do uspokojenia emocji. W ten sposób odmalowany zostaje portret osoby zmuszonej do pogodzenia się z rzeczywistością. Wykorzystując zalety barwy tenora leggero, a także doskonałą kontrolę oddechu i rezonansu, kontrasty dynamiczne i wahania nastroju, Shi Yijie w niezwykle sugestywny sposób ukazał uczucia barkarza względem księcia i jego sprzeciw wobec rzeczywistości, w jakiej przyszło mu żyć.

Zakończenie

Przez lata nauki i pracy na polu wokalistyki, nurtowało mnie jedno pytanie: jak śpiewać chiński repertuar wokalny w sposób bardziej naturalny i poruszający, który spotkałby się z ciepłym przyjęciem zarówno wśród chińskich, jak i zagranicznych miłośników muzyki wokalne. Jest to zagadnienie z zakresu syntezy chińskiej i zachodniej sztuki wokalne. Niniejsza dysertacja skupia się na analizie chińskich i zagranicznych utworów wokalnych ujętych w mojej pracy artystycznej, pod kątem ekspresji wykonawczej i technik wokalnych. W pracy ukazane jest praktyczne zastosowanie zachodnich technik wokalnych *Bel canto* w wykonawstwie chińskiej pieśni artystycznej.

Choć chińska i zachodnia sztuka wokalna znacząco różni się od siebie, to pod względem technik wokalnych, ekspresji muzycznej i estetyki istnieje między nimi wiele płaszczyzn dialogu, a ich wzajemne przenikanie się otwiera nowe możliwości dla rozwoju światowej sztuki wokalne. Poruszany temat ma znaczenie praktyczne zarówno dla śpiewaków, jak i pedagogów i adeptów wokalistyki oraz miłośników sztuki wokalne. Zarówno zachodnia, jak i chińska muzyka wokalna podążać muszą za duchem czasów i nieuchronnie zmierzać będą w kierunku poszerzania grona odbiorców. Idea syntezy chińskiej i zachodniej sztuki wokalne niewątpliwie stanie się wiodącym nurtem rozwoju chińskiej wokalistyki, co ma znaczenie dla adeptów sztuki wokalne, pragnących doskonalić swoje umiejętności, jak i jej miłośników, dążących do rozwijania swojej wrażliwości muzycznej. Jednocześnie, mamy również nadzieję na przybliżenie chińskiego repertuaru wokalne zagranicznym melomanom i promowanie dialogu między chińską i zagraniczną kulturą muzyczną.

Niniejsza dysertacja przygląda się zagadnieniu syntezy chińskiej i zachodniej sztuki wokalne w ujęciu nowej teorii wokalistyki. W oparciu o dogłębną analizę wybranych utworów wokalnych, praca omawia trzy innowacyjne perspektywy: 1. wieloaspektowość syntezy chińskiej i zachodniej sztuki wokalne: narodowy styl, artyzm i zróżnicowanie głosów; 2. pięć elementów, w jakich przejawia się idea połączenia chińskiej i zachodniej sztuki wokalne: głos, emocje, język, gra sceniczna, estetyka; 3. praktyczne zastosowanie zachodnich technik wokalnych w chińskiej pieśni artystycznej.

„Stajesz się tym co śpiewasz” – to krótkie motto wyraża kwintesencję sztuki wykonawstwa wokalne. Jest to także wymóg, jaki stawia mi mój promotor. W czasach nieustannego zderzania się kultury chińskiej i zachodniej, należy dążyć do kontynuowania tradycji i ukazywania jej unikalnego piękna! Chińska i zachodnia sztuka wokalna niewątpliwie

różnią się od siebie znacząco, ale powinniśmy dokładać wszelkich starań by nieustannie doskonalić je, zarówno na polu teorii, jak i praktyki wykonawczej. W tym miejscu chciałabym serdecznie podziękować moim promotorom za pomoc w zakresie warsztatu wokalnego i badań akademickich. Mam nadzieję, że wyniki badań opisane w niniejszej dysertacji, w połączeniu z nieocenionymi uwagami grona profesorskiego, pomogą mi na drodze ciągłego doskonalenia.

Bibliografia

Literatura zagraniczna

- [1] Bernarr Rainbow, Gordon Cox. *Music in Educational Thought and Practice* [M]. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.
- [2] Berton Coffin. *Historical Vocal Pedagogy Classics* [M]. Scarecrow Press, Inc., 2002.
- [3] Carl E-Seashore. *The Vocal Trill* [J], Music Educators Journal, Vol.29, No.3, Jan.1943.
- [4] Craig Wright, Bryan Simms. *Music in Western Civilization*, Media Update [M]. Boston: Schirmer Cengage Learning, 2006.
- [5] Curt Sachs. *The rise of music in the ancient world* [M]. New York: W.W. Norton, 1943.
- [6] David C. Taylor. *Psychology of Singing: A Rational Method of Voice Culture based on a scientific Analysis of all Systems, Ancient and Modern* [M]. New York: Macmillan Company (Norwood Press), 1908.
- [7] Diane M Plute. *The Messa di Voce And its Effectiveness as a training exercise for the young singer*[D]. DMA Dissertation of The Ohio State University, 2005.
- [8] D. Ralph Appelman. *The Science of Vocal Pedagogy* [M]. Indiana University Press, 1986.
- [9] Hephaestus Books. *Opera History*, including: Castrato, Opera, Querelle Des Bouffons, Origins of Opera [M], 2011.
- [10] H. Lavoix. *Histoire de la Musique* [M]. Paris, 1884.
- [11] Ingo Titze. *Voice Research and Technology: Concone's Thirty Exercises—An Interesting Variation* [J]. Journal of Singing, Volume 66. No.3, 2010.
- [12] Lucie Manén. *Bel Canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration* [M]. New York: Oxford University Press, Reprinted 2004.
- [13] James Anderson. *We Sang Better* (volume 2 - why it was better): Further Evidence & Reasoning From Singers 1800 to 1960 [M]. Beuthen Press, 2012.
- [14] Peter Pabon, Rob Stallinga, Maria Sodersten and Sten Ternström. *Effects on Vocal Range and Voice Quality of Singing Voice Training: The Classically Trained Female Voice* [J], Journal of Voice, Volume 28, No.1, June 7, 2013.
- [15] Philip A. Duey. *Bel Canto in Its Golden Age* [M], Read Books, 2007.3.
- [16] Richard Miller. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers* [M]. Oxford University Press, 2004.
- [17] Richard Miller. *Training Soprano Voices* [M]. New York: Oxford University Press, 2000.

- [18] Nathaniel Condit-Schultz, David Huron. *Word Intelligibility in Multi-voice Singing: The Influence of Chorus Size* [J]. Journal of Voice, 2017,31(1).
- [19] Timothy J. McGee. *The Sound of Medieval song* [M]. Randall A. Rosenfeld Trs., New York: Oxford University Press, 1998.
- [20] Dan H. Marek. *Giovanni Battista Rubini And The Bel Canto Tenors: History and Technique* [M]. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2013.
- [21] Cairns D., *Mozart and His Operas*, tłum. Xie Yinghua, Shanghai Sanlian Shudian, Szanghaj 2012
- [22] Alderson R., *Complete Handbook of Voice Training* [M], tłum. Li Weibo, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe 2006

Literatura chińska

- [1] Shi Weizheng 石惟正, *Podstawy wokalistyki* (声乐学基础), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2022
- [2] Zou Benchu 邹本初, *Wokalistyka: studium dydaktyki wokalnejs Shen Xiang* (歌唱学: 沈湘歌唱学体系研究) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000
- [3] Liao Changyong 廖昌勇, *Sto lat chińskiej pieśni artystycznej* (中国艺术歌曲百年), t. I, Shanghai Yinyue Chubanshe 2020
- [4] Long Yuting 龙玉婷, *Studium kompozycji i wykonawstwa europejskiej pieśni artystycznej* (欧洲艺术歌曲创作与演唱研究), Zhongguo Yuanzineng Chubanshe, Pekin 2017
- [5] Su Lingfen 苏玲芬, *Badania i refleksje nad chińską i zagraniczną pieśnią artystyczną* (中外艺术歌曲理论研究与演绎探讨), Zhongguo Shuji Chubanshe, Pekin 2015
- [6] Liang Mingming 梁明明, *Studium stylistyki wykonawczej i dydaktyki pieśni artystycznej* (艺术歌曲演唱风格与教学研究), Jilin Daxue Chubanshe 2016
- [7] Li Wei 李炜, *Studium nowożytnej pieśni artystycznej* (当代艺术歌曲研究), Zhongguo Fangzhi Chubanshe, Pekin 2020
- [8] Kong Xiangyong 孔祥勇, *Studium rozwoju i wykonania chińskiej pieśni artystycznej* (中国艺术歌曲的发展及演唱研究), Zhongguo Xiju Chubanshe 2020
- [9] Yang Shuguang 杨曙光, *Studium różnorodnych chińskich i zachodnich stylów wykonawczych oraz antologia pieśni do dydaktyki wokalnejs* (中西多种风格演唱研究与教学曲选), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2007

- [10] Zhang Dan 张丹, *Studium teorii dydaktyki wokalne i treningu kluczowych umiejętności* (声乐教学理论与核心技能训练研究), Jilin Chuban Jituan Gufen Youxian Gongsi, Shenyang 2021
- [11] Zhang Rui 张瑞, *Studium integracji muzyki i literatury w chińskiej pieśni artystycznej do poezji klasycznej* (中国古诗词艺术歌曲音乐与文学结合研究), Jilin Chuban Jituan Gufen Youxian Gongsi, Changchun 2022
- [12] Zhou Xiaoyan 周小燕, *Studium teorii sztuki wokalne* (声乐艺术理论及其思想研究) [M], Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2021
- [13] Ma Qiuhua 马秋华, *Zbiór esejów na temat chińskiej dydaktyki wokalne* (中国声乐教育文集), Shanghai Yinyue Chubanshe 2020
- [14] Wang Wenli 王文俐, *Europejskie pieśni artystyczne i ich akompaniament fortepianowy* (欧洲艺术歌曲及其钢琴伴奏), Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe, Pekin 2012
- [15] Jin Tielin 金铁霖, *Sztuka dydaktyki wokalne* (声乐教学艺术) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2008
- [16] Liang Xue 梁雪, *Synteza Chin i Zachodu w wokalistyce* (声乐的“中西合璧”), Jilin Chuban Jituan Gufen Youxian Gongsi, Changchun 2016
- Yin Shihua [18] Xu Danguang 徐敦广, *Studium wykonawcze chińskiej i zagranicznej pieśni artystycznej* (中外艺术歌曲演唱赏析), Jilin Yinxiang Chubanshe 2001
- [19] Shen Emei 沈萼梅, *Podstawy języka włoskiego* (意大利语入门), Waiyu Jiaoxue Yu Yanjiu Chubanshe 2006
- [20] Zhuang Huili 庄慧丽, Mu Lan 穆兰, *Fonetyka języka niemieckiego* (德语语音), Waiyu Jiaoxue Yu Yanjiu Chubanshe, Pekin 2014
- [21] Zheng Wei 郑伟, *Podręcznik wykonawstwa wybitnych chińskich pieśni artystycznych do poezji klasycznej* (中国古诗词艺术歌曲经典作品演唱指导), Shejiang Daxue Chubanshe, Hangzhou 2022
- [22] Yang Shuguang 杨曙光, *Zrozumienie i wykonanie chińskiej pieśni artystycznej do poezji klasycznej* (中国古典诗词艺术歌曲赏析与演唱), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2019
- [23] Liu Dong 刘东, *Antologia nowożytnej i współczesnej niemieckojęzycznej pieśni artystycznej* (近现代德、奥艺术歌曲精选), Shanghai Yinyue Xueyuan, Szanghaj 2004
- [24] Cai Liangyu 蔡良玉, *Zachodnia kultura muzyczna* (西方音乐文化), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2002

- [25] Zhang Tieyi 张铁译, *Studium europejskiej pieśni artystycznej* (欧洲艺术歌曲研究), Anhui Shifan Daxue Chubanshe, Wuhu 2022
- [26] Zhou Lingzhen 周玲珍, *Klasyczne etiudy – trening technik wokalnych* (经典练声曲——声音的技巧训练), Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2016
- [27] Zhang Jinhua 张锦华, *Podręcznik wykonawstwa wokalnego* (声乐表演教程) t.2, Haique Wenyi Chubanshe 1998
- [28] Feng Kang 冯康, *Antologia chińskiej pieśni artystycznej 1920-1948* (中国艺术歌曲选 1920-1948) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2003
- [29] Zhu Guangying 朱广赢, *Francuski od podstaw* (零基础法语入门书), Dalian Ligong Daxue Chubanshe
- [30] Chen Lixin 陈立新, *Debussy w nagraniach* (唱片中的德彪西), Shijie Tushu Chubanshe
- [31] Wu Bixia 吴碧霞, *Muzyka chińska* 中国音乐 (kwartalnik) [J], 2009 (2)
- [32] Chen Lin 陈林, *Studium porównawcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Huang Zi* (陆在易与黄自艺术歌曲的比较研究) [D], Shaanxi Shifan Daxue 2009
- [33] Kang Le 康乐, *Zastosowanie nowożytnej chińskiej pieśni artystycznej w dydaktyce wokalne z aneksem obejmującym część utworów* (中国近代艺术歌曲在声乐教学中的作用兼对部分曲目的补遗) [D], Henan Daxue 2006
- [34] Han Hua 韩华, *Wykonawstwo i dydaktyka chińskiej pieśni artystycznej* (中国艺术歌曲的演唱与教学) [D], Xibei Minzu Daxue 2008
- [35] Li Jing 李静, *Wpływ wczesnej chińskiej pieśni artystycznej na profesjonalną dydaktykę wokalną* (中国早期艺术歌曲对中国专业声乐教学的影响) [D], Huadong Shifan Daxue
- [36] Zhang Xinchun 张欣纯, *Zarys różnic pomiędzy chińską i zachodnią pieśnią artystyczną* (浅谈中西方艺术歌曲的差异), Yishu Yanjiu 2020, 23-1529/J
- [37] Li Zhen 黎珍, *Studium porównawcze stylistyki wykonawczej chińskiej i zachodniej pieśni artystycznej* (中西方艺术歌曲演唱风格的比较探究), Beifang Yinyue 2016, CN 23-1062/J
- [38] Wang Ling 王玲, *Kilka istotnych zagadnień z zakresu akompaniamentu fortepianowego do pieśni artystycznej* (为艺术歌曲钢琴伴奏应该注意的几个问题), Yinyue Shikong 2015, CN 52—1125J
- [39] Ju Qihong 居其宏, *Muzyczny poeta o wielkim sercu – Lu Zaiyi i jego twórczość wokalna*

(胸怀大爱的音乐诗人-陆在易和他的声乐创作), *Renmin Yinyue* 2004 (11); CN: 11-1655/J

[40] Dou Manli 窦曼莉, *Teoria i praktyka integracji chińskiej i zachodniej muzyki na początku XX w. – na przykładzie pieśni artystycznej Tan Xiaolina* (20 世纪早期中西方音乐融合的理论与实践—以作曲家谭小麟的艺术歌曲创作为例), *Zhongguo Yinyuexue* 2006(4); CN: 11-1316/J

[41] Shi Weizheng 石惟正, *O integracji tradycyjnej muzyki wokalne Chin i Zachodu* (论中西传统声乐的优势契合), *Yinyue Yanjiu* 2005 (2), CN: 11-1665/J

[42] Xue Chengfang 薛瑾方, *O treningu wokalnym i praktyce wykonawczej sopranu koloraturowego* (浅析花腔女高音技能技巧训练与演唱实践) [D], Xi'an Yinyue Xueyuan 2018

[43] Qi Min 齐敏, *Studium charakterystyki artystycznej i aspektów wykonawczych pieśni artystycznych Belliniego* (贝利尼艺术歌曲的艺术特征与演唱研究) [D], Shandong Shifan Daxue 2016

[44] Zhang Kexin 张可昕, *Analiza porównawcza i studium wykonawcze dwóch pieśni artystycznych Brahmsa* (勃拉姆斯两首艺术歌曲对比分析及演唱诠释) [D], Sichuan Yinyue Xueyuan 2022

[45] Song Jing 宋晶, *Analiza partii i charakteru dwóch postaci kobiecych z oper buffa Rossiniego – Rozyny i Kopciuszka* (罗西尼喜歌剧中两位女主角罗西娜与辛德瑞拉的主要唱段及人物分析) [D], Shoudu Shifan Daxue 2007

[46] Liu Yuanping 刘元平, *Charakterystyka śpiewu Bartoli i jej wkład w wokalistykę* (巴托莉的歌唱特点及声乐贡献) [J], *Huanghe Zhi Sheng* 2014 (21)

[47] Yan Xufang 闫旭芳, *Wykonanie i analiza pieśni “Yang Guan San Die”* (歌曲《阳关三叠》的演唱与分析) [J], *Huang He Zhi Sheng* 2015 (2)

[48] Luo Yi 罗伊, *Jak zaśpiewać pieśń do poezji klasycznej „Yang Guan San Die” z użyciem techniki Bel canto* (如何用美声唱法演唱古诗词歌曲《阳关三叠》) [F], *Beifang Yinyue* 2019 (2)

[49] Kong Na 孔娜, *Analiza wykonawcza arii sopranowej „Gniew Żółtej Rzeki”* (女高音咏叹调《黄河怨》的演唱实践探索) [D], Liaoning Shifan Daxue

[50] Liu Xiaona 刘小娜, *Analiza wykonawcza pieśni artystycznej do poezji klasycznej „Chai Tou Feng”* (古诗词艺术歌曲《钗头凤》的演唱分析) [J], *Xiju Zhi Jia* 2020 (22)

[51] Ren Qiao 任乔, *Estetyka głosu i dzieła muzycznego w śpiewie Shi Yijie* (石倚洁在演唱中对声音及作品的审美) [D], Hunan Shifan Daxue 2018