

Akademia Muzyczna  
im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

**Chao Yanchao**

**Analiza porównawcza utworów wokalnych Chin  
i Włoch z początku XX wieku na przykładzie  
reprezentatywnych utworów Francesco Paolo  
Tostiego i Li Shutonga**

Promotor: prof. dr hab. Jacek Ozimkowski

Promotor pomocniczy: dr Ewa Czachorowska-Zygor

Kraków 2024



## Spis treści

Uwagi wstępne. Cel i zakres pracy.	5
1. Porównanie okoliczności powstawania dzieł włoskich i chińskich	7
1.1. Pieśń artystyczna we Włoszech XVIII i XIX wieku – rys historyczny	7
1.2. Chińskie trendy muzyczne początku XX wieku	10
1.3. Kilka faktów z biografii Francesco Paolo Tostiego	11
1.4. Zarys sylwetki Li Shutonga	13
2. Pieśni Francesco Paolo Tostiego i Li Shutonga – uwagi analityczne	15
2.1. Analiza tekstów wybranych pieśni Francesco Paolo Tostiego	15
2.2. Analiza tekstów wybranych pieśni Li Shutonga	18
2.3. Pieśni Francesco Paolo Tostiego – warstwa muzyczna:	23
<i>Ideale</i>	23
<i>Marecchiare</i>	31
<i>Sogno</i>	42
<i>La Serenata</i>	52
<i>L'ultima Canzone</i>	62
<i>Non t'amo più</i>	71
2.4. Pieśni Li Shutonga	81
<i>Chunyou (Wiosenna przechadzka)</i>	81
<i>Szkolna Pieśń Uniwersytetu Nankińskiego</i>	83
<i>San bao ge (Pieśń trzech skarbów)</i>	87
<i>Zuguo ge (Hymn Ojczyzny)</i>	90
<i>Zao qiu (Wczesna jesień)</i>	93
<i>Pożegnania, 1905</i>	96
3. Pieśń artystyczna między Włochami a Chinami. Różnice i podobieństwa	101
3.1. Podobieństwa	101
Przywiązywanie wagi do stylu ludowego	101
Połączenie poezji i muzyki	101
3.2. Różnice	103
Harmonia i faktura warstwy akompaniamentu	103
4. Problematyka wykonawcza	105
4.1. Charakterystyka wykonawcza pieśni Tostiego	105
4.2. Charakterystyka wykonawcza pieśni Li Shutonga	107
Uwagi końcowe	109

Aneksy	111
Teksty pieśni Francesco Paolo Tostiego – tłumaczenie	111
Teksty pieśni Li Shutonga – tłumaczenie	113
Bibliografia	115

## Uwagi wstępne. Cel i zakres pracy.

Pieśni artystyczne jako gatunek narodziły się w Europie na przełomie XVIII i XIX wieku, a źródła ich rozwoju dostrzec można w humanizmie renesansowym oraz pieśni lirycznej. Pomimo faktu, iż pojawiły się w czasach, gdy sceny teatrów całego świata zdominowane były przez opery, ich walory artystyczne i ekspresyjne sprawiły, że gatunek ten zaczął się prężnie rozwijać. Choć z perspektywy tradycji muzycznych w Europie proces ten wydaje się naturalny, uwarunkowany rozwojem stylistyczno-estetycznym, to jednak rozszerzając zakres badań i wychodząc poza krąg Starego Kontynentu dostrzec można odmienność zachodzących wówczas procesów.

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie wybranych pieśni dwóch kompozytorów: Francesco Paolo Tostiego i Li Shutonga, reprezentujących odmienne kręgi kulturowe Włoch i Chin, co pozwoli wskazać istotną rolę, jaką odegrał rozwój pieśni artystycznej dla ogólnego rozwoju kultury muzycznej w każdym z krajów. O wyborze tematu zdecydowały zainteresowania autora oraz względy osobiste. Znajomość tradycji muzyki chińskiej oraz chęć jej propagowania sugerowały wybór tematu, który pozwoliłby na ukazanie odmienności repertuarowej. Studia we Włoszech oraz fascynacja tamtejszą kulturą zdecydowały o chęci połączenia dwóch odległych światów muzycznych w osobach kompozytorów reprezentatywnych dla każdego z wybranych kręgów kulturowych.

Włoskie pieśni artystyczne, które pozostają nierozzerwalnie związane z poezją, charakteryzują się nie tylko wyrafinowaną warstwą słowną, ale również silnym nacechowaniem emocjonalnym i bez wątpienia stanowią istotną część europejskiego dorobku kulturalnego i artystycznego. W porównaniu z innymi twórcami, pieśni Francesco Paolo Tostiego zdają się być najbardziej jednorodne. W swoich utworach sięgał on najczęściej po teksty w języku angielskim, francuskim, włoskim czy neapolitańskim. Treść jego utworów odzwierciedlała światopogląd i uczucia ówczesnych ludzi, stanowiąc esencję włoskości. Społeczeństwo włoskie XX wieku było stabilne i zamożne. Tamtejszą ludność cechowało pozytywne nastawienie do życia oraz umiłowanie wolności. Jednym z najważniejszych źródeł inspiracji dla komponowania pieśni było uczucie miłości, rozumianej nie tylko jako afekt skierowany ku konkretnej osobie, ale także jako wyraz przywiązania do rodzinnych stron czy umiłowania życia samego w sobie.

Francesco Paolo Tosti urodził się we Włoszech w okresie szczytowego rozwoju muzyki operowej. Mimo tego wyróżnia się swoim wyjątkowym talentem kompozytorskim w zakresie

twórczości nie operowej, a pieśniarskiej. Jego utwory odniosły wielki sukces na arenie międzynarodowej. Większość z nich jest rozpoznawalna i wykonywana po dziś dzień, stanowiąc obowiązkowy punkt programu koncertowego wielu artystów śpiewaków. W niniejszej pracy autor dokonuje analizy porównawczej historii powstania, struktury, cech charakterystycznych warstwy wokalne oraz akompaniamentu, a także stylu muzycznego wybranych sześciu pieśni Francesco Paolo Tostiego.

Początek XX wieku był dla chińskiego systemu feudalnego okresem przejściowym i czasem transformacji. Rozwój muzyki, a przede wszystkim pieśni artystycznych był wówczas bardzo znikomy. Pod koniec XIX wieku grupa postępowych ludzi, pozostająca pod wpływem nowych trendów ideologicznych, zaczęła zakładać nowe szkoły, w których wprowadzane były zaawansowane zachodnie systemy kształcenia, a także nowoczesna edukacja w zakresie nauk ścisłych. W nowo otwartych placówkach oferowane były kursy śpiewu, powstawać zaczęły również szkolne pieśni, które tworzone były na zasadzie wybierania melodii i pisanie do nich tekstów. Początkowo wracający ze studiów za granicą studenci dopisywali własne słowa do japońskich bądź europejskich melodii, później zaś zaczęto posługiwać się melodiami nowo powstałymi lub zapożyczonymi z chińskich pieśni ludowych. Moment ten można uznać za oficjalny początek nowej muzyki chińskiej. W okresie powstania Ruchu 4 Maja w 1919 roku, do Chin trafiać zaczęły europejskie pieśni artystyczne, które nie tylko zdobyły uznanie w chińskich kręgach kulturowych, ale stały się też tłem dla ówczesnego nowego ruchu kulturalnego. We wczesnych latach 40-tych XX wieku twórczość chińskich kompozytorów znalazła się w okresie szczytowym. Posługiwali się oni zagranicznymi technikami komponowania, łącząc je z chińskim stylem, językiem, zwyczajami i muzyką tradycyjną, co przyczyniło się do powstania licznych pieśni o ponadczasowej wartości. W niniejszej pracy poddanych analizie zostanie sześć wybranych chińskich pieśni autorstwa Li Shutonga. Czasy, w jakich tworzył kompozytor, a także zachodzące wówczas przemiany społeczne sprawiły, że w jego utworach doszukać można się nawiązań do różnych aspektów społecznych i okresów historycznych. Każda z pieśni ma szczególne znaczenie, stając się dowodem na kształtowanie nowego gatunku chińskich pieśni artystycznych.

# 1. Porównanie okoliczności powstawania dzieł włoskich i chińskich

## 1.1. Pieśń artystyczna we Włoszech XVIII i XIX wieku – rys historyczny

Włochy od dawna są regionem o bogatej tradycji muzycznej. W XVIII wieku włoska pieśń osiągnęła wysoki poziom dojrzałości artystycznej, z czego najbardziej reprezentatywne były kompozycje neapolitańskie. Początki pieśni neapolitańskiej sięgają około XIII wieku, kiedy to po założeniu Uniwersytetu w Neapolu poezję zaczęto łączyć z lokalną muzyką popularną, tworząc wiele pieśni obrzędowych, wykorzystywanych jako chóralne modlitwy. W XVI wieku we Włoszech, m.in. w rejonie Neapolu, popularność zaczęła zyskiwać villanella, wywodząca się z ludowej muzyki włoskiej. Była to zazwyczaj trzygłosowa kompozycja o cechach tanecznych, wykonywana najczęściej w formie zwrotkowej, bez akompaniamentu lub z akompaniamentem lutni. Treść pieśni była różnorodna – od satyrycznych i żartobliwych po miłosne. Wielu znanych kompozytorów, m.in. Norah, Donato, Vecchi, tworzyło tego rodzaju pieśni. Villanella znacząco wzbogaciła zarówno tradycję neapolitańską, jak i ogólnowłoską.

W XVII wieku we Włoszech zaczęły pojawiać się tradycyjne tańce, takie jak m.in. tarantella. Tarantella, zazwyczaj w metrum 3/8 lub 6/8, charakteryzowała się jednorodnym ruchem drobnych wartości rytmicznych oraz żywymi, dynamicznymi krokami tanecznymi. Rytm tego tańca został “zaadaptowany” przez pieśni neapolitańskie, tworząc ich typową formę. Przykładem jest pieśń *Michelemmà* z tego okresu, która stała się jednym z reprezentatywnych utworów neapolitańskich.

W XVIII wieku, formalne ukształtowanie pieśni neapolitańskich było ściśle związane z powstaniem opery komicznej we Włoszech. Początek tego okresu przyniósł wzrost gospodarczy miast i rozkwit klasy średniej. Niezadowolenie z formalizmu tradycyjnej włoskiej opery *seria* przyczyniło się do narodzin opery *buffa*, która szybko zyskała popularność nie tylko we Włoszech, ale i w całej Europie. Z biegiem czasu wysokie koszty związane z przygotowaniem przedstawień operowych sprawiły, że wielu kompozytorów opery *buffa* zaczęło tworzyć muzykę popularną. W ten sposób pieśń neapolitańska rozwijała się dynamicznie. Jedną z najbardziej znanych pieśni z tego okresu jest *Lo Guarracino* – pieśń oparta na rytmie tarantelli, której autorstwo jest nieznane, ale która stała się jedną z najbardziej znanych pieśni neapolitańskich.

W XIX wieku pieśni neapolitańskie zaczęły zdobywać szeroką popularność. Neapol był wówczas jednym z najważniejszych centrów kultury i aktywności społecznej we Włoszech.

Pieśni stały się jednym z symboli miasta, przyciągając turystów i stymulując dalszy rozwój gatunku. Utwory z tego okresu były zazwyczaj prostymi kompozycjami w formie zwrotkowej, łatwymi do przyjęcia przez szeroką publiczność. Typowe instrumenty akompaniujące to mandolina, gitara, bębny lub fortepian. Najbardziej znaną pieśnią z tego okresu jest *Te voglio bene assaje* z 1839 roku, której tekst napisał Rafael Sacco, a muzykę skomponował Filippo Campanella. Pieśń ta była pierwszym utworem zaprezentowanym na Festiwalu Piedigrotta i stała się inspiracją dla dalszego rozwoju pieśni neapolitańskich.

Wydawnictwa muzyczne odegrały ważną rolę w popularyzacji pieśni neapolitańskich. Jednym z najważniejszych kompozytorów był Teodoro Cottrau, który zebrał wiele utworów w antologii *Eco del Vesuvio*. Jego najznakomitsze kompozycje to *Fenesta ca lucive* i *Santa Lucia*, która do dziś jest jedną z najpopularniejszych pieśni. Inni znani twórcy to Mario Pasquale Costa (*Lariulà, Serenata napoletana, Catari*), Eduardo Di Capua (*O sole mio, Maria Mari*) oraz Francesco Paolo Tosti (*A vucchella, Marechiare*).

Poza pieśniami neapolitańskimi w XIX wieku popularne były również pieśni rzymskie. Najwcześniejsze pochodzą z XII i XIII wieku, a ich rozwój przyspieszył w XVII wieku pod wpływem popularności tarantelli. Podobnie jak pieśni neapolitańskie, pieśni rzymskie zyskały popularność w XIX wieku, zwłaszcza za sprawą konkursu na najpiękniejszą pieśń rzymską organizowanego podczas festiwalu św. Jana (jednym z najbardziej znanych utworów jest *Le streghe* Alipia Carlelli).

W XIX wieku wielu znanych kompozytorów, m.in. G. Rossini, G. Donizetti i V. Bellini, przyczyniło się do rozwoju włoskiej pieśni artystycznej. Podczas gdy utwory Rossiniego (*Carnaval de Venise, Addio a Vienna, La promessa, La regata veneziana, L'addio*) charakteryzowały się prostą strukturą i starannie dobranymi tekstami, często opartymi na poezji znanych autorów, kompozycje Belliniego (*Vaga luna che inargenti, Malinconia, ninfa gentile, Per pietà, bell'idol mio*) wyróżniała precyzyjna konstrukcja i delikatna muzyczna ekspresja, oddająca emocjonalne niuanse tekstu. Donizetti (*L'elisir d'amore, Il barcaiolo*) znany był z pięknych, poruszających melodii i złożonych akompaniamentów fortepianowych, które dodawały głębi emocjonalnej utworom.

XVIII i XIX wiek przyniosły znaczący rozwój pieśni włoskiej w twórczości tak znaczących kompozytorów jak Cottrau i Costa. Ich twórczość, wyróżniająca się melodyjnymi liniami wokalnymi i starannie dobranymi tekstami, nadal jest ceniona i wykonywana na całym świecie. W tym gronie Francesco Paolo Tosti jest jednym z najważniejszych przedstawicieli omawianego okresu, którego utwory wyróżniają się elegancją i pięknem, zgodnie z włoską tradycją wokalną.



Pod koniec XIX wieku imperialiści i mocarstwa zachodnie za pomocą okrętów i dział “otworzyły bramy” Chin, a starożytne społeczeństwo tego kraju wciągnięte zostało w ustrój kolonialno-feudalny. Powstanie nowego nurtu muzycznego u schyłku dynastii Qing i na początku trwania Republiki Chińskiej było rezultatem oddziaływania trendów społecznych wykształconych w wyniku styczności z kulturą zachodnią. Przyswajanie muzyki zachodniej i powstanie oświeceniowej myśli muzycznej przyczyniło się do tego, że feudalna muzyka rytualna, mająca przez bardzo długi okres w historii Chin ogromne znaczenie, stopniowo straciła swoją dominującą pozycję. Narodziny muzyki szkolnej sprawiły, że tradycyjna muzyka chińska utraciła swoją dawną świetność. Powstanie nowej koncepcji muzycznej u schyłku dynastii Qing i na początku Republiki Chińskiej oraz pojawienie się muzyki szkolnej głęboko i trwale wpłynęło na ewolucję chińskiej kultury muzycznej XX wieku, a także fundamentalnie zmieniło kierunek jej rozwoju.

Tak zwana “muzyka szkolna”, jak sama nazwa wskazuje, odnosi się do pieśni używanych w celach dydaktycznych w nowych chińskich szkołach, a najbardziej reprezentatywne dla tego gatunku postaci to Li Shutong i Shen Xingong. Technika kompozytorska w tego typu utworach nosi w sobie ślady cech charakterystycznych dla tradycyjnej muzyki chińskiej, takich jak “jedna pieśń, wiele funkcji” oraz “dopisywanie słów do melodii”. Niezaprzeczalnym jest fakt, że wykorzystane melodie i skomponowane na ich podstawie pieśni dały początek zupełnie nowej formie muzycznej. Muzyka szkolna jest prostym, bazującym na jednogłosowości, gatunkiem pieśni. Sprawiała ona, że chińska kultura muzyczna, której dominującymi nurtami od kilku tysięcy lat były pieśni ludowe, sztuka *shuochang*<sup>1</sup>, taniec do muzyki, muzyka świątynna, muzyka *guqin*<sup>2</sup>, chińska opera i inne formy muzyki tradycyjnej, zaczęła sukcesywnie integrować się z “nową muzyką”. Proces ten, choć powolny i pełen komplikacji, cechował się ogromną siłą oddziaływania i stopniowo nadał kierunek “nowej muzyce”. Nowonarodzony gatunek, będący formą artystyczną różniącą się od tradycyjnej muzyki chińskiej, przeżył w tamtym okresie swój rozkwit i w wyniku modernizacji stał się głównym chińskim nurtem muzycznym XX wieku.

Muzyka szkolna stanowiła odzwierciedlenie wielu aspektów życia społecznego, dlatego rzecz można, że była swego rodzaju encyklopedią ówczesnego społeczeństwa, w której zapisany został obszerny materiał historyczny. Pomimo faktu, iż w późniejszym okresie była

---

<sup>1</sup> Sztuka *shuochang*, dosł. ‘sztuka mówienia i śpiewania’, jest to termin zbiorczy określający ponad 300 regionalnych gatunków chińskich ustnych sztuk performatywnych, gawędziarskich przedstawianych w akompaniamencie instrumentów.

<sup>2</sup> Muzyka grana na tradycyjnym chińskim instrumencie strunowym *guqin*. W czasie gry instrument spoczywa na stole, a technika gry polega na szarpaniu siedmiu jedwabnych strun.

niejednokrotnie wyśmiewana ze względu na wykorzystywaną do jej tworzenia technikę kompozytorską, polegającą na dopisywaniu słów do gotowych melodii (przez co często nazywana była osobliwą, „nie na temat”, a nawet określana mianem „mieszkańca”), to właśnie te dziecinne, szkolne pieśni legły u podstaw narodzin nowej chińskiej muzyki. Wprowadzenie pod koniec dynastii Qing i na początku Republiki Chińskiej zajęć muzyki do szkół i rozpowszechnianie tej dziedziny sztuki sprawiło, że edukacja muzyczna znalazła się w centrum zainteresowania społeczeństwa, co przyczyniło się do ugruntowania jej pozycji w programach szkół.

Pieśni szkolne stały się ważną częścią zmian kulturowych i postępowych trendów artystycznych nowego stulecia, podobnie jak „rewolucja poezji”, „rewolucja stylu i formy” oraz „rewolucja powieści” wstrząsnęły ówczesnym światem literackim.

## **1.2. Chińskie trendy muzyczne początku XX wieku**

Sztuka wokalna od czasów starożytnych była ważną częścią narodowego dziedzictwa kulturowego Chin. Począwszy od starożytnych pieśni bez akompaniamentu, poprzez taniec do muzyki, pieśni *xianghe*<sup>3</sup>, muzykę *shuochang*, operę chińską, aż po pieśni szkolne – proces ewolucji chińskiej muzyki wokalne uzależniony był od czynników pozamuzycznych: społecznych, historycznych i kulturowych. Ruch 4 Maja utorował drogę dla tworzenia sztuki w Chinach. Prekursorzy muzyki zapożyczali poznane zagranicą techniki kompozytorskie, by stworzyć akompaniament fortepianowy do wybranych, tradycyjnych chińskich wierszy. Odstąpili oni od tradycyjnych, chińskich jednogłosowych melodii horyzontalnych i inspirowali się europejskimi technikami tworzenia wielogłosowych wertykalnych harmonii. Wielu wybitnych śpiewaków i metodyków muzyki wokalne przeprowadziło szereg badań i wprowadziło wiele innowacji w zakresie wykonywania pieśni artystycznych. Wraz z nieustannym pogłębianiem się integracji muzyki chińskiej i zachodniej, pionierzy nowej muzyki zaczęli dążyć do tworzenia idących z duchem czasu i zawierających w sobie chińskie cechy narodowe pieśni artystycznych. Odmienne sposoby wykonawcze, gusta estetyczne oraz uwarunkowania kulturowe Chin i Zachodu sprawiły, że koncepcje muzyki wokalne obu regionów bardzo różnią się od siebie. Język jest narzędziem komunikacji ludzkich myśli i uczuć, śpiew jest z kolei sztuką opartą na języku. W praktyce śpiew realizowany jest dzięki

---

<sup>3</sup> Nazwa starożytnej chińskiej pieśni.

organicznemu połączeniu emisji głosu z akompaniamentem muzycznym i uwypukla najważniejsze właściwości języka oraz muzyki. Cechy charakterystyczne, wymowa oraz styl języka chińskiego znacznie różnią się od europejskich systemów językowych. W chińskich pieśniach artystycznych wykorzystywana jest poezja starożytna i współczesna, zwraca się w nich uwagę na połączenie rymów, czterech tonów i melodii. Sprawia to, że istnieją bardzo wysokie wymagania względem wykonywania pieśni chińskich. Ponadto, przed Ruchem 4 Maja w zakresie śpiewania chińskich pieśni kładziono ogromny nacisk na naukę i odwoływanie się do opery i sztuki gawędziarskiej *quyi*<sup>4</sup>,

### 1.3. Kilka faktów z biografii Francesco Paolo Tostiego

Francesco Paolo Tosti urodził się 9 kwietnia 1846 roku w Ortonie w prowincji Chieti we wschodniej Abruzji. Dorastanie w tym nadmorskim miasteczku o ciepłym klimacie było dla niego źródłem pięknych wspomnień wieku dziecięcego, ale przede wszystkim czasem rozwoju talentem muzycznym. W wieku 11 lat (w 1858 roku) Tosti rozpoczął naukę w neapolitańskim Konserwatorium San Pietro a Majella, gdzie uczył się gry na skrzypcach u F. Pinto i zgłębiał tajniki komponowania pod okiem Contiego oraz Saverio Mercadante. Ten ostatni był pod wielkim wrażeniem umiejętności Tostiego i mianował go asystentem oferując młodzieńcowi skromną pensję w wysokości 60 franków miesięcznie. Ostatecznie wyróżnienie to przerosło jednak siły chłopca. Zmęczenie wywołane jednoczesną nauką i prowadzeniem zajęć doprowadziło z biegiem czasu do choroby. W 1869 roku Tosti zrezygnował ze studiów i powrócił do rodzinnej Ortony, gdzie spędził kilka miesięcy przykuty do łóżka. W tamtym okresie skomponował kilka pieśni, z których dwie przesłał do Florenckiego Stowarzyszenia Sztuki, a pozostałe dwie przekazał do wydawnictwa Ricordi w celu publikacji, lecz wszystkie z nich zostały odrzucone. Niemniej jednak pieśni te stopniowo stały się reprezentatywnymi dziełami kompozytora, m.in. *Non m'ama più*, czy *Lamento d'amore*.

Powróciwszy do zdrowia po ciężkiej chorobie Tosti bez zawahania udał się na północ kraju mając nadzieję, że podróż da mu szansę na dalszy rozwój. Istnieją przesłanki wskazujące, że owa trwająca kilka tygodni podróż nie miała pomyślnego przebiegu, Tosti zawrócił więc i skierował swe kroki do Rzymu. Znajdował się wówczas w bardzo trudnej sytuacji finansowej.

---

<sup>4</sup> Sztuka *quyi*, dosł. „sztuka melodyjna”, inna nazwa określająca sztukę *shuochang* – określenie chińskich, ustnych sztuk performatywnych.

Mimo tego, że życie nie obchodziło się z nim łaskawie, Tosti nie popadał w przygnębienie. W Rzymie spotkał pianistę i kompozytora Giovanniego Sgambatego, który cieszył się tam ogromnym uznaniem. Wśród jego wielbicieli znajdował się między innymi popularny wówczas dekadenski poeta i powieściopisarz Gabriele D'Annunzio. Sgambati został patronem Tostiego i wykorzystał swoje wpływy, by promować jego utwory. Aby pomóc mu zdobyć powodzenie w Rzymie, Sgambati skomponował balladę, którą Tosti zaśpiewał na jednym z koncertów w Sala Dante, a także wykonał podczas tego wydarzenia jeden z utworów swojego podopiecznego. Obecna na koncercie księżniczka Małgorzata Sabaudzka (późniejsza królowa Włoch i żona króla Umberto I) była pod wielkim wrażeniem śpiewaka z nad Adriatyku i niezwłocznie wyznaczyła Tostiego na swego nauczyciela śpiewu, a niedługo potem mianowała go nadwornym kuratorem włoskich archiwów muzycznych. Przez następnych kilka lat Tosti pozostał wierny włoskiej rodzinie królewskiej.

W 1875 roku kompozytor po raz pierwszy udał się do Londynu. Nowe przyjaźnie pozwoliły mu przeniknąć do najwyższej klasy społecznej Anglii. Od tamtej pory Tosti przyjeżdżał tam każdej wiosny, stając się ważną postacią w kręgach angielskiej klasy średniej. Pięć lat po pierwszym przyjeździe do Londynu (w 1880 r.) kompozytor otrzymał propozycję przyjęcia posady nauczyciela śpiewu brytyjskiej rodziny królewskiej.

Fakty dowiodły, że decyzja Tostiego o pozostaniu w Anglii była słuszna. Jego niedoceniany w czasach młodości talent w końcu zyskał należycie uznanie i pozwolił mu na podjęcie godnej pracy, jako kompozytor zdobył sławę i szacunek publiczności. Po wykonaniu w Globe Theatre utworu *Forever* otrzymał wiele pochwał, a pieśń ta szybko stała się jedną z najpopularniejszych w kręgu angielskim. Podczas pobytu w Anglii Tosti skomponował wiele znanych utworów, jak *Goodbye, Mother, At Vespers, Amore, Aprile, Vorrei morire, That Day*. Jego kompozycje wokalne zdobyły uznanie wśród grona śpiewaków muzyki salonowej, a styl "alla Tosti" stopniowo zyskał wielu naśladowców. Kompozytor często nawiązywał w swej twórczości do włoskiej muzyki ludowej. Przykładem jest tutaj cykl 15 duetów *Canti popolari Abruzzesi*, który zaadaptowany został na podstawie ludowych melodii z regionu Abruzzo. Od 1894 roku kompozytor został zatrudniony jako profesor w Królewskiej Akademii Muzycznej. Jego późniejsze utwory, między innymi *Mattinata*, czy *Serenata* również odniosły wielki sukces. W 1906 roku przyjął obywatelstwo brytyjskie, a dwa lata później został pasowany na Rycerza Komandora Orderu Wiktorianańskiego. W roku 1912 Tosti przeszedł na emeryturę i wrócił do Włoch, by spędzić tam ostatnie lata życia. Cztery lata później zmarł w Rzymie.

#### 1.4. Zarys sylwetki Li Shutonga

Li Shutong był jednym z orędowników i praktyków Ruchu Nowej Kultury. Był jednym z pierwszych chińskich kompozytorów XX wieku, którzy za granicą studiowali malarstwo, muzykę i teatr. Do jego najśłynniejszych kompozycji wokalnych należą m.in. *Zuguo ge* (*Hymn ojczyzny*), *Chunjing* (*Wiosenny krajobraz*), *Xihu* (*Zachodnie jezioro*), *Yue* (*Księżyc*), *Luo hua* (*Spadające kwiaty*), *Qingliang ge* (*Chłodna pieśń*), *Shan se* (*Barwy gór*), czy *Huaxiang* (*Zapach kwiatów*).

Li Shutong (1880-1942) urodził się w Tiencinie w zamożnej rodzinie pochodzącej z Pinghu w prowincji Zhejiang. Jego dziecięce imię<sup>5</sup> brzmiało Wentao, imieniem „grzecznościowym”<sup>6</sup> było Xishuang, a przydomkiem artystycznym Shutong. Znany był także pod wieloma innymi pseudonimami: jako mnich przybrał imiona Yanyin, Hongyi, Yiyin, Buzhao, czy Wuwei, z kolei w późniejszych latach znany był pod przydomkiem Wanqing Laoren. Najbardziej znany był jednak pod pseudonimem Li Shutong i mistrz Hongyi. Jego ojciec Shizhen kierował w Tiencinie przemysłem solnym i należał do nielicznej grupy osób majątnych. Urodzony w takim środowisku Li Shutong od dzieciństwa był kształcony i wychowywany w duchu tradycyjnej chińskiej kultury.

Wczesna śmierć ojca (Shutong miał zaledwie 5 lat) sprawiła, iż starszy brat przejął na siebie obowiązek nadzoru nad edukacją chłopca. W wieku 9 lat Shutong zaczął pobierać nauki u Chang Yunzhuanga, który zapewnił mu tradycyjną formalną edukację. W roku 1898 w czasach gdy Kang Youwei i Liang Qichao zapoczątkowali ruch Stulecia reform<sup>7</sup>, udał się na południe, do Szanghaju, gdzie został członkiem stowarzyszenia literackiego Chengnan założonego przez Yuan Xiliana i Xu Huanyuana. Po zdaniu egzaminów wstępnych do Publicznej Szkoły Nanyang (znanej później jako Uniwersytet Szanghajski), w 1903 roku wraz z Xu Huanyuanem i Huang Yanpeiem założyli Towarzystwo Szanghajskie, a w jego ramach otworzyli szkółkę, organizowali wykłady i propagowali zmianę starych zwyczajów. Wkrótce szkoła, do której uczęszczał zatrudniła Shen Xingonga jako nauczyciela muzyki i śpiewu. To

---

<sup>5</sup> Gdy rodzi się dziecko rodzice w Chinach nadają mu nieoficjalne imię. Czasami dzieje się to dlatego, że rodzice nie mają jeszcze wybranego imienia. W starożytności w bogatych rodzinach wybierano imiona mające pozytywne, szczęśliwe konotacje, z kolei na wsiach gdzie umieralność była większa wybierano mało znaczące, czasem wręcz uwłaczające imiona, by nie przyciągać uwagi duchów.

<sup>6</sup> Zi, tzw. imię grzecznościowe, jest to imię nadawane przez rodziców lub wybierane samodzielnie, gdy osoba wkracza w wiek dorosły.

<sup>7</sup> Zakończony fiaskiem 104-dniowy ruch reformatorski w cesarskich Chinach. Ruch trwał od 11 czerwca do 21 września 1898 roku, podjęty został przez młodego cesarza Guangxu i reformatorów takich jak Kang Youwei, Tan Sitong, czy Liang Qichao.

właśnie wtedy Li Shutong zetknął się z muzyką zachodnią i narodziła się w nim chęć komponowania. Powstała wówczas popularna pieśń *Zuguo ge* (*Hymn ojczyzny*).

W kwietniu 1905 roku z powodu śmierci matki młody artysta zmienił swe imię na Li Ai<sup>8</sup>. W tym samym roku udał się do Japonii, by studiować sztukę. Po przybyciu do Kraju Kwitnącej Wiśni został przyjęty na Tokijski Uniwersytet Sztuki, gdzie studiował malarstwo, grę na fortepianie i techniki kompozytorskie. Wtedy też postanowił wraz z przyjaciółmi wydawać czasopismo artystyczne, obejmujące również tematykę muzyczną, a następnie zredagował i wydał pierwszy we współczesnych Chinach magazyn muzyczny *Yinyue xiao zazhi* (*Mały magazyn muzyczny*). Po wydrukowaniu w Japonii został on wysłany do Chin w celu dystrybucji, co przyczyniło się do rozwoju nowej muzyki w kraju. Skompilował także i opublikował w Chinach *Guoxue 42 changge ji* (*Zbiór 42 pieśni tradycyjnej chińskiej kultury*). *Wszystko to miało przemożne znaczenie dla historii nowoczesnej muzyki w Państwie Środka*<sup>9</sup>. W 1906 roku Li Shutong został członkiem japońskiego stowarzyszenia literacko-artystycznego i wraz ze swym kolegą z klasy Zeng Yannianem założył grupę teatralną *Chunliu she* (*Stowarzyszenie wiosennej wierzby*). W ramach jej działalności wystawił w Tokio słynny francuski dramat *Dama kameliowa*, który został sensacyjnie przyjęty w całej Japonii. Moment ten uznać można za początek chińskiego dramatu. Wraz z nastaniem roku 1910 studia Li Shutonga w Japonii dobiegły końca i rozpoczął on pracę dydaktyczną w Wyższej Szkole Przemysłowej Beiyang w Tiencinie. Promował również zachodnie techniki malarskie redagując w Szanghaju *Taiping Yang bao* (*Dziennik Pacyficzny*). Jesienią 1912 roku został nauczycielem rysunku i muzyki w Zhejiang Secondary Normal School. Powołał tam pierwszą klasę szkicowania żywych modeli, co było czymś niezwykle i rewolucyjnym w historii chińskiej edukacji artystycznej. W ciągu siedmioletniej kariery pedagogicznej nauczał malarstwa, gry na fortepianie i technik kompozytorskich, zapoczątkowując oświeceniową edukację artystyczną. Oprócz nauczania Li Shutong zajmował się twórczością pisarską oraz komponowaniem licznych pieśni. W 1918 roku artysta został mnichem w świątyni Hupao w Hangzhou i przybrał buddyjskie imiona Yanyin oraz Hongyi. W październiku 1942 roku zmarł z powodu choroby w domu opieki Wenling w Quanzhou w prowincji Fujian w wieku 63 lat.

---

<sup>8</sup> 哀, āi oznacza po chińsku smutek, żal, rozpacz.

<sup>9</sup> Lin Ziqing, *Hongyi yi dashi chuan, Zhongguo Fojiao xiehui, Hongyi yi dashi*, Pekin, 1984.

## 2. Pieśni Francesco Paolo Tostiego i Li Shutonga – uwagi analityczne

### 2.1. Analiza tekstów wybranych pieśni Francesco Paolo Tostiego

Słowa sprawiają, że muzyka zmienia się z abstrakcyjnej w namacalną i nacechowaną emocjonalnie. Teksty mogą określać emocjonalne zabarwienie całego utworu i stanowią najbardziej bezpośrednią zewnętrzną formę ekspresji muzycznej dzieła. Dzięki tekstom zawartym w utworach wokalnych Tostiego można przeprowadzić analizę doboru tematu oraz ich treści, a także porównać je z pieśniami artystycznymi Li Shutonga.

#### *Ideale*

W twórczości Tostiego tematem wielu utworów jest miłość. Patrząc na oryginalne teksty źródłowe, większość dzieł poetyckich, wykorzystanych w kompozycjach Tostiego wyszła spod pióra poetów tej samej narodowości i żyjących w tych samych czasach, co kompozytor. Jest to jedna z głównych cech twórczości Paolo Tostiego, a utwór *Ideale* nie stanowi tutaj wyjątku.

Pod kątem tekstu *Ideale* stanowi typową pieśń wyrażającą miłość młodych ludzi. Żywo przedstawiony jest w niej nieśmiały młodzieniec pogrążony w uwielbieniu i tęsknocie za ukochaną, który rozpaczliwie pragnie miłości i z uczuciem opowiada o tym swej wybrance. Na początku utworu kochanka zostaje w tekście porównana do tęczy i promieni światła. W słowach wyrażone jest nieskończone uwielbienie i zauroczenie ukochaną osobą, na przykład fragment *“W moich oczach jesteś niczym srebrny promień przecinający firmament nocy”* oddaje niezrównanie piękne uczucie. Autor tekstu modli się z najgłębszych zakątków serca i nawołuje swą kochankę do powrotu. To silne oczekiwanie jest pełne nie tylko tęsknoty, ale także wzburzenia i wątpliwości, jednakże przede wszystkim przepełnia je nadzieja, że miłość może dać człowiekowi szczęście.

Jeśli chodzi o techniki zastosowane przy tworzeniu tekstu, wersy często zawierają porównania i paralelizmy, aby dać wyraz urodzie ukochanej oraz podziwu dla jej osoby. Pod koniec utworu poeta posługuje się zdaniem rozkazującym z wykrzyknikiem, mając nadzieję na ponowne zjednoczenie się z wybranką. Ten rodzaj pełnej wiary i pragnienia miłości i tęsknoty jest mocno zakorzeniony w słowach utworu.

#### *Marechiere*

Lektura tekstu *Marechiare* przywodzi na myśl żywy obraz scenerii morskiej nocą. Zapadła noc, srebrne światło księżyca powoli rozlało się jasną poświatą po plażach Marechiare, a wieczorne fale uderzają cicho o wybrzeże. W porównaniu z porą dzienną fale nabrały nieco na sile, a wszelki hałas wokół ucichł. Ryby nie chowają się już przed spacerowiczami i pluskają się swobodnie w wodzie. Pełne namiętności wersy nie tylko odzwierciedlają uwielbienie autora dla spokojnej nocy i pięknej scenerii Neapolu, ale także dają wyraz tęsknocie młodzieńca za piękną miłością i jego uczucia do pięknej dziewczyny. Miłość przeplata się ze scenerią, która stanowi jednocześnie tło dla uczucia, a splatające się ze sobą okoliczności poruszają serca słuchaczy.

Nietrudno zauważyć, że Tosti przy doborze tekstów preferuje wiersze proste i znane. Choć te opiewające miłość wersy nie mówią o uczuciu w tak skryty i powściągliwy sposób jak starożytna poezja chińska, to nie są jednak tak bezpośrednie i odważne jak dzisiejsze wiersze. Wersy te sprawiają, że czytelnicy bądź słuchacze odczuwają wdzięk i wyrafinowanie miłości za pośrednictwem naturalnej i prostej narracji. Słowa są bardzo czytelne i potoczne, a zastosowane w tekście zabiegi językowe przywodzą na myśl rymy i antytezy występujące w starożytnej poezji.

### *Sogno*

Utwór ten zbliżony jest do *Marechiare*, choć język jest stosunkowo zwięzły, to jednak żywo oddaje smutek i skryte znoszenie rozłąki pary kochanków, którzy z różnych powodów nie mogą być razem. Poprzez opis snów przedstawiony zostaje trudny do rozwiania smutek zakochanych (np. *“W snach moich klęczysz, niczym święty wznoszący modły do Boga, wpatrujesz się w głąb moich oczu spojrzeniem lśniącym miłością”*). Wyobrażenia bohaterów w wierszu są specyficzne, lecz dzięki pięknej melodii Tostiego, postaci te stają się częścią ekspresji muzycznej, tworząc żywy artystyczny obraz. Muzyka we właściwy sposób oddaje zmieniające się w tekście emocje, a niechęć przed rozstaniem i melancholia zostają w pełni przedstawione.

Przyglądając się uważnie tekstom pieśni Tostiego, zauważyć można bardzo oczywistą cechę wspólną, czyli wyrażanie wahań ludzkich emocji za pomocą najprostszych zdań. Choć większość z nich pod względem tematycznym obraca się wokół miłości i charakteryzuje się prostotą i bezpośredniością, to można je zrozumieć tylko zagłębiając się w nie z wielką uwagą. Czasem kilka prostych wersów poezji może w niezwykle trafny sposób wyrazić najbardziej



złożone, lecz także najbardziej powszechne emocje i doznania ludzkie, takie jak życie, śmierć, miłość, czy nienawiść.

### *La Serenata*

Tekst *La Serenata* składa się z fragmentów z *Le Occidentali* pióra Cesareo. Oryginalny tekst składa się z dziewięciu części, spośród których Tosti wybrał tylko cztery. Ponieważ pierwszy i ostatni wers w oryginale to “*Leć, serenado*”, wiele antologii właśnie takim tytułem określa tę pieśń: *La Serenata*.

Pieśń opowiada o początkach miłości między kobietą i mężczyzną i naturalnej pogoni za uczuciem. Poeta posłużył się technikami personifikacji porównując serenadę do posłańca miłości, który leci w stronę ukochanej i daje wyraz uczuciom głównego bohatera, jakimi darzy on dziewczynę mając nadzieję na jej odpowiedź.

W celu odzwierciedlenia artystycznej koncepcji wiersza, kompozycja całej pieśni przyjmuje symetryczny styl, a każda część podzielona jest na sześć zdań, dzięki czemu są one parzyste, a co za tym idzie bardziej proporcjonalne. Aby oddać oryginalną harmonię wiersza za pomocą muzyki, Tosti dokonał modyfikacji i korekt wartości nutowych dla tych samych słów w różnych zdaniach muzycznych. Ostateczny wzorzec nosi nazwę “schematu symetrii 1/3”, co oznacza, że każda część podzielona jest na dwa odpowiadające sobie zdania. Pieśń rozpoczyna się od “*Vola, o serenata*”, a jej każda część kończy się na “*O sereneata, vola*”, co stanowi przykład odwróconej symetrii. W każdej z części występuje takie samo zakończenie – śpiewna kantylena na zawołaniu “ah”. Teksty pieśni skompilowane z wierszy są pod względem wykonania wokalnego bardziej śpiewne, gdyż są gotowym materiałem sugerującym interpretację a jednocześnie dają pod tym względem wykonawcy wiele artystycznej swobody.

### *L'ultima Canzone*

Tekst *L'ultima Canzone* wyszedł spod pióra włoskiego poety Francesco Cimino, który opisał następującą historię. Pewien młodzieniec dowiaduje się, że jego ukochana Nina ma nazajutrz wyjść za mąż za kogoś innego i być może już nigdy więcej nie będzie dane im się spotkać. Z pełnym oporów przed rozstaniem sercem, młody człowiek śpiewa ostatnią pieśń dla dziewczyny jako pożegnalny prezent, w której wspomina minione czasy, odwiedzone miejsca i każdą pieśń jaką śpiewał.

Cały wiersz składa się z 15 zdań, które pod kątem treści podzielić można na trzy części. W pierwszej części opisane są uczucia w sercu młodzieńca, gdy dowiaduje się, że jego luba ma nazajutrz wyjść za mąż. W drugiej wyobraża sobie okoliczności ślubu oraz przyszłe życie dziewczyny. W trzeciej części z kolei błaga ukochaną, by nie zapomniała o ich pięknej miłości. Patrząc z perspektywy słów pieśni, ton emocjonalny utworu wyraża smutek i żal. Młody człowiek na zawsze traci swoją miłość i nigdy już nie ujrzy swej ukochanej. To zakończenie jest już przesądzone i nie może on zrobić nic, aby to zmienić. Protagonista nie zdaje się jednak być całkowicie przygnębiony, czy załamany do szaleństwa. Rozumie on i akceptuje taką rzeczywistość, a pod koniec obdarza kochankę szczerym błogosławieństwem i wyraża nadzieję, że nie zapomni ona tego pięknego uczucia, jakie istniało kiedyś między nimi. Dlatego zrozumiałszy słowa pieśni można z łatwością pojąć dlaczego w utworze występuje przejście z tonacji d-moll na D-dur — widać, że wśród smutnych uczuć można doszukać się także jasnej strony. Ten rodzaj “pojednania, pogodzenia się” z sytuacją, bierze się z akceptacji rzeczywistości przez młodzieńca, a także z jego głębokiej miłości do dziewczyny. Prawdziwa miłość powinna być bowiem obopólnym spełnieniem, a nie tylko chwilowym szczęściem jednej strony. Wprowadzenie tonacji durowej dopełnia tutaj artystyczną koncepcję słów pieśni.

### *Non t'amo più*

Pieśń *Non t'amo più* powstała w 1884 roku i wykorzystano w niej tekst wiersza miłosnego pióra włoskiego poety Carmelo Enrico. Opowiada ona o zakończeniu historii miłosnej i przepełniona jest rozczarowaniem, bólem oraz wspomnieniami cudownych chwil z przeszłości. Główny bohater kiedyś był głęboko zakochany w swej wybrance, ale teraz jego miłość prawie całkiem wygasła, pozostawiając jedynie pustkę i samotność. Tekst ujawnia uczucia protagonisty związane z byciem zdradzonym, a także tęsknotę za pięknymi czasami, które już przeminęły. Okrutna rzeczywistość uświadamia mu jednak, że ta miłość już nie istnieje. Podczas gdy zakończenie romansu przynosi wyzwolenie, niesie za sobą również głęboki ból. Poprzez płynność i przenikliwość języka, pieśń ta w bardzo żywy sposób ukazuje złożoność i nieprzewidywalność miłości.

## **2.2. Analiza tekstów wybranych pieśni Li Shutonga**

### ***Chunyou (Wiosenna przechadzka)***

Tekst *Wiosennej przechadzki* napisany został przez Li Shutonga po tym, jak został mnichem. Zaledwie 8 krótkich zdań składa się na niezwykle żywy obraz pełnej ciepła i pięknej wiosennej scenerii. Poeta zwraca się do czytelników namawiając ich do chłonięcia tych pięknych okoliczności wszystkimi zmysłami. Delikatna wiosenna bryza omiata twarz niczym przędza, a ludzie przywdziali lekkie stroje. Te dwa zdania tekstu są proste i naturalne, lecz tego typu wyobrażenie jest całkowicie nowe. Poeta opisuje swoje wyobrażenia, które zdają się być jak prawdziwe wspomnienia, wieje kusząca wiosenna bryza, a turyści suną niczym chmury, zupełnie jakby poruszali się wewnątrz obrazu, co składa się na wspaniałą poetycką scenerię wiersza. Różnorakie, wielobarwne kwiaty są w pełnym rozkwicie, a płatki tańczą w powietrzu. Pierwsze cztery zdania obfitują w słowo “wiosna”, zwłaszcza zwraca uwagę trzykrotne użycie sformułowania “wiosenni spacerowicze”. Poeta bezpośrednio łączy wiosenną scenerię z tłumami udającymi się na wiosenną eskapadę, ukazując budzenie się i dynamikę życia. Zdania 5 i 6 przedstawiają kwiaty, w tym kwiaty gruszy i rzepaku opisane pod kątem barwy, kwiat wierzby pod kątem położenia, z kolei w przypadku kwiatu musztardowca nacisk położony jest na jego zapach. Poeta wybiera kwiaty proste, powszechne i o zwykłych kolorach, by wyrazić swój zachwyt. Ostatnie dwa zdania opisują wieczorną scenerię, pośród której rolnicy wracają do domów skąpani w blasku zachodzącego słońca. Wśród tej idyllicznej scenerii słowik nuci swą pieśń, rozbrzmiewa wieczorny dzwon.

W całym wierszu “Wiosenni spacerowicze”, poeta posługuje się skojarzeniami, wyobrażeniami i bogatą siłą ekspresji, by nakłonić czytelników do rozkoszowania się piękną wiosenną porą i wsłuchania się w wiosenne nowiny.

### ***Szkolna Pieśń Uniwersytetu Nankińskiego***

Tekst pieśni ma głębokie konotacje konfucjańskie i można go pokrótce podsumować jako “głoszenie ducha szczerości”, “rozwijanie wybitnych talentów” i “rozwój edukacji”. Duch szczerości w zgłębianiu wiedzy i studiowaniu stanowi podstawę kształcenia talentów i rozwoju nauki. Duch uczciwości pozostaje w zgodzie z zasadami prowadzenia uczelni, posiada moc historycznej przenikliwości i wpłynął na kolejne pokolenia studentów Uniwersytetu Nankińskiego, stając się kwintesencją i istotą funkcjonowania uczelni na przestrzeni 100 lat.

### ***San bao ge (Pieśń Trzech Skarbów)***

*Pieśń trzech skarbów* jest utworem buddyjskim, więc jej tekst ma silne konotacje związane z tą filozofią. Jej trzy części kolejno wyrażają pochwałę trzech skarbów: Buddy, Dharmy i Sanghi.

Pierwsza część wychwala Buddę, który w sanskrycie zapisywany jest jako *Buddha*, z kolei w tekście pieśni pojawia się wersja *Buddhaya*. Występujące na końcu “ya” stanowi dźwięk końcowy w sanskrycie i języku pali. Budda oznacza oświecenie, które ma trzy cechy charakterystyczne. Po pierwsze, konieczna jest samoświadomość, czyli zrozumienie samego siebie oraz prawdy o życiu i wszechświecie. Drugą cechą jest oświecenie innych, zachowywanie się niczym bodhisattwa nie tylko osiągając samoświadomość, ale także oświecając innych. Ostatnim krokiem jest oświecenie doskonałe, co oznacza, że praktyki poznawcze przeniknęły do wszelkich sfer życia i wszechświata osiągając stan kompletny i ostateczny.

Część druga stanowi pochwałę Dharmy będącej prawdą życia i wszechświata. Treść Dharmy jest bardzo szeroka i składają się na nią między innymi pojęcia takie jak “dwie prawdy” i “trzy nauki”. Ogólnie rzecz biorąc, Dharma to także sześć stopni bodhisattwy, czy nawet 84 tysiące Bram Dharmy będących lekarstwami przeciw 84 tysiącom chorób nękających żyjące istoty, ponieważ dopiero po poznaniu prawdy o życiu i wszechświecie można dostrzec, jakie zmartwienia trapią serca żywych istot, a następnie użyć odpowiednich metod, aby sobie z nimi poradzić. Z tego właśnie względu Dharma z perspektywy poznania jest swego rodzaju prawdą, a z perspektywy praktyki jest metodą leczenia i łagodzenia problemów.

Trzecia część wynosi na piedestał Sanghi, czyli społeczności mnichów postępujących zgodnie z naukami Buddy.

### ***Zuguo ge (Hymn Ojczyzny)***

Słowa *Hymnu ojczyzny* charakteryzują się majestatycznością i heroizmem, pojawiają się w nich nawet nawiązania militarne, co jest nierozdzielnie związane z wpływem tamtych czasów. Zainspirowany serią patriotycznych wierszy, *Hymn ojczyzny* Li Shutonga jest pełen cech charakterystycznych tamtej epoki. Autor w tekście dokłada wszelkich starań w celu wychwalenia długiej historii Chin, bogactwa chińskiej cywilizacji oraz bezkresnej powierzchni tego kraju: “*Shang xia shu qian nian, yi mai yan, wenming mo yu jian. Zongheng shuwan li, gao yu di, du hou tianran li.*” (pol. “Przez tysiące lat, trwająca niczym pulsująca żyła,

cywilizacja której nikt nie obejmie ramionami. Długa i szeroka na dziesiątki tysięcy mil, płodna ziemia ciesząca się żniwami natury”). W utworze jednocześnie pojawia się śpiewane przez jedną główną osobę i trzy osoby wtórujące słownictwo o silnych konotacjach z tradycyjną kulturą chińską, takiego jak “przez tysiące lat”, “jazda na lwie”, “jazda na żurawiu” oraz nowopowstające rzeczowniki, jak “wielcy obywatele Azji” i “Ocean Spokojny”. Tutaj w szczególności głośny i słyszalny jest okrzyk “wielcy obywatele”. Owi tak zwani “wielcy obywatele” nie zamieszkują ogromnego terytorium, nie stanowią większości, nie mają dostępu do luksusowych strojów i jedzenia. Każdy z nich najlepiej jak potrafi dotrzymuje swoich obowiązków i wypełnia zobowiązania wobec siebie, rodziny, społeczeństwa, kraju i wszystkich narodów świata, to właśnie wielcy obywatele. Końcowy fragment rozpoczyna się od “ja”, co uwypukla euforyczny nastrój podmiotu lirycznego, ujawnia patriotyczny heroizm Li Shutonga wobec stojącej w obliczu rozbiorów ojczyzny oraz jego pragnienie walki i śmierci za swój kraj. Rytmiczność słownictwa takiego jak “jazda na lwie”, “jazda na żurawiu”, “dzierżąc miecz i wymachując nożem”, czy “agitować” także dodają pieśni kolorytu.

### ***Zao qiu (Wczesna jesień)***

We *Wczesnej jesieni* poeta uwiecznia charakterystyczny obraz późnego lata i wczesnej jesieni, gęstych drzew i drobnych jesiennych kwiatów, by wyrazić swoje odczucia. Pole widzenia poety jest niezwykle rozległe, choć w obu wersach utworu miejsce w którym stoi podmiot liryczny nie zmienia się, cały czas stoi on na brzegu jeziora, to jego kąt widzenia kilkakrotnie ulega modyfikacjom, wprawdzie patrzy on w dal, a następnie przed długi czas spogląda w niebo.

“*Shi li ming hu yi ye zhou*” (pol. “*Samotna łódeczka na jeziorze Shiliming marszczy tafelę wody*”), zauważalny jest tutaj ogromny kontrast między ogromem jeziora a małą łódką, co ukazuje niezbadane i głębokie piękno. “*Cheng nan yan yue shui xi lou*” (po. “*Spowita dymem wznosi się zachodnia wieża na południu miasta, skąpane w księżycowym świetle kołyszą się fale*”), w tym wersie mgliste światło księżyca zarysowuje kontur wieży sprawiając wrażenie iluzoryczne i subtelne. Owe pierwsze dwa wersy stanowią rzeczywisty opis wczesnojesiennej scenerii. “*Jixu qiu rong jiao yu liu, ge zhe chuiyangliu*” (pol. “*Delikatne i połyskujące niczym kobieca twarz, wierzby płaczące na przeciwległym brzegu*”) — minęło letnie przesilenie i choć drzewa wciąż są soczysto zielone i gęste, wiadomo, że w końcu nadeszła jesień. Warte

bliższego przyjrzenia się jest pojawiające się w wersie słowo “ile”<sup>10</sup>, które nie tylko odnosi się tutaj do cech charakterystycznych wczesnojesiennego krajobrazu, ale także do krótkotrwałości i przemijalności tej pełnej uroku scenarii. Słowo “leżeć w odległości od” informuje czytelnika, że poeta wciąż stoi nad jeziorem, ale w polu wzroku zdołał dostrzec scenię na przeciwległym brzegu. Pomimo tego, że słów w wierszu jest niewiele, jest on niezwykle nacechowany emocjonalnie. “*Yuan shan mingjing meijian shou, xian yun paiohu luowen zhou*” (pol. “*Odległe góry jarzą się niczym łuk brwii na pięknej twarzy, leniwe płyną chmury pokarbowane podobnie do zmarszczek na ubraniach*”), w tym wersie opisane jest czyste i bezchmurne niebo, a w oddali ukazuje się panorama górskich szczytów. Wczesną jesienią drzewa przestały już rozrastać się i kwitnąć, oczom ukazują się rosnące w sporych odstępach drzewa przypominające cienkie brwii. Podmuchy jesiennego wiatru mącą i marszczą białe chmury na niebieskim niebie. Te dwa wersy bardzo prawdziwie opisują “wczesną jesień”, “odległe góry” i “leniwe chmury”, jak żywe pociągnięcia pędzla wyrażające radosną pochwałę poety. Słowo “leniwy” uosabia elegancji i spokojny nastrój, jasność i czystość myśli. Wreszcie, niosąca lekki chłód wczesnojesienna bryza wraz z drobnymi kwiatami przynosi ludziom jesiennie wieści. Jesienne kwiaty choć nie chcą odchodzić, muszą skinąć ludziom głowami na pożegnanie, a pomiędzy wierszami dostrzec da się delikatny smutek. Gdy przychodzi do opowiadania o trudnych emocjach i ukrytych problemach, ludzie i kwiaty pozostają milczący. Czytelnicy wiedzą jednak, że ludzie dysponują nieograniczonym językiem, a kwiaty mogą również pojąć ukryty sens rzeczy, choć nie są w stanie rozszyfrować wypowiedzianych przez człowieka słów.

### **Pożegnania**

Pieśń Pożegnania skomponowana została w 1905 roku, a występująca w niej melodia zaczerpnięta została z pieśni amerykańskiego kompozytora Johna P. Ordway’a – *Dreaming of Home and Mother*. Pożegnania stanowi doskonały mariaż muzyki i literatury. Tekst opisuje pawilon, starożytną drogę, zachodzące słońce i dźwięk fletu, stwarzając atmosferę ciszy i przywodząc na myśl odludne miejsce. Drugi okres wyraźnie kontrastuje z pierwszym, emocje przeradzają się w podekscytowanie, prowadząc do głębokiego westchnienia. Drugie zdanie muzyczne zmienia się nieznacznie wyrażając smutek płynący z pożegnania z przyjacielem. Te podobne lub nawet powtarzające się zdania muzyczne nie wywołują wrażenia uciążliwości czy

---

<sup>10</sup> chin. 几许, *jixu* - chiński zaimek literacki oznaczający “jak dużo, jak wiele, całkiem sporo”. Tutaj odnosi się do wierzb płaczących.

zawiłości, a raczej wzmacniają integralność utworu, nadając mu szczególnego piękna. “Changting wai, gudao bian, fang cao bi lian tian. Wan feng fu liu di sheng can, xiyang shan wai shan...” (pol. “Na zewnątrz pawilonu, przy starożytnej drodze, pachnąca zielona trawa wyciąga swe źdźbła ku niebu. Wieczorny wiatr muska wierzby przy trwającym dźwięku fletu, zachodzące słońce chowa się za górami...”) – w nikłym dźwięku fletu wybrzmiewa tutaj smutek rozstania, z kolei piękne słowa przepelnione są uczuciami. Słuchając tej pieśni od początku do końca przeżywamy wszystkie rodzaje emocji. Ten powszechnie śpiewany utwór Li Shutonga jest jego najbardziej reprezentatywnym dziełem, a same słowa pieśni są uważane w Chinach za najpiękniejszy tekst XX wieku.

### **2.3. Pieśni Francesco Paolo Tostiego – warstwa muzyczna:**

Przedmiotem analizy, mającej na celu próbę określenia idiomu kompozytorskiego Francesco Paolo Tostiego, jest sześć reprezentatywnych dzieł z lat 1880-1912 (tj. z „okresu angielskiego”).

#### ***Ideale***

*Ideale* to klasyczna pieśń opowiadająca o zwierzeniach kochanków. Ze względu na swój niezwykły urok, utwór cieszył się zawsze ogromną popularnością wśród śpiewaków oraz słuchaczy.

Pieśń, posiadająca dwuczęściową formę repryzową, składa się z preludium, interludium i zakończenia (utwór obejmuje 42 takty). Po 5-taktowym preludium pojawia się pierwszy okres (12 taktów), obejmujący cztery odcinki trzytaktowe. Materiałem wyjściowym pierwszych dwóch jest interwał  $\#c^2-a^1$ , trzeci natomiast składa się z progresji wznoszącej, co stanowi w utworze „siłę napędową” do osiągnięcia punktu kulminacyjnego. Przeplatany jest on kilkoma progresjami opadającymi, po których następuje szybki powrót do trendu wznoszącego, prowadząc melodię do ostatniego zdania pierwszego okresu. Chociaż najwyższy dźwięk całego utworu pojawia się właśnie w ostatniej frazie, kierunek melodii jest tutaj odwrotny do występującego we wcześniejszych odcinkach i po wzniesieniu opada aż do kadencji. Sposób

opracowania materiału dźwiękowego oraz kierunku melodii sprawia, że ten okres muzyczny ma strukturę “wstępu, rozwinięcia, przekształcenia i podsumowania”<sup>11</sup>.

Interludium wykorzystuje melodię fortepianową z preludium, ale jego rozmiar jest nieco zredukowany, co wynika z zachodzenia na siebie końcowego dźwięku pierwszego okresu i długiego dźwięku otwierającego preludium.

Drugi okres kształtowany jest analogicznie do pierwszego pod względem materiału dźwiękowego i rozmiaru, a różnice pojawiają się jedynie w ostatnich dwóch frazach. Nie występuje tu progresja wznosząca, którą znaleźć można w pierwszym okresie. Jako motywiczne jednostki konstrukcyjne użyte są tu dwa takty. Chociaż w zakończeniu zachowany jest końcowy fragment występujący w pierwszym okresie, to poprzedzający go materiał zmieniony jest w nieco dłuższą progresję wznoszącą, wznoszenie następuje dwuetapowo, co prowadzi melodię do osiągnięcia najwyższego dźwięku w całym utworze  $^{\#}f^2$  (wielu późniejszych śpiewaków wykonywało ten dźwięk wyżej o tercję małą, by podkreślić różnicę w porównaniu z pierwszym okresem). Zmiany w tych dwóch zdaniach nie tylko wydłużają drugi okres, ale także wynoszą ekspresję emocjonalną utworu na wyższy, pełen uniesienia poziom.

Postludium, podobnie jak interludium kontynuuje melodię występującą w preludium, jednakże w odróżnieniu od dwóch poprzednich, w części wokalne pojawiają się delikatne fragmenty śpiewnej recytacji unoszące się na powierzchni akompaniamentu. Szepty te zdają się opowiadać o bezgranicznych oczekiwaniach i uczuciach, a także stanowią muzyczne odzwierciedlenie pragnień bohatera.

Pieśń w całości utrzymana jest w tonacji A-dur. Niemniej jednak pod względem harmoniki, dokonawszy analizy można dopatrzeć się kilku cech charakterystycznych utworu. Jak wspomniane zostało wyżej, tonacja ustala się we wstępie poprzez “zwięzłe łączenie trójdźwięków”, ale kiedy docieramy do partii wokalne, wykonanie akordu tonicznego ulega zmianie i buduje się harmonika VI stopnia, po którym następuje stopień II. Praktyka taka nie należy do rzadkości, ale w tym przypadku posłużenie się nią dało wyjątkowy efekt retoryczny: rozpoczyna się od trójdźwięków pobocznych, zwłaszcza budowanych na stopniu VI. Cechy trójdźwięków molowych sprawiają tutaj, że muzyka jest łagodna i przejmująca. Występujące kolejno trójdźwięki molowe II stopnia wzmacniają natomiast efekt retoryczny. Muzyka

---

<sup>11</sup>Podobnie jak w kompozycji eseju, ang. *introduction, elucidation of the theme, transition to another viewpoint and summing up*.



ukazuje płynący z tonacji durowej subtelny i delikatny charakter, a także wyraża nieskończone, nieśmiałe, pełne wdzięku i szczerze emocje pogrążonych w miłości ludzi.

Pozostałe aspekty wykorzystania harmoniki są bardziej konwencjonalne: kompozytor dość często posługuje się harmoniką o progresji chromatycznej, aby podnieść emocje wynikające z połączenia muzyki ze słowem.

Poszczególne frazy, układające się w relacji pytanie-odpowiedź, rozdzielane są pauzą ósemkową i dopełniane w taki sposób, aby łagodzić nieregularność motywów trzytaktowych. Dramaturgia całości buduje się m.in. dzięki wykorzystaniu „repetycji” lub „repetycji zvariantowanej” (trzecia fraza drugiego okresu) oraz poprzez zastosowanie podobnych sekwencji rotacyjnych, jak na przykład materiał łączący w trzeciej frazie pierwszego okresu.

W *Ideale* dominuje ruch ósemkowy, odpowiadający sylabizacji tekstu. Kompozytor wprowadza także nieregularne podziały rytmiczne (triole), dążąc do korelacji partii wokalne z warstwą akompaniamentu. Tempo całej pieśni utrzymane jest pomiędzy *adagio* i *larghetto*. Najbardziej widoczną cechą faktury akompaniamentu *Ideale* są powtarzające się w partii prawej ręki akordy trójdzwiękowe (triolowe). Niezależnie czy jest to preludium, interludium, zakończenie, czy część główna pieśni, schemat triolowy utrzymuje się przez cały czas trwania utworu. Taki układ nadaje partii fortepianowej lśniące, jakby odrealnione brzmienie.

W obrębie drugiej części akompaniamentu zachodzi nieco więcej zmian. W preludium w rejestrze niskim wykonywane są pojedyncze dźwięki akordów; kiedy muzyka dociera do części głównej, pojedyncze dźwięki łączone są w akordy kolumnowe<sup>12</sup>.

Taki układ ma dwie zasadnicze cechy. Jedną zauważyć można w preludium: główna melodia akompaniamentu jest utrzymana w zakresie interwału małego, wielkiego oraz zmniejszonego, co stanowi wyraźny kontrast z późniejszą melodią wokalną. Druga występuje w głównej części dzieła. Tosti stopniowo zmienia zagęszczenie pojedynczych dźwięków i akordów. Pierwsze dwie frazy muzyczne w znacznej większości składają się z jednego akordu kolumnowego; w trzeciej faktura zagęszcza się; gdy docieramy do czwartej frazy, w warstwie basowej następuje zmiana. Napięcie muzyki budowane jest nie tylko przez partie wokalne, ale także ulega intensyfikacji na tle faktury akompaniamentu.

---

<sup>12</sup> Akord kolumnowy, wg chińskiej definicji: grać wszystkie dźwięki akordu jednocześnie i powtarzać w określonym rytmie (przyp. tłum.).

# Ideale (1882)

tosti

Melodia  $\text{♩} = 58$

The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'tosti' and the metronome is set to 58. The piano part consists of a continuous stream of triplets in both hands. The vocal part begins at measure 3 with the lyrics 'io ti se' and continues through measure 6 with 'gui com'i ri-de di pa - ee Lun-go le vie del cie - lo: Io ti se-'. The vocal melody is simple and follows the harmonic structure of the piano accompaniment.

3 *pp* CANTO *p*  
io ti se

6 *n't.* 3  
gui com'i ri-de di pa - ee Lun-go le vie del cie - lo: Io ti se-

2<sup>9</sup>

guii come un'a-mica fa - ee De la not-te nel ve - Io. e ti sen

12

tii ne la lu ce, ne l'a ria, Nel profu - modei fio ri e fu

15

pie - na la stan-za so - li - ta - ria di te, dei tuoi splen

17 3

do ri.

*p*

20

*p*

In te ra pi -to, al suon de la tua

23

*pp*

vo ee Lungamen te so- gnai;..... e de la ter ra ogni a ffan no o gni

*pp*

4 26

cro ce Inque! giorno scor. dai - - - Tor\_ na, caro ide

*pp*

*rit*

*pp*

29

al - - - tor - na uni stante sorri-dermian-co ra, e a

*p*

*p*

32

me ri. splen - de rà nel .tuo sem - bian te U..na\_ no-vel l'au

*rit*

*v*

34 *f* 5

-ro - ra, u - na no vel - la au - ro - ra.

37 *p*

Tor na, caro i - de al,

40 *pp* *ppp*

tor n'a tor - - na

rit. *ppp* *ppp*

## *Marecchiare*

Wśród pieśni artystycznych Tostiego, większość stanowiły utwory liryczne i romantyczne, co związane było z jego zamiłowaniem do tego popularnego wówczas nurtu estetycznego. Jedną z jego pieśni - *Marecchiare* - wyróżnia się jednak na tle innych. Została skomponowana na wzór neapolitańskiego tańca ludowego i zawiera silne nawiązania do włoskiej pieśni ludowej.

Podobnie jak *Ideale*, utwór ten to dwuczęściowa forma repryzowa składająca się z preludium, interludium i zakończenia, jednak pod względem struktury jest to złożona pieśń dwuczęściowa. Preludium to pierwsze 13 taktów; część główna A jest stosunkowo długa i zajmuje 60 taktów; interludium składa się z 11 taktów; część repryzowa A' jest taka sama jak część główna i stanowi wierne powtórzenie; z kolei zakończenie ma 12 taktów.

*Marecchiare* jest pieśnią artystyczną w stylu neapolitańskim, a o narodowym aspekcie muzyki świadczą trzy aspekty, z czego pierwszy i drugi to główne cechy muzyczne ludowych pieśni neapolitańskich - budowa 2-okresowa i transpozycja tonacji durowej i molowej o tej samej tonice: kompozytor posłużył się złożoną budową dwuczęściową do stworzenia całej pieśni, jednocześnie w każdej części zastosował kontrast tonacji d-moll i D-dur. Ostatecznie, kompozytor wykorzystał również w sposób bezpośredni akord neapolitański stopnia II, dzięki czemu muzyka posiada silne zabarwienie neapolitańskie pod względem budowy, modusu i harmonii.

Preludium, podobnie jak cała pieśń, utrzymane jest w tonacji d-moll. Brzmienie tej części utworu jest żywe i intensywne, co sprawia, że tytułowe "czyste morze" (*marecchiare* w dialekcie neapolitańskim) natychmiast ukazuje się przed oczami słuchaczy. Warstwa melodyczna interludium jest analogiczna do preludium (choć krótsza o 2 takty, ponieważ kompozytor zastosował podobną technikę łączenia ze sobą kolejnych fraz jak w *Ideale*, co nadaje płynności przejścia pomiędzy interludium, a dalszą częścią pieśni).

Struktura wewnętrzna części głównej A jest trzyczęściowa, przy czym pierwsze dwa okresy charakteryzują się słabym kontrastem, a ostatni – silnym. Choć materiał dźwiękowy każdej z części nie jest dokładnie taki sam, to w obrębie tej pozornie paralelnej struktury wskazać można dwie wspólne cechy, decydujące o budowie spójnej całości. Po pierwsze, frazy składające się na poszczególne zdania muzyczne są bardzo zbliżone formalnie, co powoduje, że istota każdego z fragmentów jest taka sama pomimo różnego materiału inicjalnego. Po drugie, materiał dwóch pierwszych fragmentów o słabym kontraście jest pod kątem formy

muzycznej bardzo zbliżony. Można rzecz więc, że trzyczęściowa struktura głównej części przypomina ciąg segmentów, w obrębie których zachodzą pewne zmiany.

Struktura pierwszego segmentu A części głównej to okres podwójny o budowie trzyzdaniowej. Pierwsze zdanie to okres z pełną ekspozycją (ze względu na występowanie kadencji wielkiej doskonałej); materiał kolejnego okresu posiada taki sam początek i inne zakończenie niż okres poprzedni i składa się z dwóch zdań, z czego drugie jest wspomnianym powyżej zdaniem kulminacyjnym. Warto nadmienić, że pod koniec pierwszego okresu kompozytor posłużył się tercją pikardyjską, kierując tonację z d-moll do D-dur.

Część środkowa B kontynuuje tonację końca pierwszego segmentu i posługuje się materiałem zbliżonym do pierwszej części. Jej struktura to okres równoległy o słabym kontraście składający się z dwóch zdań, kolejno po 8 i 13 taktów. Część uzupełniająca na końcu drugiego zdania prowadzi do jego wydłużenia, a sam materiał uzupełniający jest tym samym zdaniem kulminacyjnym, co w części pierwszej. Pod koniec środkowej części tonacja przechodzi z D-dur do d-moll.

Część końcowa C to okres kontrastowy obejmujący dwa zdania. Pierwsze zdanie zawiera dwie identyczne frazy, jego melodia to materiał o charakterze śpiewnej recytacji. Ostatnie zdanie w drugiej połowie składa się z materiału zdania kulminacyjnego. Ponieważ część reprzyzowa A' jest przetworzeniem wiernym i nie różni się od części głównej A, jej struktura nie zostanie omówiona.

Utwór *Marechiere* utrzymany jest w tonacjach d-moll i D-dur. Tonacja d-moll zajmuje tutaj pozycję dominującą i pojawia się odpowiednio na początku i końcu części głównej oraz reprzyzowej. Tonacja D-dur wykorzystywana jest tylko jako tonacja kontrastująca i pojawia się w środku części głównej i reprzyzowej. W preludium i części C występuje charakterystyczny dźwięk <sup>b</sup>E w skali II stopnia zstępującej. Ponadto, w zawierającej ten dźwięk harmonice, dźwięk E jest również podwyższony (z krzyżykiem) - tworzy to w harmonice akord neapolitański, w którym przejawiają się pewne regionalne cechy tego dzieła. Jednocześnie, kompozytor we właściwy sposób posłużył się w pieśni tercją pikardyjską, dzięki czemu w utworze zachodzi konwersja pomiędzy jednoimiennymi tonacjami durową i molową.

Ze względu na dość szybkie tempo utworu, zdania muzyczne w *Marechiere* są dłuższe, składają się z 8 lub więcej taktów. Przykładowo, w podwójnym okresie pierwszej części A, pierwszy okres stanowi 10-taktowe zdanie muzyczne, z kolei w drugim okresie kompozytor rezygnuje z tematu, a dodaje zwrot kadencyjny, co sprawia, że drugi okres ma strukturę 7+6. Z kolei w części środkowej B, symetryczny okres o słabym kontraście pierwotnie miał budowę regularną (8+8), jednak kompozytor na końcu ostatniego zdania dodał 5-taktowe uzupełnienie.



Części A i B części głównej są dość jednolite pod względem rytmicznym. W części C w celu uzyskania kontrastu, osłabione zostaje centrum ósemkowe, co zmienia melodię w balladową, skoncentrowaną na dłuższych dźwiękach, która powraca do poprzedniego układu rytmicznego tylko w zwrocie kadencyjnym.

Faktura akompaniamentu jest stosunkowo prosta i regularna, dominują akordy ósemkowe kolumnowe. Na tej podstawie kompozytor wyodrębnia wewnętrzne nuty akordów i prezentuje je poprzez przeplatanie partii wysokich i niskich.

# Marechiare (1886)

Canto napoletano

Alla signorina Berta Baldi

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 1-5) features a vocal line starting with a half rest followed by a melodic phrase, and a piano accompaniment of eighth-note chords. The second system (measures 6-10) continues the piano accompaniment with a repeat sign at the end. The third system (measures 11-15) is labeled 'CANTO' and includes the lyrics 'Quanno spon ta la lu-na aMa re-'. The fourth system (measures 16-20) includes the lyrics 'chia re pu. -re li pi--sce nce fann'al'am. mo - - re -'. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *pp*, and performance instructions like 'lrggero' and 'CANTO'.

2

21

se re vo ta-no l'onne de lu

26

ma re, pe la priez-za ca-gneo cu lo - - re, quando

31

spon ta la luna aMare -chia - -re

36

A Ma. - re chia rence sta na fe. - -ne sta, la

41

pas-si - o - ne mia nctuz - zu - le - - a, nu ca. - -ro - fano ad

46

do ra in t'a na te-sta, pas.sa l'ac qua pe sottoe - mur-mu -

51

-le - - a: A Ma-re - chia re nce sta na fe. -\_ne

56

sta Ahl.

4 61 *pp*

Ahl. A Ma.re -

66

- chia - re, A Ma-re - chia - re nce sta na fe

71

ne sta.

76

81 *p* 5

Chi di-ce ea li

86

stel le so lu cen te nun sa-pe st'ucchie ca tu tie-ne nfron -

91

-te. sti doje stel le li

96

saccio io so la- men te, din - t'a lu co-re ne ten-go li pon -

101

-te. Chi di--ce ea li stel.le so lu cen te?

106

Sce ta---te, Ca ru li ca l'a ria è

111

do.ce; quan no maie tan.to tiem po ag giãspet ta to? P'ac-

116

-com.pa.----gna' li suo ne cu la vo ce sta se.ra na chi-

121

tarra-----aggio por ta - to, Sce ta-te, Ca ru li, ca l'a.riac'

Musical score for measures 121-125. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line contains the lyrics: "tarra-----aggio por ta - to, Sce ta-te, Ca ru li, ca l'a.riac'". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

126

do ce. Ahl

Musical score for measures 126-130. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat. The vocal line contains the lyrics: "do ce. Ahl". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

131

Ahl

Musical score for measures 131-135. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat. The vocal line contains the lyrics: "Ahl". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) above the vocal line and *pp* below the bass line.

136

Ah! sce. -ta - te, Ah sce- -ta te ca

eyes:

Musical score for measures 136-140. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat. The vocal line contains the lyrics: "Ah! sce. -ta - te, Ah sce- -ta te ca". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes. The word "eyes:" is written below the piano accompaniment staff.



141

l'a ria e do ce.

*p*

146

151

156

## *Sogno*

*Sogno* jest jedną z wielu pieśni artystycznych Tostiego, która koncentruje się na tematyce miłości. Utwór ten w bardzo sugestywny sposób obrazuje rozpacz i żal w sercach pary kochanków, którzy nie mogą być razem.

Podobnie jak w przypadku *Marechiare*, ogólna struktura *Sogno* to złożona pieśń dwuczęściowa repryzowa. Ze względu na niemal identyczne powtórzenie materiału dźwiękowego i budowę wewnętrzną części repryzowej w zestawieniu z częścią główną, można ją uznać za wierne powtórzenie części pierwszej. Zupełnie jak w przypadku poprzednich dwóch utworów przeanalizowanych w pracy, *Sogno* również składa się z preludium, interludium i zakończenia, spośród których interludium znajduje się pomiędzy częścią główną i repryzową. Pod względem rozmiaru część główna i repryzowa pieśni mają po 20 taktów, w obrębie części pobocznych preludium składa się z 5 taktów, a zakończenie z 6 taktów. Utwór jest krótki i zwięzły (obejmuje nieco ponad 90 taktów). Materiał wstępu, interludium i zakończenia jest do siebie zbliżony i zawiera po jednym pojedynczym zdaniu lirycznym. Struktura części głównej to symetryczna forma trzyczęściowa prosta. Część pierwsza A (takty 6-13) stanowi prezentację tematu, część środkowa B (takty 14-17) to rodzaj przejścia, a w części trzecia C (takty 18-25) pojawia się punkt kulminacyjny.

Początkowa część to pojedynczy okres 4-frazowy utrzymany w tonacji G-dur, w którym materiał dźwiękowy rozmieszczony jest na zasadzie “wstępu, rozwinięcia, przekształcenia i podsumowania”. Pierwsze dwie frazy to motyw główny. Kolejna – trzecia – stanowi materiał pochodny, kontynuujący materiał dźwiękowy z zakończenia zdania poprzedniego i jest pod względem kierunku melodii przeciwieństwem części głównej, co wywołuje efekt retoryczny. Czwarta fraza jest zwrotem kadencyjnym, w którym kierunek melodii jest opadający i kontrastuje z poprzednim odcinkiem. Każda fraza złożone jest z dwóch taktów, dlatego można mówić tutaj o okresie parzystym.

Część środkowa składa się z pojedynczego 2-zdaniowego okresu symetrycznego, a każda z fraz tak jak w przypadku części pierwszej zawiera dwa takty. Tonacja nie zmienia się całkowicie, jednak występuje progresja harmoniczna z centrum tonalnym na akordzie modulacyjnym na IV stopniu, co powoduje, że muzyka ma nieco ciemniejszą i wyrażającą smutek barwę kontrastującą z częścią główną. W okresie o budowie symetrycznej dwa zdania wykazują silne powiązanie między sobą, co sprawia, że okres ten w obrębie muzycznej narracji zbliżony jest do przejścia pomiędzy częściami A i C.

Struktura części C obejmuje pojedynczy okres 2-zdaniowy, w którym już na samym początku występuje punkt kulminacyjny całego utworu. W pierwszym zdaniu pojawia się kilka najwyższych dźwięków całej pieśni, po których melodia wykazuje jednak trend opadający, przez co zdanie to jest niczym westchnienie, a pozostający po nim smutek przez długi czas nie przemija. W ostatniej frazie melodia po łuku wznosi się i opada wydając z siebie łagodne tchnienie. Taki układ powoduje, że między zdaniem zachodzi relacja pytania i odpowiedzi. Część reprzyzowa stanowi powtórzenie wierne, dlatego nie zostanie tutaj omówiona.

Ges-dur stanowi tonację wiodącą w *Sogno* i występuje w zdecydowanej większości materiału muzycznego. Przesunięcie modulacyjne zachodzi tylko w kilku zdaniach muzycznych. W części A przed samym zakończeniem okresu muzycznego zachodzi przesunięcie modulacyjne na wiodącym akordzie septymowym II stopnia, po czym harmonika natychmiast powraca na II stopień, gdzie zachodzi kadencja doskonała. Tonacja części B jest najbardziej niestabilna, początkowo występuje przesunięcie modulacyjne na dominancie septymowej VI stopnia, następnie wchodzi w dominantę septymową II stopnia skali durowej i dominantę septymową wtrąconą tonacji wiodącej. Wreszcie wchodzi w dominantę septymową tonacji wiodącej, co tworzy na końcu okres otwarty. Choć w środkowej części stopień rozwarstwienia w obrębie harmoniki jest dość duży, jednak z kierunku akordów pobocznych nietrudno zauważyć, że zachodzi regularny wzrost o 4 stopnie (VI stopień - II stopień - V stopień).

Część C jest tożsama z częścią A, tylko na końcu pierwszego zdania zachodzi przesunięcie modulacyjne. W 3 taktach w zakresie harmoniki pojawia się akord dominantowy na subdominancie. Po powrocie do IV stopnia tercja wielka ces-moll zmienia się w tercję małą, co skutkuje niespodziewanym odchyleniem tonacji do Ges-dur. Można to interpretować jako retorykę muzyczną „oszołomienia i zagubienia”, niczym nieskończone westchnienie śpiewaka.

W warstwie wokalne Tosti często używa przedtaktów jako początków zdań, np. w pierwszym zdaniu części wokalne przedtakt pojawia się na 4 akcencie, w drugim zdaniu z kolei rozpoczyna się od 5 akcentu - wewnątrz taktu na 4 akcent przypada pauza ósemkowa, która stanowi „oddech” pomiędzy dwoma zdaniem. Innym przykładem jest, gdy zdanie drugie partii wokalne przechodzi w zdanie trzecie, czas trwania końcowego dźwięku poprzedniego zdania wynosi 4 wartości. Pomimo tego, że pozycja przedtaktu w następnym zdaniu jest taka sama jak w zdaniu poprzednim, to długi dźwięk trwający 4 wartości metryczne w pewnym stopniu sprawia, że wrażenia słuchowe publiczności ulegają wydłużeniu, co stwarza złudzenie, że drugie i trzecie zdanie nie znajdują się w tej samej pozycji. Ta metoda znajduje również odzwierciedlenie w zbieżnej pozycji części B i C. Ostatnie zdanie części B kontynuuje wzorzec

przedtaktu na 5 akcencie, ale na końcu części B, kompozytor rozszerza rozmiar zdania i po jego zakończeniu dodaje sekwencję łączącą pobudzającą płynność muzyki. Zaraz potem melodia części C jest bezpośrednio prezentowana w mocnej części następnego taktu, co tworzy silny kontrast z częścią B. Ten nieregularny wzór przedtaktów w okresie muzycznym sprawia, że muzyka jest bardziej żywa i interesująca.

Zarówno rytm, jak i faktura akompaniamentu *Sogno* są w odpowiedni sobie sposób jednolite. Nuty o dłuższej wartości pojawiają się zwykle w miejscach o bogatym nastroju muzycznym, takich jak koniec zdania, czy materiał dźwiękowy o charakterze westchnienia w części C. Występuje też kilka wartości nutowych krótszych od ósemki. W utworze pojawiają się najczęściej arpeggia wznosząco-opadające stanowiące główny element akompaniamentu, a okazjonalnie w ramach wzmocnienia występują partie monofoniczne.

# Sogno (1886)

Melodia

tosti

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a continuous eighth-note accompaniment pattern: G2-A2-B2-C3-D3-E3-F3-G3, repeated across the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. It starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the next two measures: a quarter note D4 and a quarter note C4. The system concludes with a whole note chord consisting of G2, B2, and D3. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, continuing the eighth-note accompaniment pattern from the first system.

The third system of musical notation consists of three staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. It is marked with a '5' and the word 'CANTO'. The lyrics 'Ho so gna to che sta via gi -' are written below the notes. The notes are: quarter rest, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. The lower two staves are in bass clef with the same key signature and time signature, continuing the eighth-note accompaniment pattern.

2 7

.noe - chi Co - me un san - to che pre ga Si -

9 B<sup>5</sup>

gnor., - - Mi guar - da vi nel fon do de -

11

gl'oc - chi, Sfa - vil la vail tuo sguar do d'a -

13 *p*

.mor. Tu par la vie la vo ce som -

15

3

mes sa... Mi chie dea dol- ce men te mer

17

ce., So lo un

19

guar do che fos - - se pro

21

mes sa. - Im plo -

4 23

-ra vi cur va to al mio

*ppp*

*pp*

*ppp* col canto

25

pie.

*p*

*p*

*p*

27

B<sup>7</sup>

*p*

*p*

29

Io ta ce va, e col l'a ai ma

*p*

*p*

*p*



31 5

for - te Il de - sio ten - ta to re lot

33

tò Ho pra - va - toil mar - ti rio la

cres.

col canto

35

mor te, Pur mi vin sie ti dis si di

5

37

no. Mail tuo lab bro sfio - ro la mia

*p*

*p*

6 39 *pp* e rit

fac cia. E la for za del cor mi tra

*pp* erit.

41 *pp*

.di Chiu si gli

*lentamente* *pp*

rit

*pp*

43

oc chi, ti ste si le

45 *pp*

brac cia, Ma so -

47 *ppp* 7

gna vo eil bel so gno sva

rit. *pp* *ppp* col canto *ppp*

49 ni.

51

53

## *La Serenata*

*La Serenata* zawsze pozostawała jednym z najbardziej znanych dzieł Tostiego. Pieśń ta powstała w późnej fazie twórczości kompozytora i już po pierwszym wykonaniu odniosła ogromny sukces. Do dziś spotyka się ona z bardzo entuzjastycznym przyjęciem publiczności

*La Serenata* ma strukturę reprzyzowej formy stroficznej o charakterze zmiennym. Z punktu widzenia struktury utwór jest złożoną formą dwuczęściową składającą się z preludium, interludium i zakończenia (interludium znajduje się między dwiema częściami). Druga część w dużej mierze stanowi wierną reprzyzę części głównej A, a więc pieśń ta zalicza się do dwuczęściowych form symetrycznych. Pojedyncza część dzieli się z kolei na trzy różne okresy o takim samym materiale dźwiękowym, co powoduje, że cały utwór ma strukturę pieśni stroficznej o charakterze zmiennym.

Preludium i interludium mają po pięć taktów i składają się z identycznego pojedynczego zdania muzycznego. Materiał dźwiękowy pojedynczego zdania jest pod względem formy całkowicie spójny z tematem A części głównej i nie tylko kreuje podłoże dzieła muzycznego oraz zapowiada temat materiału dźwiękowego, ale także sprawia, że myśl muzyczna całego utworu zachowuje wysoki stopień integracji (preludium, pieśń stroficzna składająca się z tematu, interludium, materiał części reprzyzowej są zdominowane przez część A).

Jak wspomniano powyżej, ogólna struktura części głównej A to trzy okresy o słabym kontraście i tym samym materiale dźwiękowym, a jej rozmiar wynosi 34 takty. Rozmiar poszczególnych okresów nie jest taki sam, kolejno jest to 8 taktów (część a), 12 taktów (część a') i 10 taktów (część a''). Ponadto, część A zawiera również 4-taktową część końcową. Struktura tematu części "a" to pojedynczy okres zawierający dwa 4-taktowe zdania muzyczne: zdanie pierwsze jest zgodne z fakturą akompaniamentu preludium i interludium pod względem materiału głosu wiodącego, a pierwszy dźwięk drugiego zdania na zasadzie anadiplozy tworzy z zakończeniem pierwszego zdania materiał pochodny. Choć harmonika na końcu poprzednika formuje kadencję doskonałą, muzyka nie kończy się w tym miejscu, ponieważ materiał melodyczny nie został w pełni zaprezentowany. Harmonika następnika tworzy półkadencję, co sprawia, że część „a” posiada strukturę otwartą.

Rozmiar części a' jest nieco większy niż części a, z kolei jej budowa to pojedynczy okres trzyzdaniowy. Pierwsze dwa zdania to zdania kontrastowe, gdzie materiał pierwszego zdania zachowuje podstawową strukturę tematu części a, ale w szczegółowej formie muzycznej

zauważalne są różnice. Melodia drugiego zdania jest zupełnie inna niż w poprzednim okresie, tonacja przechodzi tutaj w g-moll, a zgodnie z tym zmieniają się również barwa i nastrój muzyki. Materiał trzeciego zdania ma taki sam początek i różne zakończenie w porównaniu ze zdaniem drugim i stanowi część rozszerzającą. W drugiej połowie zdania tonacja zmienia kierunek i przechodzi w B-dur, a pod koniec zdania występuje kadencja. Kadencja nie sprawia jednak, że tonacja zatrzymuje się na dominancie tonacji wiodącej. Tosti po kadencji wielkiej B-dur I stopnia dodaje nad trójdźwięk septymę molową. Pod koniec części a' tonacja powraca do Es-dur.

Trzecia część a'' również jest pojedynczym okresem o słabym kontraście. Jej rozmiar leży pomiędzy dwiema częściami i zawiera dwa zdania muzyczne: 4-taktowy poprzednik i 6-taktowy następnik. Poprzednik w pierwszej połowie kontynuuje materiał dźwiękowy części a', następnie tonacja przechodzi w Ges-dur za pomocą sekwencji podstawy akordu tercji wielkiej. Ten niezwykle piękny i łagodny efekt dźwiękowy stanowi jednak tylko barwny ozdobnik, tonacja ta nie utrzymuje się przez długi czas, zdanie końcowe już na początku powraca do tonacji wiodącej. Rozmiar pierwotnie 4-taktowego zdania końcowego zostaje poszerzony o dwa takty, co powoduje, że ów okres muzyczny ostatecznie nie jest parzysty. 4-taktowa część końcowa występuje bezpośrednio po części a'', na jej materiał dźwiękowy składa się podwójna fraza zbudowana z sekwencji motywów. Melodyjny, pełen westchnień materiał dźwiękowy oraz spowolnione tempo sprawiają, że muzyka ma charakter spokojny i idylliczny.

Część repryzowa zalicza się do przetworzeń wiernych, dlatego nie zostanie szczegółowo omówiona. Jedyne różnice znajdują się w części końcowej. Chociaż materiał dźwiękowy jest taki sam jak w zakończeniu części głównej, to pod względem rozmiaru część ta została rozszerzona. Cztery takty zamienione zostały w siedem taktów, a kompozytor dodaje do oryginalnej melodii 3-taktową ekstensję. Warto wspomnieć, że Tosti nie skomponował osobnej kody - ta część końcowa pełni jednocześnie rolę kody całej pieśni.

Wiodącą tonacją *La Serenata* jest Es-dur, z okazjonalnymi przejściami do g-moll, B-dur i Ges-dur. W części głównej, tonacja części a jest stosunkowo stabilna. W tym okresie muzycznym tylko w 12 takcie występuje dominanta septymowa III stopnia podwyższonego, która powoduje przesunięcie modulacyjne. Kontrastowa tonacja pojawia się w części a' i a'', w drugim zdaniu części a' muzyka nagle przechodzi w mediantę górną tonacji g-moll. W zdaniu rozszerzającym prowadzony przez akord dominantowy, akord kwint-sekstowy przechodzi w dominantę septymową wtrąconą B-dur poprzez modulację enharmoniczną. Tonacja B-dur utrzymuje się przez trzy ostatnie takty części a'. Jednakże, gdy muzyka dociera do ostatniego taktu, tonacja ponownie się zmienia - po kadencji wielkiej w tonacji B-dur I stopnia,

kompozytor dodał nad trójdzwięk septymę małą As-dur, co sprawiło że trójdzwięk toniczny z poprzedniej tonacji został przekształcony w dominantę septymową tonacji wiodącej. Skłoniło to powrót tonacji do Es-dur na końcu części a’.

W części a’’ zmiana tonacji zachodzi w pierwszym zdaniu. Tosti za pomocą sekwencji podstawy akordu tercji wielkiej wprowadza zmiany w oryginalnym materiale dźwiękowym tematu - tonacja w tym momencie przechodzi w Ges-dur wraz z wystąpieniem alteracji. Po krótkiej przerwie tonacja ponownie wraca do Es-dur. Pod kątem harmoniki, w ostatnim zdaniu części a’’ kompozytor często posługuje się akordem prowadzącym obniżonego III stopnia, który po raz pierwszy pojawia się po stopniu IV, a później pomiędzy akordem kwartesekstowym kadencyjnym i dominantą septymową. To łagodne i niespodziewane prowadzenie harmoniki sprawia, że muzyka nabiera trwającego, nieskończonego pięknego i nieoczekiwanego wrażenia słuchowego.

Wstęp zawiera tylko jedno zdanie muzyczne, a ono składa się z 4-taktowej melodii głównej i jednotaktowego rozszerzenia w postaci akompaniamentu fortepianu. W części a każde zdanie zawiera dwie frazy o takim samym rozmiarze, czyli frazy 2-taktowe. Na początku części a’ kontynuowana jest budowa wewnętrzna o charakterze 2-taktowych fraz muzycznych, jednak w zdaniu ostatnim muzyka płynie gładko i nie występuje podział na frazy. W pierwszym zdaniu części „a’’ dalej kontynuowana jest struktura 2-taktowych fraz, jednak później w ostatnim zdaniu ze względu na jego 6-taktową formę, wewnętrzna budowa fraz zmienia się w 2+4 takty. W ostatnich czterech taktach następuje kontynuacja rytmu z poprzednich dwóch taktów i dodana zostaje część rozszerzająca.

Partia wokalna *La Serenata* jest bardzo kantylenowa, co ma bezpośredni związek z zastosowaniem charakterystycznych schematów rytmicznych. Utwór jest utrzymany w metrum 4/4, a schematy rytmiczne nadają pieśni spokojny i lekki charakter.

Akompaniament *La Serenata* jest bardzo jednolity i ma żywy charakter. Faktura partii niskich składa się z konwencjonalnych akordów rozłożonych, ale sposób wyrażenia jest nieco inny: czasem cały takt jest pojedynczym akordem kolumnowym, a od kolejnego oddzielają go dwa akcenty. Są to akordy kolumnowe o różnym stopniu dekompozycji. Kiedy charakter muzyki staje się bardziej ekspresyjny, pojedynczy takt zawiera z reguły dwa różne akordy kolumnowe, które także oddzielane są przez dwa akcenty. Faktura partii wysokich jest bardzo jednolita, a jej podstawowy wzorzec rytmiczny to pauza ósemkowa z kropką - triola trzydziestodwójkowa - podwójna ósemka. Ten wzorzec rytmiczny kontrastuje z płynnym, regularnym rytmem partii wokalnej nadając muzyce żwawy charakter.

# la serenata

tosti

The musical score is set in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'tosti' and the starting tempo is indicated as quarter note = 80. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings (3) and rests (7). The vocal line consists of three systems of staves. The first system (measures 1-3) shows the vocal line with lyrics 'Vo - la., O se re'. The second system (measures 4-6) shows the vocal line with lyrics 'na, - ta: La, mia. di - let tae so - la', e'. The third system (measures 7-9) shows the vocal line with lyrics 'con la behla te.sta ab.ban.do - na' - ta, Po - sa, tra - ie Ien'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern throughout. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

4

Vo - la., O se re

7

na, - ta: La, mia. di - let tae so - la', e

10

con la behla te.sta ab.ban.do - na' - ta, Po - sa, tra - ie Ien

2 <sup>13</sup>

zuo - la - - O se-re na, ta,, Vo - la'.

16 *p*

O se-re - na, ta', Vo - la. Splen - de Pu - ra la

19

lu na; L'a leil sio sten - de,

22

E dietroi ve-li dell'al. co.va bru - na, La, lam - pa, da s'ac



25 *p* 3

-cen de: Pu - ra la lu-na Splen de.

28 *pp*

Pu - ra, la luna Splen - de. Vo - la, O se - re -

31

.na - ta: Vo - la, O se - re - na - ta,

34 *p* *p*

Vo - - la. Ah!

4 37 *pp*

la - - - Ah! la

40

43 *p*

Vo la, O se-re

46 *p*

na - ta: La, mia di - let - taè so - la; Ma,

49 5

sor-ri - dendo an corme z-zo asson na - ta, Tor - na fra, le len

52

zuo - la! - O se-re - na-ta, Vo - la.

55

*p* O se-re - na-ta, Vo - la. *p* L'on - da So - gna su'l

58

li - do, E'l ven.to su la fron - da,

61

Ea' ba-cimieiri - cu.saan\_co.raun ni - do La mia, si - gno - ra

64

bion - da... *p* So - gna sn'l - li-do L'on - da.

67

*pp* So - gna su'l li.do L'on - da. Vo - la,O se - re -

70

na - ta - - Vo - la,O se - re - na - ta -

73 7

*p* *pp*

-Vo - - - la. Ah!

76

*pp*

la Ah.

78

la

*Ped.* \*

## *L'ultima Canzone*

Jeśli spojrzeć na artystyczny aspekt twórczości Tostiego, to pieśń *L'ultima Canzone* bez wątpienia jest jednym z jego najlepszych osiągnięć. Pieśń ta skomponowana w przeddzień formalnego przyznania Tostiemu obywatelstwa brytyjskiego, stanowi wyraz nagromadzonego przez artystę na przestrzeni kilkudziesięciu lat doświadczenia w zakresie kompozycji oraz ekspresji muzycznej formy gatunku pieśniarskiego. Chociaż pod względem popularności utwór ten nie cieszy się tak dużym powodzeniem jak inne pieśni, w dużej mierze odzwierciedla doświadczenie i myślenie Tostiego w dziedzinie komponowania pieśni artystycznych w późniejszym okresie twórczości. Z tego względu konieczne jest zrozumienie i przeanalizowanie tego utworu.

*L'ultima Canzone* jest złożoną pieśnią dwuczęściową reprzyzową, która składa się z preludium, interludium i zakończenia. Preludium stanowi pierwsze 10 taktów, część główna zajmuje takty od 11-53, interludium takty od 54-63 (tyle samo co preludium), część reprzyzowa to takty 64-106, z kolei zakończenie złożone jest z ostatnich 11 taktów. Pod względem materiału dźwiękowego preludium, interludium i zakończenie są zasadniczo jednakowe, podobnie jest w przypadku części głównej i reprzyzowej. Różnice występują jedynie w zakresie faktury, ozdobników i rozmiaru poszczególnych części. Utwór utrzymany jest w tonacji D-dur = pantonalność??????, a tonacją wiodącą jest d-moll. Następnie po przejściu w A-dur dąży do tonacji D-dur.

Preludium składa się z dwóch 4-taktowych fraz, a jego materiałem centralnym jest progresja opadająca bez przerw między zdaniami. Melodia główna wyrażona jest w niskim rejestrze akompaniamentu, z kolei wysoki rejestr część harmoniczną. Na początku pieśń nie wchodzi bezpośrednio w tonację d-moll, ale zaczyna się od fis-moll i poprzez postępującą progresję opadającą powoli przechodzi w D-dur. Na końcu preludium pojawia się harmonika d-moll I stopnia, co sprawia, że tonacja przechodzi w opozycyjne d-moll.

Część główna jest symetryczną formą prostą dwuczęściową z łącznikiem, która składa się z dwóch ogniwi. Część a to takty 10-28, łącznik zajmuje takty od 29-35, a część b takty 36-53. Budowa części a to 4-zdaniowy okres podwójny, wewnątrz którego pierwszy okres to dwa zdania o strukturze 4+6, a drugi posiada strukturę 4+4. Materiały tematyczne wykorzystane w dwóch okresach mają taki sam początek, w obu występują interwały wznoszące z dużym skokiem o nacechowaniu "pytającym", co daje wyraz lirycznej, minorowej myśli muzycznej, po czym rozwój obu zdań jest rozbieżny. Okresy charakteryzują się takim samym początkiem i różnymi zakończeniami. Pod koniec drugiego okresu tonacja przechodzi w A-dur. Łącznik

składa się z pojedynczego zdania i pojedynczego fragmentu rozszerzającego. Pojawiający się w nim materiał muzyczny stanowi materiał łączący opierający się głównie o połączenia harmoniczne. Linia melodyczna jest tutaj wznosząco-opadająca, a główną treścią muzyki jest faktura akompaniamentu, z kolei partia wokalna służy jedynie jako ozdobnik. Na końcu łącznika tonacja przechodzi w D-dur.

Nacechowanie emocjonalne części B jest bardziej pogodne czym różni się od części A. Jej budowa wewnętrzna również opiera się na jednym okresie podwójnym, którego struktura jest jednak niekonwencjonalna, co zostanie wyjaśnione poniżej. W tym wypadku pierwszy okres ma budowę dwuzdaniową o charakterze 4+4, a drugi dwuzdaniową o charakterze 4+6. Materiał dźwiękowy obu okresów również cechuje się takim samym początkiem i różnym zakończeniem. Muzyka ma charakter bardziej kojący i spokojny. Materiał muzyczny zawiera mniej dużych skoków interwałowych. Różnica polega jednak na tym, że wiodąca melodia pierwszego okresu występuje w partii wokalnej, jednak po tym jak muzyka wchodzi w drugi okres, wiodąca melodia w pierwszym zdaniu drugiego okresu (takty 44-47) wykonywana jest w ramach faktury akompaniamentu, a partia wokalna pojawia się dopiero w drugim zdaniu, po czym następuje zakończenie. Pod względem budowy i materiału dźwiękowego interludium i część reprzyzowa są praktycznie takie same jak wstęp i część główna, dlatego nie zostaną tutaj omówione.

Zakończenie niewiele różni się od wstępu i interludium w kontekście materiału centralnego, jedynie rozmiar jest nieco rozszerzony. Większe różnice występują w dwóch miejscach. Po pierwsze tonacja przed zakończeniem utrzymana jest w D-dur, jednakże po tym jak rozpoczyna się część końcowa ponownie wkracza w d-moll, a kiedy materiał muzyczny dociera do momentu kończącego utwór, tonacja znów zatrzymuje się na D-dur. Po drugie partia wokalna w zakończeniu przeplatana jest kilkoma melodiami spójnymi z fakturą akompaniamentu, co tworzy komplementarną formę z jego fakturą.

Cały utwór utrzymany jest w tonacji D-dur, która przechodzi z d-moll do D-dur, a pozycja obu jednoimiennych tonacji dur i moll jest niemal taka sama. Tonacja d-moll pojawia się na początku pieśni i części głównej, a D-dur występuje w części głównej i w drugiej połowie utworu. Kontrast ten i spójny układ tonacji nie jest czymś rzadko spotykanym w komponowaniu europejskich pieśni artystycznych. Taki zabieg kompozytorski możemy zaobserwować np. w pieśni *Gute Nacht* z cyklu F. Schuberta *Podróż zimowa*.

We wstępie zastosowano metodę, gdzie tonacja wiodąca pojawia się z opóźnieniem, dlatego tonacja d-moll nie występuje na początku utworu. Muzyka prowadzona jest w fis-moll, a w 5 takcie wchodzi w dominującą D-dur, z kolei d-moll pojawia się dopiero pod koniec

wstępu. Na końcu części a tonacja przechodzi w tonację wiodącą skierowaną w kierunku A-dur, co powoduje, że drugi okres części a ma charakter modulacyjny i przenosi tonację do łącznika. Istnienie części łączącej ma na celu poprowadzenie tonacji z A-dur do pojawiającej się w części b tonacji D-dur. Później chociaż gdzieś pojawiają się akordy o charakterze modulacyjnym, to tonacja części B jest generalnie bardziej stabilna i jest skupiona wokół D-dur. W występujących później interludium, części reprzyzowej i zakończeniu tonacja zachowuje się tak samo jak w przypadku interludium oraz części głównej, dlatego nie zostanie tutaj opisana. Zauważyć można, że wykorzystanie zakresu tonacji w *L'ultima Canzone* nie jest skomplikowane. Oscyluje głównie w zakresie D-dur i odpowiadających tonacji jednoimiennych oraz durowych i molowych tonacji z dominantą w roli toniki.

Budowa wewnętrzna generalnie skoncentrowana jest wokół 4-taktowych fraz, ale pojawia się kilka przypadków, w których ich rozmiar zostaje rozszerzony. Są to 6-taktowe zdania, których rolą jest wydłużenie tonu partii wokalnych w celu nadania mu charakteru niedokończonej myśli. Budowa wewnętrzna utworu jest więc stosunkowo regularna.

Pod względem materiału rytmicznego, *L'ultima Canzone* zasadniczo opiera się na metrum 4/4 oraz występowaniu półnut, ćwierćnut i ósemek. Większość kombinacji wartości nutowych jest regularna, pojawia się niewiele kropek i kilka przypadków rytmu punktowanego. Muzyka jest niezwykle płynna i melodyjna, a w obrębie rytmu obserwujemy swego rodzaju stabilność.

Najbardziej oczywistą cechą utworu jest nierozzerwalne połączenie warstwy wokalne i akompaniamentu w łączniku i zakończeniu. W łączniku faktura akompaniamentu opiera się głównie na materiale łączącym akordów kolumnowych tworzących połączenia harmoniczne. Wówczas partia wokalna nie jest już melodią wiodącą, lecz ozdobnikiem wprowadzonym do zdania muzycznego przez progresję opadającą. Faktura części wokalne tworzy na powierzchni faktury akompaniamentu ozdobnik z o charakterze kantylenowej wokalizy. W zakończeniu melodia pochodzi głównie z niskich partii faktury akompaniamentu, w tym czasie materiał dźwiękowy partii wokalne jest podkreślany przez repetycje w wysokim rejestrze o oktawę wyżej, co pełni rolę dodatkowego lirycznego wyrazu emocjonalnego. Partie wokalne w obu miejscach pojawiają się jako kantylenowy materiał, nierozzerwalnie zintegrowany z fakturą akompaniamentu, który wzajemnie się z ową fakturą uzupełnia.



# L'ultima canzone (1905)

tosti

Piano introduction in 2/4 time, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

6 CANTO

Vocal entry on the first staff, with piano accompaniment on the second and third staves. The lyrics "sentito" and "M'han" are written above the vocal line.

11

Vocal line with piano accompaniment. The lyrics are: "det - to che do - ma, - ui, Ni - na, vi fa, - te spo - sa, Ed io vi can. to an -"

16

Vocal line with piano accompaniment. The lyrics are: ".cor la se re na - - ta! - - Là"

21

nei de - ser - ti pia - ni, La, ne la val - le om - bro - sa, Oh quan - te voLtea

26

voi l'ho ri - can - ta, - - - - - Ohquante vol - te

31

a voi l'ho rican - ta - ta! - - - - - vit.

36

"fo - glia, di ro sa., O fio - re d'a - ma - ran - to Se ti fai

41 3

spo - sa, lo ti sto sempre ac- can -to,

*p* molto legato

rit

46

Se ti fai spo sa., io ti, sto sempre

*f*

51 a tempo

accanto, Fo-glia di rosa

col canto

*p*

56

4 61

Do ma...nia .vre-te in - tor - no

66

fe ste,sor-ri sie - fio - ri, ne pen se - re - teai no stri vec chia mo - -

71

-ri. ma sem - pre, not-te e gior - no,

76

Pie - na di pas - si - o - ne Ver - rà ge men-doa voi la mia can - zo - -

81 5

- ne verra ge men do - lamia can zo ne;

*p*

86

*a tempo* fo - glia di men -ta, O

*p*

*pp* *p*

rit.

91

fio - re di gra - na -to, -Ni - na, ra-m -men ta I ba- ci che t'ho

*a - tenapo*

96

da to!

*p*

6 101 *f* rit, *f* ten.

Ni na,ram men ta, I ba ci che t'ho da -to Fo- glia di

col canto

106

menta! Ah!

111 *pp*

Ah!

*p* *pp*

116

*pp*

## *Non t'amo più*

Jest to przepelniona bólem pieśń miłosna, która posiada trzyczęściową formę reprzyzową o charakterze zmiennym. Zmienność owa przejawia się w tym, że reprzyza części "A" nie jest powtórzeniem w formie oryginalnej, lecz jest okresem z tematem "A" w zmienionej tonacji, co w efekcie tworzy strukturę A-B-A1-A-B-A1. Część "A" to okres złożony z dwóch zdań utrzymanych głównie w tonacji d-moll. Struktura tematu koncentruje się na akordzie tonicznym d-moll, przechodząc od dominanty w górę o cztery stopnie do toniki, a następnie opada z powrotem w dół do tercji. Druga połowa pierwszego zdania to z kolei progresja w górę od łamanego akordu II stopnia, po czym w miarę wybrzmiewania trójdźwięku tonicznego następuje progresja w dół. Materiał dźwiękowy części "B" jest oparty na homofonicznych powtórzeniach i wykorzystuje metodę progresji w górę o półton w celu osiągnięcia melancholijnego zabarwienia. Temat "A1" zachowany jest w tonacji D-dur, dzięki czemu zachodzi jednoimienna relacja między tonacją d-moll części "a" i tonacją D-dur części "A1". Pod kątem materiału dźwiękowego nie ma między nimi dużej różnicy w sposobie rozwijania melodii, jednak zmiana tonacji sprawia, że część "A1" nabiera pogodnego charakteru.

Podstawowymi tonacjami są tutaj równocześnie D-dur i d-moll, co oznacza, że oparte na tonice D tonacje – durowa i molowa – występują oddzielnie w częściach "A" oraz "A1". Zmiana tonacji symbolizuje również proces rozwoju emocji protagonisty od występującej początkowo melancholii i goryczy do stopniowego rozwiewania się mroku w jego sercu. W części "B" tonacja jest raczej niestabilna, w obrębie harmoniki występuje tu wiele przesunięć modulacyjnych, co ukazuje wewnętrzny niepokój głównego bohatera.

Tempo tej pieśni jest stosunkowo wolne, więc pomiędzy zdaniem muzycznymi często pojawia się segmentacja fraz muzycznych. Przykładowo, w części "A" oba 4-taktowe zdania mogą być podzielone na 2-taktowe frazy. Materiał rytmiczny melodii głównie składa się z ósemek i charakteryzuje się miarowym łagodnym tempem. Długie zdanie muzyczne w części "b" również dzieli się na 2-taktowe frazy i kontynuuje ósemkowy wzór rytmiczny. Zdania muzyczne i rytm części "A1" nie różnią się znacząco od części "A", dlatego nie ma potrzeby przeprowadzania ponownej analizy.

W fakturze akompaniamentu *Non t'amo più* w głównej mierze posłużono się akordami kolumnowymi, które nadają muzyce ciężkości i odzwierciedlają uczucie przygnębienia głównego bohatera. Tempo całego utworu jest stosunkowo wolne, co w połączeniu z akordami kolumnowymi sprawia, że muzyka nabiera poważnego charakteru. W części "A1" faktura akompaniamentu ulega zmianie. Występujące do tej pory akordy kolumnowe zastąpione

zostają akordami łamanymi. Ma to na celu ukazanie zmiany charakteru emocjonalnego tej części materiału muzycznego, dlatego faktura akompaniamentu jest tutaj żywsza i bardziej płynna.



# Non T'amo Piu (1884)

Melodia

tosti

*♩ = 66*

CANTO

Ri. cordian co ra il di che c'incon

tram.mo; Le tue pra- mes.se le ri - cor - di cor? fol le d'a -

more io li se.guì-..... cia mam-mo, E accanto a te so.gnai, fol - le d'a -

rit,

col canto

2 <sup>10</sup> *p*

mor. Sognai, fe - li - ce, di ca---rezze ba ..ci U na ca -

cres.

13

tena di--leguan -te in ciel: Ma le pa ro.le tue fu.ron men

cres.

16

da ci Perch'e lamina tu a fat ta è di gel.

colcanto

*pp*

*p*

19

Te ne ri-cordi an- cor, te ne ri-cordi an

*p* *pp* col canto

22

.cor? Or la mia fe- de il de-si-derio immen- so, Il mio sognoda

*p*

25

mor non sei piu tu: I tuoi ba-ci non cer- co, a te non

*p*

4 28

pen so <sup>3</sup>sogno un altro -al; non t'amo piu

31

*p* non t'amo piu.

34

*p* Nei cari giorni che pas.sammo in sic - me, Io co -

37

spar - si di fio-ri il tuo sen tier:..... Tu fo-sti del mio cor l'u - ni - ca

40

spe - me; Tu dei-la men - te lu ni - co pen-sier. Tu m'hai vi sto pre

43

ga - re, impal li - di re, Piange.re tum'hai vi - sto in-nan - zia

6 <sup>46</sup>

te: Io sol per ap.pa - ga re - un tuo de - -si re A.vrei da.to il mio

49

san - gue e la mia fe. Te ne ri-cordi an

*pp* *p*

*p* *p* *p*

52

cor, te ne ri-cordi an - cor? Or la mia

*p* *p*

*p* *p*

55

fe - de il de.si derio immen - so, il mio sogno da mor non sei pili

*p* *p* *p*

58

tu: I tuoi ba.ci non cer co, a te non pen so sogno un altro ide

*p*

61

al, non t'amo più. non t'a mo

*pp* rit

8 64

più

*ppp*

67

*pp*



## 2.4. Pieśni Li Shutonga

### *Chunyou (Wiosenna przechadzka)*

Całościowa struktura *Chunyou* jest stosunkowo prosta. Jest to klasyczna dwuczęściowa pieśń reprzyzowa rozpoczynająca się od wstępu złożonego z 2 fraz muzycznych i zajmującego takty 1-4. Część główna A składa się z 2 zdań, a każde z nich ma rozmiar 4 taktów, co sprawia, że budowa ta jest bardzo regularna. Część B również złożona jest z 2 zdań o regularnej strukturze 4+4 takty. Materiał pierwszego zdania części B kontrastuje z częścią A, z kolei zdanie drugie powraca do materiału z części pierwszej. Pod względem materiału dźwiękowego część A ma charakter opadający wywołujący efekt westchnienia, natomiast część B przyjmuje ton wznoszący kontrastujący z częścią poprzednią. Pomimo faktu, że struktura nie cechuje się zbytnią błyskotliwością, to układ zdań muzycznych pozostaje spójny z rytmem poezji.

Pod względem wyboru i rozmieszczenia tonacji, cały utwór utrzymany jest w F-dur. W kilku miejscach zastosowano przesunięcia modulacyjne w celu nadania pieśni głębszej barwy. Choć całość oparta jest na systemie durowo-molowym, to wciąż wykazuje pewne cechy charakterystyczne chińskiej skali pentatonicznej<sup>13</sup>. Rzadko pojawiają się tony z odchyleniem chromatycznym. Pod względem harmoniki, utwór oparty jest głównie na progresji harmoniczej doskonałej.

Zdania muzyczne całego utworu skupiają się na jambicznym schemacie rytmicznym, zwłaszcza w zakończeniach zdań, gdzie występuje sekwencja „krótki-długi”, co sprawia, że w zdaniach widoczny jest spokojny styl chińskich literatów. Jeżeli chodzi o kombinację frazową, w całej pieśni wszystkie zdania złożone są z 2 dużych fraz, przykładowo zdanie pierwsze (takty 5-8), dlatego struktura zdaje się być niezwykle regularna. Rytm w utworze utrzymany jest w metrum 6/8 bez zmian rytmicznych. Faktura akompaniamentu składa się przede wszystkim z kombinacji ósemek, co powoduje, że pieśń jest stosunkowo prosta i mało skonstrastowana wewnątrz.

---

<sup>13</sup> Chińska skala pentatoniczna, jest to skala muzyczna wykorzystywana w Chinach. TONY w tej skali kolejno nazywają się *gong*, *shang*, *jue*, *zhi* i *yu*, odpowiadają one mniej więcej występującym w muzyce zachodniej nazwom do, re, mi, sol, la.

# 春游-chunyou

李叔同-lishutong

Andante

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, 6/8 time, starting with a whole rest. The lower staff is a piano accompaniment in G major, 6/8 time, featuring a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth notes.

5

The second system begins with a vocal line marked *mf* (mezzo-forte). The lyrics are: 春风吹面薄于纱, 春人装束淡於画. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

春 风 吹 面 薄 于 纱, 春 人 装 束 淡 於 画.

9

The third system continues the vocal line with the lyrics: 游春人在画中行, 万花飞舞春人下. The piano accompaniment concludes the piece with a final cadence.

游 春 人 在 画 中 行, 万 花 飞 舞 春 人 下.

13 *p*

梨 花 淡 白 菜 花 黄, 柳 花 委 地 芥 花 香.

17 *mf*

莺 啼 陌 上 人 归 去, 花 外 疏 钟 送 夕 阳.

### *Szkolna Pieśń Uniwersytetu Nankińskiego*

*Szkolna pieśń Uniwersytetu Nankińskiego* składa się z dwóch części i jest dwuczęściową pieśnią repryzową zwieńczoną zakończeniem. Pierwsza część A złożona jest z 4 fraz muzycznych: a (takty 2-5), b (takty 6-9), a (takty 10-13) i b (takty 14-17). Mają one wszystkie 4 takty, dlatego struktura utworu jest bardzo regularna. Frazy te uznać można także za 2 ósmiotaktowe zdania wielkie, co daje złożoną strukturę frazową.

Na część B składają się 2 zdania muzyczne, z czego pierwsze zajmuje takty 18-23, natomiast drugie zdanie a zajmuje takty 24-32. Zdanie pierwsze ma łącznie 6 taktów, a drugie 9 taktów. Ostatnie 3 takty drugiego zdania faktycznie pełnią rolę uzupełniającą i stanowią strukturę dodatkową. Oczywiście, pomiędzy pierwszą i drugą częścią zauważalny jest stosunkowo duży kontrast. Pierwsza część jest bardziej regularna, podczas gdy druga wykorzystuje dłuższy oddech.

Jeśli chodzi o materiał dźwiękowy, pierwsze zdanie a jest łącznie powtarzane trzykrotnie, a każde powtórzenie charakteryzuje się konkretną wariacją, jego materiał

dźwiękowy wciąż ma charakter skokowy. Materiał pozostałych zdań często tworzy relację kontrastową ze zdaniem a, głównie na zasadzie progresji.

Pod względem aranżacji i układu tonacji całość utrzymana jest w tonacji G-dur. Nie występują jakiegokolwiek modulacje, jedynie w kilku miejscach zauważalne są przesunięcia modulacyjne w celu wzbogacenia barwy dźwięku. Pod kątem harmoniki, utwór ten także oparty jest głównie na progresji harmoniczej doskonałej.

Rytm całego utworu utrzymany jest w metrum 4/4. Pojawiają się głównie półnuty oraz sporadycznie występujące ćwierćnuty. Charakter melodii jest sylabiczny, ze standardowym kontrapunktem w postaci akompaniamentu, o bardzo regularnym ósemkowym przebiegu.

# 南京大学校歌-Szkolna piosenka Uniwersytetu Nanjing

李叔同-lishutong

大 哉 一 诚 天 下

The first system of the musical score is in G major and common time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand.

5  
动. 如 鼎 三 足 兮, 日 知 日 人

The second system continues the melody and accompaniment. It includes a measure rest at the beginning of the vocal line. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

9  
日 勇, 千 圣 会 归 兮, 集 成

The third system continues the melody and accompaniment. The piano accompaniment features a consistent eighth-note accompaniment.

13  
于 孔. 下 开 万 代 榜 万 方 兮, 一 趋 兮

The fourth system concludes the visible portion of the score. It continues the vocal line and piano accompaniment.

2

17

同, 踵 海 西 上 兮, 江 东 巍 巍

21

北 极 兮, 金 城 之 中, 天 开

25

教 泽 兮, 吾 道 无 穷, 吾 愿

29

无 穷 兮, 如 日 方 曛

### *San bao ge (Pieśń trzech skarbów)*

*Pieśń trzech skarbów* składa się z dwóch części głównych A i B, przed nimi występuje wstęp, a całość zwieńczona jest zakończeniem. Zarówno część A jak i część B złożona jest z 2 fraz muzycznych o strukturze parzystej i symetrycznej 4+4 takty, tworzących zdanie. Zakończenie składa się z 2 fraz muzycznych, jednakże wprowadzony zostaje w nim nowy materiał dźwiękowy.

Jeśli chodzi o wykorzystanie materiału dźwiękowego, zdania w części A są pod tym względem jednakowe, ale kontrastują ze sobą na poziomie tekstu. Część B wprowadza co prawda nowy materiał dźwiękowy, lecz w drugim zdaniu powraca on do materiału z części A, dlatego można uznać, że jest to dwuczęściowa pieśń reprzyzowa. Materiał zakończenia pod względem muzycznym kontrastuje z częścią A, ale wciąż pozostaje z nią spójny w kwestii zastosowanego schematu rytmicznego.

Całość utrzymana jest w tonacji F-dur i nie występują jakiegokolwiek modulacje. W pieśni występują też cechy skali pentatonicznej. Pod kątem harmoniki, utwór jest prosty i oparty głównie na progresji harmonicznnej doskonałej.

Zdania w części głównej A opierają się zasadniczo o schemat frazowy 1+1+2 i całość wykazuje charakter „krótki-długi”. Zdania w części B zmieniają tryb frazowy na 2+2, co tworzy kontrast z pierwszą częścią. Zakończenie powraca z kolei do schematu 1+1+2. Faktura pieśni jest stosunkowo jednolita, bez występowania większych zmian i utrzymana głównie w schemacie częściowo łamanym. Rytm również jest stosunkowo prosty, występuje także rytm punktowany.

# 三宝歌-sanbaoge

释太虚

李叔同-lishutong

Moderato

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with a tempo marking of Moderato. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part begins with a forte (f) dynamic and features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

5 *mf*

The second system of the musical score starts at measure 5. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part continues with a moderate dynamic (mf) and maintains the eighth-note bass line.

人 天 长 夜, 宇 宙 黯 谁 启 以 光 明?  
 二 帝 总 持, 三 学 增 黯 恢 启 法 界 身?  
 依 净 律 仪, 成 妙 和 上 灵 山 遗 芳 型.

9

The third system of the musical score starts at measure 9. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part continues with a moderate dynamic (mf) and maintains the eighth-note bass line.

三 界 火 宅 众 苦 煎 迫 谁 济 以 安 宁?  
 净 德 既 圆 染 患 斯 寂 荡 荡 涅 槃 城?  
 修 行 证 果 弘 法 利 世 焰 续 佛 灯 明.



2 <sup>13</sup> *f*



大众三 悲缘乘 大性圣 智空贤 大唯何 雄识济 力现济, 南南南 无无无 佛达僧 陀摩伽 耶!耶!耶!

17



昭理统 朗无大 万不影 有彰众 枉蔽一 魔无切 群不无 生解碍 功焕住 德乎持 莫其正 能大法 名!明!城!

21 *mp* *f*



今乃知 唯此是 真正皈依处.

25 *mp* *ff*



尽形寿, 献身命 信受勤奉行!

## *Zuguo ge (Hymn Ojczyzny)*

*Hymn Ojczyzny* jest podwójną dwuczęściową pieśnią składającą się z 4 części: A, B, C i powrotu do części A, przy czym część A i B tworzą już dwuczęściową formę reprzyzową prostą. Część A złożona jest z 2 identycznych zdań, a część B zawiera w sobie nowy materiał dźwiękowy, który powraca potem do materiału z części A. W części C także występują 2 zdania muzyczne o strukturze 4+6 taktów kontrastujące z poprzedzającym tą część materiałem. Znajdująca się końcu część A składa się tylko z jednego zdania muzycznego.

W *Hymnie Ojczyzny* wykorzystana została melodia ludowa *Lao liu ban*. Pieśń ta zalicza się do utworów Li Shutonga, które powstały według metody zapożyczania tradycyjnych melodii ludowych i dopisywania do nich słów. Oryginalna melodia *Lao liu ban* utrzymana jest w tonacji F-dur oraz wykorzystuje modi rozpoczynające się od C na stopniu *zhi* chińskiej pentatoniki<sup>14</sup>. Modi *zhi* w ludowej skali pentatonicznej ma jasne zabarwienie durowe. Struktura *Lao liu ban* jest oparta na wariacjach *banshi*<sup>15</sup> typu jeden akcent mocny i 3 słabe oraz na metrum 4/4, co sprawia, że kompozycja jest obszerna i długa. Słowa dopasowane są do melodii według znaków, gdzie na jeden znak przypada jeden dźwięk. Rytm jest płynny, co w połączeniu z tradycyjną budową *Lao liu ban* o charakterze “wstępu, rozwinięcia, przekształcenia i podsumowania” powoduje, że pojedyncza struktura muzyczna jeszcze pełniej oddaje prawdziwą ideę słów.

---

<sup>14</sup>Pentatonika w Chinach wyznaczała dozwolone postępy melodyczne i harmoniczne, co wywodziło się z mitologii. Pięć dźwięków dzielono na dwa szeregi, które odpowiadały dwóm szeregom piszczałek: męskim i żeńskim. Dźwięki skali pentatonicznej wywiedzione zostały z następstwa kolejnych pięciu kwint czystych (C-G-D-A-E), sprowadzonych do jednej oktawy i uporządkowanych w kierunku wstępującym. W związku z tym, iż muzyka chińska od zawsze związana była z kosmologicznym pojmowaniem świata, kolejnym dźwiękom skali pentatonicznej przypisywane są porządki odpowiadające stronom świata, porom roku, kolorom, planetom, emocjom. Dźwiękowi podstawowemu (gong) odpowiada zawsze określenie oznaczające całość zjawiska, a kolejnym – określenia odpowiadające jego elementom. Skala podstawowa stanowi punkt wyjścia dla kolejnych 4 modi, posiadających te same dźwięki, rozpoczynających się kolejno od następnych stopni: shang, jue, zhi, yu. Każdy z uzyskanych pięciu szeregów dźwiękowych może być transponowany do 12 lü, półtonów wywiedzionych z następstwa kwint czystych, które są podstawą systemu muzycznego. W ten sposób można było wygenerować 60 tonacji, (<https://epodreczniki.pl/a/muzyka-w-starozytnych-chinach/Dp3vsusjv>)

<sup>15</sup>*Banshi*, dosł. kołatka, jest formą metrum i rytmu w chińskiej muzyce operowej. Starożytna muzyka chińska opierała się na kołatkach i bębnach, z czego kołatki używane były do wybijania mocnych akcentów, bębny słabych, dlatego w chińskiej terminologii muzycznej mianem *ban* określany jest mocny akcent, a do nazywania akcentu słabego używa się słowa *yan*.

# 祖国歌-zuguoge

李叔同-lishutong

李叔同-lishutong

上下数千年, 一脉延, 文明

The first system of the musical score for 'Zuguoge' consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one flat) and common time, with lyrics '上下数千年, 一脉延, 文明'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a simple, hymn-like style.

5

莫与肩. 纵横数万里, 膏腴地, 独享

The second system of the musical score continues the melody and accompaniment. It begins with a measure rest in the vocal line, followed by the lyrics '莫与肩. 纵横数万里, 膏腴地, 独享'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

9

天然利. 国是世界最古国, 民是亚洲

The third system of the musical score concludes the piece. It features the lyrics '天然利. 国是世界最古国, 民是亚洲'. The piano accompaniment includes a long, flowing line in the left hand that spans across the final two measures of the system.

2 13

大 国 民。 呜 呼， 大 国 民， 呜 呼， 唯 我

17

大 国 民！ 幸 生 珍 世 界， 琳 琅 十 倍

21

增 声 价。 我 将 骑 狮 越 昆 仑， 驾 鹤 飞 渡

25

太 平 洋。 谁 与 我 仗 剑 挥 刀？ 呜 呼， 大 国

29

民! 谁 与 我 鼓 吹 庆 升 平?

### *Zao qiu (Wczesna jesień)*

Pod względem budowy, *Wczesna jesień* jest równoległą formą prostą dwuczęściową. Składa się z części A i B bez reprzyzy. Na początku znajduje się wstęp, który złożony jest z 4 taktów i wykorzystuje materiał z części A. Obie części zawierają 2 symetryczne zdania muzyczne o budowie 4+4, ale ich materiały dźwiękowe znacznie różnią się od siebie. Materiał pierwszej części oparty jest na trójdźwiękach z zauważalnym jest dużym wpływem zachodniej skali durowo-molowej. Oba zdania są takie same pod względem materiału dźwiękowego. Dwa zdania drugiej części kontrastują z częścią pierwszą i w przebiegu melodii unikają tendencji do występowania trójdźwięków.

Utwór *Wczesna jesień* utrzymany jest w tonacji Es-dur i nie występuje tutaj modulacja. W niektórych miejscach zastosowano jedynie przesunięcia modulacyjne. Na płaszczyźnie rytmicznej w całej pieśni dominują kombinacje ósemek, ćwierćnut i ćwierćnut z kropką. metrum utrzymane jest w 4/4.

# 早秋-zaoqiu

李叔同-lishutong

李叔同-lishutong

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It begins with a whole rest. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, starting with a series of chords and moving towards a more active bass line.

5 *mp*

The second system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 5 and contains the lyrics: 十里明湖一叶舟, 城南烟月水西楼. The piano accompaniment continues from the first system, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

9

The third system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 9 and contains the lyrics: 几许球容娇欲流, 隔着垂杨柳. The piano accompaniment continues, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

13 *mf*

The fourth system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 13 and contains the lyrics: 远山明净眉尖瘦, 闭云飘忽螺纹皱. The piano accompaniment continues, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

17

天 空 凉 风 送 早 秋, 秋 花 点 点 头.

This system contains measures 17 through 20. The vocal line (top staff) features a melody with a dynamic marking of *f* starting at measure 18. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of chords and moving lines in both hands.

21

天 空 凉 风 送 早 秋, 秋 花 点 点 头.

This system contains measures 21 through 24. The vocal line (top staff) repeats the melody from the previous system, with a dynamic marking of *f* starting at measure 22. The piano accompaniment (bottom two staves) continues with similar harmonic support.

25

This system contains measures 25 through 28. The vocal line (top staff) is silent, indicated by a whole rest in each measure. The piano accompaniment (bottom two staves) continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

## *Pożegnania, 1905*

W *Pożegnaniu* występuje model „dopisywania słów do melodii”. Melodia tego utworu pokrywa się z emocjami, jakie Li Shutong chciał wyrazić i w niezwykle zgodny sposób koresponduje z tekstem. Pieśń ta wykonywana jest w Chinach od ponad stu lat po dziś dzień.

*Pożegnanie* jest dwuczęściową formą reprzyzową składającą się z dwóch okresów o budowie a+b. Część „a” zawiera w sobie cztery zdania muzyczne, które pozostają względem siebie w relacji “wstępu, rozwinięcia, przekształcenia i podsumowania”. Pierwsze i trzecie zdanie to zdania równoległe o takim samym początku i różnym zakończeniu. Rozpoczynają się od dominanty tonacji wiodącej, a ich melodia opiera się na dekompozycji pierwszej inwersji trójdźwięku tonicznego, co następnie tworzy skierowany ku górze wzorec melodyczny. To z kolei stanowi podstawę dla występującej w drugim i czwartym zdaniu melodii opadającej z powrotem w dół. Materiał dźwiękowy w obu parach zdań muzycznych układa się więc w kształt łuku. Pierwsze zdanie w części “b” rozpoczyna się od dźwięku VI stopnia i tak samo zachodzi tutaj progresja w górę do toniki, która podkreśla tym samym jej obecność. Drugie zdanie jest podobne do zdania w części “a” i zachodzi w nim progresja opadająca do dźwięku III stopnia. Zdanie trzecie i czwarte jest reprzyzą tych samych zdań z części “a”, tworząc spójność pomiędzy początkiem i końcem pieśni.

W pieśni wykorzystano regularne metrum 4/4, gdzie każde dwa takty składają się na jedno zdanie muzyczne, dzięki czemu struktura jest bardzo uporządkowana. W pierwszym i drugim zdaniu wykorzystano ćwierćnuty, szesnastki i półnuty jako podstawowy wzorec rytmiczny. Sprawia to, że początek ma charakter rozproszony, a koniec cechuje się większym zagęszczeniem. Trzecie i czwarte zdanie jest oparte na wzorcu rytmicznym zdania pierwszego i drugiego z dodatkiem kropek, co nadaje muzyce energicznego charakteru.



# 送 别

李叔同 词  
奥特威 曲

Allegro

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music begins with a piano introduction in the bass staff, featuring a steady eighth-note accompaniment. The upper staff contains chords and melodic fragments.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a measure number '4' above the first measure. The music continues with piano accompaniment in the bass staff and chords in the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is the vocal line, starting with a measure number '7' above the first measure. The lyrics '长 亭 外， 古 道 边，' are written below the notes. The lower staff is the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the upper staff.

11

芳草碧连天, 晚风拂柳

14

笛声残, 夕阳山外山,

17

天之涯, 地之角, 知交半零

20

落, 瓢 浊 酒 尽 余 欢,

23

今 宵 别 梦 寒。 长 亭 外,

26

古 道 边, 芳 草 碧 连 天。

29

晚 风 拂 柳 笛 声 残, 夕 阳 山 外

32

山。

35

38

### **3. Pieśń artystyczna między Włochami a Chinami.**

#### **Różnice i podobieństwa**

##### **3.1. Podobieństwa**

###### **Przywiązywanie wagi do stylu ludowego**

Obaj kompozytorzy kładą ogromny nacisk na styl narodowy. W części utworów Tostiego przejawia się swobodny i romantyczny styl neapolitański. Neapol będący trzecim co do wielkości miastem we Włoszech, obfituje w piękne krajobrazy i posiada długą historię. Miejsce to, które przez cały rok skąpane jest w słonecznym świetle wychwalane jest jako “miasto słońca i szczęścia”. Na przestrzeni wieków Neapol pozostawał pod panowaniem wielu europejskich krajów, a częste zmiany rządów przyczyniły się do wykształcenia w obrębie tamtejszej kultury i sztuki różnorodnych cech charakterystycznych. To właśnie to zróżnicowanie kulturowe wniosło do twórczej koncepcji Tostiego bogactwo doznań i przestrzeń poznawczą poprzez absorbowanie i łączenie różnych stylów kulturowych i muzycznych. Mieszkańcy Neapolu to ludzie entuzjastyczni, pogodni i skorzy do śpiewu, a co za tym idzie z perspektywy stylu twórczego, Tosti posiada typową osobowość neapolitańską.

Przykładowo, chętnie śpiewana pieśń *Marechiarè* skomponowana jest w czystym dialekcie neapolitańskim i doskonale oddaje oryginalny styl ludowych pieśni neapolitańskich. Wiele z pieśni artystycznych Tostiego kończy się prostym “ah”, tak jak np. *La Serenata*. Styl przypomina lokalne melodie ludowe, jest serdeczny i naturalny, dzięki czemu artysta i publiczność czują się wolni i skorzy do wyrażania emocji. W jego utworach często pojawiają się glissanda i swobodny rytm, co sprzyja żarliwemu wyrażaniu miłości i szczeremu wychwalaniu natury. Wszystko to doskonale odzwierciedla nieskrępowany i romantyczny styl neapolitański. Li Shutong w swej muzyce także przywiązuje ogromną wagę do ekspresji stylu narodowego, co przejawia się w omówionym wcześniej wykorzystaniu skali durowej i molowej przy jednoczesnym zastosowaniu skali pentatonicznej jako szkieletu. Niemniej jednak ze względu na ograniczenie czasowe, nie był on w stanie stworzyć muzyki o prawdziwie narodowych cechach oraz tak zaawansowanej w kwestii melodyki i harmoniki jak Paolo Tosti.

###### **Połączenie poezji i muzyki**

Rytm, schemat rymów i struktura w poezji są ważnymi czynnikami świadczącymi o jej śpiewności. Pieśni artystyczne Li Shutonga bardzo dobrze wyrażają artystyczną koncepcję poezji za pomocą języka muzycznego. Zarówno treść, jak i forma muzyczna jest spójna z tekstem poezji. Jest to cecha wspólna twórczości obu kompozytorów. Na przykład w *Pieśni trzech skarbów* w dziewiątym takcie pojawia się skok o oktawę, ton nagle staje się czysty, zupełnie jak oświecające pouczenie. Schemat rytmu nie ulega jednak zmianie, melodia powraca do swojego pierwotnego brzmienia. Cały okres muzyczny utrzymany zostaje w zrównoważonym, stabilnym klimacie i pomimo chęci nie zatrzymuje się, a na samym jego końcu pojawia się uzupełnienie o charakterze refrenu. Ton ten posiada bardzo silny wewnętrzny związek z tekstem, co sprawia że śpiewak odczuwa rodzaj pełnej zrozumienia euforii, aż po ostatnie dwa takty, gdzie melodia wznosi się do małego punktu kulminacyjnego i kończy się na tonice wyższej o oktawę. Ten rodzaj przenoszenia melodii w strefę wysokich tonów przed zakończeniem świadczy o tym, że kompozytor zapożyczył techniki kompozytorskie charakterystyczne dla zachodnioeuropejskiej muzyki i zastosował je tutaj w naturalny sposób. W tradycyjnej muzyce chińskiej taki rodzaj techniki jest bardzo rzadko spotykany, gdzie wznosząca się melodia i podniesienie rejestru świadczą o emocjonalnym impulsive, bądź pełnym namiętności tonie. Tekst *Pieśni trzech skarbów* składa się z trzech akapitów, a melodia powtarza się trzykrotnie, co nie powoduje wrażenia znużenia, lecz wręcz przeciwnie posiada urok śpiewnego wtórowania.

W muzyce Tostiego duża waga przywiązywana jest także do ekspresyjnej koncepcji tekstu. Skomponowana przez niego *La Serenata* w pełni ilustruje jego rozumienie dla znaczenia tekstów. Pieśń ta stanowi przykład gatunku muzycznego, który skupia się głównie na mówieniu o miłości i wyrażaniu jej. Oryginalnie w pieśniach tego rodzaju występuje młody mężczyzna śpiewający pod oknem swej ukochanej z reguły przy wtórze gitary, bądź innego instrumentu strunowego. Melodia jest łagodna, wzruszająca i bezpośrednio wyraża jego uczucia. *La Serenata* również odzwierciedla ukryte miłosne wyznania mężczyzny względem ukochanej, ale bynajmniej nie ogranicza się tylko do tego aspektu. Wręcz przeciwnie, w tekście utworu nie ma bezpośredniego wyznawania miłości twarzą w twarz, uczucie okazywane jest ukochanej osobie poprzez śpiew płynący prosto z serca. Melodia mówi niczym słowa, wznosi się i opada, jest lekka, żwawa i liryczna, z kolei akompaniament fortepianowy posiada charakterystyczny rytm, jakby powtarzających się akordów arpeggio nawiązujących do akompaniamentem gitarowego, tak charakterystycznego dla formy muzycznej miłosnej serenady. Słowa każdego zdania muzycznego kładą nacisk na idealny rytm rymów na początku i końcu. Jednocześnie struktura stroficzna utworu układa się w schemat wtórujących sobie

przeciwieństw i w pełni oddaje cechy charakterystyczne języka włoskiego, między innymi kończenie się wszystkich słów samogłoską, co przekłada się na śpiewność i melodyjność kompozycji.

### 3.2. Różnice

#### Harmonia i faktura warstwy akompaniamentu

Pieśni artystyczne Li Shutonga – w przeciwieństwie do Tostiego – są nieskomplikowane w zakresie kształtowania faktury akompaniamentu fortepianowego, co bezpośrednio związane jest z brakiem doświadczenia w komponowaniu tego typu utworów w ówczesnych Chinach. Tosti w swej twórczości czerpał z osiągnięć muzyki zachodniej pierwszej połowy XIX wieku, dlatego w jego przypadku akompaniament fortepianowy jest bardziej złożony i bogatszy. Sprawia to, że ów różnorodny, rozbudowany zarówno melodycznie jak i harmonicznie akompaniament fortepianowy jest jedną z najważniejszych cech charakterystycznych jego utworów. Większość pieśni artystycznych Tostiego skomponowana została z myślą o koncertowym ich wykonaniu, co powoduje, że dzieła te mają głęboko zakorzenione cechy muzyki kameralnej, a akompaniament fortepianowy i melodia partii wokalnych współgrają i są ze sobą ściśle związane. Przykładowo, akompaniament fortepianowy w *Marechiare* posiada cechy typowe dla neapolitańskich pieśni i tańców ludowych, takie jak żarliwość i nieskrępowanie, mocny rytm, czy nieco melancholijny nastrój. Akompaniament rozpoczynający się rytmem o radosnym charakterze, wprowadza słuchaczy w artystyczną koncepcję pieśni. Od momentu rozpoczęcia melodii partii wokalnych aż do jej końca w akompaniamencie fortepianowym wykorzystywane są tylko ósemki, zupełnie jak w stałym rytmie występującym w tańcu. Pod kątem harmoniki, Tosti jest oczywiście zdecydowanie dojrzałym kompozytorem, w zasadzie można by powiedzieć jest mistrzem, a wykorzystywane przez niego techniki są spuścizną wielowiekowej tradycji muzyki europejskiej tak symfonicznej, operowej, kameralnej i pieśniarskiej. Z kolei aranżacja harmoniki u Li Shutonga jest bardzo prosta, w zasadzie opiera się na podstawowej wiedzy z tego zakresu. Na przykład w przypadku *Wiosennej przechadzki*, tonacja utrzymana jest w naturalnym Es-dur. Pieśń ta jest dość wczesnym przykładem posłużenia się zachodnią teorią

muzyki, pięcioliniową notacją muzyczną oraz podstawowymi technikami kompozytorskimi. Szczególna waga przywiązywana jest do funkcjonalności wykorzystania harmoniki. Całość utworu utrzymana jest na tonice Es-dur I stopnia i dominancie B-dur V stopnia, które stanowią główny materiał szkieletowy melodii partii basowych. Przykładowo w pierwszym zdaniu *“Chunfeng chui mian bao yu sha, chun ren zhuangshu dan yu hua”* (pol. *“Gdy wieje wiosenna bryza twarze są cieńsze niż przędza, stroje wiosennych ludzi są lżejsze od obrazów”*) w partiach niskich przez kolejne 3 takty wielokrotnie powtarzany jest Es-dur. Na tej podstawie kompozytor dokonuje zmian i rozwinięcia partii wysokich i średnich, a w aranżacji harmonii często wykorzystywane są następujące po sobie powtórzenia, co jest intuicyjne i nieskomplikowane. Melodia w pierwszym, drugim i czwartym zdaniu stanowi wierne powtórzenie tej samej partii basowej I - V - I, dzięki czemu muzyka w pełni ukazuje swą płynność, prostotę i rozwija się w sposób regularny. W zdaniu trzecim *“Lihua danbai caihua huang, liuhua weidi jiehua xiang”* (pol. *“bieli się kwiat gruszy, żółci kwiat rzepaku, kwiat wierzby skrada się po ziemi, roztacza woń kwiat musztardowca”*) zachowany jest oryginalny modus toniki I stopnia i dominanty V stopnia, na których podstawie dodany jest stopień II. W wariacji bas prowadzony jest na zasadzie schematu V - I - II - V, co sprawia, że melodia tego zdania silnie kontrastuje z innymi zdaniami. To powoduje, że linia melodyczna partii niskich jest bardziej zmienna, urozmaicona i unika monotonii. Stanowi to również odzwierciedlenie adaptacji zachodnich technik kompozytorskich przez Li Shutonga. Pod kątem rozwoju melodycznego trzech głosów występujących w utworze, pomiędzy poszczególnymi partiami stosowane są połączenia konsonansów tercji i seksty czystej, a to przekłada się na spójność i harmonię całego utworu. Harmonika opiera się przede wszystkim na trójdźwiękach I - V - I w naturalnej skali Es-dur, dzięki czemu jest regularna. Umiarkowane tempo utworu, cykliczne zmiany w obrębie zdań z mocnego na słabe i ze słabego na mocne, a także zwarty rytm harmoniki sprawiają, że interpretacja koncepcji artystycznej *Wiosennej przechadzki* sprawia wrażenie niezwykle żywej i radosnej.



## 4. Problematyka wykonawcza

### 4.1. Charakterystyka wykonawcza pieśni Tostiego

Włoskie pieśni artystyczne charakteryzują się wygodną wymową cechującą język włoski i charakterystycznym klasycznym stylem śpiewania. Po pierwsze, we włoskich utworach wokalnych zdania muzyczne zawierają wiele otwartych samogłosek a także najczęściej kończą się samogłoskami (a, e, i, o, u). Cecha ta bardzo sprzyja śpiewaniu, a w nauczaniu muzyki wokalne wymowa samogłosek jest także wykorzystywana do stabilizacji pozycji głosu, co pomaga śpiewakowi w uzyskaniu prawidłowej techniki wokalne. Bezpośredni wpływ na to ma rozwój włoskiej sztuki wokalne oraz kultywowanie jej cech przez znakomitych włoskich kompozytorów na przestrzeni wieków.

Wiele z utworów artystycznych Tostiego było wykonywanych na salonach przedstawicieli ówczesnej klasy wyższej. Sale koncertowe w większości znajdowały się w pomieszczeniach zamkniętych, a śpiewane tam pieśni znane były również jako “wokalne utwory muzyki kameralnej”. Większa część dzieł Tostiego, tematycznie oparta jest na motywie miłości, dlatego w partyturze zdania muzyczne często cechują się w zdecydowanej większości dynamiką w zakresie piano. Jedynie w niewielu fragmentach linii melodycznej oraz czasem w partii akompaniamentu pojawia się oznaczenie “f”. Piękno, tęsknota, oczekiwanie i smutek w miłości nie muszą być wyrażane za pomocą silnego głosu, lecz głosu czułego lub szepczącego. Cecha ta wiąże się także z romantycznym i lirycznym charakterem pieśni artystycznych Tostiego.

Kompozytor w swej twórczości znakomicie posługuje się zmianą tonacji i przesunięciami modulacyjnymi nadając muzyce kontrastu w sferze emocjonalnej ekspresji. Z tego względu wykonywanie pieśni Tostiego wymaga od śpiewaka odpowiedniego wcześniejszego przygotowania, w tym zgłębienia znaczenia tekstu poetyckiego i zrozumienia emocjonalnej ekspresji postaci. Pod kątem samej kompozycji muzycznej, w pieśniach występuje wiele rodzajów “dźwięków tenuto”, czy typowych dla stylu neapolitańskiego ozdobników i trioli. Ten kluczowy element nie tylko odzwierciedla unikalny styl muzyczny Tostiego, ale także pomaga ukazać umiejętności wokalne śpiewaka.

Utwory Tostiego cechują się występowaniem szczegółowych i precyzyjnych oznaczeń terminologii muzycznej. Oprócz nieodzownych oznaczeń odcieni dynamicznych lub prostych

symboli tempa jak *accelerando* i *ritardando*, pojawiają się również szczegółowe wskazówki dotyczące kontroli głosu przez śpiewaka, jak np. *parlato*, *mezza voce*, *cresc.poco a poco* itp.

Doszukać można się też dokładniejszych oznaczeń tempa, jak *meno mosso*, czy *affrettando*. Emocjonalny ton pieśni artystycznych często znajduje odzwierciedlenie w tekstach utworów oraz tempie muzyki, dzięki czemu wynoszona jest ona na wyższy poziom. Z tego właśnie względu Tosti niezwykle skutecznie posługuje się zmianami tempa wpływając na ekspresję emocjonalną wykonywanych pieśni. Dzięki owym niezwykle cennym oznaczeniom muzycznym, śpiewak jest w stanie lepiej zrozumieć charakterystykę wykonywania danego utworu, dokładniej zinterpretować słowa pieśni i oddać w pełni emocje towarzyszące autorowi w procesie tworzenia.

Podczas wykonywania pieśni Tostiego, śpiewak nie może podchodzić do tego zbyt swobodnie, ponieważ taki śpiew zniszczyłby artystyczną koncepcję dzieł kompozytora. Muzyczna ekspresja wszelkich pieśni artystycznych jest wynikiem dokładnego i przemyślanego planowania i intencji autora. Utwory Tostiego nigdy nie mają tego samego tempa, nastroju, czy barwy przez cały czas ich trwania. Nie tylko wynika to ze szczególności oznaczeń muzycznych wprowadzonych przez kompozytora, ale ma także ścisły związek z wyjątkowym "stylem Tostiego".

Twórczość muzyczna kompozytora opiera się na odzwierciedleniu artystycznej koncepcji zawartej w tekstach, a wykonanie każdego zdania muzycznego musi w pełni oddawać nastrój emocjonalny i cechować się wielowarstwowością, wyraźnie widoczna powinna być też granica między zabarwieniem emocjonalnym dynamicznym i rytmicznym. Biegłość śpiewaka w zakresie techniki wykonawczej jest niezbędna dla prawidłowej i interesującej interpretacji pieśni Tostiego. Przejście między tonacją durową i molową tworzy bardzo wyraźny kontrast w zakresie barwy dźwięku, a pełna wdzięku, czysta barwa, odpowiednia regulacja dynamiki głosu i naturalne, przemyślane zmiany barwy głosu są ważnymi cechami oddającymi styl artystycznych pieśni Tostiego.

Oprócz wnikliwego zagłębienia się i zrozumienia emocjonalności zawartej w warstwie wokalne, niezwykle istotnym jest zgłębienie warstwy muzycznej zawartej w akompaniamencie fortepianu. Jedynie perfekcyjne połączenie akompaniamentu oraz stabilnej i doskonałej techniki śpiewu może prawdziwie i żywo oddać artystyczny urok pieśni, a także wynieść sferę artystyczną na wyższy poziom. W tworzeniu akompaniamentu fortepianowego, Tosti lubił stosować spójne melodyjne arpeggia i często wyeafinowane interwały harmoniczne, dzięki czemu akompaniament tworzy doskonały, współdziałający związek z melodią. Akompaniament fortepianowy dynamizuje rozwój muzyki w utworze, kształtuje tło i

koncepcję artystyczną, jak i również podsyca emocje w śpiewie artysty. Jednocześnie, wykonywanie pieśni przy występowaniu wzajemnie kontrastujących muzycznych emocji ostatecznie sprawia, że motyw muzyczny i forma muzyczna osiągną doskonałą jedność. Stanowi to także uosobienie delikatnej ekspresji emocjonalnej Tostiego i świadczy o jego niezwykle wysokim poziomie artystycznym w tworzeniu muzyki.

#### 4.2. Charakterystyka wykonawcza pieśni Li Shutonga

Śpiew stanowi pogłębienie emocjonalności występującej w języku, a obie te rzeczy są ze sobą ściśle powiązane, dlatego można powiedzieć, że język jest także duszą śpiewu. W chińskiej wymowie przywiązuje się bardzo dużą wagę do tak zwanych tonów. Przed odśpiewaniem pieśni należy przeczytać i zaznajomić się z tonami występującymi w tekście, jest to niezwykle ważne dla udanego wykonania utworu. Tylko poprzez dokładną lekturę wiersza i zrozumienie jego znaczenia można śpiewać z sensem. Teksty pieśni pisane są językiem artystycznym, a każde słowo (w przypadku chińskiego znak, czyli morfem) charakteryzuje się odpowiednią intonacją. Tylko poprzez staranne opanowanie tonów można właściwie zinterpretować i oddać poetyckość pieśni artystycznych inspirowanych starożytną poezją. Ponadto, konieczne jest należyte opanowanie pewnej wiedzy dotyczącej rymów. W starożytnej chińskiej poezji kładzie się ogromny nacisk na płynność rymów, przestrzeganie reguł związanych ze stopą tonalną<sup>16</sup>. Tylko znając te zagadnienia można lepiej zrozumieć znaczenie utworów i zawarte w nich emocje.

Przy wykonywaniu pieśni artystycznych Li Shutonga powinno się również zwracać uwagę na swobodność, miękkość, łagodność, głębię i stopień zabarwienia dźwięku. Należy kontrolować swój oddech i emocje nie dając się im zbyt ponieść, głos powinien być utrzymany na poziomie umiarkowanym. Ze względu na to, że teksty Li Shutonga oparte są w większości na starożytnej poezji, wymowa końcowej sylaby każdego zdania ma z reguły taki sam rym, dlatego podczas śpiewu, wygłos słowa lub sylaby stanowi część główną, z kolei nagłos część uzupełniającą<sup>17</sup>. “Krótki nagłos, długi wygłos, wyraźny sufiks” to kluczowe elementy w chińskiej wymowie. Podczas śpiewu jama ustno-gardłowa powinna zgodnie z kryterium

---

<sup>16</sup> Stosowana w poezji pisanej w językach tonalnych, np. w językach chińskich, nieco podobna do stopy metrycznej w poezji łacińskiej, greckiej itd. W chińskiej tradycji stopa tonalna składa się z tonów równych (平) lub nierównych (仄). W zależności od liczby sylab w wersie istnieją dziesiątki stóp tonalnych, np. 平平仄仄仄平平, 平平平仄仄, 平平仄仄 itd.

<sup>17</sup> Nagłos to jedna z faz artykulacyjnych wyrazu, sylaby lub morfemu – mianowicie ich początkowy segment. Wygłos to segment końcowy.

“pionowa, prosta, zaokrąglona” być wąska i mała na przodzie, szeroka i obszerna z tyłu. Powinna być w głównej mierze ułożona poziomo, z przodu pozioma, z tyłu pionowa. Część pozioma winna być krótka, a pionowa długa, wszystko to, by zachować dialektyczną jedność. Tylko poprzez bardzo wyraźną wymowę i wokalizację można oddać w pełni “językowość” muzyki i melodyjność języka, a także podtrzymać całokształt występujących w utworze emocji oraz ciągłość i płynność linii melodycznej.

Chińska sylaba składa się z trzech elementów: nagłosu, wygłosu oraz tonu. Nagłos oznacza spółgłoskę znajdującą się na początku sylaby, z kolei część sylaby położona za nagłosem określana jest mianem wygłosu. Sam wygłos podzielić można na trzy części: samogłoskę początkową, samogłoskę główną i głoskę końcową. Sylaba może występować bez nagłosu, z kolei w wygłosie sylaby może nie występować samogłoska początkowa i głoska końcowa, ale ton i samogłoska główna wygłosu są niezbędne i występują zawsze. Punkt nacisku przy wymowie wygłosu przedniego znajduje się z przodu jamy ustnej, np. wygłosy takie jak: ai, ei, in, ing. Ich dźwięk jest jasny, wymowa frontalna, a wytworzenie rezonansu jest w ich przypadku trudne. Często powoduje to negatywny efekt dźwiękowy “przesłaniania dźwięku przez wymowę” wywołany przesadną artykulacją i niewłaściwą eksploatacją krtani. Aby tego uniknąć, w trakcie śpiewu należy posługiwać się metodą “artykulacji tylnej” wygłosu przedniego, powinno się wywołać uczucie ziewania, unieść podniebienie miękkie, rozluźnić podbródek i artykułować z tylnej części jamy ustnej.

Przy wymowie wygłosu tylnego punkt nacisku położony jest z tyłu jamy ustnej, np. o, ong, eng, ao, en, u, ou. Barwa dźwięku jest w tym przypadku stosunkowo ciemna, język znajduje się w pozycji tylnej i wysokiej, co łatwo prowadzi do niewyraźnej wymowy i może wywoływać efekt “przesłaniania wymowy przez dźwięk”. Wynika to z przesadnej eksploatacji krtani i zaniedbania artykulacji, co powoduje, że słuchacze nie są w stanie wyraźnie słyszeć słów. Z tego właśnie względu podczas śpiewu należy zwracać uwagę na podkreślanie nagłosu. Powinno się stosować metodę “artykulacji przedniej” wygłosu tylnego, skoncentrować się we wszystkich częściach jamy ustnej i śpiewać przed siebie kierując głos w jeden punkt. Wygłos szeroki odnosi się do rodzaju wygłosu, w którym samogłoski wymawiane są głośniejsze, a jama ustna otwarta jest szerzej. Przykładowo: an, ang, ong, ou, e, eng, ei, en. Artykulacja tego rodzaju wygłosów często jest pozioma i rozproszona, dlatego trzeba dbać o to, by jama ustna była stosunkowo zaokrąglona i ułożona poziomo, a także zastosować metodę “artykulacji wąskiej”. Wygłos wąski oznacza wygłos, w którym podczas wymowy samogłosek usta nie są otwarte szeroko, między innymi: i, in, ing, ie. W śpiewie tego typu wygłos bardzo łatwo ma “ściśnięte” brzmienie. Artykułując go trzeba pamiętać o wdechu, utrzymać grdykę w stabilnej

pozycji, otworzyć tylną ścianę gardła, zwiększyć rezonans jamy ustnej i użyć metody “artykulacji szerokiej”. W wygłosie poziomym przy artykulacji samogłosek usta otwierają się na dwie strony, przykładowo: a, ia, ua, ai, an, ang. W tym przypadku w celu uniknięcia zbyt poziomej wymowy, podczas śpiewu można zastosować metodę “artykulacji pionowej”, aby utrzymać tylną ścianę gardła w pozycji pionowej. Wygłosy pionowe to takie, w których wymowa samogłosek odbywa się przy jamie ustnej położonej w pozycji pionowej, np. u, ong, un. Aby zapewnić przenikliwość dźwięku i zapobiec pustej wymowie, winno się posłużyć metodą “artykulacji poziomej”. Kontrola położenia przedniego i tylnego, szerokości, a także pozycji w pionie i poziomie powinna być stała i niezawodna.

## **Uwagi końcowe**

W niniejszej pracy porównane zostało środowisko twórcze oraz myśl muzyczna Chin i Włoch końca XIX i początku XX wieku w celu ukazania sylwetek oraz twórczości dwóch kompozytorów – Francesco Paolo Tostiego i Li Shutonga. Poprzez zestawienie ze sobą życiowych doświadczeń, a także najważniejszych myśli twórczych obu kompozytorów można zauważyć, że idee Li Shutonga pozostają pod głębokim oddziaływaniem tradycyjnej chińskiej kultury, a on sam działał zgodnie z zamysłem powściągliwego i skrytego gustu estetycznego. Tosti tworzył pod wpływem tradycji włoskiej oraz występujących w epoce romantyzmu na Zachodzie sentymentalizmu i romantyzmu. Jego koncepcja twórcza kładzie nacisk na odważne wyrażanie emocji zawartych w warstwie muzycznej i tekstowej pieśni. Kolejna część pracy zawiera analizę porównawczą form muzycznych oraz charakterystyki tekstów dwóch kompozytorów, a także wykazuje, że w dziełach Tostiego i Li Shutonga doszukać można się zarówno różnic, jak i podobieństw. Główna rozbieżność przejawia się w tym, że Tosti wykazuje się zdecydowanie większą dojrzałością artystyczną w aspektach techniki kompozytorskiej oraz wyobraźni muzycznej, a co za tym idzie formy muzyczne, którymi się posługuje są bogatsze i zdecydowanie bardziej rozwinięte artystycznie i emocjonalnie w porównaniu do twórczości Li Shutonga. Analogia polega z kolei na tym, że obaj kompozytorzy podkreślają tożsamość narodową w muzyce, jak i również kładą nacisk na wyrażanie koncepcji artystycznej tekstów. Rozdział piąty przedstawia pewne osobiste odczucia dotyczące wykonywania zachodnich pieśni artystycznych na przykładzie Tostiego oraz chińskich pieśni na przykładzie Li Shutonga. Podsumowując, artystyczne utwory wokalne obu artystów mają niepowtarzalny, właściwy sobie kunszt. Choć Li Shutong nie dorównuje Francesco Paolo

Tostiemu techniką kompozytorską, głębia wyrazu artystycznego i wyrafinowaną warstwą muzyczną i w pojęciu europejskich wartości artystycznych w zasadzie nie można ich ze sobą porównać, to w kontekście postrzegania muzyki przez pryzmat twórczości narodowej pozostają na podobnym poziomie jako przedstawiciele nurtu pieśniarskiego w swoich krajach. Z tego właśnie względu, zrozumienie dzieł tych dwóch kompozytorów jest niełatwe, a tylko wieloletnie ćwiczenia i obserwacja mogą umożliwić pełne wyrażenie artyzmu ich pieśni artystycznych.

## **Aneksy**

### **Teksty pieśni Francesco Paolo Tostiego – tłumaczenie**

#### ***Ideale***

W sercu mym jesteś niczym niezwyklej urody tęcza zawieszona na nieba firmamencie, jak srebrne świetliste promienie.

Powietrze przepelnia słodka woń kwiatów, w mym pokoju uśmiech i głos twój, cudowny głos, który skradł mą duszę i sny.

O wszelkim bólu i radości zapomniałem już, ukochana, rzuć się w moje objęcia.

#### ***Marechiare***

Gdy księżyc wschodzi nad Marechiare, ryby pluskają się żwawo, fale mącą taflę wody. Na plaży wznosi się dom, to w nim mieszka moja największa miłość. Morska bryza muska twarz, błękitna toń nuci swą pieśń.

Mawiają ludzie, że gwiazdy na niebie są piękne, lecz oczy twe jaśniejsze są od nich i wspanialszej urody. Wiem, że światło twych oczu rozjaśniło moją duszę, obudź się Caruli, zbyt długo już czekałem, śpiewam przy dźwiękach gitary, proszę obudź się!

#### ***Sogno***

W snach moich klęczysz, niczym święty wnoszący modły do Boga, wpatrujesz się w głąb moich oczu spojrzeniem lśniącem miłością i cicho szepczesz z nadzieją, że obudzisz we mnie współczucie.

Klęcząc przede mną spoglądasz w mą stronę, chcąc ofiarować mi swoją miłość, ja jednak nie odpowiadam, stanowczo opieram się twemu kuszeniu i wytrzymawszy śmiertelną próbę, miłość Twoją odrzucam.

Lecz pocałunek twój na mej twarzy rozpuszcza lód w moim sercu, zamykam oczy i biorę Cię w objęcia, sen znika.

#### ***La Serenata***

Leć serenado, unosź się na wiatru skrzydłach, do ukochanej mojej spoczywającej na łóżku, leć proszę do niej.

Na niebie wisi księżyc srebrzysty, gwiazdy jasno migoczą, ich blask przepelnia wnętrze Twojego pokoju.

Ukochana moja, wkrótce w sen zapadniesz, słuchając Twego śpiewu, morze śpi spokojnie całowane przez wiejącą bryzę, lecz miłość moja nie otrzymała odpowiedzi.

### *L'ultima canzone*

Jutro masz być panną młodą, Nino, tak się spieszysz, dziś wciąż dla Ciebie śpiewam tę pieśń.

W odległej dolinie, gdzie żywej duszy brak, czy pamiętasz mnie śpiewającego dla Ciebie?

Rozkwitły róże i małe chryzantemy rozwinęły swe pąki, ja wciąż trwam przy Tobie.

Jutro czeka Cię wielkie szczęście, zapomniałaś już o pięknych chwilach spędzonych razem.

Ja jednak wciąż dla Ciebie śpiewam, dźwięk mej pieśni rozbrzmiewa echem w Twoich uszach, Nino, proszę nie zapomnij o moich pocałunkach.

### *Non t'amo più*

Czy pomnisz jeszcze ten dzień, gdy Cię poznałem? Czy pamiętasz składane mi obietnice? Szaleńczo zakochany podążałem za Tobą... kochaliśmy się wzajemnie i obok Ciebie śniłem szalony z miłości.

Marzyłem o pieszczotach i pocałunkach rozplywających się niebie; Lecz słowa Twe były fałszywe, gdyż dusza Twa zimniejsza jest niż lód.

Czy wciąż pamiętasz? Czy wciąż pamiętasz?

Teraz moja wiara, me ogromne pragnienie, moje sny o miłości już nie ku Tobie są skierowane. Nie szukam już Twoich pocałunków, nie myślę o Tobie Śnię o innej doskonałości, nie kocham Cię już, nie kocham Cię już.

W tych dniach, które wspólnie spędziliśmy, kładłem kwiaty u Twych stóp. Byłaś jedyną nadzieją mego serca, jedyną w wym umyśle myślą.

Patrzyłaś jak błagam, blednę, widziałaś jak płaczę przed Tobą. Tylko po to, by zaspokoić Twoje pragnienie, oddać byłem gotów mą krew i wiarę.

Czy wciąż pamiętasz? Czy wciąż pamiętasz?

Teraz moja wiara, me ogromne pragnienie, moje sny o miłości już nie ku Tobie są skierowane. Nie szukam już Twoich pocałunków, nie myślę o Tobie Śnię o innej doskonałości, nie kocham Cię już, nie kocham Cię już.



## **Teksty pieśni Li Shutonga – tłumaczenie**

### ***Wiosenna przechadzka***

Wiosna jest niczym obraz, wietrzyk lekko muska twarze,

Ludzie spacerują pośród przepięknej wiosennej scenerii, tysiące kwiatów tańczą na wietrze, ich płatki osiadają delikatnie na ubraniach przechodniów.

Bieli się kwiat gruszy, żółci kwiat rzepaku, kwiat wierzby skrada się po ziemi, roztacza woń kwiat musztardowca,

Ptaki nucą swą pieśń, pracujący na polach rolnicy kierują swe kroki ku domom. Rozbrzmiewa wieczorny dzwon, nieśpiesznie żegna zachodzące słońce.

### ***Szkolna pieśń Uniwersytetu Nankińskiego***

Jakże niezrównana jest wielkość szczerości, na całym świecie najcenniejszej z cnót;

Mądrość, życzliwość i pracowitość niczym trzy nóżki podpierające trójnog.

Konfucjusz najwspanialszym jest z mędrców, poważanym przez wszystkich świętym;

Nawet tysiąc, czy dziesięć tysięcy lat później, nasze cele pozostaną takie same.

Wzdłuż rzeki Jangcy ku zachodowi, rozciąga się urodzajny Nankin;

Majestatyczne wzgórze Beiji Ge, wznosi się w centrum miasta.

Najwyższy Władca zesłał nam błogosławieństwo edukacji, a nasze prace nad oświatą nieustannie posuwają się naprzód;

Niczym wschodzące słońce oświetlające ziemię.

### ***Pieśń trzech skarbów***

Ludzkie ziemia i niebo są częścią nieskończonego wszechświata. Któż we wszechświecie może posługując się mądrością przewodzić wszystkim żywym istotom? To Budda.

Ludzie żyjący na tym świecie spętani są przez wiele bólu, pragnień, chorób, problemów, przez śmierć i rozstania. Któż może pomóc ludziom uwolnić się od cierpienia i pozwolić im osiągnąć mądrość i spokój? To Budda o cudownych mocach, o mądrości wielkiej, nieskończenie dobry i łaskawy.

Musimy w niego wierzyć. Światło Buddy ogarnia swym blaskiem wszystkie żyjące istoty, wszystkie doświadczają jego łaski i pomocy, wszystkie mają w nim oparcie. Wspaniałość tego dobrodziejstwa jest niezrównana.

Wiemy, że tylko Budda jest naszym najpotężniejszym wsparciem, naszą prawdziwą wiarą. Musimy przez całe życie wierzyć i wspierać Buddę. Wielkość i głębia buddyzmu ma swoje źródło w prawdzie.

Oczyszczenie z iluzji może pomóc osiągnąć cnotliwe zasługi. Wszelkie zmartwienia, pragnienia i cierpienie są przeszkodami stojącymi na drodze nawrócenia na buddyzm. Tylko całkowite wyzbycie się przyziemnych trosk otwiera drzwi do świata Buddy, prowadzi do wyzwolenia od cyklu narodzin i śmierci dając wolność.

Wszystkie rzeczy tego świata są wytworem ludzkich serc, a buddyzm jest niczym jaśniejące, niewyczerpane światło roztaczające swój blask na wszystkich ludzi. Jedynie prawdziwe nawrócenie pozwala zrozumieć kolej rzeczy i osiągnąć wieczne szczęście.

### ***Hymn ojczyzny***

Przez tysiące lat, trwający niczym pulsująca żyła, naród związany przez więzy krwi. Długa i szeroka na dziesiątki tysięcy mil, płodna ziemia ciesząca się zniwami natury.

Kraj najstarszy w całym świecie, zamieszkały przez lud wspaniały. Raduję się mogąc żyć w tym kraju, szczęście moje nie zna granic.

Dosiadając lwa przeskoczyłem góry Kunlun, na skrzydłach żurawia przeleciałem przez Ocean Spokojny. Ni wojen, ni wrogów nie ma, świętujmy razem ten piękny, pełen pokoju czas.

### ***Wczesna jesień***

Samotna łódeczka na jeziorze marszczy tafłę wody, spowita dymem wznosi się zachodnia wieża na południu miasta, kołyszą się fale skąpane w księżycowym świetle,

Delikatne i połyskujące niczym twarz kobiety, wierzby płaczące na przeciwległym brzegu,

Odległe góry jarzą się jakby łuk brwi na kobiecym licu, leniwe płyną chmury pokarbowane podobnie do zmarszczek na ubraniach,

Chłodny podmuch zwiastuje nadejście jesieni, przechyla kwiatów łodygi

### ***Pożegnania***

Na zewnątrz pawilonu, przy starożytnej drodze, pachnąca zielona trawa wyciąga swe źdźbła ku niebu.

Wieczorny wiatr muska wierzby przy trwającym ledwie słyszalnym dźwięku fletu, zachodzące słońce chowa się za górami.

Dobrzy przyjaciele rozproszeni po różnych świata stronach, wznoszę kielich, aby poczuć co pozostało z radości, pełen nadziei, że dzisiejsze sny nie będą ogarnięte chłodem.

## Bibliografia

1. Wang Yuhe, *Zhongguo jin xiandai yinyue shi*, wyd. popr., Pekin, 1994.
2. Wang Guangqi, *Wang Guangqi yinyue lunzhu xuanji*, Pekin, 2010.
3. Wang Guangqi, *Dongfang minzu zhi yinyue*, Chengdu, 2009.
4. Zou Benchu, *Shen Xiang gechangxue tixi yanjiu*, Pekin, 2011.
5. Shang Jiaxiang, *Ouzhou shengyue fazhan shi*, Pekin, 2003.
6. Zhang Mingming, *Luoxini, Beilini, Duonicaidi, Puqini yishu gequ qianxi*, Pekin, 2017.
7. Chu Xiaoli, *Luoxini, Beilini, Duonicaidi shiqi de shengyue fengge (bel canto) ji qi yingxiang*, Kaifeng, 2008.
8. Tao Lianhe, *Shijiu shiji Yidali yishu gequ yanjiu yi Luoxini, Beilini, Duonicaidi de shengyue zuopin wei li*, Pekin, 2014.
9. Liang Yiyuan, *Shilun 19 shiji shangbanye Yidali langman zhuyi geju dui meisheng changfa de yingxiang*, Wuhan, 2008.
10. Liu Yeyu, *Yishu gequ de ticai jieding ji qi yishu tezheng*, Szanghaj, 2010.
11. Liu Xinyu, *Xifang langman zhuyi shiqi yinyue wenhua dui Zhongguo jindai yinyue fazhan de yingxiang*, Changchun, 2016.
12. Xu Sheng, *Xuetang yue ge dui Zhongguo jindai yinyue de yingxiang*, Suzhou, 2017.
13. Feng Changchun, *20 shiji shangbanye Zhongguo yinyue sichao yanjiu*, Pekin, 2005.
14. Shen Xuan, Gu Wenxian, Tao Xin, *Xifang yinyue shi jianbian*, Szanghaj, 2010.
15. Jia Diran, *Tuosidi yishu gequ xinbian*, red. Yang Shihua, Pekin, 2010.

16. Fang Yahong, *Aiqing ticai lei Nabulesi minge de yinyue biaoda*, [w]: „Yinyue daguan” nr 10, 2011.
17. Cheng Lu, *Fulangqiesike Baoluo Tuosidi he ta de gequ*, [w]: „Yinyue shenghuo” nr 12, 2006.
18. Yang Yang, *Tuosidi yishu gequ yanchang fenxi*, [w]: „Qingnian wenxuejia” nr 13, 2010.
19. Chen Le, *Lun Tuosidi dui Yidali gangqin banzou de yanshen*, [w]: „Yinyue shenghuo” nr 7, 2011.
20. Li Shisi, *Qiantan Tuosidi de yishu gequ*, [w]: „Yishu yanjiu”, nr 2, 2012.
21. Ma Guangxue, *Tuosidi yishu gequ de chuanguo tezheng fenxi*, „Dazhong wenyi” nr 13, 2010.
22. Zhao Meibo, *Gechang de yishu*, Szanghaj, 1997.
23. Zou Benchu, *Gechangxue - Shen Xiang gechangxue tixi yanjiu*, Pekin, 2000.
24. Yu Dugang, *Shengyue yishu meixue*, Pekin, 1993.
25. Yu Dugang, *Shengyue yuyan yishu*, Changsha, 2000.
26. Zou Changhai, *Shenyue yishu xinlixue*, Pekin, 2000.
27. Lissa Zofia, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, wyd. chin., tłum. Yu Runyang, Pekin, 2003.
28. Tian Kewen, Chen Yong, *Xifang Yinyue shi*, Wuhan, 2005.
29. Griffiths Paul, *A Concise History of Western Music*, wyd. chin., tłum. Zhou Yubei, Wang Min, 2010.
30. Xi Mude, *Woerfu gequ ji Molike shibian zhi yanjiu*, Tajpej, 1997.
31. Wang Dayan, *Yishu gequ gailun*, Szanghaj, 2009.
32. Ye Songrong, *Ouzhou yinyue wenhua shi gaolun - Zhongguoren shiye zhong de Ouzhou yinyue*, Fuzhou, 2001.
33. Yu Runyang, *Ouzhou yiyue shi*, Pekin, 1983.
34. Lian Minzi, Piao Yumin, *Tuosidi yishu gequ ji*, Changchun, 2006.
35. Shang Jiaxiang, *Yidali gequ ji*, Pekin, 1995.
36. Chan Yu, Shang Jiaxiang, *Tuosidi gequji*, Pekin, 2007.
37. Di Tizio Franco, Francesco Paolo Tosti i jego partnerstwo z Gabriele D'Annunzio, 2021.