

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Mgr Jinhua Yang

*Zastosowanie i rozwój śpiewu koloraturowego w chińskich
kompozycjach wokalnych na głos sopranowy w kontekście adaptacji
dorobku europejskiej sztuki wokalnejszy „bel canto”*

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

promotor: dr hab. Katarzyna Suska – Zagórska , prof. AMKP

Kraków 2022

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data 10.06.2022 Podpis promotora Katarzyna Lisiecka-Zagórska

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Miejscowość, Data 12.06.2022 Podpis autora Jinhua Yang

PODZIĘKOWANIA

Na samym początku mam zaszczyt wyrazić swoją najgłębszą wdzięczność mojej oddanej Pani Promotor: dr hab. Katarzynie Suska - Zagórskiej, pod której kierunkiem powstała moja praca doktorska. Dziękuję za wszystkie wskazówki, cenne rady i sugestie oraz entuzjastyczną pomoc na wszystkich etapach przygotowań: od doboru repertuaru, poprzez pracę nad przygotowaniem wokalnym i nagraniem, pisanie, tłumaczeniem i ostateczną redakcją opisu pracy doktorskiej.

Dziękuję także Pani dr Emilii Bernackiej – Głowali, która swoją wiedzą i kunsztem pianistycznym wsparła moje nagranie dzieła artystycznego.

Podziękowania należą się również Akademii Muzycznej w Krakowie za umożliwienie mi zdobywania cennej, profesjonalnej wiedzy na stażu artystycznym.

Na koniec dziękuję mojej rodzinie za zrozumienie i wsparcie podczas moich studiów.

STRESZCZENIE

„Koloratura” w europejskim *bel canto* jest formą sztuki wokalne odznaczającą się niezwykłą dekoracyjnością i siłą ekspresji. Gdy *bel canto* dotarło do Chin, nastąpiła jego synteza z muzyką lokalną, która zainicjowała szybki rozwój śpiewu i kompozycji muzycznych chińskich na głos określany jako: „sopran koloraturowy”.

Przedmiotem badań niniejszej pracy są wybrane dzieła wokalne z repertuaru europejskiego (Haendel, Mozart, Bellini, Verdi) oraz reprezentatywne dla tematu pracy dzieła chińskiej muzyki wokalne. Praca pisemna, będąca zasadniczo opisem zrealizowanego dzieła artystycznego, uzupełnia je, przedstawiając niezbędną – zdaniem autorki – analizę procesu rozwoju specjalności głosowej „sopran koloraturowy” w Chinach, na podstawie przesłanek takich jak:

- wykorzystanie techniki koloraturowej jako jeden z podstawowych elementów ekspresji artystycznej w wokalne muzyce europejskiej
- asymilacja i rozwój techniki koloraturowej *bel canto* w wokalistyce chińskiej – w wykonawstwie oraz nauczaniu - jako wynik tendencji do łączenia tradycji chińskiej i wpływów muzyki Zachodu.

Autorka stawia tezę o powstaniu współczesnej chińskiej metody śpiewu koloraturowego oraz opisuje jej wpływ na rozwój rodzimej muzyki wokalne i jej promocję poza Chinami.

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Spis arii i pieśni zarejestrowanych na płycie CD jako dzieło artystyczne w przewodzie doktorskim:

Część 1

G. F. Handel, aria: *Rejoice greatly, o daughter of Zion* z oratorium Mesjasz

W. A. Mozart, *Alleluja* z motetu *Exsultate Jubilate*

V. Bellini, Aria Elwiry z opery Purytanie: *Qui la voce sua soave*

G. Verdi, Aria Gildy z opery Rigoletto: *Caro nome*

Part 2

Shi Guangnan, Aria Bogini Gó z opery Qu Yuan

Shi Guangnan, *Little bird, my friend* pieśń do słów Cao Yong

Yong Shang Deyi, *A Waltz of spring breeze*, pieśń do słów Lv Jinz

Shang Deyi, *July meadow*, pieśń do słów Song Binting

Hu Tingjiang, *Soprano Maira*, pieśń do tekstu pieśni ludowej

Pianistka: dr Emilia Bernacka - Głowala

SPIS TREŚCI

Wstęp s. 7-10

Rozdział 1 s. 11-26

Rozwój stylu *bel canto* i formowanie się techniki śpiewu koloraturowego w Europie

1.1. Formacja i rozwój stylu *bel canto* – zarys historyczny s.11

1.2. Ogólne spojrzenie na technikę śpiewu koloraturowego s. 17

1.2.1. Definicja koloratury

1.2.2. Podstawowe elementy koloratury

1.3. Kształtowanie się specyfiki głosu „sopran koloraturowy” na poszczególnych etapach rozwoju muzyki s.24

Rozdział 2 s. 27-41

Geneza śpiewu koloraturowego oraz historyczny rozwój głosu „sopran koloraturowy” w Chinach

2.1 *Runqiang (nasycenie)* - retusz upiększający muzykę ludową. Elementy śpiewu koloraturowego w chińskiej tradycji wokalne s.27

2.1.1. Długie pieśni mongolskie

2.1.2. *Angdie* w pieśniach Tybetańskich

2.1.3. *Qingyin* - ludowy dramat syczuański i technika śpiewu: *ha ha qiang*

2.1.4. Pieśni lokalne - *Wanbang* z Henan

2.2 Repertuar przeznaczony na głos sopran koloraturowy oraz jego słynne wykonawczynie s.34

2.2.1 Początki *bel canto* w Chinach

2.2.2 Chiński repertuar wokalny na sopran koloraturowy

2.2.3 Słynne śpiewaczki chińskie - sopran koloraturowe

Rozdział 3 s. 42-62

Wybrane europejskie arie koloraturowe w aspektach: stylu muzycznego, zagadnień techniki wykonawczej oraz dydaktyki wokalne

3.1 Analiza wybranych arii europejskich o specyfice koloraturowej s.42

3.1.1 G. F. Haendel, aria z oratorium Mesjasz, *Rejoice greatly a daughter of Zion*

3.1.2. W. A. Mozart, *Alleluja* z motetu *Exsultate jubilate*

3.1.3 Aria Elwiry *Qui la voce sua soave* z opery Purytanie Vincenzo Belliniego

3.1.4 Aria Gildy *Caro nome* z opery Rigoletto Verdiego

- 3.2. Problemy techniczne i wykonawcze na przykładach wybranych arii europejskich s.50
- 3.3 Problemy istotne z punktu widzenia dydaktyki nauczania śpiewu w prezentowanych przykładach arii europejskich s.58

Rozdział 4 s. 63-94

Wpływ europejskiej techniki śpiewu koloraturowego na rozwój chińskiej sztuki wokalne

- 4.1 Analiza wybranych przykładów chińskich wokalnych utworów koloraturowych s.63
 - 4.1.1 Shi Guang Nan, aria Bogini Gór z opery *Qu Yuan* oraz pieśń *Mały ptaszku, mój przyjacielu*
 - 4.1.2 Shang De Yi , *pieśni: Walc wiosennej bryzy i Lipcowa łąka*
 - 4.1.3 Hu Ting Jiang *Wariacje Mayila*
- 4.2 Rozwój koloraturowej techniki wokalne w Chinach s.82
 - 4.2.1 Pozytywny wpływ europejskiej techniki bel canto na rozwój chińskiego śpiewu koloraturowego
 - 4.2.2. Wyrażanie nastroju i treści pieśni poprzez koloraturę
- 4.3 Przełamywanie barier oraz powstanie artystycznego stylu koloraturowego w muzyce chińskiej s. 90
 - 4.3.1. Chiński styl śpiewu koloraturowego
 - 4.3.2 Styl kompozytorski chińskich utworów koloraturowych

Rozdział 5 s. 95-124

Analiza porównawcza stylu i techniki wykonawczej utworów koloraturowych chińskich oraz europejskich na wybranych przykładach

- 5.1 Analiza porównawcza elementów muzycznych s. 95
 - 5.1.1. Koloratura w architektonice chińskich i Zachodnich dzieł muzycznych
 - 5.1.2. Melodyka i rytmika jako „baza” koloratury. Rola artykulacji w kreacji ekspresji artystycznej
 - 5.1.3. Podobieństwa i różnice w harmonii koloraturowych utworów europejskich i chińskich.
- 5.2 Podobieństwa i różnice w praktyce wykonawczej s.110
 - 5.2.1. Koloratura jako element zespalaający głos i emocje
 - 5.2.2. Różnice i podobieństwa w praktyce ozdabiania melodii przez śpiewaków
 - 5.2.3. Ekspresja wyrażania słów poprzez koloraturę

5.3. Rozważania na temat tendencji rozwoju śpiewu koloraturowego w chińskiej sztuce wokalne s.120

5.3.1. Zapożyczanie technik *bel canto* promuje globalizację chińskiego śpiewu koloraturowego

5.3.2. Kształtowanie się nowego stylu chińskich pieśni koloraturowych jako wynik połączenia dorobku *bel canto* ze specyfiką muzyki chińskiej

5.3.3. Budując drogę rozwoju dla chińskiej sztuki koloraturowej

WNIOSKI s. 125-126

Bibliografia s. 127-130

Aneks, materiały nutowe s.131-167

WSTĘP

Panowanie dynastii Qing w Chinach zapoczątkowało okres zamknięcia się na wpływy z zewnątrz i ślepego odrzucenia wszystkich nowości, które przychodziły spoza Chin. Z tego powodu styl wokalny *bel canto* był nieznany w Chinach aż do początków XX wieku. Wraz z powstaniem narodowego szkolnictwa muzycznego pojawili się w Chinach nauczyciele z krajów Zachodu, a równocześnie chińscy uczniowie coraz częściej doskonalili swe umiejętności za granicą. Jednak do lat 70 – tych sopran koloraturowy nie istniał w Chinach jako odrębny rodzaj głosu żeńskiego, a przede wszystkim nie komponowano utworów przeznaczonych specjalnie dla tego głosu.

Autorka niniejszej pracy doktorskiej pragnie udokumentować tezę o powstaniu współczesnej chińskiej metody śpiewu koloraturowego, której istotnym źródłem jest europejska sztuka *bel canto*, oraz opisać jej wpływ na rozwój rodzimej muzyki wokalne, a także jej promocję poza Chinami.

Celem głównym pracy doktorskiej jest usystematyzowanie wiedzy o procesie powstania i rozwoju techniki koloraturowej w chińskiej muzyce wokalne, a także wskazanie na zagadnienia dydaktyczne związane z tym obszarem badawczym. Realizacji tego celu ma służyć przedstawiona w pracy teoretyczno – praktyczna analiza porównawcza wybranych dzieł wokalnych z dziedziny europejskiej muzyki oratoryjnej i operowej, a także utworów chińskich. Będzie ona uzupełnieniem i naukowym opisem dzieła artystycznego w postaci zarejestrowanych na płycie CD wybitnych arii i pieśni należących do repertuaru sopranu koloraturowego.

W zakresie badań nad fenomenem śpiewu koloraturowego w chińskiej nauce szczególnie brakuje artykułów, które przedstawiałyby historię rozwoju głosu typu „sopran koloraturowy” w Chinach oraz rzetelne analizy zastosowania elementów europejskiej techniki śpiewu koloraturowego w chińskich utworach wokalnych. Autorka niniejszej pracy uważa, iż jest to bardzo wartościowy pod względem praktyki oraz teorii problem badawczy, który zostanie przedstawiony w kilku aspektach.

Pierwszy aspekt to spojrzenie na śpiew koloraturowy, jako wytwór i element dziedzictwa muzyki europejskiej. Proces poznawania i akceptacji muzyki europejskiej przez publiczność Chin stanowi interesujące zagadnienie, na którym warto się skupić.

Drugi aspekt to przyswajanie i swobodne wykorzystywanie podstaw europejskiego stylu oraz techniki śpiewu koloraturowego w celu ich połączenia ze zróżnicowanymi stylami śpiewu wielu chińskich grup etnicznych, co umożliwia lepsze wykonanie chińskich kompozycji koloraturowych. Dzięki temu realne jest przeniesienie wybitnych chińskich dzieł muzyki wokalne poza granice kraju i rozpowszechnienie ich w świecie.

Trzecim aspektem dotyczy dydaktyki wokalne. Jest to kwestia wykorzystania w uzasadniony merytorycznie sposób przez pedagogów chińskich ćwiczeń śpiewu koloraturowego oraz nauczania utworów koloraturowych w celu podniesienia poziomu umiejętności technicznych, a także artystycznych kompetencji adeptów wokalistyki.

W Chinach właściwie nie ma żadnej pozycji teoretycznej poświęconej badaniom nad chińskim śpiewem koloraturowym *bel canto*. Pomimo, iż *bel canto* na początku XX wieku weszło do kanonu chińskiej sztuki muzyki wokalne, zaś od tego czasu upłynęło już sto lat, to zdecydowana większość prac badawczych koncentruje się tylko na ogólnym przedmiocie, którym jest europejska sztuka muzyki wokalne, dokonując jego streszczenia lub podsumowania. Dla przykładu:

Shang Jia Xiang *Historia Rozwoju Europejskiej Muzyki Wokalne*¹

Zhang Hong Dao *Historia Europejskiej Muzyki*²

Qian Fan, Lin Hua *Wstęp do Opery*³

Liu Xing Cong i Liu Zheng Fu *Historia Europejskiej Muzyki Wokalne*⁴

Li Wei Bo *Zarys Historii Rozwoju Zachodniej Muzyki Wokalne*⁵

Wszystkie powyższe prace we współczesnych Chinach uważane są za autorytatywne źródła wiedzy. Większość z nich na podstawie kontekstu historycznego rozwoju europejskiej

¹ Shang Jia Xiang. *Historia Rozwoju Europejskiej Muzyki Wokalne* (*The History of Development of European Vocal Music*) China Radio and Television Press. Bei Jing 2009.

² Zhang Hong Dao. *Historia Europejskiej Muzyki* (*The History of European Music*) People's Music Publishing House. Bei Jing, 2005.

³ Qian Fan, Lin Hua. *Wstęp do Opery* (*Introduction to the Opera*). Shanghai Music Publishing House. Shang Hai, 2014

⁴ Liu Xing Cong, Liu Zheng Fu. *Historia Europejskiej Muzyki Wokalne* (*The History of European Vocal Music*). Chinese Youth Publishing House. Bei Jing, 1999

⁵ Li Wei Bo. *Zarys Historii Rozwoju Zachodniej Muzyki Wokalne* (*An Introduction to the Development of Western Vocal Music*). World Book Publishing Company. Bei Jing, 1999

muzyki wokalne, dokonuje prezentacji najważniejszych kompozytorów, ich utworów oraz śpiewaków reprezentujących różne epoki historyczne. Naturalnie przedstawiają one kontekst rozwoju techniki śpiewu koloraturowego *bel canto* wraz z odpowiednimi utworami, co stanowi dla mocne podstawy teoretyczne dla zrozumienia stylów kompozytorów tworzących w różnych epokach, jak również rozwoju umiejętności śpiewu koloraturowego wokalistów. Książka *Studium nad Źródłem i Techniką Systemu Bel canto*,⁶ napisana przez Li Ke jest obecnie w Chinach pracą, która w pełni przedstawia badania nad systemem pięknego śpiewu oraz jego techniką. Jej treść poświęcona jest historii rozwoju *bel canto*, kompozycji dzieł oraz nauczycielom muzyki wokalne. Praca ta jest popularna w kraju, jednak jej wadą jest stosunkowo mało miejsca poświęconego na formowanie kluczowych tez teoretycznych. Pomimo to uważam, iż jest ona znacznym wsparciem teoretycznym dla mojego studium.

Jest dużo książek poświęconych badaniom nad elementami techniki *bel canto*. Wśród nich znajdują się tłumaczenia: Li Wei Bo *Dziedzictwo głosu*⁷ oraz *Podręcznik do ćwiczeń głosu*⁸. Pierwsza z wymienionych pozycji dokonuje streszczenia oraz tłumaczenia prac o muzyce wokalne napisanych przez wielu nauczycieli muzyki oraz śpiewaków z okresu rozwoju europejskiej sztuki *bel canto*. Druga z nich to tłumaczenia artykułów napisanych przez amerykańskiego autora Richarda Aldersona. Jest jeszcze tłumaczenie autorstwa Huang Bo Chun *Wielcy śpiewacy operowi o technice śpiewu*⁹. Pozycja ta poprzez prezentację doświadczeń największych europejskich śpiewaków inspirowała chińskich studentów, wskazując im właściwą drogę. Książki Jia Di Ran: *Technika włoskiego śpiewu Bel canto. Studium nad metodyką nauki*¹⁰ dotyczy studiów nad metodyką nauczania techniki *bel canto*. Książka Zou Ben Chu *Nauka śpiewu: Studium nad metodą śpiewu Shen Xiang*¹¹ poświęcona

⁶ Li Ke. *A Studium nad Źródłem i Techniką Systemu Bel canto (Study of the Source and Technique of the bel canto System.)* Shanghai Music Publishing House. Shanghai. 2020

⁷ Li Wei Bo. *Dziedzictwo głosu (Legacy of the Voice)*. Shanghai Music Publishing House. Shanghai. 2005

⁸ Li Wei Bo. *Podręcznik do ćwiczeń głosu (Manual for Voice Exercise)*. Central Conservatory of Music Press. Bei Jing. 2015

⁹ Huang Bo Chun. *Wielcy śpiewacy operowi o technice śpiewu (Great Opera Singers on the Singing Technique)*. China Youth Publishing House. Bei Jing. 1996

¹⁰ Jia Di Ran. *Technika włoskiego śpiewu Bel canto. Studium nad metodyką nauki (Bel Canto Italian Singing Technique and Study of Scientific Methodology)*. Shenyang Conservatory of Music. Shen Yang. 2009

¹¹ Zou Ben Chu, *Nauka śpiewu: Studium nad metodą śpiewu Shen Xiang (Learning to Sing: A Study of the Shen Xiang Singing System)*, People's Music Publishing House. Bei Jing. 2015

jest uporządkowaniu i podsumowaniu teorii naukowych stworzonych przez chińskiego nauczyciela muzyki wokalne, profesora Shen Xiang. Praca ta jest ważną wskazówką dla uczących się *bel canto* chińskich studentów.

Artykuły naukowe na temat europejskich utworów śpiewu koloraturowego ukazujące się na łamach chińskich czasopism w większości koncentrują się na aspekcie wykonawczym. Istnieje bardzo niewiele tekstów na temat chińskich utworów koloraturowych. W wyniku poszukiwań i selekcji, łącznie odnalazłam ponad sto artykułów poświęconych badaniom nad zagranicznymi koloraturowymi kompozycjami muzyki wokalne oraz zagranicznym śpiewakom i śpiewaczkom. Większość z nich skupia się na analizie badawczej europejskiej techniki śpiewu koloraturowego, w szczególności nad XIX-wiecznymi ariami operowymi. Na przykład Qian Si Min w *Wyborze oper- Ogród pełen zwiędłych Kwiatów. Studia porównawcze na temat śpiewu na podstawie wybranych oper, Ah, non credea mirarti*¹² analizuje sztukę wokalną Marii Callas, Joan Sutherland, Edyty Gruber, Dilber Yunus. Li Wei studiowała aspekty wykonawcze oraz stylistyczne w partii Olimpi z opery *Opowieści Hoffmanna* Jacques'a Offenbacha na podstawie arii: *Les Oiseau...*¹³ Łącznie znalazłam 10 artykułów naukowych poświęconych technice śpiewu koloraturowego oraz kwestii nauczania. Wśród nich znajdują się między innymi pozycje takie, jak:

Hu Shen *Technika śpiewu sopranu koloraturowego oraz ćwiczenia głosu*,¹⁴

Xue Cheng Fang *Krótka analiza ćwiczeń technicznych na sopran oraz praktyka śpiewu*¹⁵

Cui Pei Xin *Krótka analiza techniki śpiewu sopranu koloraturowego na przykładzie Pieśni śmiechu*¹⁶

¹² Qian Si Min. *Studia porównawcze na temat śpiewu na podstawie wybranych oper, Ah, non credea mirarti* (A comparative study of the singing of the opera selection "Ah, non credea mirati"). Yunnan Arts Institute. Kun Ming. 2013

¹³ Li Wei Yi. *Studia nad wykonawczymi i stylistycznymi aspektami w partii Olimpi z opery J. Offenbacha Opowieści Hoffmanna, (Study performance and stylistic aspects in the part of Olympia from Jacques Offenbach's Tales of Hoffmann on the example of the aria Les Oiseau....)* Yunnan Arts Institute, Kun Ming. 2016

¹⁴ Hu Shen. *Technika śpiewu sopranu koloraturowego oraz ćwiczenia głosu (Coloratura Soprano Singing Techniques and Voice Exercises)*. Journal of Shenyang Conservatory of Music. Shen Yang. 2011

¹⁵ Xue Cheng Fang. *Krótka analiza ćwiczeń technicznych na sopran oraz praktyka śpiewu (A Brief Analysis of Coloratura Soprano Techniques and Practice in Singing)*. Xi'an Conservatory of music. Xi'an. 2018.

ROZDZIAŁ I

Rozwój stylu *bel canto* i formowanie się techniki śpiewu koloraturowego w Europie

1.1. Formacja i rozwój stylu *bel canto* – zarys historyczny

Bel canto jest powstałą we Włoszech formą artystyczną muzyki wokalne. Samo określenie *bel canto* jest dość mgliste i wzbudzające kontrowersje. Z tego powodu na samym początku pracy pragnę dokonać interpretacji pojęcia *bel canto* tak, aby ułatwić czytelne i dokładne przedstawienie *bel canto* stanowiącego tło dla głównego przedmiotu badawczego powyższego studium – śpiewu koloraturowego.

Sztuka *bel canto* stanowi najbardziej charakterystyczną, obdarzoną największą siłą ekspresji umiejętność śpiewu operowego w europejskiej muzyce wokalne. Dodajmy, iż nie powstała ona nagle, w krótkim czasie. Proces jej formowania to setki lat kumulacji doświadczeń, trwale powiązanych z powstaniem i rozwojem opery, jak również innych rodzajów muzyki: oratoryjnej i kameralnej.

Amerykański autorytatywny słownik muzyczny *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* podaje następującą generalną definicję terminu *bel canto*:

*Uogólniając, termin bel canto odnosi się do XVIII i XIX wiecznej włoskiej formy muzyki wokalne. Pod względem jakości głosu bel canto wymaga płynności oraz spójności śpiewanych dźwięków, kontroli delikatnych dźwięków znajdujących się w wysokiej strefie, jak również lekką i żywą technikę śpiewu koloraturowego*¹⁷

Równocześnie jest jednak poczyniona wzmianka, iż sam termin *bel canto* jest dość wieloznaczny. Poza tym słownik podaje też dwie inne, węższe definicje *bel canto*:

Pierwsza: *bel canto to określenie odnoszące się wyłącznie do włoskich oper z okresu, w którym tworzyli Rossini, Bellini i Donizetti*¹⁸

¹⁶ Cui Pei Xin. *Krótką analiza techniki śpiewu sopranu koloraturowego na przykładzie (A Brief Analysis of Coloratura Soprano Singing Techniques on the example of the Song of Laughter)*. Henan Normal University. Xin Xiang .2018

¹⁷ Stanley Sadie, John Tirell. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians – 2nd Revised edition Vol 3* [M]. New York: Oxford University Press Inc. 2004.11 P 161

¹⁸ Stanley Sadie, John Tirell. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians – 2nd Revised edition Vol 3* [M]. New York: Oxford University Press Inc. 2004.11 P 161

Druga: *Bel canto jest często ukazywane jako przeciwstawny styl wobec cięższego, skomplikowanego i podporządkowanego tekstowi literackiemu stylu, związanego z operą niemiecką, a w szczególności z Wagnerem.*¹⁹

W ostatnich latach coraz więcej autorów zaczyna unikać różnego rodzaju uproszczonych, zbyt ogólnych wyjaśnień i definicji, promując tezę, iż *bel canto* to kompleksowy system. Moim zdaniem definicja *bel canto* znajdująca się w specjalistycznym słowniku muzyki wokalne *A Dictionary of Vocal Terminology* stanowi podstawę do określenia zakresu badawczego niniejszej pracy:

*Bel canto nie tylko jest terminem przedstawiającym określoną metodę śpiewu, jest on też tożsamy z epoką historyczną opery, określonym stylem muzycznym oraz techniką nauki i ćwiczeń muzyki wokalne.*²⁰

Wraz z powstaniem opery jako sztuki scenicznej oraz jej szybkim rozpowszechnianiem się w krajach Europy, zrodzona z opery sztuka scenicznego śpiewu *bel canto* stopniowo przekształciła się w specyficzny system, w skład którego wchodziły głównie dzieła operowe, muzyka religijna, oraz pieśni artystyczne. W tym samym czasie, po ustanowieniu i wdrożeniu na początku wieku XVII naukowego i kompletnego systemu śpiewu *bel canto*, w wiekach XVIII i XIX pojawił się proces łączenia praktyki śpiewu z teorią badawczą, który ostatecznie został zakończony w XX wieku.

W ten sposób z perspektywy stylu utworu oraz techniki głosu przeprowadzimy rozprawę na temat rozwoju sztuki pięknego śpiewu.

Opera

Powstanie oraz pierwsza faza rozwoju opery przypadają na okres wczesnego baroku (początek XVII wieku). W założeniu nowy gatunek muzyczny – dramatyczny miał dokonać wskrzeszenia antycznego teatru greckiego. Jacopo Peri, śpiewak i kompozytor związany z Cameratą florencką, w przedmowie do wydania swojej opery *Eurydyka*, zaproponował teoretyczne i praktyczne rozwiązania dotyczące recytatywów, ustanawiając tzw. styl

¹⁹ Stanley Sadie, John Tirell. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians – 2nd Revised edition Vol 3*,. New York: Oxford University Press Inc. 2004.11 str. 161v

²⁰ Cornelius L. Reid. *A Dictionary of Vocal Terminology*, Recital Publications Hardcover, 1995.9, str. 18.

recytatywny. Muzyka jest podporządkowana treści literackiej, służy głównie przekazywaniu tekstu. Według tej zasady tworzył swoje pierwsze opery również Claudio Monteverdi.

Manfred Bukofzer w swej książce: *Muzyka w epoce baroku – od Monteverdiego do Bacha* wskazuje, iż nowa idea dotycząca opery: *bel canto*, narodziła się w Wenecji, gdzie w latach 1630-1640 działali tacy kompozytorzy, jak: Francesco Cavalli, Pietro Antonio Cesti, a od roku 1613 również Claudio Monteverdi. Bukofzer, wskazując na tych twórców stwierdza, iż:

*Dzięki nim zostały przywrócone autonomiczne zasady muzyki, zrezygnowano bowiem z podporządkowywania muzyki tekstowi, a zaczęto ją traktować na równi ze słowem*²¹

Wenecja stała się głównym ośrodkiem rozwoju opery od około lat 40-tych XVII wieku. W tym mieście został zbudowany pierwszy na świecie, dostępny dla szerokiej publiczności gmach opery San Cassiano (otwarty w roku 1637). Opera uwolniła się częściowo od finansowej zależności od arystokracji, otworzyła się na mieszczan i zwykłych ludzi. W tym okresie nastąpił rozwój pięknych, lirycznych arii. Znaczenie arii solistycznych w procesie pisania dzieł operowych bardzo wzrosło, podział na arie i recytatywy stał się jeszcze bardziej wyraźny.²² Konsekwencją tych nowości staje się rozkwit arii operowej, która – w przeciwieństwie do recytatywu – ma być czystą przyjemnością ze słuchania pięknego śpiewu. Nowe idee należy rozpatrywać w aspekcie dominującej teraz techniki kompozytorskiej: *monodii akompaniowanej*, której zasady wyłożył wcześniej Giulio Caccini, wiodący teoretyk Cameraty florenckiej. Manfred Bukofzer zwraca uwagę na fakt, iż rozwój arii dotyczył nie tylko opery, ale również kantaty, która wprowadziła idee *bel canto* w tym samym czasie. Być może nawet kantata odegrała tu większą rolę, zwłaszcza dzieła kantatowe Cestiego. W ostatniej fazie Baroku aria solistyczna w różnych rodzajach muzyki: operowej, kantatowej, świeckiej czy sakralnej, w sensie muzycznym jest podobna. Ciągłe stanowi odrębną, wydzieloną muzycznie całość, będącą przeciwwagą dla recytatywów.

Kolejnym ośrodkiem ważnym dla rozwoju opery barokowej został Neapol, a głównym kompozytorem operowym tej szkoły stał się Alessandro Scarlatti. W jego utworach recytatywy jeszcze bardziej zróżnicowały się na: „czyste, suche recytatywy” (*recitativo secco*)

²¹ Manfred Bukofzer: *Muzyka w epoce baroku - od Monteverdiego do Bacha*(*Music in the Baroque Era - From Monteverdi to Bach*), PWN, 1970, s.170.

²² Shi Yong Qin *Refleksja nad wczesną operą włoską* (*The Evolution and Reflection of Early Italian Opera*), Tworzenie Muzyki, 2011 numer 1

oraz recytatywy z akompaniamentem (*recitativo accompagnato*)²³. Doszło też do zróżnicowania stylów arii, powstały charakterystyczne *arie da capo* („powracające do początku”). W latach 20 tych i 30 tych XVIII wieku na gruncie szkoły neapolitańskiej wyodrębniły się ostatecznie dwa rodzaje opery: *seria i buffa*. *Opera buffa*, czyli komediowa wywodzi się z umieszczanego w przerwach pomiędzy aktami *opery seria* krótkiego interludium o charakterze satyrycznym. Włoskim reprezentatywnym przykładem *opery buffa* jest *La Serva Padrona* Giovanniego Battisty Pergolesi’ego. *Opera buffa* równocześnie rozwijała się w innych krajach Europy, gdzie rodzą się takie gatunki, jak: *opera semiseria*, francuska *opera komiczna*, niemiecki *singspiel*, angielska *opera balladowa*.

Dla umocnienia się i rozpowszechnienia stylu *bel canto* najważniejsza była *opera seria*. W połowie XVII wieku jej struktura była już w zasadzie ukształtowana. Niewątpliwie *opera seria* znalazła swą kontynuację w kolejnych odmianach dzieł operowych, tworzonych w klasycyzmie oraz we wczesnym romantyzmie, który uważany jest za najbardziej charakterystyczny okres dla stylu operowego *bel canto*.

Wraz z rozpowszechnieniem się opery sztuka wokalna *bel canto* zdobyła niezwykłą popularność na terenie całej Europy, przyjmując rolę unitarnego standardu sztuki wokalne. W XIX wieku muzyka na Zachodzie weszła w epokę Romantyzmu. Trzech kompozytorów: Rossini, Bellini, Donizetti wprowadziło „operę pięknego śpiewu” do głównego nurtu sztuki. Ich utwory zachowywały tradycyjną budowę charakterystyczną dla włoskiej opery, jednak w kwestii arii, recytatywów czy akompaniamentu orkiestry znacznie wzbogaciły dramatyczny wyraz muzyki, całkowicie odchodząc od pierwotnego wzorca opery. Stworzyli oni bohaterów posługujących się bogatymi, wyjątkowymi, zróżnicowanymi głosami i typami barw głosu, co więcej, zmobilizowali wszystkie środki muzyczne w celu maksymalnego wykorzystania techniki śpiewu *bel canto* w sztuce operowej. Podsumowując, od momentu swoich narodzin *opera* ukształtowała technikę wokalną *bel canto* jako charakterystyczny styl śpiewu. Bez względu na jej rozwój w formę dramatu wagnerowskiego czy też opery narodowej poszczególnych krajów, czy wręcz XX-wiecznej opery ekspresjonistycznej - wszystkie te formy są pochodnymi sztuki wokalne *bel canto*.

Muzyka sakralna

Od momentu narodzin *bel canto* utwory religijne, podobnie jak dzieła operowe, uczestniczyły w rozwoju „pięknego śpiewu”, a wraz z nim powstawał znacznie bardziej

²³ Donald Jay Grout, Claude Victor Palisca *Historia Muzyki Zachodu*, (*The History of Western Musci*), Tłum. Yi Zhi Gang, Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 2010.9, str. 238

kompletny system muzyki wokalne²⁴ Od epoki starożytnej Grecji i Rzymu aż do czasów Odrodzenia muzyka religijna stanowiła niezmienny motyw. W okresie od epoki Odrodzenia do Baroku, pomimo faktu, iż muzyka religijna utraciła swoją dominującą pozycję, religia wciąż bardzo mocno oddziaływała na ówczesną Europę. Muzyka religijna nadal zajmowała poczesne miejsce w sferze kultury muzyki wokalne.

Najbardziej znaczącymi formami muzyki religijnej w czasach Baroku były oratoria oraz kantaty. Oratorium jest rozbudowanym utworem wokально - instrumentalnym o tematyce religijnej, kantata zaś jest gatunkiem o mniejszych rozmiarach. Pod względem formy, zarówno oratoria jak i kantaty przypominają operę: zawierają recytatywy, arie, duety, chóry; równocześnie obie należą do kategorii muzyki głównej.²⁵ Typowym przykładem takiego dzieła muzycznego jest Mesjasz Georga Friedricha Haendla. Poza tym Bożonarodzeniowe Oratorium niemieckiego kompozytora Heinricha Schutza, Pasje J. S. Bacha oraz inne wybitne dzieła barokowe. Kantaty dzielą się na świeckie i religijne. Ta forma muzyczna osiągnęła swój szczyt w twórczości Jana Sebastiana Bacha, obecnie istnieje zbiór ponad 200 kantat Bacha (większość z nich to kantaty religijne), co stanowi połowę jego całej twórczości. Pomimo faktu, iż poprzez kolejne epoki: Klasycyzm, Romantyzm, aż do XX wieku, dzieła religijne doświadczają nieustannych zmian pod względem struktury oraz techniki kompozytorskiej, to technika śpiewu przez cały czas opiera się na kontynuacji tradycyjnego stylu *bel canto*. Czy to w przypadku Requiem Mozarta, czy Missa Solemnis (Op. 123) Ludwiga van Beethovena, czy też Ein Deutsches Requiem komponującego w epoce Romantyzmu Johannes Brahmsa, aż po wiek XX oraz przesyczone wpływami współczesnymi War Requiem Benjamina Brittena, styl śpiewu wciąż opiera się na sztuce wokalne *bel canto*.

Pieśni artystyczne

W zachodniej historii muzyki pochodzące z Niemiec i Austrii pieśni artystyczne (*lied*) są często postrzegane jako podstawowy przykład gatunku wokálne „pieśni artystycznych”. Ich popularność związana jest z powstaniem liryki poetyckiej w czasach Romantyzmu. Utwór Franza Petera Schuberta *Gretchen Am Spinnrade* uznany jest za oficjalny początek

²⁴ Li Ke *Studium nad Źródłem i Techniką Systemu Bel canto (Bel Canto Historical Exploration and Technical Study)* 2015 Uniwersytet Pedagogiczny Huadong, dysertacja doktorska

²⁵ Zhang Hong Dao *Historia Europejskiej Muzyki (The History of European Music)* Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2017. 3 str. 56

artystycznych pieśni Romantyzmu.²⁶ Polski muzykolog Mieczysław Tomaszewski w swojej książce *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną* podaje szereg definicji tego gatunku. Wśród nich moją uwagę zwróciła bardzo prosta i ogólna definicja Ernsta Bücken a: Pieśń (*Lied*) to: *wiersz liryczny umuzyczniony dla śpiewu*.²⁷ W systemie muzyki wokalne *bel canto* możemy jednak dostrzec znacznie szersze zrozumienie istoty pojęcia „pieśni artystyczne”. Pieśń artystyczna jest formą, która posiada następujące cechy:

*Jest formą odrębną od pieśni ludowej, charakteryzuje się poważnym wyrazem artystycznym, jest napisana przez profesjonalnego kompozytora, ma solistyczny charakter, jest znakomitym połączeniem literatury i muzyki.*²⁸

Austriackie i niemieckie pieśni artystyczne Romantyzmu stanowią główną część większej całości, którą są „pieśni artystyczne”. Jednak w systemie kompozycji muzyki wokalne *bel canto* niemiecko - austriackie, francuskie, włoskie, słowiańskie pieśni artystyczne wspólnie tworzą cztery wielkie filary sfery pieśni artystycznych. Rzesze kompozytorów napisały dużą liczbę bardzo zróżnicowanych pod względem stylu pieśni artystycznych, mimo to tylko w niemieckich i austriackich pieśniach artystycznych pojawiła się wspólna charakterystyka:

określony język narodowy jako język, w którym śpiewana jest pieśń; silna warstwa literacka w tekście, często tekst jest poezją napisaną przez wybitnego poetę; fortepian jako instrument akompaniujący. Ponadto partia fortepianu oraz głosu są bardzo ściśle ze sobą związane, tak iż wspólnie tworzą teksturę muzyki oraz treść semantyczną.

*W przypadku gdy zabraknie jednej małej części, wartość artystyczna całej kompozycji ulega zniszczeniu.*²⁹

Podsumowując: dzieła operowe, kompozycje religijne, pieśni artystyczne, wszystkie te rodzaje muzyki w szerokim zakresie stosują technikę wokalną *bel canto*, dzięki czemu zdobyła ona powszechne uznanie na całym świecie. Kraje Wschodu i Zachodu stosują ten styl śpiewu we własnych językach narodowych lub też na fundamentach rodzimej kultury ludowej.

²⁶ Stanley Sadie, John Tirell. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians – 2nd Revised edition Vol 3* New York: Oxford University Press Inc. 2004.11 str. 671

²⁷ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, (From confession to calling. A Study above Romantic Songs) Akademia Muzyczna, Kraków 1997, s. 62.

²⁸ Stanley Sadie, John Tirell. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians – 2nd Revised edition Vol 3* , New York: Oxford University Press Inc. 2004.11 str. 55

²⁹ Yu Du Gang (Red) Wang Da Yan *Wprowadzenie do Pieśni Artystycznych* (Introduction to Art Song), Szanghaj: Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, 2009. 2 str. 29

W ten sposób zakres oddziaływania *bel canto* uległ wielkiej ekspansji, a jego globalny charakter i wewnętrzna spójność uległy wielkiemu wzmocnieniu.

1.2. Ogólne spojrzenie na technikę śpiewu koloraturowego

1.2.1 Definicja koloratury

Koloratura jest częścią sztuki *bel canto* (systemu *bel canto*). W początkach swego rozwoju koloratura najpełniej wyrażała styl muzyczny powstały na łonie opery w XVII wieku. Później koloratura stała się techniką uniwersalną. Śpiew koloraturowy jest częścią techniki wokalne o bardzo zróżnicowanym charakterze. Etymologia tego terminu: z języka włoskiego *bel canto* znaczy *piękny śpiew*, wskazuje w zasadzie głównie na estetykę dźwięku. Estetyka z kolei zmienia się wraz z przemianami i rozwojem stylów muzycznych, i może być różna dla różnych epok. Dlatego rozwój techniki *bel canto* wiązał się z rozwojem stylu *bel canto*: od stylu wczesnego, barokowego, poprzez klasycyzm, aż do końca XIX wieku.

W chińskim słowniku muzyki, obszernym tomie *Cihai*, ogólne pojęcie techniki *bel canto* jest dość reprezentatywne. Zawarte są w nim informacje, iż piękny śpiew jest stylem śpiewu ukształtowanym we Włoszech w XVII i XVIII wieku. Wyznacznikami tego stylu są:

*Pełne podparcie oddechowe oraz zdolność do elastycznego i swobodnego kontrolowania oddechu, piękna, jasna, okrągła barwa głosu, płynne i równomierne połączenie pomiędzy dźwiękami, żywe i płynne, zdobione frazy koloraturowe*³⁰

Warto zwrócić uwagę, że w obrębie tej definicji pojawia się termin „frazy koloraturowe”.

Słownik *Cihai* również wskazuje na związek pomiędzy powstaniem sztuki pięknego śpiewu a włoską operą seria.

Słownik specjalistyczny - Oksfordzki Zwięzły Słownik Muzyczny stwierdza, iż termin *bel canto* oznacza:

niezwykłą jakość śpiewu włoskich śpiewaków operowych z XVIII i początku XIX wieku, sugerując liryczny styl sceniczny, w którym dźwięk tworzy słowo, a nie styl deklamatorski.

³⁰ Xia Zheng Nong, Chen Zhi Wei (red.) *Cihai* (Szósta edycja kolorowana) (*Cihai (Sixth Edition, color illustrated book)*) [M]. Szanghaj: Wydawnictwo Słownikowe w Szanghaju, 2009. 9, str. 549.

Wśród cech wiodących znajdują się: piękno brzmienia, frazy wykonywane *legato* oraz nienaganna technika.³¹

Z powodu wymagań wobec umiejętności technicznych wydawania dźwięku, którym musieli sprostać śpiewacy występujący w operze oraz pojawienia się śpiewaków *castrato* dokonała się ewolucja *bel canto* w naukowy system wydawania dźwięków. Ustanowiono naukowe zasady³² odnoszące się do rygorystycznego podziału na głosy, wymagań wobec oddychania, pozycji dźwięku, dykcji, głośności, barwy dźwięku, *vibrato* i innych aspektów, jak również do pozycji krtani, rezonansu, artykulacji, itp.

Oddech w śpiewie, emisja głosu, rezonans

W XVII wieku wielkie spektakle operowe mogły pomieścić w sali liczną widownię. Było to wielkie wyzwanie dla siły głosu śpiewaków. W konsekwencji spowodowało to powstanie błędnego poglądu w sztuce wokalne - uznano, iż śpiew powinien tylko korzystać z rezonansu klatki piersiowej, a dźwięk głowy czy też falset nie powinny być wykorzystywane.

W XVIII wieku w sferze teorii wydobywania dźwięku nastąpił wielki przełom. Śpiewacy rozpoczęli wykorzystywanie oddychania brzuszno-bardziej brzuszno-piersiowego, a także używali przepony w celu regulacji procesu oddychania, ponadto skurczu podbrzusza w celu nabierania głębszych oddechów. W ten sposób *appoggio* stało się znacznie bardziej efektywne. Nastąpił także rozwój wiedzy na temat rezonansu stref dźwięków, doszło do obalenia wcześniejszej meta-teorii o rezonansie klatki piersiowej - rezonans głowy oraz klatki piersiowej zostały uznane za równoważne. Giambattista Mancini w swoim dziele *Practical Reflections on the Figurative Art of Singing* po raz pierwszy poruszył kwestię rezonansu, ponadto postawił tezę o równoważnej pozycji rezonansu głowy z rezonansem klatki piersiowej, które winny w naturalny sposób się ze sobą łączyć.³³

W XIX wieku eksperci muzyki wokalne zaczęli coraz bardziej przybliżać się do współczesnej koncepcji mieszanego dźwięku uważając, iż głosy żeńskie i męskie posiadają identyczne struktury rejestrów. Dla przykładu, w 1830 roku Garauds Vaillant rozważając kwestię metody śpiewu tenora napisał:

³¹ Michael. Kennedy, Joyce Bourne. *Zwięzły Oksfordzki Słownik Muzyki: Czwarta edycja* (*The concise Oxford dictionary of music: fourth editio*), Tłum. Tang Qi Jing i inni. Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2002.9, str. 6 The Concise Oxford Dictionary of Music

³² Qian Fan, Lin Hua, *Wprowadzenie do Opery* (*Introduction to Opera*), Szanghaj: Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju 2017.1 str.83

³³ Berton Coffin *Historical Vocal Pedagogy Classics* [M]. Scarecrow Press, Inc. 2002 str. 6-8.

*W celu przedłużenia głosu piersiowego o kilka nut w górę lub zjednoczenia rejestrów: piersiowego i głowowego, tenorzy zastosowali mixte voix, w którym jeden rejestr współuczestniczy w drugim rejestrze.*³⁴

W drugiej połowie XX wieku na polu muzyki wokalne *bel canto* powszechnie uznano pojęcie wydawania dźwięków o „całkowicie zmieszonym dźwięku”. Shen Xiang (1921-1993), znany chiński tenor i nauczyciel sztuki *bel canto* wyjaśniał:

*jeżeli chcemy dokonać rozszerzenia skali i złączenia rejestrów, musimy zgodnie z wysokością dźwięku, zgodnie ze zróżnicowanymi proporcjami, w mieszany sposób używać głosu naturalnego, falsetu (dźwięku głowowego i dźwięku piersiowego)*³⁵

Dykcja

W dziele *Nowa Muzyka* Caccini wspominał, iż technika wymawiania słów już bardzo wcześniej stała się ważnym pryncypium „szkoły pięknego śpiewu”. Teza ta zachowuje realne znaczenie aż do dziś. Caccini twierdził, iż słowa muszą być śpiewane wyraźnie, znaczenie słów powinno być precyzyjnie wyrażane, ponadto należy położyć nacisk na ćwiczenie samogłosek. W XVIII wieku słynny śpiewak i edukator Pier Francesco Tosi tak mówił o ćwiczeniu pięciu głównych samogłosek występujących w języku włoskim (**a, e, i, o, u**):

*Szybkie pasażę powinny być ćwiczone na pierwszej samogłosce, nigdy na trzeciej i piątej, a w najlepszych szkołach wokalnych, zamknięta forma samogłosek: drugiej i czwartej wyklucza je z ćwiczeń wokalny.*³⁶

W celu uzyskania czystszej wymowy oraz wyrazistości spółgłosek, jak i uczucia swobody, i naturalności głosu, wymienieni autorzy podkreślali konieczność precyzyjnej dykcji. Giovanni Battista Lamperti (1840-1910) utrzymywał, iż śpiew rozwinął się od mowy, a mowa i śpiew mają identyczne podstawy techniczne. Według tych poglądów śpiew jest tylko rozwiniętą formą mowy.

Agilita

³⁴ James Stark *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy* [M]. Toronto: University of Toronto Press, 1999 str. 73

³⁵ Zou Ben Chu, *Nauka Śpiewu; Studium nad Systemem Śpiewu Shen Xiang* (A Study of Shen Xiang's Singing System: Singing Studies, Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2000, 11 st., 93

³⁶ Berton Coffin *Historical Vocal Pedagogy Classics*, Scarecrow Press, Inc. 2002 str. 2

Agilita (zwinność, zręczność) jest jednym z najważniejszych wyznaczników sztuki koloratury. Wcześniej, bo już na początku XV wieku, niderlandzka szkoła muzyczna skierowała szczególną uwagę na różnorodne efekty zastosowania ozdobników oraz śpiew koloraturowy. Dwa stulecia później wraz z nastaniem Baroku i czasów śpiewaków *castrato* oraz złotej epoki pięknego śpiewu, zainteresowanie ludzi popisami koloraturowymi osiągnęło bezprecedensowy poziom. Śpiewacy w celu zademonstrowania swoich wyjątkowych umiejętności koloraturowych bez jakichkolwiek skrupułów modyfikowali dzieła kompozytorów. Publiczność oglądała przedstawienia operowe właściwie tylko w oczekiwaniu na ulubionego śpiewaka i wysłuchania śpiewanego przez niego fragmentu, całkowicie ignorując fabułę opery oraz przekazywane przez pieśni nastroje (możliwe, że śpiewacy też o to nie dbali). Mimo, iż entuzjastyczne zainteresowanie ludzi Baroku wspaniałymi popisami technicznymi z pewnością negatywnie wpłynęło na rozwój sztuki wokalne, to jednak mocno stymulowało rozwój *agility*. „Zręczność” stała się ważną cechą *bel canto*, a jej główną formą prezentacji - śpiewu z ozdobnikami. Do zasadniczych ozdobników należą: *trill*, *staccato*, *appoggiatura*, *turn*, *vorate*.

Po zakończeniu wspaniałych czasów Baroku ta cecha techniki koloraturowej przeobraziła się w ważną, integralną część techniki wokalne *bel canto*. *Agilita* stała się tradycją włoskiej szkoły muzyki wokalne, która wciąż jest rozwijana i studiowana. Termin ten utożsamia się często i stosuje wymiennie z terminem *koloratura*.

1.2.2. Podstawowe elementy koloratury

Zwięzły Oksfordzki Słownik Muzyczny tak wyjaśnia termin koloratura:

„*Coloratura*” oznacza wykwintne i zręczne ozdobniki melodii w formie: kadencji, trylu, pasaży, wykonywane w zgodzie z partyturą lub improwizowane. Sopran koloraturowy jest odpowiednio elastyczny, ażeby spełnić takie wymagania.³⁷

Słownik Muzyki New Grove również wyjaśnia termin koloratura w kontekście stylu wspaniałego, ozdobnego. W Niemczech koloratura już od dłuższego czasu stała się powszednim słowem opisującym ozdobniki. Niemieccy muzykolodzy tłumaczą koloraturę jako wszystkie ozdobniki, które na pr zestrzeni dziejów znajdują się w utworach muzyki

³⁷ Michael Kennedy, Joyce Bourne. *Zwięzły Oksfordzki Słownik Muzyki: Czwarta edycja* (*The concise Oxford dictionary of music: fourth edition*), Tłum. Kang Qi Jing i inni. Beijing Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2002.9

wokalnej. Tak odważne zastosowanie tego terminu już zaczęło być coraz powszechniejsze w Anglii i we Włoszech. W powyższym opracowaniu bez trudu dostrzeżemy, iż owe autorytatywne słowniki zachowują spójność z definicją koloratury: śpiewanie koloraturowe oznacza: ozdobne, pełne barw i wyrafinowane techniczne operowanie głosem. Jakież więc umiejętności techniczne zawierają się w koloraturze? Brytyjska autorka Lucie Manen w swoim *Podręczniku Sztuki Śpiewu* w ten sposób opisuje techniki koloratury:

Staccato jest charakterystyczne dla koloratury(...) inną cechą koloratury jest użycie ornamentów(...), szybkie gamy dźwięków są śpiewane przez zmienne techniki koloratury. ³⁸

Zgodnie z powyższym opisem możemy dostrzec ogólny podział technik koloratury na następujące typy:

1. **Technika ozdobników** . Dodanie do nuty innych dodatkowych dźwięków lub użycie innej nuty jako modyfikatora nazywamy ornamentacją, a użyte nuty lub grupy nut, ozdobnikami. Ozdobnik muzyczny przypomina elementy dekoracyjne towarzyszące nam w życiu codziennym, nie tylko czyni muzykę bogatszą i żywszą, zwiększając odczucie piękna melodii, również czyni muzykę znacznie bardziej majestatyczną. Do technik dźwiękowych ozdobników zaliczamy tryle, przednutki, repetycje, obiegniki, mordent, arpeggio, tremolo itd.



Przykład 1, tryl

2. **Technika staccato**: Pierwotne znaczenie staccato: „skacząc”, *Staccato* polega na skróceniu czasu wartości nuty (powyżej nuty znajduje się • lub ▼) i oddzieleniu jej od kolejnych nut. Przykład- rysunek poniżej:

³⁸Lucie Manén. *The art of singing - a manual* (*Sztuka wokalna – podręcznik*), Beijing: People's Music Publishing House, 1981, str.68



Przykład 2, staccato

3. **Technika szybkiej skali (*scale volate*):** technika szybkiej skali lub też technika szybkich fraz muzycznych jest stosunkowo abstrakcyjnym pojęciem, albowiem odnosi się do szybkich fraz muzycznych, na przykład do technik szybkich pasaży.



Przykład 3, szybki przebieg gamowy

4. **Technika kadencji:** *kadencja* polega na umieszczaniu w dowolnym fragmencie arii wokalnejszej wspaniałego popisu solowego, jest jedną z ważnych form techniki koloratury. Zazwyczaj stanowi zakończenie dłuższej części arii, jest także harmonicznym „wykończeniem” pewnej całości. Dla przykładu: kadencja w arii Gildy *Caro Nome* G. Verdiego w operze *Rigoletto*.



Przykład 4, Verdi, Aria Gildy, kadencja w taktach 28-29

Pojawienie się „koloratury” w XVII i XVIII wieku było rezultatem chęci zaprezentowania popisu umiejętności. Następnie wchodząc w wiek XIX „koloratura” stopniowo przeobrażała się w muzyczną ekspresję, wyrażanie fabuły, tworzenie postaci bohaterów, zdobywając coraz większą wartość muzyczną i artystyczną, aby w ostatecznej fazie przeobrazić się w śpiew „koloraturowy” o wyjątkowym artystycznym uroku. Mimo, iż w historii Europy pozostałe głosy również korzystały z techniki śpiewu „koloraturowego”, to

jednak obecnie słowo „koloratura” wskazuje na „sopran koloraturowy”. Kiedy potocznie mówi się o „koloraturze”, sądzę, iż słowu temu przypisuje się dwa znaczenia: jedno to specjalna umiejętność śpiewu; drugie to oparcie się na tej technice śpiewu bądź posiadanie w repertuarze dzieł muzycznych cechujących się artystyczną koloraturą. Oba znaczenia wchodzą w zakres analizy badawczej niniejszej pracy.

Wśród cech ogólnych koloratury należy też wyróżnić następujące;

(1) koloratura to technika wysokiej skali

Śpiew koloraturowy odbywa się w wysokiej *tessiturze*, bądź też cechuje się skalą o wielkim zasięgu. Bardzo często w jednej śpiewanej frazie występują odległe „skoki interwałowe” o jedną, dwie oktawy. W epoce śpiewu *castrato* w Europie skoki te były jeszcze większe. Przez większość czasu głos koncentruje się w wysokiej *tessiturze*, albowiem barwa głosu w wysokiej strefie jest najbardziej wartościowa dla typu głosu „sopran koloraturowy”.

(2) instrumentalizacja” głosu

Inną, rzucającą się w oczy cechą śpiewu za pomocą techniki „koloratury” jest instrumentalny charakter melodii. Jest to określane jako instrumentalizacja melodii, ponieważ bardzo wiele „koloraturowych” melodii wokalnych stawia bardzo wysokie wymagania wobec fizjologii ludzkiego gardła i strun głosowych. Fizjologiczna budowa strun głosowych każdego człowieka jest wrodzona i indywidualna. Zazwyczaj śpiewacy/śpiewaczki w zasadzie nie są zdolni/zdolne do zetknięcia z „koloraturową” wysoką strefą dźwięku. Za to budowa instrumentu muzycznego znajduje się pod kontrolą. Wiele instrumentów podczas gry, pod względem skali czy też elastyczności, zdecydowanie wykracza poza zakres śpiewu ludzkiego głosu, na przykład flet, czy skrzypce, a to jest właśnie element, za którym „koloratura” usilnie podąża i w czym jest wyspecjalizowana. Poza tym stosowane w trakcie śpiewu koloraturowego różnego rodzaju techniki wokalne jak tryl, staccato, wschodzące i opadające przebiegi melodyczne, itd., są zdolne do wykorzystania prawie wszystkich technik używanych również do gry na instrumencie.

(3) różnorodność i funkcja artykulacji

Koloratury wymagają od wykonawcy ścisłego stosowania się do zapisu artykulacji, która przed wszystkim wspomaga wyraz artystyczny oraz jest istotnym elementem stylu *bel canto*, zwłaszcza w jego XIX-wiecznej wersji. Tylko w sytuacji, gdy każda śpiewana nuta

zachowuje względnie niezależny charakter, wzmocnienie akcji oddechowej oraz szybko biegnący rytm mogą umożliwić prawidłowe wykonanie utworu koloraturowego. Jest to najtrudniejsza i najważniejsza z umiejętności śpiewu koloraturowego.

1.3. Kształtowanie się specyfiki głosu „sopran koloraturowy” na poszczególnych etapach rozwoju muzyki

XVII i XVIII wiek

W wiekach XVII i XVIII śpiewacy *castrato* zajmowali dominującą pozycję w świecie muzyki wokalne, co wywarło silny, stymulujący wpływ na ukształtowanie śpiewu koloraturowego. W tym czasie praktycznie wszyscy kompozytorzy tworzyli repertuar na potrzeby śpiewaków kastratów. W tym repertuarze śpiewacy *castrato* prezentowali widowni zapierające dech w piersiach umiejętności śpiewu. Pośród kompozytorów najwięcej skomplikowanych dzieł koloraturowych napisali m.in. Monteverdi, Vivaldi, Haendel.

We wszystkich tych dziełach znajdują się bardzo szybko przebiegające śpiewane frazy koloraturowe, kadencje, tryle różnego rodzaju, skoki interwałowe oraz przeróżne ozdobniki.

J.S. Bach w arii *Laudamus te* z *Mass in B Minor* wzbogacił melodię poprzez używanie dużej liczby szesnastek oraz trzydziesto-dwójek. Poza nutami z kropką, synkopą, używał też licznych nut pomocniczych, repetycji, obiegników i przednutek. Rękopisy pokazują, iż Bach wielokrotnie poprawiał wspaniałe, dekoracyjne melodie wokalne. Muzykolodzy Marshall i Rifkin twierdzą, iż ów fragment jest zapożyczeniem z arii, która została skomponowana na potrzeby słynnej włoskiej Faustyny Bordoni (1700-1781).³⁹



Przykład 5, J. S. Bach, aria *Laudamus Te* z Mszy h-moll

³⁹ Wang Dan Dan *Bach Msza B Moll – analiza stylu muzycznego* (A study of the musical style of Bach's Mass in b minor) 2007 Instytut Muzyczny w Szanghaju, dysertacja doktorska.

Ten pełen swobodnych popisów technik koloraturowych styl tworzenia kompozycji oraz śpiewu trwał aż do końca XVIII. Reforma opery Glucka postawiła przed operą i śpiewakami postulat „powrotu do natury”. Gluck podkreślił, iż w procesie tworzenia opery należy unikać stosowania sztuki wyjątkowo trudnych popisów, ponieważ niszczą one spójność i wyrazistość całego utworu. Dzięki reformie Glucka doszło do określenia relacji pomiędzy muzyką a dramatem. Spowodowało to przyjęcie przez muzykę roli służebnej wobec rozwoju dramatu. Od tego momentu śpiew koloraturowy zaczął służyć bohaterom dramatu oraz fabule sztuki.

Mozart - inaczej niż Gluck - w procesie pisania opery, przez cały czas utrzymywał centralne miejsce muzyki, zwracając wielką uwagę na jej rolę w rozwoju emocji bohaterów sztuki. Poza tym Mozart tworzył również arie, pieśni artystyczne, muzykę religijną. Pośród nich nie brakowało dzieł koloraturowych. Znajdujące się w nich genialne fragmenty śpiewu koloraturowego znakomicie służą przedstawieniu bohaterów i treści. W drugiej połowie XVIII wieku w sferze muzyki wokalne Mozart był pionierem powrotu do natury, szczególnie w kwestii kompozycji koloraturowych.

Śpiewacy *castrato* zajmowali w wieku XVII i XVIII szczególną pozycję. Sytuacja ta zaczęła się zmieniać dopiero pod koniec XVIII wieku. Nie oznacza to jednak, iż w tej epoce głosy kobiece nie ulegały rozwojowi. Zakładając, iż w XVII wieku śpiewaczki nie przyciągały większego zainteresowania widowni, to w wieku XVIII śpiewaczki już na równi rywalizowały ze śpiewakami *castrato* o rolę i sławę. Wśród nich najsłynniejsze były: Francesca Cuzzoni (1696-1778), Lucrezia Aguiari (1743-1783), Gertrud Elisabeth Mara (1749-1833), Brigida Giorgi Banti (1756-1806) i Angelica Catalani (1780-1849). Bez ich wkładu w rozwój techniki pięknego śpiewu, rozwój europejskiej muzyki wokalne wyglądałby zupełnie inaczej. W tym miejscu należy poczynić wyjaśnienie, iż tak długo jak w tej epoce popularne były olśniewające popisy, zapisy nutowe były gęste i pełne skoków, gdy tylko miało miejsce wykonanie instrumentalne, to zawsze określane było mianem koloratury. Stąd termin „koloratura” głównie oznaczał popisy techniczne i nie miał on prawdziwego znaczenia sopranu koloraturowego.

Wiek XIX

Wiek XIX w Europie to epoka Romantyzmu. Europejska sztuka wokalna weszła w swoją drugą złotą epokę. Pojawiły się rzesze utalentowanych twórców opery, jak na przykład: Karl Weber, G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, J. Offenbach, Jules Massenet, Charles

Gounod. Ponadto w Rosji, Czechach, Polsce i innych krajach Europy Wschodniej nastąpił rozwój opery narodowej, pojawili się m.in. tak wspaniali kompozytorzy jak P. Czajkowski,

B. Smetana, S. Moniuszko. Wraz z opuszczeniem światowej sceny przez śpiewaków *castrato*, w sztuce komponowania opery partie śpiewane jak i sama treść przedstawienia zaczęły być traktowane z równą powagą. „Sztuka sceniczna powróciła do stanu, w którym umiejętności techniczne służą wyrażaniu treści przedstawienia, a śpiew ma za zadanie rozwój fabuły.”⁴⁰

W tym czasie, w wykonywaniu arii operowych, pomimo umieszczania w nich dużej liczby ozdobników i kadencji, począwszy od czasów Rossiniego, zaczęto przestrzegać zasady, w myśl której wokalistka/wokalista musi śpiewać zgodnie z zapisem nutowym. Śpiewak/śpiewaczka może podczas śpiewu pojedynczych nut czynić drobne zmiany, ale nie wolno oddalać się od treści fabuły oraz popisywać się umiejętnościami. Cały śpiew ma być skoncentrowany na postaci bohatera oraz fabule. Równocześnie na muzycznej scenie pojawiła się nowa forma artystyczna, pełna poetyki i intymności – pieśni artystyczne z akompaniamentem fortepianu. Powstają także rozbudowane pieśni koloraturowe z orkiestrą, np. : *Concerto for Coloratura and Orchestra.op.82* Reinholda Gliere, *Flihlingsstimmen Waltz* J. Straussa.

Pośród sopranistek, jedną z najbardziej reprezentatywnych była Giuditta Pasta, zakres jej głosu był niesłychanie szeroki, od a do d3, sam Stendhal przyznał:

*Jej głos ma zakres, nawet powyżej niskiego a wciąż zachowuje perfekcyjny rezonans. Posiada ona bardzo rzadką zdolność do śpiewu zarówno altem jak i sopranem*⁴¹.

W tym czasie sławną uczyniło ją śpiewanie oper Rossiniego, uznawano ją za największą europejską sopranistkę. Luisa Tetrzzini i Galli Curci korzystając ze swojego wyjątkowo czystego, wprowadzającego publiczność w trans głosu oraz wspaniałych umiejętności technicznych, dokonały niepowtarzalnych interpretacji ról koloraturowych. Doprowadziły tym samym do stopniowego wyodrębnienia się wyspecjalizowanego sopranu koloraturowego

⁴⁰ Shang Jia Rang *Historia Rozwoju Europejskiej Muzyki Wokalnej* (A History of European Vocal Music, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 2003. 5 str. 127

⁴¹ Li Wei Bo (red) *Zarys Rozwoju Zachodniej Muzyki Wokalnej* Beijing (An Introduction to the Development of Western Vocal Music), Światowe Wydawnictwo Biblioteczne 1999.12 str. 117

ROZDZIAŁ II

Geneza śpiewu koloraturowego oraz historyczny rozwój głosu „sopran koloraturowy” w Chinach

2.1 *Runqiang* (nasycenie) - retusz upiększający muzykę ludową. Elementy śpiewu koloraturowego w chińskiej tradycji wokalne.

Na początku XX wieku chińscy nauczyciele muzyki wprowadzili do Chin zachodnią sztukę pięknego śpiewu, przedstawiając ją chińskiemu społeczeństwu. Zachodni styl śpiewu koloraturowego stopniowo zaczął wnikać w świat muzyczny Chińczyków. Od początku spotykał się ze zrozumieniem, docenieniem, zaczął być naśladowany oraz studiowany. Od momentu napisania pierwszego chińskiego dzieła koloraturowego nie upłynęło więcej niż 50 lat, w tym okresie na chińskiej scenie muzycznej pojawiło się wielu wybitnych twórców kompozycji koloraturowych oraz wokalistów. Fakt, iż technika śpiewu koloraturowego w tak krótkim czasie wywarła tak duży wpływ na chińską sztukę śpiewu, wskazuje na to, iż trafiła ona na podatny grunt. Na żyznej glebie chińskiej sztuka koloraturowa zapuściła głębokie korzenie i rozrasta się aż do dziś.

Aż do XX wieku główną część chińskiej muzyki wokalne stanowią piosenki ludowe gatunku *Xiaotiao* (tzw. *małe piosenki*), muzyka operowa oraz muzyka ludowa specyficzna dla poszczególnych regionów. Sposób śpiewu w chińskiej muzyce ludowej zawiera pewien składnik bardzo przypominający europejską koloraturę. Różni się on od zachodniej koloratury, jednak można go uznać za jej prototyp. Ochrzczony mianem „pierwszego kompozytora koloratury w Chinach” kompozytor Shang De Yi w swoim artykule: *Moje doświadczenia w komponowaniu pieśni koloraturowych* bardzo precyzyjnie wskazywał:

*Nasz kraj ma długą, starożytną, wspaniałą cywilizację, w przebogatej muzyce ludowej elementy koloratury istniały od zawsze.*⁴²

Owe elementy koloraturowe z chińską charakterystyką odnajdujemy w specyficznej technice śpiewu: *runqiang*.

Chińska Encyklopedia Muzyki i Tańca tak wyjaśnia znaczenie tego terminu:

Runqiang - unikalna technika wokalna dotycząca upiększania, dekorowania oraz ozdabiania

⁴² Shang De Yi, *Moje doświadczenia w komponowaniu pieśni koloraturowych*, Dziennik Instytutu Muzycznego w Jilin (*Some of my experience in creating coloratura songs*) [J], 1981. (6), str. 86-89

śpiewu, wykształcona przez długi okres rozwoju chińskiej sztuki wokalne.⁴³

Z kolei Chiński Słownik Muzyczny stwierdza , iż:

*Runqiang – technika śpiewu używana w muzyce ludowej polegająca na zmianie kształtu melodycznego pieśni poprzez dodawanie do podstawowej melodii dźwięków dodatkowych oraz zmiany kolorystyczne brzmienia głosu*⁴⁴

Najbardziej reprezentatywnymi przykładami zastosowania *runqiang* są:

długie pieśni mongolskie

angdie występujące w pieśniach tybetańskich

ha ha qiang - element „syczuańskiego brzmienia” *Qingyin*

dramatyczne arie z opery *Wangbang* z Nanyang

Dzięki elementom *runqiang* w Chinach od dawna istniało środowisko pozwalające widowni zaakceptować europejską koloraturę, jest to jest także powód, dla którego po jej przybyciu zdołała zapaść korzenie, a następnie weszła w fazę rozwoju i stopniowego przekształcania się w metodę śpiewu koloraturowego z chińską charakterystyką.

2.1.1 Długie pieśni mongolskie

Powstanie i rozwój tego rodzaju pieśni związane jest ze specyficznym stylem życia narodu mongolskiego. Są dziedzictwem pieśni plemion wędrownych, wypełnia je nastrój wolności. Znany kompozytor mongolski Morgihu stwierdził: „*Długie pieśni*” to romantyzm duszy.⁴⁵ W trakcie ich wykonywania należy zmierzyć się z dużymi skokami interwałów, znajdują się tu też, śpiewane przy pomocy krótkich nut, fragmenty w wysokiej strefie dźwięków, które same w sobie posiadają charakter koloraturowy. W „długiej pieśni mongolskiej” najbardziej charakterystyczne jest użycie *nuglaa* czyli *tremolo*, formy elementu

⁴³ Redakcja Chińskiego Instytutu Muzyki, *Encyklopedia (Tom o muzyce i tańcu)*(Editorial Board of the Chinese Academy of Music. *Encyclopedia of China (Music - Dance Volume)*, Chińskie Wydawnictwo Encyklopedyczne 1992

⁴⁴ Centrum Badawcze Chińskiego Instytutu Sztuki i Muzyki, *Chiński Słownik Muzyczny (wydanie uzupełnione)*(Institute of Music Research, China Academy of Arts. *Dictionary of Chinese Music (Updated Edition)*, Wydawnictwo Ludowo Muzyczne, 2016.

⁴⁵ Uri. Wywiad ze słynnym mongolskim kompozytorem Morgihu (Interview with the famous Mongolian composer Morgihu), Western Mongolia Forum, 2013.

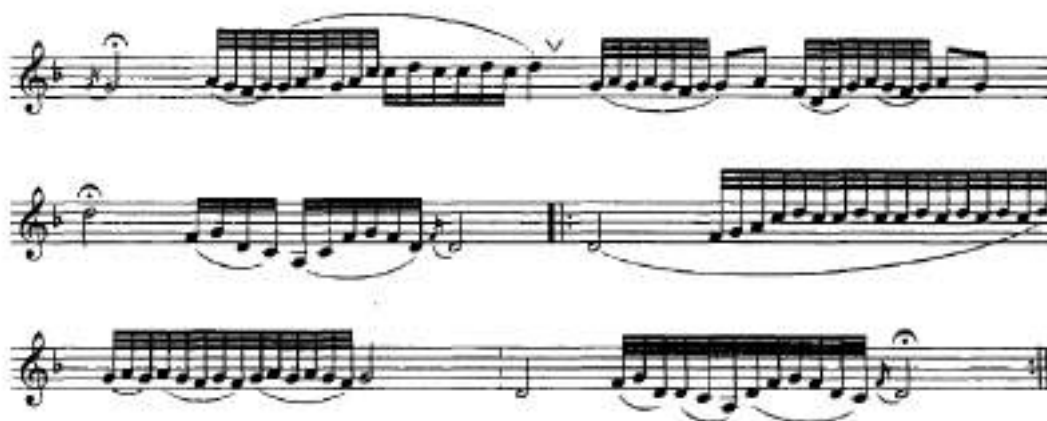
techniki śpiewu o wyjątkowej dekoracyjności, bogatej w zdolność charakterystycznego przedłużania dźwięku.



Przykład 6. *Nuglaa*, tremolo

2.1.2. Elementy koloratury *angdie* w pieśniach tybetańskich

Jako kolejny przykład wskazać należy znajdujące się w tybetańskich pieśniach *angdie*. Jest to technika śpiewu skierowana na kontrolę oddechu i alikwotów (składowych harmonicznym) oraz zastosowania ozdobników.⁴⁶ Melodie tybetańskich pieśni są oryginalne, o szerokim zakresie dźwięku. Ich wykonanie wymaga specyficznych walorów głosu. Musi on posiadać rozległą skalę oraz wolumen, musi być zdolny do śpiewu zarówno wysokich partii jak i niskich, do śpiewu mocnego oraz delikatnego, musi też radzić sobie z pojawiającymi się tremolami, repetycjami czy innymi ozdobnikami. Rytm jest tu swobodny, wzbogacanie kwiecistości śpiewu zazwyczaj dokonuje się w długich dźwiękach w końcowej części pieśni, lub też jako długi ciąg koloraturowej gamy. Wykonawca improwizuje, poddając się nastrojowi i prezentując swoje możliwości wokalne oraz osobowość artystyczną.



Przykład 7. *Angdie*, pasaże i gamy koloraturowe

⁴⁶ Gayong Qunpei, *O „Angdie” z Tybetańskich Pieśni Ludowych z Gór Kang Ba (On the "Angdie" in Tibetan Khampa mountain songs)*, Centralny Dziennik Instytutu Muzycznego, 1997 (03): 33-36+32.

2.1.3 *Qingyin (Dźwięczność syczuańska) i technika śpiewu: ha ha qiang*

Qingyin, co można przetłumaczyć jako: *Dźwięczność syczuańska* lub *Brzmienie syczuańskie*, jest rodzajem kameralnego przedstawienia muzycznego, które opiera się na syntezie literatury i muzyki z elementami gry aktorskiej. Forma ta powstała w czasach schyłku dynastii Ming, rozpowszechniając się na obszarze całego Syczuanu. Od tego momentu do dziś upłynęło ponad 300 lat. W 2008 roku została wpisana na chińską listę największych osiągnięć kultury jako: „niematerialne, międzynarodowe dziedzictwo kulturowe II klasy” Źródła chińskie podają następujące objaśnienie:

*Qingyin, typ chińskiej tradycyjnej ballady z prowincji Syczuan*⁴⁷

W tym objaśnieniu brakuje jednak opisu specyfiki prezentacji owych ballad. Ma to istotne znaczenie, gdyż wykonawca – śpiewak jest zarazem aktorem prezentującym swoisty rodzaj przedstawienia. Od występów wokalnych pochodzących z innych regionów odróżnia je wykorzystanie dialektu syczuańskiego jako głównego języka mowy oraz śpiewu, a także tematyka dotycząca najważniejszych tradycji i kultury Syczuanu. *Qingyin* prezentowana była w pijalniach herbaty oraz tawernach. Zwykle występował jeden lub paru śpiewaków - aktorów, a instrumentem towarzyszącym był bambusowy bęben. Nie można nie wspomnieć o nadzwyczajnej kreatywności aktorów – śpiewaków syczuańskiej *Qingyin*.

W *Qingyin* najbardziej reprezentatywnym sposobem śpiewu jest *ha ha qiang*. Ponieważ forma *ha ha qiang* jest niepowtarzalna, a jego artystyczny wyraz osiąga wysoki poziom, ta technika śpiewu, bogata w unikalne ornamenty i ozdobniki, została nazwana przez zagraniczne media „operą wschodu”. Melodia *haha* oraz swoista „zabawa językiem” czy też „gry językowe” to charakterystyczne elementy przedstawienia w dialekcie Chengdu. Tematyka ballad należy do trzech kategorii: śpiewu, widowiska oraz kategorii zabawy. *Ha ha qiang* to technika szybkiego śpiewu z użyciem artykulacji *staccato*. Wykonawca w trakcie występu traktuje długą nutę jak odpowiednik wartości rytmicznych drobniejszych np.: półnuta rozdrobniona jest na cztery ósemki, osiem szesnastek, a nawet na drobniejsze wartości . Artysta śpiewa krótszymi nutami bądź za pomocą połączenia tekstu z nutami odpowiedniej do tekstu długości, śpiewa każdą nutę zgodnie z wymogiem dopasowania jej do tekstu. Ta

⁴⁷ Ya Zhang, *Badanie dziedzictwa i rozwoju Syczuańskiej Qingying*(*A study of the heritage and development of Sichuan Qingying*), artykuł w ramach 3rd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2019). (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

[illegible]

欢跃、灵河地

季月娥 演唱
田金迪 记谱

yu²⁴ ku¹ ni²¹ o²¹ ku¹ ku²¹ tai²⁴ (wo²¹) x² fēi²⁴ m²¹ s²¹ w²¹ l²¹ w²¹ n²¹ p²¹ (x²)

有 着 鸟 儿 咕 咕 叫 (咕) (咕) 飞 出 山 林 往 南 渡 (咕)

31

staccato sama w sobie nie posiada niezależnego znaczenia scenicznego. Całe wykonanie różni się w zależności od treści śpiewu. ⁵¹

Zastosowanie *ha ha qiang* zmienia melodię na bardziej żywą, w znacznie lepszy sposób przenoszącą ekspresję głosu aktora. Istotna jest tu wyrazista dykcja wykonawcy oraz umiejętność operowania kolorystyką głosu. Dzięki tej technice długie, stojące nuty mają większy wyraz, a treść utworu jest bogatsza.

2.1.4. Muzyka lokalna – opera *Wanbang* z Prowincji Henan

Wanbang jest szczególnym rodzajem opery, który rozwinął się w mieście Nanyang położonym w prowincji Henan. Jego początki sięgają schyłku dynastii Ming, natomiast popularność zdobył w czasach dynastii Qing. Po ustanowieniu Chińskiej Republiki Ludowej

z powodu przypisania miastu Nanyang skrótu „Wan” tę formę sztuki nazwano *Wanbang*. W tamtym okresie *Wanbang* znajdował się na krawędzi unicestwienia spowodowanym ekspansją innych form opery. Powstała wówczas jedyna państwowa grupa operowa wyspecjalizowana w *Wanbang* – „Grupa operowa *Wanbang* z Nanyang” w celu uratowania tej formy sztuki i zapewnienia jej szans na rozwój. Repertuar *Wanbang* to głównie opery poważne, tragedie, opery dworskie, wielkie dramaty wojenne. Publiczność w skrócie określa *Wanbang* mianem „wielkiego dramatu”. Dramaty miłosne i komedia bardzo rzadko są częścią jego repertuaru, tematyka przeważnie pochodzi z materiałów historycznych oraz dramatów dynastycznych.

Śpiew w operze *Wanbang* jest wysoki, delikatny, ekscytujący, a koloratura przypomina „śpiew ptaków w górach”. W Zbiorze Chińskich Pieśni Ludowych, wydanych

w 1996 roku stwierdza się, że *koloratura polega na śpiewie w oktawie wyższej niż melodia główna* ⁵² Zakres skali jest przeważnie powyżej b2, a linia wokalna może osiągnąć dźwięk g3, prawie sięgając granicy ludzkiego głosu. Ten rodzaj „koloratury” sprawia, że muzyka *Wanbang* lepiej ukazuje emocje bohaterów operowych, co dotyczy zarówno uczuć

⁵¹ Zhao Zhao, *Geniusze pieśni – Członek Prowincjonalnej Rady Konsultacyjnej, słynny aktor Syczuańskiej Dźwięczności Cheng Yong Ling* (A famous Sichuan Qingyin actress, Cheng Yongling, a member of the provincial CPPCC). Syczuan Zjednoczony Front, 1994(06):22-23.

⁵² Zbiór Chińskich Pieśni Ludowych Biuro Redakcyjne Prowincji Henan, *Zbiór Pieśni Chińskiej Muzyki * Tom o Henanie* Muzyka Wanbang* (Chinese Ethnic Music Integration Henan Province Editorial Office. *Chinese Opera Music Integration - Henan Volume - Wan Bang Music*), Chiny centrum ISBN 1996/ 6 str. 772

szlachetnych, jak i niepozytywnych. Wyrażanie emocji pozytywnych określane jest jako „ton wesoły”, natomiast smutek, ciemność, rozpacz, lęk, poczucie krzywdy, wyrażane są poprzez „ton gorzki”. Znaczenie terminu „koloratura” w operze *Wanbang* nie jest zgodne ze znaczeniem tego słowa w muzyce europejskiej. Nie oznacza technicznych, skomplikowanych figur muzycznych – rytmicznych, ale zmianę wysokości dźwięków na pewnym odcinku melodii.



Przykład 10, podstawowy układ dźwięków w koloraturze *Wanbang*

W różnych utworach, zależnie od nastroju wewnętrznego bohaterów wykonawca dokonuje także ozdobnego wzbogacania melodii. Role koloraturowe w operze *Wanbang* mogą być męskie jak i żeńskie, zazwyczaj koloraturę dodaje się po zakończeniu śpiewania tekstu postaci, wzbogacając dramatyzm.



Przykład 11, występowanie koloratury w typowej arii z opery *Wanbang*

Okręgami zaznaczono podniesienie koloratury o oktawę. Ma to na celu imitację płaczu. Tekst brzmi: *przypominam sobie, o Pani...* Wprowadzenie rytmu z kropką oraz użycie ozdobników potęguje nastrój tego fragmentu, pełnego smutku i cierpienia bohatera.



Przykład 12, zastosowanie koloratury *Wangbang*

Melodia w zaprezentowanym przykładzie doświadcza wznoszeń i upadków, jest płynna i swobodna, sugeruje uczucie jasności i łagodności w celu zaprezentowania radosnego stanu emocjonalnego bohatera. Zwraca uwagę ogromna rozpiętość skali głosu potrzebna do wykonania utworu.

Koloratura opery *Wanbang* i opery europejskiej pomimo różnic wywołują ten sam efekt: wzbogacenie nastroju muzyki na bazie ozdabiania melodii. Odróżnia je natomiast intonacyjny charakter koloratury *Wanbang*. Istota jej tworzenia opiera się na połączeniu takich samych melodii z różnymi tekstami, ale w przeniesieniu do wysokiego rejestru, na improwizowanym dodawaniu ozdobników w celu charakterystyki miejsca, emocji bohatera, wydarzeń, itd.. Z kolei w *bel canto* czasem spotykamy tak wysokie rejestry, jednak na ogół dotyczą one rozbudowanych kadencji i występują znacznie rzadziej.

2.2 Repertuar przeznaczony na głos sopran koloraturowy oraz najsłynniejsze wykonawczynie

2.2.1 Początki *bel canto* w Chinach

Ponad 200 lat temu cesarz Qianlong został pierwszym widzem, który ujrzał zamorską operę. Niestety, ów tak wykształcony władca nie wykazał wobec tej zagranicznej muzyki operowej żadnego zainteresowania. Pierwszy pokaz zachodniej sztuki *bel canto* nie zakończył się sukcesem. Istniejąca w Europie już od prawie 300 lat technika śpiewacza *bel canto* dopiero na początku XX wieku ponownie zjawiała się w Chinach, wtedy też została przez Chińczyków zaakceptowana i weszła w fazę trwającego aż do dziś rozwoju.

W roku 1866 założony przez Chińczyków z Wielkiej Brytanii *Klub Miłośników Piękna Dramatu* zaczął organizować pokazy sztuki dramatycznej i operetki. W roku 1876 brytyjska trupa operowa wystawiła zachodnią operę. Od roku 1894 Rosjanie zaczęli zakładać w Chinach różne stowarzyszenia chóralne oraz towarzystwa miłośników muzyki. Wszystkie te grupy organizowały koncerty, na których wystawiano poważne, międzynarodowe dzieła muzyki wokalne. Odegrało to stymulujący wpływ na rozpowszechnianie się sztuki *bel canto* w Chinach. Na początku XX wieku rosła liczba zagranicznych śpiewaków, profesjonalnych grup muzycznych przybywających na występy do Szanghaju. W trakcie tych, odbywających się z dużą częstotliwością wydarzeń muzycznych, występy wokalne były jedną z głównych form artystycznych. Według zapisków, od lat dwudziestych do lat czterdziestych XX wieku łącznie miało miejsce 237 występów i 88 przedstawień operowych.

Profesjonalna edukacja muzyczna przyspieszyła rozwój *bel canto*. Wraz z nową kulturą, nowym myśleniem, zachodnią sztuką muzyczną, teorią muzyki, formy muzyczne, metody edukacji muzycznej, techniki śpiewu oraz sztuka sceniczna przybyły do Chin. Technika *bel canto* również zaczęła ulegać stopniowej akceptacji i dalszemu rozwojowi w Chinach. Narodowa Szkoła Muzyczna w Szanghaju (poprzedniczka dzisiejszego Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju) została oficjalnie otwarta 27 listopada 1927 roku. Xiao You Mei objął funkcję rektora. Był to ważny etap w rozwoju edukacji muzyki współczesnej w Chinach. Pod względem kształcenia szkoła opierała się głównie na europejskim systemie edukacji muzycznej, tak więc muzyka wokalna stała się jednym z jej ważnych działów. Szkoła zatrudniała wysoko opłacanych krajowych i zagranicznych ekspertów muzyki, jak na przykład nauczyciele muzyki wokalne Li Eng Ke, Zhou Shu An, słynnego muzyka Huang Zi, który powrócił z Ameryki do Ojczyzny oraz słynnych nauczycieli rosyjskich. Styl nauczania oparty został na zachodnim modelu edukacji wokalne. Ustanowienie Narodowej Szkoły Muzycznej w Szanghaju otworzyło nową przestrzeń dla dalszego rozwoju *bel canto* w Chinach i połączenia go z chińską, tradycyjną kulturą. Dziś Chiny posiadają 11 samodzielnych wyższych szkół muzycznych, ponad 400 zawodowych

muzycznych szkół licencjackich. Podsumowując, dostrzegamy jak wielki postęp dokonał się na polu edukacji muzycznej i w muzyce wokalne w Chinach.

Na koniec wspomnijmy o powrocie do kraju chińskich śpiewaków, którzy w Europie i w Stanach Zjednoczonych odebrali profesjonalną edukację muzyczną. Powrót ten przyczynił się do rozpowszechnienia w Chinach wielu zagranicznych idei, np. zachodniej koncepcji estetyki dźwięku, czy też technik wokalnych. W 1933 roku po ukończonej nauce na Uniwersytecie Huntingtona w USA powrócił do kraju Huang You Kui, w 1939 roku absolwent Uniwersytetu Cornell Yi Yu Xuan. W 1941 roku z Belgii z Brukselskiej Królewskiej Akademii Muzycznej do kraju po ukończeniu studiów powrócił Lang Yu Xiu. W 1945 z Muzycznego Instytutu Rosyjskiego w Paryżu Zhou Xiao Yan. Wszyscy ci artyści przenieśli do Chin wyrafinowaną ideę *bel canto*, dzięki czemu przyczynili się do podniesienia poziomu umiejętności technicznych chińskich śpiewaków i śpiewaczek, z powodzeniem wykształcili całą rzeszę wybitnych absolwentów, promując rozwój chińskiej opery i pieśni. W tym czasie pośród powracających do kraju muzykologów, kompozytorów znajdowali się: Wang Guang Qi, Kang You Mei, Huang Zi, Zhou Shu An, Qing Zhu, Ma Si Cong. Bazując na opanowanych zagranicą technikach kompozytorskich, łączyli je z charakterystycznymi chińskimi elementami muzycznymi, uzyskując znakomite wyniki w sferze komponowania artystycznych pieśni. Bez nich nie doszłoby do ukształtowania współczesnej chińskiej muzyki wokalne.

2.2.2 Chiński repertuar wokalny na sopran koloraturowy

W okresie poprzedzającym drugą połowę lat 70 tych XX wieku z powodu „Rewolucji kulturalnej” swoboda myśli znalazła się pod całkowitą kontrolą. Wraz z początkiem Reform Otwarcia Chiny zaczęły ponownie chłonać wartości zagraniczne. Dzięki wielkim zmianom w sferze gospodarki i polityki nie tylko doszło do odrodzenia literatury i sztuki, nastąpiło też poszerzenie przestrzeni dla komponowania muzyki.

W roku 1930 w kwietniowym numerze *Sztuki Muzycznej* zamieszczono utwór Zhou Shu An zatytułowany *Kołysanka*. Tekst pieśni jest prosty, występuje tu siedem zwrotek, a w każdej z nich pojawiają się modyfikacje w melodii. Główną metodą zmian jest dodawanie koloratury. Można powiedzieć, iż jest to pierwsza chińska pieśń koloraturowa.⁵³ Od tego momentu nastąpił szybki rozwój w dziedzinie tworzenia utworów koloraturowych,

⁵³ Zhou Chang *Współcześni Chińscy Kompozytorzy i ich Dzieła (Contemporary Chinese Musicians and Works)*, Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2003

wzbudzony został entuzjazm wielu kompozytorów do pracy twórczej. Z owocowało to powstaniem wybitnych, koloraturowych utworów muzyki wokalne, poniżej główne z nich:

Kompozytorzy	Pieśni
He Lvting	<i>Szczęśliwy skowronek</i>
Zheng Qiufeng	<i>Wiosna nadchodzi</i>
Lu Zaiyi	<i>Chmury i kwiaty</i>
Shang Deyi	<i>Tysiącletnie drzewo sagowca zakwitło, Wiosna sztuki nadeszła</i>
Li Yinghai	<i>Skowronku, cudowny śpiewaku</i>

W tym czasie zastosowanie koloratury w chińskiej muzyce wokalne ukazywało już, podążając ściśle z duchem epoki, swoją charakterystykę. Dla przykładu pieśń Shang De Yi *Tysiącletnie drzewo sagowca zakwitło*, była w moim kraju pierwszym utworem artystycznym na temat rzeczywistego życia, stosującym techniki zachodniej koloratury. Za pomocą śpiewu koloraturowego zaprezentowana została radość słyszającego dźwięki dziecka, które odzyskało słuch po zakończeniu terapii. Sukces tego utworu wstrząsnął milczącym przez wiele lat światem muzycznym. W pieśni pojawiają się słowa: *Cichy świat wybucha wiosną*. Kompozytor pieśni Shang De Yi stwierdził:

*Jeśliby przyrównać ludzkie życie do miasta, to „Tysiącletnie drzewo sagowca zakwitło” jest w moim życiu pierwszą cegłą takiego miasta.*⁵⁴

Jest to arcydzieło, które Shang De Yi napisał zmotywowany entuzjazmem wobec ludowej muzyki. Dla chińskiej sceny muzycznej skomponowanie tej pieśni stało się bardzo ważnym krokiem w rozwoju wokalnych pieśni koloraturowych. Oznaczało to, iż pod względem poziomu kompozytorskiego chińskie koloraturowe utwory muzyki wokalne osiągnęły fazę dojrzałości, lecz również zdecydowanie podkreśliło ważną pozycję, jaką koloratura zajęła w wielkiej „rzece” chińskiej sztuki muzyki wokalne, odgrywając niesłychanie istotną rolę w jej dalszym rozwoju.

Od lat 80-tych XX wieku aż do końca stulecia nastał czas dla chińskich pieśni koloraturowych. Kompozytorzy opierając się na zastosowaniu odpowiednich technik

⁵⁴ Shang De Yi, *Pracownicy Wznosząc Miasto Życia* (*Taming the battlements of life*) [J]. Dziennik Instytutu Muzycznego w Jilin, 1996 str. 80-81

twórczych dokonali ich syntezy z tradycyjną chińską estetyką i elementami muzyki ludowej. Dzięki temu powstała cała seria utworów koloraturowych o wyraźniej charakterystyce chińskiej muzyki ludowej. Oto wybrane przykłady:

Kompozytorzy	Pieśni
Shi Guangnan	<i>Ptaszku, mój przyjacielu, aria Bogini Gór z opery Qu Yuan</i>
Shang De Yi	<i>Lipkowa łąka, Twoja piosenka, Trzciniowa fajka, Radość ze święta pochodni, W tym roku kwitną śliwy</i>
Liu Cong	<i>W zielonej dolinie, Jaskółka, Cieśnina, Ptak śpiewający na wietrze, Biegąc do księżyca, Pieśń bez tekstu</i>
Xu Jing Xin	<i>Księżycowa noc wiosną nad rzeką, Wróżbiarz Yong Mei</i>
Jiang Yi Min	<i>Skowronek wzleciał and koszarami</i>

Powyższe utwory z punktu widzenia tematyki i treści cechują się większą różnorodnością stosowanych form koloratury. W muzyce ludowej, poza selekcją elementów koloratury, poszukiwano zręcznej syntezy z odpowiednimi tematami i motywami rzeczywistego życia. W napisanych dziełach stworzono bardzo dużo realistycznych, wyrazistych obrazów artystycznych, dzięki czemu szeroka publiczność w Chinach zaakceptowała i polubiła dzieła koloraturowe. Dla przykładu, Shang De Yi nasycił swój utwór *Lipkowa łąka* bardzo mocnym stylem śpiewu koloraturowego Ujgurów z Xinjiangu. Pieśń *W tym roku kwitną śliwy* napisał wzorując się na pieśniach ludowych z Mandżurii. Natomiast pieśń *Radość święta pochodni* jest dziełem ze stylem koloratury grupy etnicznej Nuosu (Yi).

Z początkiem XXI wieku sztuka komponowania dzieł na sopran koloraturowy stawała się coraz bardziej wyrafinowana. W celu spełnienia wymagań co do znaczenia tekstu oraz odpowiedniej prezentacji nastroju utworów, w niezwykle zręczny i naturalny sposób zapożyczano techniki koloraturowe pochodzące z muzyki ludowej z różnych regionów. Poza tym, w dziedzinie śpiewu nastąpiły wielkie zmiany, twórcy podnieśli poziom artystyczny, dzięki czemu umiejętności śpiewaczek ulegały dalszemu rozwojowi i doskonaleniu. W ten sposób dla twórców koloratury nastała zupełnie nowa epoka.

Wraz z postępem sztuki śpiewu koloraturowego, proces tworzenia dzieł wokalnych zaczął być coraz bardziej zróżnicowany. Hu Ting Jiang jest reprezentantem tej epoki. Jego utwory koloraturowe nie tylko nasycone są klimatem czasu, posiadają też trwałą charakterystykę grup etnicznych, a zarazem są nadzwyczaj nowoczesne.

Oto zestawienie kompozytorów i pieśni ostatniego okresu:

Kompozytorzy	Pieśni
Liu Cong	<i>Ptak śpiewa na wietrze</i>
Zhang Zhuo Ya	<i>Moja Shangrila</i>
Hu Ting Jiang	<i>Pieśniarka Maira, Wiosenny balet, Oślepiająca kraina, Pieśń młodej wiosny, Zapytaj wiosny</i>
Shi Zhen Rong	<i>Skowronek radości</i>
Sheng Zong Liang	<i>Nawałnik (ptak)</i>
Chen Shu Liu	<i>Piękne góry i wody</i>
Bing He	<i>Oczy</i>
Chen Yong	<i>Wiosenny deszcz w Banna, Miłość księżycowego światła</i>
Zhang Xu Dong	<i>Aria zimowego śniegu</i>

2.2.3. Słynne śpiewaczki chińskie - sopran koloraturowy

Wobec upowszechniania się *bel canto* w Chinach, zaczęło pojawiać się coraz więcej sopranów koloraturowych, które włożyły wielki wkład w dalszy rozwój tej techniki śpiewu. Do starszego pokolenia znanych śpiewaczek należały: nauczycielka muzyki wokalne Zhou



Xiao Yan, Sun Jia Pan i inne, określane mianem chińskich słowików i skowronków. Pod koniec XX wieku profesorowie chińskich szkół wyższych kształcili już rzesze utalentowanych artystek, które na scenie międzynarodowej i krajowej zdobywały liczne wyróżnienia i nagrody. W powyższej pracy w zwięzły sposób przedstawię dwie znane śpiewaczki: Dilber Yunus oraz Huang Ying.

Dilber Yunus z pochodzenia Ujgurką z Kaszgaru jest słynną liryczną sopranistką koloraturową. Po ukończeniu

Centralnej Szkoły Muzycznej Dilber Yunus rozpoczęła karierę solistki w Narodowej Operze Chińskiej w Pekinie, równocześnie dzięki swojemu talentowi oraz serii znakomitych występów na scenie Dilber Yunus otrzymała dożywotnią posadę solistki w Fińskiej Operze Narodowej. W latach 1997 i 1998 Dilber Yunus zdobyła najwyższe nagrody przyznawane śpiewakom operowym w Szwecji. Obecnie wciąż pracuje na polu muzyki wokalne, zajmując stanowiska profesorskie i promotorskie w Chińskim Konserwatorium Muzycznym oraz na innych wyższych uczelniach muzycznych. Europejscy krytycy wielokrotnie bardzo wysoko oceniali jej występy uważając ją za perfekcyjne połączenie techniki śpiewu ze sztuką, ochrzczono ją mianem: „chińskiego słowika”. Do jej najbardziej reprezentatywnych ról zaliczają się: rola Łucji w *Lucji z Lammermoor* Gaetano Donizettiego. Królowej Nocy w *Czarodziejskim Flecie* Mozarta, Blondy w *Urowadzeniu z Seraju* Mozarta, Zerliny w operze *Don Giovanni* Mozarta, Aminy w operze Belliniego *Lunatyczka*, Lauretty w operze Pucciniego *Gianni Schicchi*, czy też w operze Igora Strawińskiego *Słowik*. Dilber Yunus pamiętała o swojej misji - aktywnej promocji tradycyjnej chińskiej kultury, zawsze podkreślała fakt, iż jest chińską artystką. Podczas występów na solowych koncertach czy nagrań indywidualnych albumów zawsze śpiewała kilka chińskich pieśni ludowych lub ludowych pieśni ujgurskich.



Huang Ying: Liryczny sopran koloraturowy, absolwentka Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, studiowała pod okiem profesora Ge Chao Zhe. W 1996 roku wygrała rywalizację z blisko 200 artystkami z całego świata zdobywając główną rolę Cio-cio san w filmie *Madame Butterfly*, stając się pierwszą chińską sopranistką o światowej sławie. Następnie wyjechała do Nowego Jorku w celu kontynuacji kariery artystycznej. Pobierała za granicą nauki u dwóch najsłynniejszych pedagogów amerykańskiej Juilliard School - Renaty Scotto oraz Daniela Ferro. W ciągu ostatnich 10 lat kariery Huang Ying wykonywała partie w operach Pucciniego: Magdy w *Jaskółce*, Cio cio san w *Madame Butterfly*, Lauretty w *Gianni Schicchi*, Liu w *Turnadot*, Mussety w *Cyganerii*. Zaśpiewała też partie takie , jak: Gilda w *Rigoletto* Verdiego, Zerlina w *Don Giovanim* Mozarta, Zuzanna w *Weselu Figara*,

Pamina w *Czarodziejskim Flecie*. Przez lata Huang Ying ze wszystkich sił promowała oryginalne chińskie pieśni, jako śpiewaczka wykonała najwięcej chińskich utworów na międzynarodowej scenie. Uczestniczyła w realizacji *Qingshihuang* Tan Duna, śpiewała w operach *Tu Dan Ting* oraz *Poeta Li Bai Guo Wen Jina*. W kwietniu 2011 roku zagrała główną rolę w dziele Zhou Long *Opowieść o białym wężu*, zdobywając w dziewięćdziesiątej piątej edycji światową nagrodę Pulitzera⁵⁵ w dziedzinie muzyki. W roku 2013 na zaproszenie chińskiego rządu powróciła do kraju w roli muzycznego eksperta, aby objąć stanowisko profesora, ambasadora wymiany kulturowej pomiędzy Chinami a Zachodem w swojej dawnej uczelni.

⁵⁵ Ren Hai Jie, Ying Huang: *Wykonywanie muzyki jest moja religią (Music making is my religion)*, 2016.04 str.14

ROZDZIAŁ III

Wybrane europejskie arie koloraturowe w aspektach: stylu muzycznego, zagadnień techniki wykonawczej oraz dydaktyki wokalne

3.1 Analiza wybranych arii europejskich o specyfice koloraturowej

3.1.1 G. F. Haendel, aria z oratorium Mesjasz, *Rejoice greatly a daughter of Zion*

Oratorium to forma muzyczna powstała w okresie europejskiego Baroku. Jest to rozbudowany utwór o charakterze dramatycznym, ale nie jest przeznaczony do wystawiania na scenie. Oratorium Haendla Mesjasz należy do najznakomitszych dzieł tego gatunku. Tekst utworu pochodzi częściowo z Biblii, a częściowo jest dziełem librecisty Charles'a Jennensa. Mesjasz dzieli się on na trzy części, które po kolei opisują narodziny Jezusa, Jego ukrzyżowanie i Zmartwychwstanie. *Rejoice greatly a daughter of Zion* jest osiemnastą arią sopranową z pierwszej części Mesjasza.

Tekst arii jest zaczerpnięty ze Starego Testamentu z Księgi Zachariasza i brzmi następująco:

Raduj się wielce, Córo Syjonu,

Wołaj radośnie, Córo Jeruzalem!

Oto król twój idzie do ciebie (...)

On jest sprawiedliwym Zbawicielem, który pokój ludziom obwieści

Aria posiada typową budowę ABA1. Jest arią „da capo”. Motyw główny, znajdujący się w taktach 9 - 11 zawiera figurę retoryczną, polegającą na zastosowaniu stale powiększających się skoków interwałowych (od kwarty do seksty), zakończoną interwałem oktawy w dół. Cała pierwsza fraza wokalna wznosi się ku górze, wprowadza dynamizm i ruchliwość, które w dalszym przebiegu arii ciągle narastają. Jest to typowa figura odzwierciedlająca zwrot ku górze, w kierunku nieba, w radosnym oczekiwaniu. Ta radość przenika całą Część A oraz A1, głównie poprzez zastosowane w niej koloratury w postaci różnorodnych przebiegów rytmicznych, długich pochodów szesnastkowych, rytmu punktowanego, różnorodności artykulacyjnej, łuków *legato*, pauz emocjonalnych. Aria ta została wybrana do programu Dzieła artystycznego w niniejszym przewodzie doktorskim z powodu swojej reprezentatywności dla zagadnienia śpiewu koloraturowego. Jest ona wręcz katalogiem figur i elementów koloraturowych, wykorzystywanych w baroku.



Przykład 13, Haendel, Aria *Rejoice*, takty 6-13, figura retoryczna w początkowych taktach partii wokalne

Część kontrastująca z pierwszą, czyli Część B również stanowi muzyczny ekwiwalent tekstu, podobnie, jak Część A. Głównym słowem Części B jest *peace* – pokój. Następuje tutaj uproszczenie rytmu, złagodzenie linii melodycznej poprzez bliskie interwały, tak jakby wyciszenie, uspokojenie. Charakterystyczne są długie nuty, sugerujące „spokój”. Ta część zakończona jest stosunkowo złożoną kadencją, będącą figurą retoryczną, ilustrującą wznoszenie się ku niebu.

3.1.2. W. A. Mozart - *Alleluja z motetu Exsultate jubilate*

Alleluja to hebrajska forma łacińskiego okrzyku *Hallelujah*, jej podstawowe znaczenie to „Chwalmy Pana”. Zwrot ten stał się częścią chrześcijańskiej liturgii kościelnej. Rozwój *Alleluja* w muzyce zaznaczył się we wczesnych chorałach epoki ambrożyjskiej i gregoriańskiej. *Alleluja* można dostrzec w średniowiecznych motetach oraz w XVII i XVIII- wiecznych chórach. Od XVIII wieku europejskie Oświecenie było w pełnym rozkwicie i nadało *Alleluja* nowy charakter, dodając do melodii szereg ozdobników.

Aria *Alleluja* jest czwartą częścią motetu *Exsultate Jubilate* K165. Motet został skomponowany przez 17-letniego Mozarta w roku 1773. Budowa tego utworu nie w pełni

odpowiada formie motetu. Kompozytor dokonał zmiany istniejącego modelu formalnego, co spowodowało, iż pojawia się tu wiele cech muzyki świeckiej.

Tempo całej pieśni to *Molto allegro*, melodia jest lekka i szybka, tekst składa się tylko z jednego słowa „alleluja”. W zasadzie utwór jest oparty na schemacie formalnym ABA1. *Alleluja* posiada wyrazisty „wspaniały styl”.⁵⁶ Dzieło to jest bowiem kwintesencją stylu klasycznego. W utworze Mozarta *Alleluja* pojawia się także „instrumentalizacja” ludzkiego głosu. W odcinkach koloraturowych występują długie i szybkie przebiegi szesnastek, figuracje zakończone stosunkowo odległymi interwałami, a także bardzo duże skoki interwałowe w kadencjach harmonicznym, kończących poszczególne części. Wszystkie elementy melodyczno - rytmiczne mają służyć wyrażeniu uwielbienia i entuzjazmu.



Przykład 14, Mozart, *Alleluja* takty 102-106, koloratura z dwukrotnie powtórzonym schematem rytmiczno - melodycznym

3.1.3 Aria Elwiry *Qui la voce sua soave* z opery *Purytanie* Vincenzo Belliniego

Opera *Purytanie* jest ostatnim dziełem Belliniego. Hrabia Carlo Pepoli jest autorem libretta do trzy aktowej *opery seria*. W *Purytanach* przedstawiona jest historia miłosna Elwiry i Artura, tłem jest konflikt w XVII wiecznej Anglii pomiędzy dynastią Stuartów,

a purytanami Oliwiera Cromwella. Aria *Qui la voce sua soave* pojawia się w drugim akcie *Purytanów*. Elwira śpiewa ją przekonana, iż ukochany ją zdradził. Czuje ból i traci resztki nadziei. Aria nie tylko wyraża rozpacz Elwiry, lecz również wewnętrzny dramat bohaterki.

Aria *Qui la voce sua soave* posiada strukturę ABB, taka forma budowy jest określana w Chinach mianem „dużej arii”⁵⁷ lub „podwójnej arii”. W europejskiej teorii muzyki należy do

⁵⁶ Z jednej strony odzwierciedla on stary styl arystokracji dworskiej z jego wyrafinowaną szczegółowością, elegancją i pięknem, z drugiej strony jest nowym, energicznym stylem muzycznym

⁵⁷ Duża aria; pojawiła się około roku 1750, jej styl charakteryzował się połączeniem dwóch, różnych stylowo arii. Najczęściej pierwsza z nich była liryczna, druga dramatyczna. Ten styl śpiewu w pełen sposób przekazywał główny temat opery, ukazując bardzo wyraźnie wewnętrzny konflikt nastroju bohatera, stąd też jest ona również określana mianem „podwójnej arii.” Liao Tian Rui *Encyklopedia Muzyki*. str. 739, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 1998.

tw. stałej formy występującej w operze, która określa pewien schemat występowania kolejnych fragmentów. Aria stanowi centralną część tzw. numeru muzycznego, który składa się z 5 elementów. Te elementy to: scena, tempo 1, następnie *Adagio lub Cantabile*, krótki przerywnik w tzw. średnim tempie oraz *Cabaletta*. Aria Elwiry jest typową arią mieszczącą się w tym schemacie. Elwirze towarzyszą dwaj inni bohaterowie opery, ale ich linia melodyczna jest drugoplanowa oraz raczej nie posiada cech eksponujących te postaci, Stanowią rodzaj tła muzycznego.

Część Scena jest zapowiedzią dalszego rozwoju arii. Elwira prezentuje jeden z głównych motywów melodycznych, o dużej mocy dramatycznej.

Część A *Cantabile*: w tej części pojawia się temat melodyczno – rytmiczny, w którym rolę nośnika dramaturgii spełnia interwał oktawy, oraz drugi motyw, w którym chromatyczne zejście w dół wraz z rytmem punktowanym i pauzami wyrazowymi, tworzy nastrój bezradności, bezbronności bohaterki, która traci zmysły.

Część B to *Cabaletta*, popisowa, pełna ruchu i bardzo zmienna w charakterze część szybka arii.

Część B1 druga część *Cabaletty* jest w zasadzie bardzo podobna do części B, może być polem do popisu koloraturowego. Kończy ją finał, w którym następuje *stretta*, czyli zagęszczenie faktury, aż do efektownego zakończenia arii w wysokiej *tessiturze*.

Bellini w swoich dziełach bardzo często stosował linie melodyczne łukowe o dużej rozpiętości. Patrz przykład nutowy 3-2: Bellini rzekł:

*Jeżeli mam napisać utwór, który weźmie udział w konkursie, to z pewnością skomplikowaną część w kontrapunkcie napiszę głęboko i przenikliwie. Jeżeli miałbym napisać operę, to postulowałbym, aby napisać ją w zgodności z prostą linią melodyczną i zawartym w niej nastrojem, zamiast korzystać z efektu wyolbrzymienia orkiestry.*⁵⁸

⁵⁸ Feng Li Bin, *Wielcy Mistrzowie Melodii – Bellini – analiza opery Norma i jej artystycznych charakterystyk* (*Bellini, the master who favors and reveres melody--Analysis of the artistic characteristics of the opera Norma*), Gazeta Instytutu Muzyki w Xian 2000 (01): 26-28.



Przykład 15, Aria Elwiry, początkowe takty części *Cantabile*

Na podstawie przykładu zauważamy, że Bellini stosował triole, synkopy, rytm punktowany, pauzy i innych elementów rytmu w celu podkreślenia dramatyzmu. W naszym przykładzie nuty z kropką oraz pauzy umieszczane pomiędzy śpiewanymi frazami przypominają emocjonalny brak oddechu bohaterki, która płacze lub rozmyśla. W ten sposób wyrażony jest smutek i rozpacz Elwiry, osiągając punkt, gdzie „cisza mówi” (Patrz przykład nutowy nr 14).

Ponownie spójrzmy na takty (48-56) części B. *Andante* przechodzi w *Allegro moderato*, muzyka staje się szybsza i bardziej energiczna, wskazując stopniowe przeobrażenia stanu emocjonalnego Elwiry. W tym momencie dodanie pauzy, ósemki z kropką, trioli wzmacnia ruch muzyki. Muzyka tworzy wizerunek tracącej poczucie rzeczywistości bohaterki.





Przykład 16, Aria Elwiry, takty 48-71

W zakończeniu (takty 126-153) pojawia się wiele szybkich opadających gam chromatycznych. Ten koloraturowy fragment ma szybką, płynną, nerwową melodię oddającą stan psychologiczny obłąkanej Elwiry. Prezentuje psychologiczne katharsis bohaterki.



Przykład 17, Aria Elwiry, takty 131- 136

3.1.4 Aria Gildy *Caro nome* z opery *Rigoletto* Verdiego

Rigoletto jest jednym z najwybitniejszych dzieł Giuseppe Verdiego. Pomysł libretta opery pochodzi z dramatu Victora Hugo *Król się bawi*. Wiele z oper Verdiego demaskuje

podstępnych i samolubnych hipokrytów z klasy posiadającej, równocześnie przedstawiając głębokie współczucie wobec uciskanych i doznających krzywd bohaterów, odzwierciedlając ówczesne pragnienie demokracji włoskiego narodu, wzbudzając u ludzi nienawiść wobec okrutnej i skorumpowanej władzy. Aria *Caro nome* pochodzi z drugiej sceny w pierwszym akcie. Jest to najlepiej charakteryzująca Gildę aria w całej operze. Jest to też jedyna w operze kompletna aria koloraturowa. Historia zaczyna się od przebrania księcia Mantui za biednego studenta, ukradkiem wkradającego się do domu Gildy, aby wyznać jej miłość. Po odejściu księcia prosta i naiwna Gilda wpada w zastawioną na nią pułapkę miłosną. Tęskniąc za miłosnymi fantazjami, zaczyna czule śpiewać, wspominając „ukochane imię” chłopca.

Aria poprzedzona jest recytatywem (takty 1- 10). Na tle rozłożonych akordów arpeggio pojawia się delikatny, cichy śpiew Gildy przywołujący fałszywe imię księcia - *Gualtier Malde*. Po recytatywie pojawia się określenie tempa: *Allegro assai moderato* , oznacza, iż wykonanie tej części powinno być żywe i delikatne, oddające radosny nastrój głównej bohaterki. O kreślenie *dolce* pokazuje czule i nieśmiałe kwitnienie miłości w sercu dziewczyny.



Przykład 18, Aria Gildy, recytatyw takty 1-7

W zakończeniu recytatywu znajduje się znak ekspresji muzycznej *morendo*, który wskazuje na stopniowe osłabienie dźwięku aż do jego całkowitego zaniku. W ten sposób lepiej podkreślona jest spójność pomiędzy arią a recytatywem, pragnienie miłości Gildy oraz jej rosnące względem księcia uczucie. W dalszej części głos serca stają się coraz bardziej stanowczy, przygotowując Gildę na kolejne spotkanie z ukochanym.



Przykład 19, Aria Gildy, recytatyw, takty 8-10 (oraz takt 11)

W takcie 11 rozpoczyna się właściwa aria. Na początku, w taktach 18-25 pojawia się główny temat arii, który następnie będzie podlegał ornamentacyjnym modyfikacjom w toku rozwoju utworu. Jest to najwspanialszy i najbardziej wyrafinowany fragment w całej arii. Aria jest osadzona w tonacji E-dur, jasna barwa tonacji durowej uwypukla moment, w którym w sercu Gildy rozpała się promień miłości. Cała aria jest energiczna i pełna niuansów. Bardzo delikatny, niczym słowo po słowie, śpiew Gildy wybrzmiewa miłością i cichym nawoływaniem imienia ukochanego.



Przykład 20, Aria Gildy, takty 16-23

. Arię wieńczy kadencja – kulminacyjny popis wokalny, w której najwybitniejsze śpiewaczki prezentują swój kunszt wykonawczy.

3.2. Problemy techniczne i wykonawcze na przykładach wybranych arii europejskich

3.2.1 G. F. Haendel, *Rejoice greatly, a daughter of Zion*

Aria *Rejoice greatly, a daughter of Zion* znajduje się w pierwszej części *Mesjasza*. Jest to hymn pochwalny pięknego życia, przedstawiający scenę radości i pragnienie nadejścia pokoju. Dzieła oratoryjne weszły do Chin później niż arie operowe, oratorium *Mesjasz* zdobyło popularność w Chinach dopiero w ostatniej dekadzie.

Zdecydowana większość wykonawców tej arii w Chinach to studenci czwartego roku śpiewu lub studenci podyplomowi. Aria jest znakomitym materiałem do nauki muzyki wokalne. Jej zakres skali nie jest szeroki, koncentrując się głównie poniżej dźwięku f2. Jako aria sakralna przestrzega reguły, iż śpiewaczki nie powinny używać głosu mocno osadzonego w rezonansie klatki piersiowej. Dodajmy, iż Haendel w swoich ariach kładł nacisk na spójność i płynność dźwięku. W kwestii śpiewu skupiał się na jakości głosu, starając się ze wszystkich sił wyrazić pobożność i uwielbienie wobec Boga.

Podczas wykonania powyższej arii najwięcej trudności sprawiają szybkie przebiegi szesnastkowe.



Przykład 21, Haendel, aria *Rejoice*, takty 71- 75, koloratury oparte na stałym schemacie

W trakcie wyśpiewywania szesnastek konieczna jest kontrola dynamiki głosu, utrzymanie homogenicznej barwy oraz lekkiego i okrągłego dźwięku, ponadto uniknięcie opieszałości, precyzja rytmiczna. Problemem jest brak czasu na spokojne wzięcie oddechu przed szybkimi szesnastkami w taktach: 17-18, widocznych w kolejnym przykładzie nutowym. Podczas śpiewu trzeba unikać, wynikającego z niewystarczającego wdechu, pominięcia lub błędnego zaśpiewania mocnego dźwięku „ice” w szybkim zakończeniu śpiewanej frazy. Należy podkreślić lekkimi akcentami melodię zasadniczą, która obudowana

jest koloraturami, tworzy jednak po odrzuceniu figuracji pewną konsekwentną linię melodyczną. W poniższym przykładzie w taktach 18- 19 mamy melodię opartą na kwintach w kierunku opadającym, a w taktach 20- 23 melodię opartą na kwintach w kierunku zstępującym. W przykładzie poprzednim, figuracja oparta jest na dźwiękach głównych, będących progresją o tercję w dół.



Przykład 22, Haendel, aria *Rejoice*, takty 14- 23

3.2.2 W. A. Mozart, *Alleluja*

Alleluja Mozarta cieszy się w Chinach dużą popularnością, jest obowiązkowym utworem dla koncertujących sopranów lirycznych. Szybkie przebiegi figuracji szesnastkowych zajmują jej znaczną część. Stanowi to bardzo duże wyzwanie dla efektywnego oddychania, kontroli nad dynamiką, jednolitym, naturalnym charakterem barwy głosu. Z tego powodu jej prawidłowe wykonanie jest w Chinach uznawane za wyznacznik poziomu śpiewaczki, która dobrze opanowała umiejętność szybkiego śpiewu koloraturowego. W Chinach praktycznie każdy sopran koloraturowy, włączając wykonawców muzyki narodowej⁵⁹, w toku swej kariery wykonał interpretację tej arii.

Jako, że chiński styl śpiewu ludowego jest bardzo mocno zakorzeniony w kulturze muzycznej, Chińczycy lubią jasną, słodką barwę głosu. Chińskie śpiewaczki w trakcie wykonywania *Alleluja* zwracają uwagę na utrzymanie podparcia oddechowego, elastyczność

⁵⁹ Śpiew ludowy: typ śpiewu pochodzący od chińskich pieśni, pieśni folklorystycznych, xiaotiao. Współcześnie stopniowo czerpie coraz więcej wzorców z technik *bel canto*. Pojawiły się śpiewaczki potrafiące wykonywać zarówno utwory *Bel Canto* jak i tradycyjne chińskie pieśni ludowe na przykład: Lei Jia, Huang Hua Li, Wu Bi Xia.

przepony, instrumentalną, jednolitą barwę głosu oraz energię dźwięku. Podczas śpiewania *legato* każda nuta musi być zaśpiewana wyraźnie i oddzielnie, głos winien być płynny i miękki.

Podczas długich przebiegów szesnastkowych (ponad 6 taktów) należy koniecznie zaznajomić się z muzycznym tekstem, aby uchwycić charakter koloratury i odpowiednio dobierać oddechy.



Przykład, 23, Mozart, *Alleluja*, takty 51-56

W podanym powyżej przykładzie melodia składa się głównie z koloraturowej formy szesnastek. Natomiast długie dźwięki nie osiągają efektu poprzez pochłaniające dużo energii częste pobieranie oddechu, lecz przez odnalezienie w melodii odpowiedniego punktu oparcia dla całej frazy.

3.2.3 Aria Elwiry: *Qui la voce suo soave*

Dzieła wokalne Belliniego cieszą się w Chinach nadzwyczajną popularnością pośród śpiewaczek, jest to jeden z ulubionych kompozytorów sopranów lirycznych, uczestniczących w różnego rodzaju konkursach. Sama brałam udział w wielu konkursach w Chinach, słyszałam uczestniczki ze wszystkich stron Chin śpiewające jego utwory.

Wykonanie części koloraturowej zależy od zdolności scenicznych i umiejętności wokalnych śpiewaczki. Artystka musi w oparciu o właściwy nastrój emocjonalny oraz technikę śpiewu przedstawić różne stany emocjonalne oraz ich zmiany. Pozytywną rzeczą wartą odnotowania jest fakt, iż wraz z upływem czasu, zarówno w kwestii głosu, języka, stylu

wykonania utworu, sposobu wykonania śpiewanej frazy koloraturowej, interpretacja powyższego utworu przez chińskie śpiewaczki jest coraz bliższa ideału.

Spójrzmy na przykładzie taktów 63 -71, w których dominują gamy o kierunku najpierw wstępującym, potem gamy o rozpiętości oktawy , schodzące w dół. Ta koloraturowa fraza przedstawia obłęd Elwiry, jej histeryczny stan, ukazując główną bohaterkę pozbawioną wszelkiej nadziei. Użyty do wykonania tego fragmentu śpiew koloraturowy wzbogaca wewnętrzny świat emocji bohaterów, rysując żywy i realistyczny wizerunek Elwiry. Chińskie śpiewaczki podczas wykonywania tego fragmentu porzuciły dawny zwyczaj jednostronnego koncentrowania się wyłącznie nad popisem umiejętności technicznych i braku zrozumienia dla prawdziwego zamiaru śpiewu, rozpoczęły łączenie emocji bohaterek ze sposobem śpiewania.

60
身 旁, 她 在 为 你 叹 息 悲 伤, 来 吧,
El - vi - ra: es - sa pian - ge e ti so - spi - ra, vien', o

63
爱 人, 来 我 身 旁, 来 我 身
ca - ro, al - l'a - mo - re, vien' al - - - l'a - - -

66
旁, 快 来 到, 快
mo - re, al - - - - - l'a - mor, ah,

Przykład 24, Bellini, aria Elwiry, takty 60-68

Podobnie, ale jeszcze bardziej intensywnie obłąd Elwiry objawia się we frazach opartych na skali chromatycznej opadającej w dół (w dwóch poniższych przykładach).

The image displays two systems of musical notation for Example 24. The first system, labeled with measure 69, includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a descending chromatic scale, with lyrics in Chinese and Italian. The piano accompaniment consists of a strong rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system, labeled with measure 71, also includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a descending chromatic scale, with the word 'mor!' in Italian. The piano accompaniment consists of a strong rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Przykład 25, Bellini, aria Elwiry, takty 69-73, koloraturowa gama chromatyczna w takcie 70.



Przykład 26, Bellini, aria Elwiry , takty 131-136

Podczas śpiewu należy zwrócić uwagę na precyzję intonacji półtonów, wycucie odrębności pomiędzy dźwiękami musi być wyraźne. Ponadto konieczne jest precyzyjne uchwycenie pierwszej nuty w każdej z grup składających się z ośmiu szesnastek. Tylko dokładność przy wykonaniu pierwszej nuty w grupie jest w stanie zapewnić precyzję *glissando*.

Dzięki własnemu doświadczeniu w wykonaniu tej koloraturowej części doszłam do konkluzji, iż należy spełnić poniżej wymienione wymagania: po pierwsze, należy zachowywać swobodny i lekki nastrój. Najtrudniejszą rzeczą jest szybkie zaśpiewanie jego części koloraturowej (*cabaletta*). Koniecznym jest odprężenie się, poczucie swobody i użycie „umysłu” do śpiewu, należy emocjami prowadzić głos. Po drugie, trzeba powoli wyćwiczyć atak pierwszych dźwięków poszczególnych gam . Dzięki temu precyzja intonacyjna będzie łatwiejsza do uzyskania. Równocześnie z utrzymaniem precyzji rytmicznej i intonacyjnej nie należy wpadać w stan nerwowości i pośpiechu. Ćwiczenia trzeba wykonywać powoli i dopiero na podstawie zdobytej praktyki możliwe jest przyśpieszanie. W innym wypadku łatwo o przeoczenie dźwięku lub jego zbyt szybkie przejście. Ponadto należy w racjonalny sposób używać oddechu. Melodia fraz koloraturowych w tej arii stawia bardzo wysokie wymagania kontroli oddechu. Im lepsza kontrola oddechu, tym mniejsze jest obciążenie dla

głośni. Wybór odpowiednich miejsc wymiany powietrza jest bardzo pomocny w stabilizacji oddechu.

3.2.4 Aria *Caro nome*

W tej arii znajduje się bardzo dużo fragmentów koloraturowych. Arie koloraturowe Verdiego cechują się dużym poziomem trudności, wymagają od śpiewaczek i śpiewaków posiadania wysokich umiejętności technicznych oraz odpowiedniego muzycznego wykształcenia. Aria *Caro nome* nie tylko wymaga od śpiewaczki zaprezentowania śpiewu lirycznego, jednocześnie konieczne jest dysponowanie swobodą i żywotnością sopranu koloraturowego. W Chinach ta aria jest również częstym punktem w repertuarze biorących udział w konkursach śpiewaków i śpiewaczek.

Podczas wykonywania powyższej pieśni zwracałam szczególną uwagę na uchwycenie poniższych aspektów:

Po pierwsze: precyzja wykonania ozdobników. W tej pieśni znajdują się tryle, *staccato*, triole i inne elementy. Wszystkie one prezentują duży poziom trudności w trakcie śpiewu, konieczne jest przedstawienie przez wokalistkę dramaturgii tekstu literackiego. Poza tym w celu zaprezentowania kompletnego efektu artystycznego konieczne potraktowanie ornamentów jako wyrazu zmiennych emocji bohaterki.



Przykładu 27, Verdi, aria Gildy, takty 20-32

Spoglądając na umieszczony powyżej fragment partytury możemy dostrzec, iż prawidłowe zastosowanie tryli oraz pauz stanowią pewną trudność. Sugerują nerwowość, niepokój oraz lekką nieśmiałość. Wymaga to od wokalistki pełnej zgodności z partyturą w celu perfekcyjnego wykonania zaleceń kompozytora.

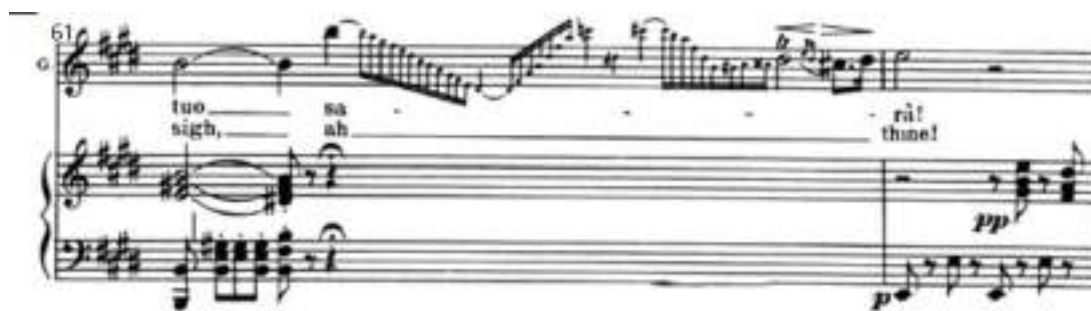
Po drugie: należy zwrócić uwagę na ciągłość rytmikę koloratur.



Przykład 28, Verdi, aria Gildy, takty 48- 53, omawiana koloratura w taktach 50-52

W trakcie śpiewu wokalistka musi zachować precyzję intonacji oraz precyzję rytmu, który ma sugerować rytm bicia serca Gildy. Progresywne skoki interwałowe stawiają duże wyzwanie dla precyzji głosu wokalistki, tylko dokładne połączenie precyzji dźwięku z podzielonym rytmem pozwala na przedstawienie zachodzących w tym momencie zmian – wzlotów i upadków – stanu emocjonalnego Gildy.

Po trzecie: należy dobrze wyćwiczyć i zaplanować kadencję finałową, umieszczoną w taktach 61-62.



Przykład 29, Verdi, aria Gildy, takty 61 – 62, typowa kadencja dla stylu *bel canto*

Przede wszystkim problemem jest tutaj precyzja dźwięku. W tej części wysokie nuty skaczą o dwie oktawy, ponadto towarzyszą im rozłożone akordy i półnuty. Ponieważ fraza ta wymaga swobodnego zaprezentowania kunsztu wokalnego, odbywa się bez akompaniamentu,

stąd też w szybkim przebiegu wschodzących i schodzących nut bardzo trudne jest precyzyjne uchwycenie dźwięku. Opanowanie problemu wymaga od śpiewaczek długich godzin ćwiczeń. Następnym zagadnieniem jest utrzymanie oddechu oraz pozycji wysokiego dźwięku. Powyższa część może być wykonywana w różny sposób w zależności od nawyków i zwyczajów wokalistek, mimo to zdecydowana większość sopranów koloraturowych skłania się ku śpiewaniu wysokiego dźwięku e³ na samym końcu kadencji.. Można powiedzieć, iż stało się to już niezapisaną regułą. Podczas wykonania *Caro nome*, nadzwyczaj ważne jest przedstawienie wizerunku bohaterki. W celu dobrego zaśpiewania tej arii należy samemu wczuć się w odgrywaną rolę. Gilda jest młodą dziewczyną, tak więc barwa głosu śpiewaczki nie może być zbyt dojrzała, lecz czysta, jasna, łagodna i pełna nastroju. Utwór musi przedstawić publiczności ekscytację oraz nieśmiałość pierwszej miłości Gildy.

3.3. Problemy istotne z punktu widzenia dydaktyki nauczania śpiewu w prezentowanych przykładach arii europejskich

3.3.1 Aria *Rejoice greatly, a daughter of Zion*

Tempo arii *Rejoice greatly, a daughter of Zion* jest szybkie, śpiewane frazy są długie, poziom trudności wysoki. Wymaga to od sopranu opanowania podstawowych umiejętności śpiewu. Główne cechy tej arii możemy krótko podsumować w następujący sposób: 1. Tekst jest prosty, ułatwia to emisję dźwięku; 2. Zakres dźwięku nie jest szeroki, jest odpowiedni dla sopranu; 3. Nastrój jest bardzo wyraźny, łatwiejsze jest jego uchwycenie; 4. Występują duże skoki interwałowe, co pomaga w ćwiczeniu stabilności krtani; 5. Część koloraturowa ma wielką wartość pod względem ćwiczenia kontroli nad oddechem oraz zwiększenia zręczności głosu. Z tych powodów w trakcie mojej edukacji muzycznej głównym punktem było wykształcenie podparcia oddechowego.

W przypadku pierwszej frazy , pauzy występujące pomiędzy kolejnymi słowami *rejoice* nie służą do pobierania powietrza, lecz są typowymi pauzami emocjonalnymi, budującymi figurę retoryczną. Można tu zastosować często stosowaną zasadę o „oddychaniu w stanie strachu”. Mięśnie całego ciała pod wpływem nagłego przerażenia zaczynają wykonywać ostre wdechy, jednocześnie utrzymując rozwarcie jamy klatki piersiowej.



Przykład 30. Haendel, aria *Rejoice*, takty 6-10

Nie wolno z powodu dużej liczby nut zbyt często dobierać oddechu, ponieważ wskutek tego ciało bardzo łatwo zeszywnieje, zaś elastyczne zaśpiewanie frazy koloraturowej nie będzie możliwe. Co więcej, w rytmie określonym przez cztery szesnastki uchwycenie prawidłowej dynamiki wymaga kontroli nad redukcją głośności. Ze wszystkich sił należy równomiernie używać przepony do utrzymania dobrej dystrybucji powietrza.

Następnie należy uważać na szybkość i wyrazistość śpiewu. Kiedy studentki zaczynają ćwiczyć tę długą, śpiewaną frazę koloraturową ich głos zawsze jest zbyt ciężki, bezradny. Po przyspieszeniu, kiedy jest dużo nut, bardzo łatwo prędkość rozmywa dźwięk lub też nuty są śpiewane wyraźne. Z tego powodu na początku nauki studentkom zalecane jest ćwiczenie w wolnym tempie, w stanie rozluźnienia. Konieczne jest utrzymanie stosunkowo stabilnej pozycji krtani, rozluźnienie mięśni szyi. Wraz z różnym metrum śpiewana fraza koloraturowa może być ćwiczona w postaci grupy ośmiu nut, z których pierwsza jest określona jako nuta nadająca dynamizm, pozostałe są wykonywane dzięki sile napędowej oddechu. Podczas ćwiczenia konieczne jest też zwrócenie uwagi na precyzyjność głosu tak, żeby uniknąć nieszczelnego zamknięcia strun głosowych wynikającego z szybkiego przebiegu nut a prowadzącego do „wyciekania” powietrza. W tym miejscu studentki są napominane o konieczności ustabilizowania krtani, zwraca się im uwagę, aby bieg dźwięków w górę i w dół nie powodował usztywnienia podbródka i innych mięśni. Następnie na bazie tak realizowanego ćwiczenia dokonuje się delikatnego, stopniowego powiększania szybkości do momentu, kiedy będzie prawidłowa. Jest to wielki test dla samokontroli i cierpliwości studentek.

3.3.2 O wartości edukacyjnej *Alleluja* Mozarta

Alleluja już od dawna jest używana jako materiał dydaktyczny w nauce muzyki wokalne. Dzieje się tak, albowiem *Alleluja* to rodzaj manifestacji technicznych umiejętności śpiewu oraz artystycznego wykształcenia. Jej wartość edukacyjną można krótko podsumować w następujących punktach: 1. Pomoc w wytworzeniu czystej barwy głosu. Religijny charakter

tekstu tej pieśni zdecydował o konieczności podążania za czystością i elegancją dźwięku. *Tessitura* melodii, zmiany jej pozycji w pełni pomagają śpiewaczkom w tworzeniu i ćwiczeniu barwy głosu; 2. Umożliwia wykonawcy prawidłowe zastosowanie oddychania; 3. Jej szybkie i długie skale głównego tematu oraz duże skoki w śpiewanych frazach są kompletnym materiałem do ćwiczeń kontroli nad wdechem i wydechem.

W tej arii frazy koloraturowe posiadają wielką wartość edukacyjną, szczególnie miejsca skoków wysokich dźwięków z F-dur na C-dur. Dla wykonawcy jest to nadzwyczajnie irytujące wyzwanie. W trakcie nauki część koloraturowa stanowi priorytet. Od studentek wymagana jest nadzwyczajna precyzja rytmu oraz dokładność śpiewanych dźwięków. W celu uzyskania efektu łagodnego i spójnego śpiewu studentki muszą bardzo przykładać się do ćwiczeń nad oddechem. Oto przykłady frazy idealnej jako element treningu oddychania.



Przykład 31, Mozart, *Alleluja* , takty 102-110

Fraza powyższa opiera się głównie na szybkiej figuracji szesnastek, jest ona bardzo przydatna dla studentki ćwiczącej wytrzymałość i długość oddychania, owa wytrzymałość i długość musi opierać się na równomiernej dystrybucji powietrza i zharmonizowanym ruchu grupy mięśni odpowiedzialnych za akcję wydechu i wdechu. W trakcie wykonywania szybkiej figuracji w przeponie powstaje siła, która doprowadza do całkowitego rozluźnienia

innych mięśni (szczególnie mięśni gardła). Kiedy siła mięśni gardła ulega rozluźnieniu, głos, stymulowany przez oddech naturalnie płynie wraz z linią melodyczną. Podczas nauki studentki powinny być bardzo często napominane, że kiedy stają wobec długiej frazy śpiewanej, muszą prawidłowo kontrolować dystrybucję oddechu tak, aby w najbardziej ekonomiczny sposób, korzystając z oddychania, zakończyć wykonanie takiej frazy. Dzięki opanowaniu tej pieśni poziom zakresu oraz żywotność głosu studentek znacznie wzrasta.

3.3.3 O wartości edukacyjnej arii *Qui la voce sua soave*

Podczas nauki tej arii Belliniego głównym zadaniem jest odnalezienie punktu zgodności wyrażanych emocji i technicznych umiejętności. Największym wyzwaniem w tej arii jest wymaganie, by śpiewaczka zarówno dysponowała umiejętnościami wykonywania koloratury, jak fraz kantylenowych. Po pierwsze: śpiewaczka musi posiadać już określone umiejętności wokalne. Po drugie: w trakcie wykonywania frazy koloraturowej wielkim problemem jest dokładne przedstawienie bliskiej obłędu głównej bohaterki. Studentki zaraz po zetknięciu się z tym utworem bardzo często popełniają podobny błąd, koncentrują się wyłącznie nad techniką śpiewu, ignorując sferę emocji. Nie są w stanie osiągnąć stanu emocjonalnego odpowiadającego wizerunkowi odtwarzanej postaci. Muszą jednak za pomocą sugestii przenoszanej przez dźwięk, dopasować technikę do nastroju. W tym fragmencie pieśni pojawia się melodia w szybkiej skali schodzących półtonów, przebiega cztery razy, następnie w zakończeniu ponownie pojawia się sześć taktów w progresji, o pół tonu schodzących szesnastek. Jest to duże wyzwanie wobec zdolności utrzymania oddechu, konieczne jest zatem prawidłowe wsparcie oddychania połączone z techniką śpiewu koloraturowego, dopiero wtedy śpiewane dźwięki są jednolite i spójne. W tym samym czasie tę czynność należy oprzeć na zharmonizowanej współpracy kontroli oddechu i mięśni ciała. Podczas wdechu trzeba uruchomić przeponę i zachowywać stan rozwarcia żeber, żeby w ten sposób kontrolować poziom pobieranego powietrza. Równocześnie należy wzmocnić szybką konwersję rezonansu klatki piersiowej, co umożliwi dźwiękowi znacznie lepszy „bieg”. Tylko w ten sposób możliwe jest przedstawienie niestabilnego, bliskiego szaleństwu stanu emocjonalnego Elwiry.

3.3.4 O wartości edukacyjnej arii *Caro nome*

Nauka arii *Caro nome* wymaga uchwycenia stylu, dźwięku oraz zastosowania oddychania. Po zaprezentowaniu wszystkich lirycznych emocji zgodnie z zamysłami Verdiego, wciąż potrzebne jest dodanie własnej interpretacji, bowiem tylko w ten sposób

możliwe jest złączenie wokalisty z utworem i lepsze przedstawienie jego artystycznego znaczenia. Jedynie synteza tych dwóch wymienionych elementów umożliwi prawidłowe wykonanie tego utworu i ukazanie wyjątkowości jego muzycznego stylu. Potrzebne jest również uchwycenie i odpowiednie użycie barwy głosu.

Następnie konieczne jest usystematyzowanie ćwiczeń wokalnych. Należy bardzo dokładnie przestudiować partyturę. Każda fraza, każdy znak - wszystkie muszą zostać dobrze zapamiętane. W codziennej praktyce trzeba zwiększyć liczbę ćwiczeń nad wsparciem i kontrolą oddechu. Czyniąc tak, możliwe jest lepsze ukazanie czaru utworu oraz skuteczne podniesienie własnych kwalifikacji. W części koloraturowej konieczna jest kontrola oddechu, bez względu na *staccato*, ozdobniki i pauzy we frazie. Wszystko to ma pozostawić u słuchacza odczucie lekkości, ale i ciągłości fraz.

Na koniec podczas ćwiczenia koloraturowej części pieśni konieczne jest opanowanie następujących punktów:

1. Śpiew na bazie oddechu, swobodna kontrola dynamiki, płynna niczym woda czy ruch chmur. Wywołuje to u słuchacza poczucie swoistej płynności linii. Pod koniec pieśni znajduje się seria fragmentów koloraturowych, podczas ich wykonywania należy unosić dźwięk powoli i delikatnie niczym nić. Każdy z dźwięków w środkowej części musi czysto wybrzmiewać. Po stopniowym zwiększaniu dynamiki *allegro* staje się słabsze i zwalnia. Ten zabieg służy charakterystyce ukazuje obraz Gildy, która po emocjonalnym wybuchu obawia się, iż ktoś mógłby się dowiedzieć o jej uczuciach, toteż próbuje je ukryć. Cała scena jest niezwykle sugestywna.
2. W paru miejscach arii Gildy powinno się - zgodnie z zasadami bel canto – zastosować *Messa di voce*, czyli efekt koloraturowy, polegający na rozpoczynaniu dźwięku od „zawieszonego” w rezonansie głowowym dźwięku w dynamice *piano*, następnie stopniowe przejście do *forte*, a potem powrót do *piana*. Taki efekt dynamiczny powoduje jednocześnie utrwalenie pozycji dźwięku, perfekcyjne utrzymanie się na wymaganej pozycji oraz wzbogaca brzmienie głosu, nadając mu łagodne, miękkie wykończenie.
3. Studentki muszą prawdziwie zintegrować swoje emocje z rolą bohaterki. Za pomocą osobistych emocji oraz zrozumienia całości utworu powinny doświadczyć zmian emocjonalnych bohaterki, jak gdyby same przeistaczały się w Gildę. Tylko w ten sposób możliwe jest pełne przedstawienie bohaterki opery.

ROZDZIAŁ IV

Wpływ europejskiej techniki śpiewu koloraturowego na rozwój chińskiej sztuki wokalne

4.1 Analiza wybranych przykładów chińskich wokalnych utworów koloraturowych

Upřednio wspominałam, iż technika śpiewu koloraturowego *bel canto* pojawiła się w Chinach wraz z przybyciem i rozwojem opery, jednak na samym początku nie zdobyła wielkiej popularności. W latach trzydziestych XX wieku rozwój *bel canto* wszedł w początkową fazę, która polegała głównie na naśladowaniu europejskiego śpiewu koloraturowego. Dopiero jednak pod koniec lat siedemdziesiątych odnotowano nadzwyczajny rozkwit literatury i sztuki, w tym sztuki muzycznej. Kompozytorzy rozpoczęli umieszczanie elementów koloraturowych w swoich utworach wokalnych, czyniąc z nich

niezależne, solowe partie, co w wielkim stopniu przyczyniło się do rozwoju chińskiej sztuki koloraturowej. W niniejszym rozdziale omówię, na przykładzie wybranych chińskich utworów koloraturowych powstałych w ostatniej dekadzie, wpływ europejskiej techniki śpiewu koloraturowego na rozwój chińskiej koloraturowej sztuki wokalne.

4.1.1. Shi Guang Nan, aria Bogini Gór z opery *Qu Yuan* oraz pieśń *Mały ptaszku, mój przyjacielu*



Shi Guang Nan (1940-1990), jeden z głównych przedstawicieli chińskiej muzyki współczesnej, pierwszy z kompozytorów wykształconych w nowych Chinach, ochrzczony mianem „twórcy wokalne swoich czasów”. Shi Guang Nan był bardzo twórczym kompozytorem, w swojej krótkiej karierze artystycznej łącznie napisał blisko 1000 utworów wokalnych, wśród nich są: liryczne pieśni, trzy opery, cztery utwory dramatyczne, trzy ścieżki muzyczne do filmów, utwory fortepianowe oraz orkiestrowe. Jego twórczość obejmowała bardzo szeroki zakres, wiele

form. Jedną z głównych przyczyn, dla których jego dzieła zdobyły tak wielkie uznanie publiczności jest ich charakter narodowy. Shi Guang Nan czerpał z kultury ludowej poszczególnych chińskich regionów, włączając do

swojej muzyki pochodzący stamtąd muzyczny język oraz charakterystyczny rytm, następnie poprzez przetwarzanie i uszlachetnianie tych elementów tworzył dzieła o wyjątkowym stylu narodowym, wprowadzając w życie chińskie normy estetyczne. Równocześnie jego pragnieniem było twórcze zaadaptowanie zachodnich technik kompozytorskich i otwarcie całkowicie nowej drogi dla chińskiej muzyki narodowej.

Shi Guang Nan , Aria Bogini Gór z opery *Qu Yuan*

Aria Bogini Gór zwana też „Pieśnią bez tekstu” jest arią z opery *Qu Yuan* (1989).

Aria pojawia się na zasadzie „sztuki w sztuce”. Tylko z kontekstu dramaturgicznego możemy wyczytać, co właściwie Boginka gór, może wyrażać w swoim śpiewie. W całej *Pieśni Bogini Gór* znajdują się bowiem wyłącznie samogłoski: *o, i, a, u*, (w języku angielskim fonetycznie zapisane jako: „*wo*”, „*yi*”, „*a*”, „*ou*”), a więc aria nie ma tekstu niosącego określone treści semantyczne. Pomimo tego w pełni doświadczamy bogatych emocji Bogini Gór. Moment dramaturgiczny, w którym aria jest śpiewana przedstawia się następująco: Bogini Gór ma spotkać się z ukochanym w ustronnym miejscu na łonie natury. Radośnie podąża na miejsce spotkania, ale ukochany nie nadchodzi. Zawiedziona Boginka oczekuje na ukochanego wśród burzy, piorunów, deszczu i błyskawic. Pieśń jej jest wielkim monologiem, pozbawionym jednak słów.

Aria ma budowę trzyczłonową ABA1, ale dodatkowo w Części [B] możemy wyodrębnić pewne mniejsze całości.

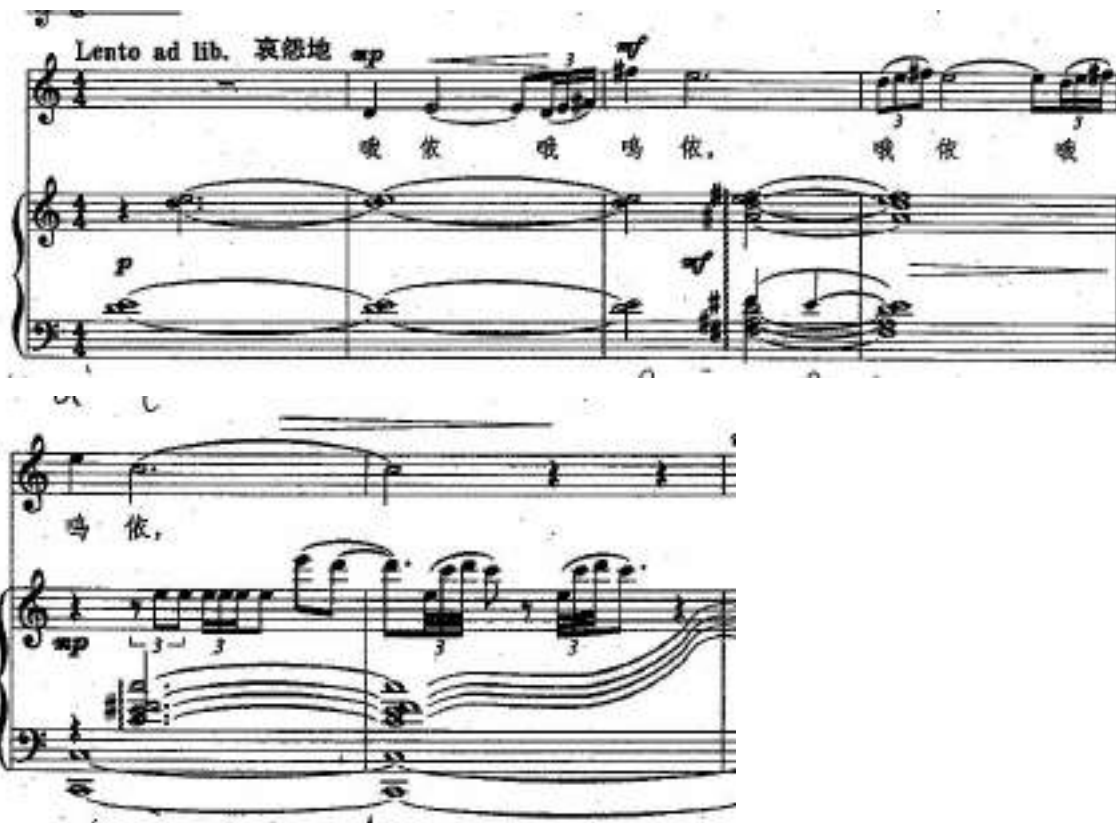
Część główna, oznaczona jako [A]

Część główna [B] podzielona jest na części B, C, B1

Część główna [A1]

Część główna [A] oznaczona jest jako *Lento ad libitum*.

Zawiera w sobie podstawowe tematy melodyczno – rytmiczne oraz ukazuje sposób ich występowania w połączeniu partii wokalne z orkiestrą. Dwa zasadnicze tematy melodyczne przeplatają się zarówno przez linię wokálną , jak i „odpowiadającą” na zasadzie echa partię orkiestry. Temat 1 pojawia się w partii wokalne w taktach 2-6, zaś równolegle w taktach 5-6 w partii orkiestry zaprezentowany jest temat 2.



Przykład 32, Aria Bogini Gór, takty 1-6 temat 1 w linii melodycznej. Ponadto temat 2 po raz pierwszy w partii orkiestry w taktach 5-6

Temat 1 oraz temat 2 występują w całej arii, zarówno w głosie, jak i w orkiestrze. Odnajdujemy tutaj pewną ideę, która ma ukazać Boginię Gór jako przynależną do świata przyrody. Bogini Gór ściśle „współbrzmi” z otaczającymi ją roślinami oraz zwierzętami wydającymi różne odgłosy. Jej śpiew łączy się z odgłosami natury, w której ma pozycję władczyni. Aura brzmieniowa tej arii jest doskonałą ilustracją takiego pomysłu konstrukcyjnego. Temat 1 oraz temat 2 ilustrują fantastyczny, niemal magiczny świat dzikiej natury. Wyrazem tej „dzikości” i egzotyizmu jest oparcie melodii na skoku interwałowym oktawy. Tematy 1 oraz 2 są do siebie bardzo zbliżone. Obydwa także powtarzane są ciągle przy wielokrotnym użyciu progresji harmoniczej.



Przykład 33 , aria Bogini Gór, takty 17-21 progresja tematu 2 w partii wokalne

W takcie 12 pojawia się figuracyjne przetworzenie tematu 1, które głównie polega na rozdrobnieniu wartości powtarzanych motywów. Motyw figuralny wywodzi się z drugiej części tematu 2. Ma charakter koloraturowy.

Część główna [B] oznaczona jest jako *Moderato*.

Obejmuje takty 27-74- Podzielona jest pod względem materiału motywicznego na fragmenty B, C, B1.

W części B pojawia się nowy motyw melodyczny, zupełnie odmienny , niż w poprzedniej części. Ma charakter taneczny, radosny, ale jednocześnie dziki, ludyczny, niepokojący i podszyty erotyzmem. Pokazuje dwoistość przyrody, która może zarówno emanować spokojem, jak i okazać swoją niebezpieczną naturę. Motyw „ludyczny”, który na potrzeby analizy nazywam tematem 3, pojawia się najpierw w tonacji es- moll , a następnie w transpozycji do as – moll. Obejmuje 5 taktów.



Przykład 34, Aria bogini Gór, takty 34-38, temat 3 „ludyczny”

Część C stanowi coś w rodzaju koloraturowego interludium. Cały fragment, czyli takty od 38 do 46 obejmują figuracje. Najpierw są to falujące pasaże, potem krótsze figury.

Melodia najpierw opada, następnie ponownie idzie w górę, ten cykl się powtarza. Służy to przedstawieniu wzlotów i upadków stanu emocjonalnego Bogini Gór. Wszystkie figuracje łączy jedno: oparcie się na pozornej tonacji Es – dur, pomimo zasadniczej es – moll. Kompozytor unika dźwięku Ges, aby właśnie stworzyć pozór tonacji durowej. Stopniowo zagęszcza rytm, rwie płynne i długie przebiegi gamowe, aby zakończyć ten fragment uspokojeniem, jakby powrotem Bogini Gór do jej tęsknoty za ukochanym oraz do stanu smutku, a nawet rozpacz.

Znakomity efekt emocjonalnego zagubienia wewnętrznego, walki radości i rozpacz oddaje krótki, zaledwie 4 – taktowy fragment, w którym pojawiają się symultanicznie dwa znane tematy: temat 2 w partii wokalne i temat 3 w partii orkiestry. Obejmuje on takty 47-50.



Przykład 35, Aria Bogini Gór, takty 47-50, kumulacja tematów 2 i 3

Kolejny fragment (takty od 51 do 57) znowu oznaczony jest jako *Tempo ad libitum*, co wskazuje na ich recytatywny charakter – pomimo nieobecności tekstu. Jest to rozbudowana wokaliza koloraturowa, którą można określić jako medytację. Jest to zarazem najbardziej osobisty fragment arii. Stanowi odbicie wewnętrznego zagubienia, rozedrgania emocjonalnego bohaterki. Jest to także ostatni moment jej samotności, bowiem za chwilę pojawi się chór.

Część B1 zawiera takty od 58 do 74.

Tym razem chór dwukrotnie stosuje 5 -taktowy temat 3, a Bogini Gór na jego tle śpiewa koloraturowe ozdobniki, według stale powtarzającego się schematu rytmicznego. Motyw 3 zdwajany jest także przez orkiestrę. Trzecie powtórzenie tematu 3 należy już do głosu solistycznego, a równolegle orkiestra przeprowadza go w interwale tercji wobec linii melodycznej solistki.

Część główna [A1] obejmuje takty 75-91

Jest to część, w której kumulują się główne tematy utworu. Od taktu 85 znowu mamy określenie tempa *Ad libitum*, co oznacza, iż solistka ma tutaj dużą swobodę w interpretacji

znanego już dobrze materiału dźwiękowego. Fragment końcowy – epilog, to dokładne powtórzenie taktów 21 do 25 z części głównej A. Jednak odmienny jest charakter partii orkiestry, co wpływa na zmianę charakteru tego fragmentu, ponadto ostatni dźwięk sopranu rozwija się do dynamiki *forte*, wskazując na wysoki poziom emocji bohaterki.

Shi Guang Nan, pieśń artystyczna *Mały ptaszku, mój przyjacielu* u do słów Cao Yonga



Pieśń *Mały ptaszku, mój przyjacielu* powstała w 1988 roku. Jest to utwór Shi Guang Nana, skomponowany specjalnie na koncert którego głównym tematem była: „Miłość do ptaków, ochrona ptaków, podkreślenie, iż ptaki są przyjaciółmi człowieka”. Od chwili otrzymania zaproszenia od autora tekstu Cao Yonga napisanie utworu zajęło artyście tylko jeden dzień. Pierwotnie utwór ten został napisany dla śpiewaczki Dilber Yunus, która niestety w tym czasie nie mogła go wykonać, przebywając poza Chinami. Tak więc plany kompozytora zostały zrealizowane dopiero w sierpniu 2000 roku, kiedy

Dilber Yunus zaśpiewała pieśń *Ptaszku, mój przyjacielu* podczas koncertu poświęconego obchodom sześćdziesiątych urodzin wielkiego muzyka ludowego Shi Guang Nana. Stało się tu już po przedwczesnej śmierci kompozytora.

Tekst pieśni:

*Mały ptaszek usiadł na moim oknie,
Po cichu uchwycił i zabrał napisany przez mnie wiersz.
Mój wiersz zachwycił się błękitnym niebem,
Proszę ptaszka, aby przyleciał i stał się moim bliskim przyjacielem
Spórz ten ptak też rozumie poezję,
Raduj się lotem pod błękitnym niebem,
Niczym wypitym winem.*

*Mały ptaszek usiadł na moim oknie,
Delikatnie zabrał z moich warg piosenkę,
Moja piosenka rozbrzmiewa w lesie,*

*Niech zielony cień chroni mojego drogiego przyjaciela,
Słyszysz ten ptak rozumie muzykę,
Z taktem śpiewa przykryty zielonym cieniem,
Śpiewa o wiecznej przyjaźni,*

*Mały ptaszku, mój przyjacielu!
Mały ptaszku mój przyjacielu...*

Pieśń składa się z dwóch zwrotek tekstu z identycznym powtórzeniem materiału dźwiękowego oraz z dodanej części trzeciej – opisu koloraturowego, będącego przedstawieniem śpiewu ptaszka. Wejście głosu poprzedza 4- taktowy wstęp fortepianowy

Wstęp – takty 1-4 – ilustruje muzycznie małego ptaszka, który przyleciał i podskakuje na oknie. Jest to pierwszy wizerunek ptaszka w tej pieśni. Pojawia się w partii fortepianu.

Część A (takty 5-36) zbudowana jest z dwóch identycznych zdań muzycznych: takty 5-13 oraz takty 14-22. Trzeci człon tej części stanowi wokaliza 1 obejmująca takty 23- 35, zakończona przez fortepian w takcie 36. Podobnie, jak wszystkie wokalizy w tej pieśni, partia wokalna przedstawia różne odmiany i sposoby śpiewu ptaka.

Część B (takty 36-59). W takcie 36 rozpoczyna się od przedtaktu nowy materiał dźwiękowy, zarówno w partii wokalnej, jak i w partii fortepianu. Charakter muzyki staje się bardziej płynny z powodu figuracji w fortepianie, imitującej falujący ruch latającego ptaszka. Ciekawym zabiegiem jest dodanie - w zasadzie już po zakończeniu frazy wokalnej- drobnej koloratury, pasażu w szybkim tempie o kierunku zstępującym, który stanowi „obcy” element muzyczny dla tej frazy, nie związany z nią. Krótki pasaż można określić jako: „motyw ptaszka”. Pojawia się najpierw w taktach: 40-41.



Przykład 36, Shi Guang Nan, *Mały ptaszku, mój przyjacielu* takty 44- 47 zaznaczona koloratura imitująca śpiew lub ruch ptaszka

„Motyw ptaszka” powtórzony po raz drugi w taktach 45 - 46, prowadzi nas wprost do kolejnej wokalizy (takty 47 z przedtakterem do 58), która naśladuje odgłosy, jakie wydaje ptaszek, a także symbolicznie określa jego ruchy. Na skutek wprowadzenia „motywu ptaszka” powstaje dodatkowy takt, będący niejako „przedłużeniem” frazy, co powoduje, iż frazy stają się 5- taktowe. Zasadą jest jednak w całym utworze rozpoczynanie linii melodycznej od przedtaktu. Wokaliza druga jest bardziej rozbudowana oraz różnorodna, a zakończona jest efektownym trylem w dynamice fortissimo.

Części A oraz B tworzą razem strukturę, która dwukrotnie się powtarza w postaci dwóch strof tekstu.

Część C (takty 59- 76) można podzielić na dwie mniejsze części. Pierwsza z nich stanowi epilog wiersza (takty 59- 66). Dwukrotnie powtórzone jest zdanie:

Mały ptaszku, mój przyjacielu!

Mały ptaszku mój przyjacielu...

Motyw jest nostalgiczny, smutny, stanowi harmoniczną kadencję, wyraźnie kończy utwór. Po nim rozpoczyna się całkowicie odrębna część, która w zasadzie zawiera imitację śpiewu ptasiego, opierając się na pasażach, repetycjach, rozłożonych akordach. Fortepian natomiast wspiera głos charakterystycznym motywem ruchu z wykorzystaniem przednutek .

4.1.2 Shang De Yi , *pieśni: Walc wiosennej bryzy i Lipcowa łąka*

Shang De Yi (1932-2020), słynny, współczesny chiński kompozytor. Tworzył pieśni koloraturowe łączące w sobie zachodnią techniką z chińskim, ludowym stylem, z bardzo wyraźnym narodowym charakterem. Shang De Yi napisał bardzo dużo utworów, jednak największe osiągnięcia artystyczne zdobył na polu pieśni koloraturowych. Od czasów opublikowania jego pierwszej pieśni: *Tysiącletnie drzewo sagowca zakwitło* kontynuował pracę twórczą, komponując takie pieśni jak: *W tym roku kwitną śliwy, Walc wiosennej bryzy, Lipcowa łąka* oraz ponad dwadzieścia innych pieśni koloraturowych. Shang De Yi wniósł wielki wkład w rozwój chińskich pieśni koloraturowych.

Shang De Yi, *Walc wiosennej bryzy* do słów Lv Jinzao

Utwór ten powstał na początku lat osiemdziesiątych XX wieku, kompozytor za pomocą radosnej melodii w rytmie walca zaprezentował obraz wiosny z setkami kwitnących kwiatów i rozśpiewanych ptaków. Obraz malowany muzyką tchnie entuzjazmem i zachwytem nad bujną przyrodą wiosennego świata.

Tekst:

Wiosenna bryza składa pocałunki na roześmianych kwiatach,

Kwiaty rozpylają zniewalający aromat.

Śliwa, morela, goździk, róża

Kielichy świeżych kwiatów gwałtownie otwierają się.

Wiosenna bryza przyjemnie okrywa skrzydła ptaków,

Ptaki radośnie ćwierkają,

Skowronki, drozdy, kukulki, słowiki,

Śpiew jest piękny, głośny i wyraźny

Falująca wiosenna bryza, pachnący język kwiatów

Śpiewamy opowieść o pięknych, wiosennych promieniach.

Budowa utworu jest w zasadzie niesymetryczna. Prawdopodobnie zamiarem kompozytora było oddanie zmienności, różnorodności doznań człowieka w zachwycie podziwiającego

wspaniałość wiosennego rozkwitu przyrody. Można stwierdzić, że pewne motywy oraz całości muzyczne w tej pieśni ciągle się ze sobą przeplatają, ale trudno odnaleźć jedną zasadę porządkującą. Zasadniczo odnajdujemy tu duże części A, B, A1, C, ale jest to jeden z możliwych do zastosowania podziałów utworu.

Część A obejmuje takty od 13 do 30; rozpoczyna ją wstęp w partii fortepianu.

Wstęp składa się z dwunastu taktów (takty 1-12), pierwsze cztery z nich są wprowadzeniem w zasadniczy temat melodyczny, który stanowi podstawę dla dalszego rozwoju pieśni.

Początek partii wokalne w tej części to 18 taktów uroczej, zwiewnej melodii w metrum trzy czwarte z charakterystycznym schematem w warstwie rytmicznej (przedłużona druga wartość w takcie, skrócona ostatnia wartość). Ten fragment ilustruje krajobraz wiosenny: kwitnące kwiaty, toczące ze sobą bój kolory i zapachy.

花啊 飘香着迷人的
百鸟在欢乐的

芳香, 迷人的芳香
歌唱, 欢乐的歌唱

Przykład 37, Shang De Yi, *Walc wiosennej bryzy*, takty 21-30, schemat melodyczno – rytmiczny walca

W taktach 31-43 pojawia się temat melodyczno – rytmiczny o charakterze nieco humorystycznym, ponieważ odbiega od schematu rytmicznego najbardziej typowego dla walca. Charakteryzują go pauzy na 3 części taktu. W lekko tylko zmienionym kształcie znamy go z pierwszych 4 taktów pieśni.



Przykład 38, Shang De Yi, *Walc wiosennej bryzy*, walc takty 1-4, partia fortepianu

Część ostatnia tego odcinka A, takty 44-50 to jakby krótki epilog całego fragmentu ze śpiewną partią wokálną w nowej, zaskakującej świeżością brzmienia tonacji Es –dur. Po tej części następuje część A bis, które odnosi się do drugiej strofy tekstu. Materiał muzyczny jest identyczny, jak w części A.

Część B, takty 51-71

Część B opiera się na zupełnie nowym materiale dźwiękowym, który jednak nie jest zbyt skomplikowany. Zawiera w partii wokálnej progresywnie wspinające się ku górze rozłożone akordy w tonacjach kolejno: Es – dur, C-dur, Es-dur. Jest to odzwierciedlenie ptasiego śpiewu według pewnego określonego schematu rytmicznego. Powstaje wrażenie, jakby ptaki rywalizowały ze sobą w pokonywaniu *fioritury*.

Część A1, takty 72 – 83

Fragment ten w obrębie taktów 77-83 jest powtórzeniem dokładnym taktów 1-4 uzupełnionym przez 3 takty. Powtarza się dwukrotnie w sposób identyczny. Natomiast poprzedza go fortepianowy łącznik (takty 72-76), które stosuje typ rytmu i strukturę preludium. Pojawienie się tego interludium służy przeprowadzeniu modulacji z tonacji Es dur do tonacji G-dur.

Część C, takty 84- 131

Część C jest zróżnicowana, chociaż w zasadzie opiera się na materiale dźwiękowym już występującym. Pierwsze dwa zdania tego fragmentu są identyczne, ale powtórzenie kończy

się na zawieszeniu na akordzie G-dur, który nas przeprowadza do następnego fragmentu utrzymanego w tej tonacji. Ten fragment: takty 100-113 nawiązuje początkowo do rytmicznego schematu znanego z głównego motywu (takty 100 – 104). Generalnie jednak wykorzystuje wszystkie wcześniej pojawiające się motywy i chwytów kompozycyjne. Do taktu 121 muzyka rozwija się dość swobodnie. Potem następuje coda, w której głos trzyma jeden wysoki, kulminacyjny dźwięk, a fortepian powraca do motywu z prologu, co stanowi zamknięcie utworu w nastroju euforii i upojenia bogactwem wiosennej natury.

Shang De Yi, *Lipcowe łąki* do słów Song Bin Yan

Tekst do *Lipcowej łąki* napisał Song Bin Yan, muzykę Shang De Yi. Jest to pieśń koloraturowa na sopran, często wykonywana i ciesząca się dużą popularnością wśród artystek. Jednocześnie jest też często wykorzystywanym materiałem dydaktycznym przez nauczycieli muzyki wokalne. W pieśni użyte są elementy muzyki Ujgurów z Xinjiangu. Utwór przedstawia urzekające piękno łąki (równiny) za pomocą dwóch melodii: lirycznej oraz koloraturowej. W całej pieśni elementem dominującym jest wyrazisty schemat rytmiczny, przypominający nieco europejską habanerę. Pochodzi on z ujgurskiego typu przedstawienia *meshrep*.

Tekst pieśni:

*Pszczół brzęcząc zbierają kwiatowy pyłek,
A brzęcząc,⁶⁰
Motyle unoszą się z kwiatów, tańczą z wdziękiem,
A z wdziękiem,
Wieje delikatna bryza,
Przetaczają się zielone fale,
A...
Urzekający widok gór Tienszan,
Prawdziwe piękno lipcowej łąki.*

Struktura utworu jest w zasadzie dwuczęściowa, ale Część pierwsza [A] powtarza się ze słowami drugiej strofy wiersza [A bis], potem następuje część [B], która nie jest jednorodna.

⁶⁰ Di Li: jest to wyrażenie z lokalnego dialektu w Xinjiang. Wprowadzanie słów należących do dialektów podkreśla ludową chińską charakterystykę.

Część główna [A] obejmuje takty 1-39.

Część główną [A] poprzedza wstęp fortepianowy, składający się z taktów 1- 9. Oktawowa melodia prawej ręki oraz rytm lewej, jak w ujgurskim przedstawieniu *meshrep*, wzajemnie się uzupełniają, powodując od samego początku powstanie u słuchaczy uczucia przestrzeni.

Głos pojawia się w takcie 11. Prezentuje główny, bardzo charakterystyczny temat, który składa się z efektownie ze sobą współgrających elementów: ujgurskiego rytmu, melodycznych figur o kolistym charakterze i wyrazistej artykulacji. Temat jest 4-taktowy. W sekwencji taktów 11 - 22 rozpoznajemy trzy frazy, które tworzą rodzaj spójnej całości. Pierwsza zawiera temat, druga jest rozwinięciem tego tematu, a jej punktem kulminacyjnym jest skok interwałowy o 6 wielką. Trzecia fraza ma charakter bardziej statyczny. Oto frazy 1 i 2 z tej sekwencji.

11

小蜜蜂采花嗡嗡的哩， 啊 啊 啊 嗡嗡的哩，
羊群像云朵白白的哩， 啊 啊 啊 白白的哩，

15

花瓣蝶起舞翩翩的哩， 啊 啊 啊 翩翩的哩， 清风儿吹来
毡房像星星闪闪的哩， 啊 啊 啊 闪闪的哩， 小牧子赛马

1/4

Przykład 39, Shang De Yi, *Lipcowe łąka*, takty 11-19, temat zasadniczy w taktach 11-14

W takcie 23 pojawia się wokaliza, w której linia melodyczna tworzy muzyczny ekwiwalent tańczących w przestrzeni motyli. *Tessitura* wznosi się wysoko. Konstrukcja wokalizy oddaje wdzięk, lekkość, figlarność i zwinność motyli. Wykorzystuje artykulację zasadniczego tematu. Pomiędzy fortepianem i głosem nawiązuje się dialog.

Część [A] powtarza się wraz z tekstem drugiej strofy wiersza, stanowiąc Część [A bis]. Tym razem fragment wokalizy podany w powyższym przykładzie maluje w melodii obraz, w którym „przetaczają się zielone fale”

Część główna [B] obejmuje takty 40- 68

W taktach 40 – 50 echa wstępu fortepianowego odnajdujemy w wokalizie. Jej melodyka jest tutaj rozległa, pojawia się dużo długich dźwięków, wartości są jakby w augmentacji. Tym bardziej zdumiewające jest wstawka dwutaktowa (takty 50-51) mocno kontrastująca, obfitująca w staccata, z rozdrobnionym rytmem opartym na znanym już ujgurskim schemacie rytmicznym. W taktach 56-57 przenosi się ona o kwintę wyżej. Ostatnie takty to *coda* o swobodnej formie, osadzona w wysokiej *tessiturze*.



Przykład 40, Shang De Yi, *Lipcową łąką*, takty 49-52

4.1.3. Hu Ting Jiang *Soprano Maira*

Hu Ting Jiang, znany współczesny chiński kompozytor. Od roku 2005 profesor Chińskiego Konserwatorium Muzycznego. Jego kompozycje wokalne nie tylko cechują się wyraźnym stylem narodowym, lecz również w bardzo zręczny sposób wprowadzają techniki zachodniego Bel canto. Jego utwory są bardzo głęboko



przeniknięte elementem ludowym, duchem epoki, duchem nauki oraz artyzmem. Do jego głównych dzieł zaliczają się: *Olśniewające lustro*, *Wiosenny balet*, *Młody ptaszek*.

Muzyczna analiza pieśni *Soprano Maira*

W pieśni Hu Ting Jianga *Soprano Maira* główny temat pochodzi z kazachskiej pieśni ludowej. Utwór ten opisuje piękną kazachską dziewczynę o imieniu Maira. Maira ma życzliwą, otwartą osobowość, ponadto znakomicie tańczy i śpiewa. Każdy kto słyszy jej głos poddaje się jego głębokiemu czarowi. Pasterze kazachscy zatrzymują się i z zachwytem słuchają jej pieśni. Pieśń artystyczna *Soprano Maira*, co można przetłumaczyć jako: *Pieśniarka Maira*, posiada bardzo silne folklorystyczne cechy taneczno-śpiewne. W zakresie kompozycji opiera się na pieśni oryginalnej z elementami techniki europejskiej. Użycie elementów koloraturowych w melodii jest nowatorskie. Dzięki nim utwór odzwierciedla radosny charakter dziewczyny. Pieśń ta często pojawia się na chińskich konkursach wokalnych w ostatnich latach.

Tekst pieśni:

Ludzie nazywają mnie Maira, poeci zwą mnie Maira
Mam białe zęby, dobry głos
Pieśniarka Maira, kiedy jestem wesół śpiewam,
Gram na dombrze⁶¹,
Przychodzący ludzie gromadzą się pod moim dachem.
Jestem dziewczyną z Wali, na imię mam Maira
Na moim białym szalu wyhaftowane są kwiaty róży,
Młodzi Kazachowie zazdroszczą mi,
Kto zaśpiewa lepiej od mnie?

Pieśń ma wyraźną budowę ABA1

Część główna [A] takty 1-87; składa się z trzech części:

Część A, takty 1- 49: prezentacja tematu 1 oraz tematu 2

⁶¹ Popularny w Północnej i Centralnej Azji tradycyjny kazachski, szarpany instrument muzyczny.



Przykład 41, Hu Ting Jiang *Soprano Maira*, takty 25-28, temat 1 (bez zakończenia w takcie 29)

Temat 1 zaprezentowany jest trzykrotnie. Jest to taneczny, szybki i efektowny temat, ukazujący żywiołowy ludowy charakter. Płynnie przechodzi on w temat 2, przedstawiony w taktach 34-39. Temat 2 z kolei jest bardziej liryczny. Zawieszony jest harmonicznie na subdominancie A – dur i zamiast rozwiązania bezpośrednio po nim następuje pierwsza wariacja na temat 2. Polega ona na zagęszczeniu rytmicznym w melodii głosu oraz zmianie akompaniamentu fortepianu z płynnych, rozłożonych akordów na akordy w artykulacji *staccato*. W prawej ręce fortepianu umieszczona jest linia melodyczna, która stanowi jakby drugi głos melodii sopranu, zapisany o tercję niżej. Temat pierwotnie liryczny zamienia się w rytmiczny motyw taneczny o typie otwartym, zakończony ludowym zaśpiewem „na,na,na”. Nie tylko wzbogaca on muzyczny język utworu, lecz jednocześnie przedstawia w humorystyczny sposób osobowość kazachskiej dziewczyny. Muzyka w tym fragmencie perfekcyjnie ukazuje jej pewność siebie, optymizm oraz pełną serdeczności i wigoru osobowość.

34

来 往 人 们 挤 在 我 的 屋 檐 底 下。 玛 依 拉 玛 依

41

拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 拉 依 拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 呀 拉 啦 啦 啦

Przykład 42, *Soprano Maira*, takty 34- 46; drugi temat w taktach 34-39; od taktu 39 rozpoczyna się ludowy „zaśpiew” z użyciem asemantycznej sylaby „na”.

Część A1, takty 50-71: pierwsza wariacja na tematy 1 oraz 2. Zamiast długiej nuty kończącej temat1 pojawia się szybka gama w kierunku wznoszącym w wysokiej tessiturze. Temat 1 powtarza się dwukrotnie, a potem następuje fragment obejmujący 7 i pół taktu luźno osnuty na temacie 2.

Część A2, takty: 71-87: wokaliza, a zarazem swobodna improwizacja oparta na tematach 1 oraz 2. Taki rozwój pieśni odpowiada opisowi dziewczyny Mairy, której ulubionymi zajęciami są śpiew i taniec, dlatego można ten fragment odczytać po prostu jako śpiew Mairy. Jednocześnie w melodii oraz rytmice tego fragmentu odnajdujemy cytaty z poprzednio rozwijanego materiału muzycznego. Bardziej śpiewny charakter melodii wokalne uzupełnia wirtuozowski akompaniament fortepianu. W ten sposób przekazywany jest nastrój pełen życia i gwaru, co równocześnie przygotowuje grunt dla późniejszych elementów koloraturowych. Pozwala, aby śpiew i akompaniament fortepianu perfekcyjnie się dopełniły, przeobrażając się w całość. Dzięki temu efekt artystyczny ulega wzmocnieniu.

Część główna [B] takty 88-136;

Część [B] jest bardzo przemyślana pod względem kompozycji. Rozpoczyna ją wstęp fortepianowy, który na przestrzeni taktów 88 -91 prezentuje temat 1 – dynamiczny, zdecydowany, w dynamice *forte fortissimo*. Po nim następuje dość nieoczekiwane łączenie, który zaczyna się od *ritardando* i wyciszenia dynamiki, aż do *mp*. Od taktu 96 następuje duża zmiana nastroju, co spowodowane jest przede wszystkim zwolnieniem tempa, wydłużeniem wartości nut w partii śpiewanej, zmianą akompaniamentu na rozłożone pasaże. Ukazana zostaje inna strona osobowości Mairy: liryzm, uczuciowość, bogactwo jej wnętrza. Przygotowuje nas ten fragment do najbardziej pełnego ukazania charakteru Mairy poprzez następującą w taktach 122-136 kadencję. Stanowi ona prawdziwy popis umiejętności Mairy – pieśniarki.

Część główna [A1] takty 135 – 185;

Kompozytor zarówno w partii fortepianu, jak w partii wokalnejszy posługuje się materiałem dźwiękowym z części [A]. Już w takcie 135 w fortepianie słyszymy temat 1, żywiołowy, w dynamice *fff* i z wyrazistymi akcentami *marcato*. Do taktu 161 w zasadzie materiał dźwiękowy jest identyczny, jak w części [A]. Od taktu 162 rozpoczyna się epilog, a zarazem efektowna coda całej pieśni. Tworzy ją kolejna wokaliza Mairy, będąca znowu swobodną improwizacją opartą na znanych tematach. Głos przenosi w bardzo wysokie rejestry, sięgając w kulminacji dźwięku *cis trzykreślne*. Płynnej melodii towarzyszy rozbudowana partia fortepianu. Ostatecznie pieśń kończy się wybuchem radości i euforii.



Przykład 43, *Soprano Maira*, takty 175-185, finał pieśni

4.2 Rozwój koloraturowej techniki wokalne w Chinach

4.2.1 Pozytywny wpływ europejskiego *bel canto* na chińskie techniki śpiewu koloraturowego

Od momentu swego powstania idea śpiewu *bel canto* ma istotne zastosowanie w edukacji wokalne. Po wielu stuleciach europejska edukacja wokalna, metodą prób i błędów, ostatecznie przekształciła się w kompletną i naukową teorię dydaktyczną. Od pierwszych traktatów prezentujących *Bel Canto* – *Nowej muzyki* Cacciniego,⁶² *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto* P.F. Tosi,⁶³ do końca XIX i początku XX wieku – w książce: *Technika Bel canto* G. B. Lampertiego⁶⁴, w szczególności sposób

⁶² Giulio Caccini, *Le Nuove Musice*, Firenze 1601

⁶³ Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. (Bologna 1723).

⁶⁴ G. B. Lamperti, *The technics of Bel canto* (*Technika bel canto*), New York, 1905

wykładano zasady i rozumienie *bel canto*. Technika śpiewu koloraturowego, będąca elementem techniki *bel canto*, cechuje się dużym poziomem trudności w wykonawstwie. Poza zastosowaniem siły wsparcia oddechowego (*appoggio*), koniecznym do wykonania partii koloraturowych, trzeba za pomocą perfekcyjnej emisji dźwięku dokonać połączenia emocji ze wspianą techniką. Kiedy pragniemy w piękny, czysty, gładki sposób zaśpiewać bogate koloraturowe linie muzyczne, najważniejszą rzeczą jest prawidłowe uchwycenie podstawowych zasad oddychania, aktywne otwieranie jam rezonansowych oraz odnalezienie właściwego umiejscowienia dźwięku. Już w starożytności, w czasach dynastii Qin (od 221 roku p.n.e.) w Chinach funkcjonował spisany zbiór teorii muzyki wokalne, które w okresie panowania kolejnych dynastii: Tang oraz Song rozwinęły się w dojrzały system, utrwalony za panowania dynastii Qing. Wśród nich najbardziej dojrzałym był zbiór teorii muzyki scenicznej, który jest ważnym punktem odniesienia dla rozwoju współczesnej chińskiej muzyki wokalne. Nadejście *bel canto* oznaczało skok jakościowy dla pierwotnej, chińskiej sztuki wokalne, szczególnie w sferze praktyki śpiewu koloraturowego. *Bel canto* stawiało nowe wymagania: zdolność do kontroli oddechowej, rozszerzanie skali głosu i jego elastyczności, a także uświadomiło śpiewakom ważność rezonansu w budowaniu jakości brzmienia głosu.

(1) Kontrola oddechu

*Oddychanie jest siłą napędową śpiewu, siłą wsparcia śpiewu.*⁶⁵ Oddychanie w trakcie śpiewu to niekończący się temat dyskusji dla chińskich i zagranicznych kręgów muzycznych. Słynny włoski nauczyciel muzyki wokalne Giovanni Battista Lamperti uważał, iż;

*breath-control is the foundation of all vocal study – kontrola oddechu jest podstawą całego nauczania śpiewu.*⁶⁶

Ponadto G. B. Lamperti twierdził, iż podczas śpiewu powinno się oddychać przeponą, czyli stosować to, co dziś nazywamy „zasadą połączonego oddychania klatki piersiowej i brzucha”. Przy wsparciu mięśni brzucha oraz przepony możliwe jest ustanowienie kontroli nad oddychaniem. Chińczycy już w starożytności znali wagę oddychania. Tan Qiao w *Księdze Przemian* w dialektyczny sposób postrzegał dźwięk i oddech jako nierozdzielne części całości:

⁶⁵ Shen Xiang *Sztuka Edukacji Wokalne* (*Shen Xiang's Art of Teaching Vocal Music*), Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, 1998.10 str. 15

⁶⁶G. B. Lamperti, *Technika bel canto* (*The technics of Bel canto*), New York, 1905

*Powietrze pochodzi z dźwięku, dźwięk pochodzi z powietrza, powietrze napędza wydawanie dźwięku, dźwięk wprawia powietrze w drgania*⁶⁷

W czasach dynastii Ming pisarz Wei Liang Fu w *Regule pieśni* twierdził, że: *najtrudniejszy wybór, to jak przygotować barwę głosu, kiedy gardło szeleści i jest wilgotne, tylko emisja dźwięku z punktu dantian, umożliwi mu trwałość*. Sensem tej wypowiedzi jest to, że jeżeli pragniemy, by nasz głos był stabilny, musimy dokonać jego emisji z punktu *dantian*⁶⁸, który jest tym, co dziś określamy mianem „oddychania przeponą”. Taka metoda oddychania nadaje głosowi trwałość, siłę penetracyjną.

Przykładem utworu, w którym wykorzystanie oddechu przeponowego jest absolutnie konieczne jest aria Bogini Gó z opery Qu Yuan skomponowanej przez Shi Guang Nan . Często dźwięki *staccato* służą wykonaniu skocznych, żywych fraz koloraturowych w wysokiej *tessiturze*. Stan w trakcie wydawania dźwięku bardzo przypomina radosny śmiech „ha ha”, konieczne jest wytworzenie uczucia „wsysania” i gromadzenia powietrza wypełniającego talię. W przykładzie nutowym 44 pojawiają się dwie figury koloraturowe

w cichej dynamice. W przypadku braku silnego wsparcia ze strony oddechu jest rzeczą niesłychanie trudną wykonanie na tak wysokich dźwiękach odległych skoków interwałowych, dlatego podczas śpiewu konieczne jest zastosowanie oddychania klatką piersiową i brzuchem, co powoduje pełne rozwarcie mięśni grzbietu i mięśni brzucha, ponadto zapewnia utrzymanie kontroli nad przeponą. Tylko w ten sposób dźwięk staje się bardziej elastyczny.



⁶⁷ Tan Qiao *Księga Przemian (Hua Shu)*, Agencja Chińskiej Książki, 1996.

⁶⁸ Termin pochodzący z tradycyjnej chińskiej teorii muzyki wokalne, punkt *dantian*, znajduje się na brzuchu poniżej pępka

Przykład 44, Shi Guang Nan, aria Bogini Gór z opery Qu Yuan. Odległe interwały w artykulacji staccato w wysokiej *tessiturze* i dynamice *piano*

(2) Aktywne rozwieranie gardła

W trakcie ćwiczenia techniki *bel canto* rozwieranie gardła jest niesłychanie ważną, centralną funkcją z powodu jego bezpośredniego wpływu na jakość głosu. Rozwieranie gardła to inaczej umieszczenie krtani na stabilnej, prawidłowej pozycji. Miękkie podniebienie jest wygięte ku górze, podstawa języka jest rozluźniona, ułożona równo za dolnymi zębami, szczęki są otwarte, wtedy też gardło jest rozwarte. Ziewanie umożliwia rozwieranie i wprowadzenie jamy ustnej w stan rozluźnienia, górne podniebienie jest uniesione. Tak powiększa się przestrzeń jamy ustnej. „Ziewanie” jest znakomitą metodą rozwierania gardła, jak również utrzymania aparatu głosowego w dobrym stanie. W codziennej praktyce można „ziewać” z zamkniętymi zębami. W tym momencie wewnątrz jamy ustnej również znajduje się w stanie rozwarcia i uniesienia. Jeżeli potrafimy utrzymać taki stan w trakcie śpiewu, możliwe jest uniknięcie nawyków nieodłącznych dla chińskich śpiewaczek, takich jak: dążenie do uzyskania jasnego głosu prowadzące do sytuacji, kiedy głos staje się „biały”, „płaski”, „ściśnięty”. W rezultacie zastosowania „ziewania” powstaje efekt „okrągłego”, „nasyconego” dźwięku. Znanym na całym świecie włoski baryton i nauczyciel muzyki wokalne profesor Gino Bechi bardzo często korzystał z metody „ziewania”. Mówił tak:

Czym jest rozwarcie gardła? Ziewnięcie rozwiąże wszystkie problemy. ⁶⁹

W trakcie przygotowywania chińskich pieśni koloraturowych za pomocą rozwierania gardła możliwe jest uzyskanie większego nasycenia głosu. Jako przykład konieczności zastosowania rozwarcia gardła mogą posłużyć dwa koloraturowe pasaże z pieśni *Soprano Maira*.

⁶⁹ Gino Bechi Lecture Notes. *Central Music Editorial Board*, Beijing: Central Orchestra Expert Studio. 1981, str. 35.

我 是 瓦 利 姑 娘 名 叫 玛 依

33 啦 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 白 手 巾 四 边 上

59 绣 满 了 玫 瑰 花 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 年 青 的

Przykład 45, Hu Ting Jiang *Soprano Maira* takty 47-64. Pasaże koloraturowe w taktach 53-55 oraz 60-62

[Tekst przykładu nutowego: *jestem dziewczyną z Wali na imię mam Maira ha, ha, ha, na moim białym szalu wyhaftowane kwiaty róży, ha, ha, ha, Młoda...*]

W mojej opinii w trakcie wykonywania tego fragmentu należy zachować stan rozwarcia „instrumentu muzycznego”, którym są jamy rezonansowe ludzkiego ciała. W ustach należy utrzymywać wolną przestrzeń, kluczowe słowa winny być okrągłe, dykcja luźna. Konieczne jest zachowanie wewnętrznej przestrzeni; oddech powinien być skoncentrowany niczym lejek, stawiający opór ku górze. W zakończeniu pasaży koloraturowych śpiewaczka musi zapamiętać, iż „ha” nie wolno zaśpiewać jako „a”. Głoska „h” pojawiająca się przed „a” ułatwia rozwarcie ścian jamy ustnej i gardła. W trakcie wykonywania tych dwóch fraz należy zwrócić szczególną uwagę na kontrolę oddechu, niczym przy nakładaniu koralików, trzeba unikać utraty dużej ilości powietrza, kiedy partia koloraturowa przebiega w dół i w górę,

należy utrzymać stabilność oddychania. Poza korzystaniem z mięśni brzucha inne miejsca powinny pozostawać nieruchome, każde *staccato* musi być czyste, jasne, zdecydowane oraz posiadać sprężystość i wyrazistość.

(3) Właściwe zastosowanie rezonansu klatki piersiowej i innych rezonatorów

Słynny chiński nauczyciel muzyki wokalne, profesor Sheng Xiang mówił tak:

*śpiewaj ssąc, przyklej się do ściany gardła, poczuj rozszerzanie wnęki jamy nosowej, wtedy ukaże się stan otwarcia wdechu.*⁷⁰

Bazując na metodzie zmieszanych dźwięków (zmieszanie rezonansu klatki piersiowej i rezonatorów górnych) w celu osiągnięcia lekkości w wysokiej i superwysokiej strefie dźwięków, konieczne jest przeprowadzenie korekty w odczuciu proporcji prawdziwego głosu i falsetu. Liczba pełnych dźwięków w wysokiej *tessiturze* maleje, udział falsetu rośnie. Po wejściu do superwysokiej strefy dźwięku praktycznie w pełni korzystamy z odczucia falsetu. Dzięki zastosowaniu tej zasady do ćwiczeń technicznych możliwe jest zaobserwowanie, iż w trakcie śpiewu dzieł koloraturowych uczucie „maski” stanie się nadzwyczaj silne. Na przykładzie pieśni *Mały ptaszku mój przyjacielu* możemy przekonać się, że część koloraturowa, stanowiąca trzecią część pieśni, wymaga maksymalnie efektywnego oddychania. Należy przy tym odnaleźć dokładną pozycję rezonansu głowy, wtedy dźwięk trafia bezpośrednio do zatok czołowych. Nie wolno używać siły, krzyku. Natomiast mięśnie brzucha powinny mocno kontrolować przeponę, wtedy koloratura jest czarująca i pełna siły, cechuje się też wyrazistością oraz skoncentrowaniem dźwięku.

⁷⁰ Zou Benchu. Studium systemu śpiewu Shen Xiang: Singing Studies (A Study of Shen Xiang's Singing System: Singing Studies), Beijing: People's Music Publishing House. 2000. str. 56.



Przykład 46, Shi Guang Nan, pieśń *Mały ptaszku, mój przyjacielu*, takty 69-76

4.2.2 Wyrażanie treści oraz nastroju pieśni poprzez koloraturę

(1) Tworzenie przekazu tekstu utworu

Tekst ma kluczowe znaczenie w utworze wokalnym. Dzięki tekstowi możemy w wyobraźni stworzyć zarys muzycznych obrazów znajdujących się w danym dziele. Łączymy w jedność słowa utworu muzycznego ze wszystkimi pojawiającymi się w nim nastrojami, które razem tworzą wizerunek kompozycji. Zarówno w chińskiej pieśni koloraturowej, jak w zagranicznych utworach koloraturowych, piękny tekst poetycki złączony z melodią pozwalają widzowi i wykonawcy na rzeczywiste odczucie wszystkich zawartych w utworze emocji oraz uczynienie kroku do przodu w jego opanowaniu i zrozumieniu.

Spójrzmy na przykład *Lipcowej łąki*, na dwie frazy koloraturowe z zastosowaniem progresji harmonicznego z tonacji fis – moll do cis – moll, które tworzą jedno muzyczne zdanie. Fragment ten jest wykonywany jako *wokaliza* na samogłosce „a”. Trzeba zwracać uwagę na wszystkie znaki i określenia w partyturze oraz dobrze uchwycić intencje kompozytora utworu. W tekście poprzedzającym *wokalizę* mamy następujące zdanie: *Przetaczają się zielone fale*. Charakterystyczna budowa figuracji czterodźwiękowych, ich niemal graficzny rysunek wzmocniony poprzez artykulację *legato* – *staccato*, a także kierunek zstępujący linii melodycznej w całej wokalizacji, są doskonałą ilustracją obrazu przekazanego przez tekst.

poetycki. Dynamika stopniowo przechodzi od cichej do głośnej, po osiągnięciu najwyższego dźwięku zaczyna ponownie słabnąć, wtedy to, przy pełnym oddechu, mięśnie brzucha muszą odegrać rolę mocnego wsparcia. Melodia schodzi w dół tworząc emocjonalne oczyszczenie, jednocześnie budując wewnętrzną siłę napędzającą rozwój pieśni.



Przykład 47, Shang De Yi, *Lipcową łąką*, takty 20-28

(2) Wyrażanie nastroju muzyki

Muzyka jest sztuką liryczną. Muzyka wokalna jest ważnym elementem tej sztuki. Zawiera w sobie silny komponent liryczny, a emocje stanowią bardzo ważny element w jej prezentacji. Nie tylko uwypuklane są rzeczywiste emocje zapisane w nutach, równocześnie wymagane jest od śpiewaczki pokazanie własnych, prawdziwych emocji w centrum śpiewu. Jest to problem dualności – zapisanego w nutach nastroju utworu i subiektywnych odczuć artysty. Dla wokalistek jest rzeczą niezbędną precyzyjne opanowanie owej dualności nastroju utworu i nastroju własnego, by następnie korzystając z umiejętności technicznych odpowiednio je przedstawić. Artystka w trakcie śpiewu musi głęboko zrozumieć znaczenie emocji wykonywanego utworu. Dzięki takiemu zrozumieniu, poprzez studia nad tłem powstawania utworu, szczególnymi cechami epoki, w której został skomponowany, ówczesnymi kryteriami artystycznymi, możliwe jest uchwycenie jego prawdziwych emocji. W istocie nastrój pieśni i nastrój wokalistki są od siebie niezależne, patrząc powierzchownie

nie ma między nimi żadnego związku, jednak, kiedy spojrzymy z perspektywy wykonania muzyczno-wokalnego, obie te części muszą stworzyć jedną organiczną całość.

Szczególnym przypadkiem arii koloraturowej jest aria Bogini Gór z opery Shi Guang Nana *Qu Yuan*. Brakuje w niej słów, jest zastosowana tylko melodia. Tłumaczy to, dlaczego w procesie tworzenia postaci Bogini Gór należy bardzo głęboko zrozumieć tło samego utworu, aby następnie połączyć je z techniką koloraturową w procesie jej wokalnego wykonania. W tej arii ornamentyka, kwiecistość melodyczna zastępują semantykę tekstu literackiego. Muzyka wyraża wszystko. Nie można jednak powiedzieć, iż wykorzystane tu cztery głoski nie mają żadnych znaczeń. Są to głoski mające wskazywać na mityczność Bogini Gór, która znana jest z mitologii chińskiej. Ponieważ jest to istota nierealna, posługuje się językiem magii, a nie językiem ludzkim. Tworzy to skojarzenia, które są odzwierciedlone przez bardzo liczne figury koloraturowe w arii. Linia melodyczna jest pełna zmienności, przepychu ornamentów oraz liryzmu o orientalnym zabarwieniu. Występuje tu instrumentalizacja linii melodycznej. To sprawia, że w kompletny sposób zaprezentowane są umiejętności techniczne sopranu koloraturowego. Ucząc się tej arii i przygotowując ją do wykonania, należy w odpowiedni sposób wykonać wszystkie szczegóły wskazane przez kompozytora. Jednak ogromna część koncepcji wykonawczej zależy od wyobraźni i kreatywności śpiewaczki. Dzięki delikatnym zmianom dynamiki można pogłębić portret psychologiczny bohaterki. Dużą rolę odgrywa też zmienność barwy głosu. Ważne jest zrozumienie całości formy utworu oraz funkcji koloratury w tej arii.

4.3 Przelamywanie barier w tworzeniu chińskiego stylu śpiewu koloraturowego

Chiński styl śpiewu koloraturowego znalazł się pod wpływem wielu czynników. Każda wokalistka w trakcie wykonywania dzieła koloraturowego wprowadza doń własną, wyjątkową interpretację. Różne narodowości, różne epoki, różne idee - wszystko to tworzy warunki kształtujące styl, które to podczas komponowania dzieła koloraturowego zostają odzwierciedlone w języku muzyki. Można powiedzieć, iż sposób śpiewania (technika) oraz styl kompozytorski są najważniejszymi czynnikami kształtującymi chiński styl śpiewu koloraturowego.

4.3.1 Chiński styl śpiewu pieśni koloraturowych

(1) Ekspresja werbalna

Chiński śpiew koloraturowy opiera się głównie na języku chińskim, nadaje mu to szczególny wyraz i wybitnie narodowy styl. Chiny są krajem zamieszkiwanym przez 56 grup etnicznych. Różnice geograficzne doprowadziły do powstania różnic językowych, jak również pojawiła się niezwykła różnorodność pod względem zwyczajów ludowych, warunków życia, zainteresowań estetycznych, co przekłada się na wyjątkowe bogactwo źródeł językowych wykorzystywanych przy tworzeniu pieśni. W chińskim śpiewie koloraturowym zmanifestowany jest styl śpiewu chińskich grup etnicznych. Bardzo często językiem pieśni ze względu na różnice geograficzne jest lokalny dialekt. Dla przykładu, w *Lipcowej Łące* w tekście pojawia się fraza *di li*, pochodzi ona z dialektu używanego w Xinjiangu, została wprowadzona do tekstu utworu w celu podkreślenia jego lokalnego stylu. Dalej w arii Bogini Gó umieszczone zostały tylko cztery samogłoski: „o”, „a”, „u”, „i” - wszystkie wywodzą się ze starożytnej „magicznej”⁷¹ kultury chińskiego państwa Chu. Czarownik w trakcie składania ofiar często używał specjalnego języka ofiarnego, który symbolizował jego rozmowę z bóstwami. Kultura języków chińskich grup etnicznych jest ważnym składnikiem kultury Chin, jest esencją chińskiej tradycji i to właśnie ona uformowała językową wyjątkowość chińskich pieśni koloraturowych.

(2) Operowanie zmienną barwą głosu

Pod względem zastosowania barwy głosu oraz kanonów estetycznych chiński śpiew koloraturowy posiada charakterystykę narodową.

*Są dwa źródła barwy głosu: pierwszym jest wrodzony głos sopranu koloraturowego, cechujący się stosunkową stałością określającą zakres utworów koloraturowych możliwych do wykonania; w drugim, zgodnie z wymaganiami wobec barwy głosu wynikającymi z charakterystyki utworu, zastosowanie techniki koloraturowej prowadzi do modyfikacji własnej, stałej barwy głosu. Na względnie stabilnych podstawach konieczne jest uzyskanie elastyczności, która ofiarowuje wykonywanemu utworowi więcej zmienności i barwy.*⁷²

Chiny są krajem obfitującym w sopranów koloraturowych, ma to bardzo duży związek z budową fizjologiczną Chińczyków oraz ich nawykami wymowy. Emisja dźwięku muzyki wokalne opiera się na rezonansie. Sopranów koloraturowych posiadają przewagę wynikającą z

⁷¹ Wu, czarodziejstwo: czarownik, popularna profesja w starożytnych Chinach w państwie Chu, w tym czasie uważano, iż czarownicy mogli komunikować się z bóstwami, zazwyczaj brali udział w modłach lub składaniu ofiar.

⁷² Li Zhuo, *Zapóżyczanie, użycie i inne ---- Studium nad chińskim i zachodnim sopranem koloraturowym* (A Study on the Art of Chinese and Western Soprano Singing), Uniwersytet Pedagogiczny w Liaoning, 2010

faktu, iż wymowa i dykcja Chińczyków powodują umiejscowienie języka bardziej z przodu i ku górze, dzięki czemu powstaje głównie rezonans jamy ustnej, dźwięk jest skoncentrowany, jasny, lecz trochę słaby w wolumenie. Mimo faktu, iż popularyzacja *bel canto* w Chinach zmieniła uprzednio istniejącą w chińskiej muzyce wokalne sytuację niewystarczającego wykorzystania rezonatorów ciała, to z powodu określonej wymowy chińskich słów oraz artystycznej inklinacji do jasnej barwy głosu, w trakcie wykonywania chińskich pieśni koloraturowych nie powinno się stosować techniki *bel canto* w sposób nieprzemyślany, lecz należy dokonać korekty barwy głosu zgodnie z wymaganiami określonej pieśni.

Na przykład podczas wykonywania *Walca wiosennej bryzy* przyjemny, radosny nastrój pieśni powinien opierać się na umieszczeniu pozycji emisji dźwięku z przodu, w ten sposób uzyskiwana jest jasna barwa głosu. Podczas wykonywania pieśni *Soprano Maira*, ponieważ Maira jest młodą dziewczyną, jej barwa głosu musi być zbliżona do barwy głosu młodej dziewczyny, być żywa i figlarna. Podczas wykonywania *Arii Bogini Gó* barwa głosu ducha musi ulegać korekcie zgodnej ze zmianami jego nastroju. Unikalna estetyka barwy głosu stanowi wyjątkową cechę chińskiego śpiewu koloraturowego, różniącą się od charakterystycznego dla *bel canto* umieszczania rezonansu z tyłu, czyniącego barwę głosu cięższą, odległą od śpiewu ludowego. Umieszczenie rezonansu z przodu daje nadbyt jasną – według zachodnich standardów - barwę głosu oraz zbyt mały jego wolumen, by sprostać wymaganiom utworów napisanych w stylu *bel canto*. Należy powiedzieć, iż barwa głosu chińskiego śpiewu koloraturowego jest w istocie syntezą, perfekcyjnym połączeniem techniki *bel canto* oraz chińskiego śpiewu ludowego.

(3) Zastosowanie retuszu upiększającego *Runqiang*

W chińskim śpiewie koloraturowym zastosowanie retuszu upiększającego *runqiang* zwiększa wyjątkowy, chiński urok wykonywanej pieśni, uwypuklając jej ludowe znaczenie. Retusz upiększający *runqiang* oznacza ozdabianie, upiększanie śpiewu, dzięki niemu siła wyrazu staje się bogatsza, barwa głosu bardziej energiczna, a ekspresja za pomocą tekstu bardziej emocjonalna. Takie zabiegi powodują, iż linie muzyczne nie są sztywne, martwe, lecz żywotne. Powszechną metodą zastosowania retuszu upiększającego jest używanie ozdobników. Wraz z prawidłowym uchwyceniem nastroju pieśni i jej wyrazu w okolicach właściwej nuty melodii dodawana jest przednutka lub tryl, bądź *glissando*. Jest to praktyczne zastosowanie chińskiego stylu śpiewu koloraturowego. Podczas wykonywania pieśni *Lipcowa ląka*, tak jak widzimy na rysunku poniżej, na wysokości sylaby *li* z wyrazu „prawdziwie

piękna”, *zhen meili* w partyturze znajduje się nuta *cis*, natomiast podczas faktycznego śpiewu w celu ożywienia tekstu, aby w lepszy sposób opisać piękno zielonej, bezkresnej łąki, wyrazić gorącą miłość dla równiny, wokalistka bardzo często dodaje przednutkę, dochodzi do zmiany na dwie nuty: *his-cis*



Przykład 48, Shang De Yi, *Lipcowe łąki*, takty 33-36

4.3.2 Styl twórczy chińskiego śpiewu koloraturowego

(1) Styl narodowy

Naród jest symbolem kultury, styl narodowy to źródło, z którego ukształtowały się wybitne dzieła na sopran koloraturowy. Kompozytorzy w swej twórczości odzwierciedlają zwyczaje z życia codziennego, funkcjonujące idee, cechy języka, historię i kulturę poszczególnych narodów, traktując je jako wzorce do komponowania. W tworzonych przez nich dziełach znajduje się bogaty ton muzyki ludowej, ukazywana jest wyraźna narodowa charakterystyka. Dla przykładu w pieśni *Lipcowe łąki* ukazany jest styl ujgurski z chińskiego Xinjiangu, w pieśni *Soprano Maira* styl kazachski, czy też styl współczesny styl popularny w *Walcu wiosennej bryzy*. Te wszystkie, tak różne pod względem sopranu koloraturowego utwory manifestują bogatą i zróżnicowaną chińską charakterystykę ludową wraz z siłą jej ekspresji, dzięki czemu chińskie elementy ludowe i narodowe mogą wyraźnie wyróżniać się na tle zagranicznych pieśni. Na tej samej zasadzie zróżnicowane pod względem stylu arie: *Rejoice greatly, a daughter of Zion* Haendla oraz *Alleluja* Mozarta, wprowadzają słuchacza w olśniewający i kolorowy świat Europy, w bogaty, europejski styl. Pomimo wprowadzenia narodowych stylów, utwory na zachodni sopran koloraturowy wciąż mają wiele podobieństw, podczas gdy w zestawieniu z chińskimi utworami, występują gigantyczne różnice. Z powodu różnych charakterystyk, innej estetyki oraz innych stylów kompozytorskich, przy wyborze do pracy twórczej podobnej tematyki i materiałów muzycznych przez chińskich i zachodnich kompozytorów, słuchacze wciąż mogą dostrzec potężne różnice narodowych stylów. Dla przykładu, podczas wykorzystania identycznego tematu historii miłosnej stworzona przez Verdiego Gilda w swojej emocjonalnej ekspresji cechuje się romantycznym, europejskim stylem, emanuje czarującą, klasyczną aurą. Natomiast stworzony przez Shi Guang Nana sopran koloraturowy *Bogini Gór*, prześląknięty jest głęboką, orientalną - dalekowschodnią

barwą. Stąd też te dwie historie miłosne umożliwiają słuchaczom doświadczenie innych rodzajów miłości, wynikających z różnych stylów narodowych. To właśnie w tym miejscu znajduje się walor narodowej muzyki.

(2) Styl nie-ludowy

Po rozpoczęciu reform w latach 70-tych XX wieku w Chinach nastąpił rozkwit w dziedzinach: pracy kompozytorskiej oraz przedstawień scenicznych. Chińskie dzieła muzyki wokalne zawierające techniki koloraturowe są efektem połączenia chińskich tradycji muzyczno-wokalnych z klasyczną zachodnią techniką wokalną. Utwory te podczas wykonywania pokazują bardzo wiele chińskich cech. W tym miejscu, kiedy mówimy

o „technice koloraturowej”, mamy na myśli bazę, którą stanowi europejska technika koloraturowa. Po połączeniu z chińską pentatoniką oraz innymi elementami narodowymi

i ludowymi powstała „technika koloraturowa” „fuzji Chin i Zachodu”. Termin „pieśni nie-ludowe” nie oznacza, iż dana pieśń jest całkowicie wolna od jakichkolwiek wpływów muzyki ludowej, mówi o tym, iż występuje różnica między nią, a klasycznymi pieśniami ludowymi, zarówno pod względem technik kompozytorskich jak i dalszego rozwoju. Utwór nie-ludowy nie istnieje w samotności, odrzucając wpływy ludowej tonacji czy rytmu.

Na przykład *Walc wiosennej bryzy, czy Mały ptaszku, mój przyjacielu*. Styl tych utworów przeważnie opiera się na podstawie, którą stanowi zastosowanie zachodnich tonacji muzycznych. Wykorzystuje zachodnie metody kompozytorskie łącząc je z językiem chińskim i jego szczególnymi cechami. Co więcej, pod względem muzyki i tekstu, tworzone pieśni

w pełni oddają ducha epoki, zawierając charakterystykę epoki rozwoju nowych Chin oraz energię życia współczesnych Chińczyków.

ROZDZIAŁ V

Analiza porównawcza stylu i techniki wykonawczej utworów koloraturowych chińskich oraz europejskich na wybranych przykładach

5.1 Analiza porównawcza elementów muzycznych

5.1.1 Koloratura w architektonice pieśni chińskich i w muzyce Zachodu

Cechą zasadniczą, którą postrzegamy jako różnicę podstawową pomiędzy utworami koloraturowymi Zachodu, a pieśniami określanymi jako „współczesne chińskie pieśni artystyczne”, jest miejsce i rola, jaką odgrywa koloratura w architektonice utworu muzycznego. Zagadnienie to dotyczy kompozycji. Zasadniczo koloratura w utworach chińskich występuje w dwóch odmianach:

A. Elementy ornamentyki w funkcji urozmaicenia linii melodycznej, występujące w całym przebiegu utworu (pieśń *Lipkowa łąka*, aria Bogini Gó)

B. Samodzielne części muzyczne, zazwyczaj w formie wokalizy na samogłosce „a”, występujące jako:

- dłuższe wokalizy w formie rozbudowanej (*Mały ptaszku, mój przyjacielu*)
- refreny po zakończonej zwrotce i między zwrotkami (*Walc wiosennej bryzy*)
- *kadencje* w końcowej części utworu , bądź w funkcji intermedium (*Pieśniarka Maira*)

Ad. A

Występowanie ornamentyki w całym przebiegu linii melodycznej jest w zasadzie cechą występującą i w muzyce Zachodu, i w pieśniach chińskich. Są to drobne, charakterystyczne „ozdobne” figury bądź przednutki, które dostosowane są do głównej linii melodycznej. Same w sobie natomiast nie zmieniają tej linii. Różnica polega na tym, iż w muzyce Zachodu nawet skomplikowane ornamenty są wykonywane w ramach tekstu, a „rozciągnięcie” wyrazu i podzielenie go na dodatkowe sylaby jest zazwyczaj możliwe tylko przy długich i bardzo szybkich gamach. Natomiast w muzyce chińskiej koloratura zazwyczaj jest wokalizą, wykonywaną najczęściej na samogłosce „a”. Wydaje się, że ten fakt świadczy o odmiennej funkcji koloratury w obu przypadkach. W muzyce Zachodu, zarówno operowej, jak sakralnej, ornamentyka niejako muzycznie „obrazuje” słowo, na bieżąco dokonując jego „umuzycznienia”, bądź charakterystyki. Natomiast wokaliza w sposób oczywisty faworyzuje melodię, przekazując tylko mglistą sugestię semantyki.

Ad. B

Koloratura w formie samodzielnej części zwykle spełnia w pieśniach chińskich funkcję dźwiękowej imitacji odgłosów przyrody, np. w pieśni *Mały ptaszki, mój przyjacielu* pojawia się długa, rozbudowana część ostatnia, będąca popisem wokalnym naśladującym różne rodzaje ptasich śpiewów. W *Walcu wiosennej bryzy* można podobny fragment objaśnić jako swoisty „turniej” rywalizujących ze sobą ptaków. Pod tym względem pieśni chińskie są podobne do wielu pieśni Zachodu. Jednym ze źródeł śpiewu koloraturowego jest bowiem chęć naśladowania przyrody, a zwłaszcza śpiewu ptaków.

65 自由地
我的朋友。 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

66 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

67 由慢渐快
啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

68 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

69 由慢渐快
啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

70 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

71 由慢渐快
啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

72 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

73 由慢渐快
啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

74 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

75 由慢渐快
啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

76 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

Przykład 49, Shi Guang Nan, *Mały ptaszku, mój przyjacielu* , takty 65-76



Przykład 50, Shang De Yi, *Walc wiosennej bryzy*, takty 51-7

W pieśni *Mały ptaszku, mój przyjacielu* wokaliza koloraturowa występuje dwukrotnie w ramach każdej zwrotki ale nie jest to ten sam materiał dźwiękowy, raczej inna wersja oparta na tym samym schemacie harmonicznym.

Trzecim sposobem występowania koloraturowych ornamentów są tak zwane *kadencje*. Jest to rodzaj bardzo ozdobnego zakończenia dłuższych fragmentów w dziełach muzycznych Zachodu, zwłaszcza w ariach barokowych: świeckich i sakralnych, a potem w *bel canto* okresu romantyzmu. Zasadniczą cechą *kadencji* jest brak obecności akompaniamentu orkiestry, bądź fortepianu. *Kadencja* jest nie tylko harmonicznym „wykończeniem” danego fragmentu, ale też miejscem na popis wirtuozerii śpiewaka. Różnica pomiędzy pieśniami, a dziełami operowymi jest w tym wypadku znacząca. Przede wszystkim w Zachodniej operze lub w dziełach sakralnych wokalnie – instrumentalnych, *kadencja* jest jednym ze stabilnych elementów konstrukcji, natomiast w pieśniach chińskich ma skromną formę i małe rozmiary, a także jest mniej urozmaicona. Zwykle nie zawiera też tekstu. Dla porównania dobry jest przykład *kadencji* z oper Verdiego i Belliniego oraz *kadencja* z pieśni *Soprano Maira*. Rozbudowaną *kadencję* znajdujemy w zakończeniu arii Gildy z opery *Rigoletto*. (patrz przykład). Jest to bardzo charakterystyczna *kadencja* dla romantycznej opery *bel canto*.



Przykład 52, G. Verdi, aria Gildy, takty 51-52, finałowa *kadencja*

We fragmencie z arii Elwiry z opery *Purytanie* zaprezentowanym w przykładzie poniżej, *kadencję* tworzą długie gamy zakończone na dominancie efektowną gamą chromatyczną, a następnie powracającą do toniki As – dur poprzez gamę diatoniczną w górę (przykład 53) *Kadencja* poprzedza wejście dwóch innych solistów po 1 części *Cantabile*. W przypadku operowej arii Bogini Gór (przykład 54) *kadencja* znajduje się przed wejściem chóru, tak więc można powiedzieć, iż zbliża się pod tym względem do arii *bel canto*, w której schemacie mieści się także część solistki z chórem, poprzedzona solistyczną *kadencją*.

EL -mor,..... ah vie - ni, vien..... al l'a -

EL -mor, al - l'a - mor,..... al - l'a - mor,..... rie -

R Ah! Ri - co - vrar - ti o -

G Ah! Ri - co - vrar - ti o -

43

Przykład 53, V. Bellini, Aria Elwiry z opery Purytanie, Cabaletta, takty

Tempo di ad lib.

43



Przykład 54, Shi Guang Nan, aria Bogini Gó, takty 51 – 60

Jeśli natomiast analizujemy pieśń *Soprano Maira*, zauważalne jest podobieństwo do *kadencji bel canto* w części B, w taktach 122 do 136. Również tutaj mamy dłuższą część opartą na pochodach gamowych. Jednakże to podobieństwo do kadencji Belliniego czy Verdiego jest pozorne. W arii Belliniego kadencja jest jednocześnie sposobem efektownego zamknięcia całości i osadzenia tej całości w głównej tonacji. Kompozytor chiński zasymilował ten wzorzec, ale dotyczy to tylko strony melodyczno - koloraturowej oraz faktu ograniczenia akompaniamentu. Podczas pochodów gamowych w górę fortepian milczy, podobnie, jak orkiestra w arii. Natomiast całość tej pozornej „kadencji” nie służy powrotowi do toniki w As –dur, lecz zawiera efektowną modulację do E – dur. Wynika to z faktu, iż część B pieśni osadzona była w innej tonacji, niż część A. Teraz za pomocą owej „kadencji”, kompozytor przeprowadza powrót do tonacji wyjściowej. Przykład porównujący kadencje z arii europejskich i „kadencję” z pieśni chińskiej pokazuje, jak idea znana z opery Zachodu została przetworzona i zastosowana w pieśni chińskiej. Oczywiście nie można zapomnieć o tym, iż pieśń jest znacznie mniejszą i skromniejszą formą, niż opera.

117

谁的歌声来和我比一下? 啊 哈哈哈哈哈

124

哈 啊 啊

130

啊 哈哈哈哈哈

134

Przykład 55, Hu Ting Jiang *Soprano Maira Soprano Maira*, takty 117- 138, *kadencja* w taktach 122-134

5.1.2. Melodyka i rytmika jako podstawa koloratury. Rola artykulacji w tworzeniu artystycznej ekspresji.

Tak zwane „chińskie współczesne pieśni artystyczne” przeznaczone na głos koloraturowy to grupa utworów, które ciągle jeszcze kształtują swoje oblicze. Nie ulega kwestii, że główną przestrzenią, w jakiej pojawia się element koloraturowy jest zwykle melodyka w połączeniu z określonym schematem rytmicznym. Zarówno muzyka europejska, jak tradycje chińskie wytworzyły pewne najczęściej występujące sposoby ozdabiania muzyki elementami koloratury. Zwłaszcza teoria muzyki europejskiej skodyfikowała wiele ornamentów melodyczno – rytmicznych. Muzyka chińska pod tym względem jest swobodniejsza, dopuszczając znacznie więcej możliwości improwizacyjnych. Mimo wszystko umieszczenie koloratury przede wszystkim w obrębie melodyki utworu jest cechą naturalną dla muzyki Zachodu i Orientu.

W chińskich pieśniach artystycznych – w przeciwieństwie do artystycznych pieśni europejskich - wyraźnie dominuje element melodyczny partii wokalne, jako najważniejszy nośnik ekspresji w utworze. Śpiew zdecydowanie wydobywa się na pierwszy plan, fortepian pełni zazwyczaj rolę podparcia harmonicznego, realizując głównie tzw. akompaniament. Rola partii fortepianowej nie jest równoważna z rolą głosu, co stanowi jedną z cech wyróżniających tak zwane pieśni artystyczne w Europie. Dlatego struktura pieśni chińskich jest w zasadzie całkowicie podporządkowana melodyce, często występującej w połączeniu z charakterystycznym schematem rytmicznym. Zazwyczaj występują tu na zasadzie przemienności frazy melodyczne o charakterze lirycznym mające prezentować tekst literacki oraz frazy koloraturowe, mające za zadanie urozmaicać, ozdabiać liryczną narrację lub ją ilustrować. Są to zazwyczaj wokalizy. To, iż melodyka całkowicie dominuje w tej grupie utworów sprawia, iż akompaniament fortepianowy może być traktowany dość swobodnie – w praktyce oznacza to dopuszczenie możliwości pewnych zmian dokonywanych przez samego pianistę w partii fortepianu.

Chińskie utwory na sopran koloraturowy w procesie twórczym znajdują się pod wielkim wpływem europejskich dzieł na sopran koloraturowy. Chińskie i europejskie dzieła cechuje występowanie wielu wspólnych punktów. Na podstawie analizy melodii omawianych utworów odkrywamy, iż pojawiają się one w następujących kilku aspektach:

Po pierwsze: zastosowanie jako podstawy koloraturowej rozległych gam i przebiegów

o kierunku wstępującym i zstępującym, często tworzących ruch falujący. Ruch melodii odbywa się w sposób ciągły (*legato*), ale także jako ciąg nut oddzielonych od siebie (*staccato*), co zależy od pewnych tradycji wykonawczych. Jako przykład mogą posłużyć takty 55 z arii Gildy *Caro nome* oraz takty 60-61 z pieśni *Soprano Maira*. Obie pokazują wspólną cechę, jaką jest zastosowanie szybkiej gamy wstępującej w melodii. W przypadku arii Gildy gama wznosząca się zazwyczaj wykonywana jest w artykulacji *staccato*, chociaż w nutach oznaczenia *staccato* nie pojawia się.



Przykład 56, G. Verdi, Aria Gildy z opery *Rigoletto*, takty 60-61



Przykład 57, Hu Ting Jiang, *Soprano Maira*, gamka legato w takcie [Chiński tekst przykładu nutowego: *wyhaftowane róże, ha, ha, ha, młdzieńcze...*]

Po drugie: zastosowanie zmiennej artykulacji w linii melodycznej. Kontrastowe zestawienie dźwięków w artykulacji *staccato* lub *martellato* (zapisane jako kropki lub przecinki w kształcie klinów nad nutami) i *legato* (oznaczone łukiem) jest najbardziej podstawowym sposobem łączenia dźwięków w utworach koloraturowych. Ten rodzaj zabiegu kompozytorskiego zarówno w kompozycjach chińskich, jak i zachodnich pojawia się często. Takie połączenie linii melodycznej z charakterystycznym schematem artykulacyjnym

odnajdujemy na przykład w *Alleluja* Mozarta w taktach 123-125 i w taktach 27-28 w pieśni *Lipkowa łąka*.



Przykład 58, Mozart, *Alleluja* motetu *Exsultate jubilate*, takty 123-128



Przykład 59, Shang De Yi, *Lipkowa łąka*, takty 25-28

Po trzecie: kontrastujące zestawienie artykulacji bardzo często łączy się z rytmem punktowanym, który jest jednym z najbardziej charakterystycznych rytmów arii Belliniego i Verdiego. W pieśni *Mały ptaszek, mój przyjaciel* połączenie elementów zmiennej artykulacji oraz rytmu punktowanego występuje, między innymi, w taktach: 25-27.



Przykład 60, Shi Guang Nan, *Pieśń Mały ptaszku, mój przyjacielu*, takty 25-28

Podobna sytuacja występuje w arii Elwiry z opery *Purytanie*, głównie w części *cabaletta*. W tym samym przykładzie mamy wykorzystanie pauzy jako odzwierciedlenie przyspieszonego oddechu bohaterki, będącej w silnej emocji, oczekującej niecierpliwie na swego ukochanego. Chwilowe wstrzymanie emocjonalnej wypowiedzi, przerwanie ciągłości *legato*, skrócenie wartości w funkcji ekspresyjnej, występuje także we współczesnych pieśniach chińskich. W pieśni *Lipkowa łąka* pauza umieszczona w środku figuracji koloraturowej dodaje lekkości, a zarazem wigoru całemu epilogowi pieśni.

The image shows a musical score for an aria by V. Bellini. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Viendi... let-to, è in ciel la". The piano accompaniment has dynamic markings "f" and "ff". The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "lu-na: tutto ta-ce intorno, intor-no: finchè spunti in cielo il giorno, vien...". The piano accompaniment has a tempo change marking "più lento" at measure 37. The score is marked "con abbandono".

Przykład 61, V. Bellini, Aria Elwiry z opery *Purytanie*; *Cabaletta*, takty 1-7 (w przykładzie *Cabaletta* rozpoczyna się w takcie 4)



Przykład 62, Shang De Yi, *Lipcową łąka*, takty 49-52

Najbardziej wyrazistym zastosowaniem pauz w celu oddania emocji bohaterki jest główny temat z arii Gildy z opery Verdiego, gdzie skrócenie dźwięków poprzez pauzy doskonale oddaje stan radosnego podniecenia, wręcz utraty tchu na wspomnienie ukochanego młodzieńca.

Gilda

Ca-ro no-moche il mio
Carv'd up-on my in-most

cor heart fe-sti pri-mo pal-pi-tar, le de-il-tie del-fa-
Is that name for ev-er-more, Ne'er a-gain from thence to

mor mi dei sem-pre ram-men-tar! Col pen-sier il mio de-
part, Name of love that I a-dore! Thou to me art ev-er-

Przykład 63, G. Verdi, aria Gildy, takty 7-18

5.1.3 Podobieństwa i różnice w harmonii europejskich i chińskich utworów na sopran koloraturowy

W śpiewie koloraturowym podstawa harmoniczna umieszczona jest zazwyczaj w partiach głosów orkiestrowych lub w fortepianie (w przypadku pieśni artystycznych). Oczywiście zmiany harmonii warunkują rozwój melodyki w utworze, a zarazem stanowią jego tło dźwiękowe. Podobieństwa w harmonii chińskich i europejskich utworach na sopran koloraturowy, manifestują się głównie w zastosowaniu harmonii funkcyjnej w systemie dur-moll. W zasadzie wszystkie pieśni koloraturowe reprezentują ten rodzaj harmonii.

Należy podkreślić dużą rolę harmonii w tworzeniu sytuacji dramatycznych w utworach *bel canto* europejskiego romantyzmu, gdzie stosunkowo rzadko pojawiają się współbrzmienia dysonansowe, mając za zadanie pomnożenie napięcia na tle dominujących łagodnych współbrzmień konsonansowych. Na przykład w arii Verdiego *Caro nome* przedstawiany jest realistyczny wizerunek Gildy przeżywającej uniesienie miłosne, a jednocześnie przeczuwającej nieszczęście.



Przykład 64, G. Verdi, Aria Gildy z opery Rigoletto, takty 15-18

Z perspektywy różnic harmoniczych pomiędzy chińskimi a europejskimi utworami na sopran koloraturowy widzimy, iż europejska muzyka jest zbudowana na podstawie systemu równomiernie temperowanego, z półtonem jako najmniejszą jednostką. W praktyce system ten przejawia się między innymi w użyciu skali półtonowej, a w przypadku elementów koloratu ry: pasaży i gam opartych na półtonach. Skala półtonowa jest wyraźną konsekwencją zastosowania systemu równomiernie temperowanego. Za przykład mogą posłużyć koloraturowe szybkie pasaże w ariach: *Caro nome* Verdiego oraz *Qui la voce sua soave* Belliniego. Ten element koloratury pojawia się w większości arii *bel canto* z początków XIX wieku. Pojawia się w też w zachodniej muzyce instrumentalnej, trudność jej zagrania nie jest duża, natomiast w utworze wokalnym poziom trudności jej wykonania jest zdecydowanie

wyższy niż w przypadku instrumentów muzycznych. Przyczyną jest fakt, iż skala półtonowa jest dla ludzkiego głosu trudna pod względem opanowania precyzji dźwięku. Jednak ćwiczenia takich przebiegów gamowych pojawiają się we wszystkich szkołach wokalnych *bel canto*. Stosunkowo rzadko pojawiają się one w pieśniach koloraturowych chińskich, ale przykładem użycia takiej koloratury jest aria Bogini Gór.

Chińska muzyka zbudowana jest na podstawie skali pięciodźwiękowej (pentatonika). Opiera się na podstawowych jednostkach interwału jak sekunda wielka, tercja mała, tercja wielka, sekunda mała z interwałem półtonowym również zalicza się do pentatoniki, jednak zajmuje poboczne miejsce, kręgosłupem muzyki jest skala pięciodźwiękowa. Chińskie pieśni koloraturowe wywodzą się z tonacji chińskiej muzyki ludowej, zapożyczają także tradycyjny europejski system harmoniczny tonacji durowych i mollowych łącząc je obie. Chiński kompozytor Shang De Yi podczas pisania pieśni koloraturowych stosował ludową pentatonikę łącząc ją z europejską formą pieśni, stosował współczesne metody harmoniczne wraz z ludowym stylem. W warstwie melodycznej operował zmiennością trybów dur i moll, osiągając wyrazistość harmoniczną zależności. Należy też zwrócić uwagę na fakt, iż najczęściej stosowanym zabiegiem kompozytorskim w sferze harmoniki jest progresja harmoniczna dotycząca powtarzalnych motywów koloraturowych. Taka progresja występuje zarówno w arii Bogini Gór, jak w pieśniach: *Lipkowa łąka*, w wokalizacji koloraturowej w pieśni *Walc wiosennej bryzy* oraz w wokalizach pieśni *Mały ptaszku, mój przyjacielu*.

5.2 Podobieństwa i różnice w praktyce wykonawczej

Na podstawie analizy cech chińskich i europejskich melodii utworów na sopran koloraturowy widzimy, iż zagadnienia wykonawcze w tej dziedzinie ogniskują się w dwóch obszarach:

Pierwszy z nich dotyczy funkcji, jaką spełniają elementy koloraturowe w danym utworze muzycznym.

Drugim aspektem są różnice pod względem stosowanych w melodii koloraturowej ozdobników.

5.2.1 Koloratura jako „droga” do zjednoczenia głosu i emocji

Europejski sopran koloraturowy po przejściu w XVIII wieku fazy, w której dominującą pozycję zajmowały popisy artystek, w XIX wieku wszedł w etap, w którym

koloraturowe umiejętności zaczęły właściwie służyć dramatyzmowi sztuki. Gwałtowne zmiany rozległych interwałów, szybkie zmienne przebiegi dźwięków oraz wspaniałe *kadencje* przedstawiały dramatyczne osobowości i nastroje bohaterów. Bez względu na to z jakiego kraju pochodziła śpiewaczka, nastrój muzyki był już zgodny z ustaleniami kompozytora. Możliwe, iż barwa głosu każdej wokalistki jest inna, jednak dzięki wyćwiczeniu wykonania utworu przedstawianego publiczności nastrój pieśni jest zawsze taki sam.

Chińska sztuka wokalna ma długą historię i tradycję. Już we wczesnych Chinach sztuka koloraturowa funkcjonowała jako pełna czaru metoda śpiewu pieśni operowych. Śpiew koloraturowy pojawia się we wszystkich rodzajach przedstawień bez względu na status społeczny ludzi, którzy w nich uczestniczyli. Śpiewacy i śpiewaczki zgodnie z różnymi, lokalnymi, artystycznymi wymaganiami opanowali dar przekazu artystycznego, potężnej oczarowującej sztuki scenicznej, który stosowali odpowiednio do tempa śpiewu, jego dynamiki, melodii śpiewanych fraz, tymczasowych zmian pomiędzy długimi i krótkimi dźwiękami, zastosowania ozdobników, ekspresji poszczególnych emocji. Istnieje tutaj pewne podobieństwo z wczesną europejską sztuką koloraturową.

W europejskich utworach koloraturowych koloratura służy ekspresji stanów emocjonalnych, wyraziście przedstawiając bohaterów, zwłaszcza w operze. Każda melodia jest stworzona w celu wyrażenia odmiennych uczuć: radości, gniewu, smutku. Spójrzmy na przykład arii koloraturowych Belliniego. Bellini podkreślał rolę melodii w funkcji wyrażania stanu ducha bohatera operowego, a jego styl muzyczny odznaczał się romantyzmem i liryzmem. Melodyka Belliniego jest piękna, płynna, pełna entuzjazmu, obfitująca w poetykę. Jeszcze bardziej warte podkreślenia jest to, iż w operach Belliniego partie przeznaczone na sopran koloraturowy z powodzeniem wprowadziły jego twórczy styl do kanonu opery. Role kobiece, które stworzył, są pełne głębi i wyrazu. Bellini znakomicie rozumiał zasady *bel canto*, wzbogacał partie wokalne elementami koloratury, wnosząc wkład w rozwój sztuki wokalne. Dla przykładu melodia z taktów 19-26 w części *Cabaletta* z arii *Qui la voce sua soave* z opery *Purytanie*. Tutaj linia melodyczna wyraża entuzjazm obląkanej bohaterki, jej radość, nadzieję, szaleństwo i oczekiwanie na spełnienie marzeń. Mimo, iż pochody gam mają kierunek zstępujący, to jednak stale wznoszą się w progresji ku górze, aż do osiągnięcia ekstazy i euforii w punkcie kulminacyjnym: *kadencji* w taktach 125-26.

W arii *Gilda* z opery *Rigoletto* Verdiego pojawia się jeden z najwspanialszych fragmentów koloraturowych, który wyraziście przedstawia euforię, uniesienie zakochanej,

naiwnej młodej kobiety Gildy. Jej zachwyt, wręcz uwielbienie dla ukochanego, a nawet dla jego imienia, pogłębia fakt, iż jest to młodzieniec bardzo tajemniczy. Dlatego Gilda jest coraz bardziej podekscytowana, a kolejne koloratury w arii „zagęszczone” są w coraz drobniejszych wartościach rytmicznych. W prezentowanym fragmencie mamy przykład dłuższej koloratury o charakterze wokalizy, z wykorzystaniem interwału seksty i prowadzeniem niejako dwóch równoległych melodii.



Przykład 65, G. Verdi, Aria Gildy z opery Rigoletto, takty 36-41. Analizowana koloratura w taktach:38-40

W Chinach nie istnieje rygorystyczna definicja „koloratury” jako elementu muzycznego. Śpiew falsetem w pieśniach ludowych, zastosowanie jam rezonacyjnych w utworach dramatycznych, wysoki śpiew z opery sycuańskiej, mongolski *urtyu duu*, *Huaer* z Qinghai, solowe kadencje w rytmicznym wypowiedaniu tekstu oraz solowe melodie w folklorystycznych kompozycjach instrumentalnych posiadają bardzo bogatą koloraturę. We współczesnej chińskiej praktyce komponowania pieśni koloraturowych głównie uwypuklane są elementy narodowe i ludowe, przy jednoczesnym wykorzystaniu zachodniej techniki kompozytorskiej.

Wydaje się, że funkcja koloratury w omawianych utworach chińskich jest głównie funkcją urozmaicenia, ożywienia linii melodycznej, upiększenia i dodania jej atrakcyjności dla słuchacza. Ilustruje głównie ruch, jego zmienność, podążając za tekstami, które zwykle

opisują piękno przyrody, śpiew ptaków lub podejmują tematykę ludową. Generalnie także ma charakter radosny i beztroski.

Na tym tle dziełem oryginalnym jest aria Bogini Gó autorstwa Shi Guang Nana, w której liczne ozdobniki oraz gamy i pasaże koloraturowe budują semantykę utworu, tworząc nastroje, będące emanacją wnętrza bohaterki. Budowa tej arii jest swobodna, a rodzaje ozdobników występują w funkcji ilustracyjnej (odgłosy przyrody), bądź też oddającej stany emocjonalne bohaterki, albo współtworzą oryginalny koloryt nierealistycznej scenerii, w której rozgrywa się akcja opery. W partii wokalne mamy wręcz nagromadzenie różnorodnych ozdobników, znanych z tradycji europejskiej, ale zastosowanych w sposób jak najbardziej swobodny. Są tutaj: obiegniki, mordenty, przednutki, grupy przednutek, tryle, fantazyjne pasaże oparte na kwintolowych grupach rytmicznych, liczne repetycje, dające w praktyce wrażenie tremolo, a także znane z praktyki europejskiej chromatyczne przebiegi gam. Zakres dźwięków arii jest bardzo szeroki, melodia wznosi się i opada, najwyższy dźwięk to e³, najniższy d¹. W pieśni wielokrotnie pojawiają się skoki melodii o oktawę, widzimy to głównie w taktach 17, 19 i 21. Pomiedzy taktami 39 a 42 melodia objawia się jako sekwencja *arpeggio*, które przedstawia jakieś zjawiska przyrody (na przykład błyskawice), będące zarazem odbiciem stanu wewnętrznego Bogini Gór. Można je także odczytać, jako obraz krętych, górskich szlaków.



Przykład 66, Shi Guang Nan, aria Bogini Gó, takty 39-44; Motywy melodyczno rytmiczne zaokrąglone w formie opadająco – wznoszącej się

5.2.2 Różnice i podobieństwa w praktyce zdobienia melodii przez śpiewaków

Istotą europejskiej koloratury jest ozdabianie dźwięków głównej melodii. Bardzo często w ariach sopranu koloraturowego najpierw pojawia się część arii prezentująca główną melodię, po jej zakończeniu melodia znów się powtarza, ale tym razem do głównej melodii dodane są ozdobne elementy melodyczno-rytmiczne. Pojawienie się takich ozdóbników po pierwsze wzbogaca melodię arii, czyniąc ją piękniejszą i bardziej urzekającą; po drugie uwypukla dojrzałość oraz techniczne umiejętności wokalne śpiewaczki. Taki sposób ozdabiania melodii głównej pojawił się w szczególnej formie muzycznej zwanej *Aria da capo* i ukształtował się w dojrzałej fazie europejskiego Baroku. Ozdabianie melodii było zadaniem śpiewaków, dlatego wnosili oni swój wielki wkład w ostateczny kształt utworu. Musieli wykazać się znajomością zasad używania figur koloraturowych i ornamentów. Dopiero w tzw. złotym okresie *bel canto*, czyli w pierwszej połowie XIX wieku, zasadniczy schemat arii solistycznej zmienił się. Jednak ukształtowane w Baroku ozdóbники (ornamenty) stosowane były w dalszym ciągu. Tak więc pewien system znanych ornamentów jest cechą charakterystyczną muzyki *bel canto*.

Współcześni kompozytorzy chińscy w zasadzie wykorzystują wszystkie znane z muzyki zachodniej figury koloraturowe i ozdóbники, ale stosują je w sposób podkreślający narodowy charakter pieśni, najczęściej te, które zbliżone są do muzyki tradycyjnej chińskiej: szybkie przebiegi gamowe, tryle w zakończeniach pieśni, schematy rytmiczne, motywy w artykulacji *staccato*, przednutki, które jednak w muzyce chińskiej związane są ze specyfiką językową, repetycje. Istnieje różnica pomiędzy wykonawstwem tradycyjnym, a dzisiejszymi wykonawcami współczesnych pieśni artystycznych. Artyści – śpiewacy tradycyjnych form koloraturowych musieli zwykle posługiwać się – podobnie, jak śpiewacy Zachodu w wiekach XVII i XVIII, umiejętnościami improwizacyjnymi. Musieli wykazywać się dużą kreatywnością i umiejętnością dopasowania środków wyrazu (odpowiednich figur koloraturowych) do wymogów tekstów utworów. Dzisiejszy wykonawca z reguły nie improwizuje, ale w pewnym zakresie może urozmaicać swoje wykonanie ornamentami.

Na skutek „ozdabiania” melodii możliwe jest nie tylko wzbogacenie kolorystyki utworu, lecz także ogólnej ekspresji, co mocno oddziałuje na słuchacza. Dla przykładu, zastosowanie krótkiego i długiego trylu w arii *Caro nome* oraz pieśni *Mały ptaszku mój przyjacielu*.



Przykład 67, G. Verdi, aria Gildy z opery *Rigoletto*, takty 19-22, krótkie tryle i tryle z przednutką krótką



Przykład 68, *Mały ptaszku, mój przyjacielu*, takty 54-55: zastosowanie długiego trylu

Staccato - „skaczący dźwięk”, jest jednym z podstawowych sposobów wydobywania tonu w śpiewie koloraturowym. Ćwiczenie *staccato* w śpiewie koloraturowym jest obowiązkowym ćwiczeniem. Szczególnie dla sopranu koloraturowego, kiedy wymagana jest znacznie głębsza i potężniejsza siła wsparcia oddechu dla wysokich dźwięków. W trakcie śpiewu *staccato*, za pomocą zamykania i otwierania głośni w czasie wznoszenia dźwięku, przepona oraz mięśnie brzucha gwałtownie przyspieszają swoją pracę, z elastyczną siłą rosną i kurczą się, co powoduje, iż dźwięk wyrusza z punktu skupienia rezonansu głowy przy równoczesnym utrzymaniu aktywnego stanu wydawania dźwięków. Tylko wtedy głos jest elastyczny, skoncentrowany i nośny.

To zagadnienie omówić można na przykładzie fragmentu z arii Belliniego.



Przykład 69, V. Bellini, Aria Elwiry z opery Purytanie, takty 117-119

W trakcie wykonywania figury koloraturowej w artykulacji *staccato* w takcie 117 jama ustna powinna zachowywać aktywność, ponadto górna szczęka powinna znajdować się w pozycji uniesienia. Podczas śpiewu wschodzącej gamy należy ustabilizować głos na pozycji wydawania dźwięku, nie wolno zmieniać pozycji wydawania dźwięku wraz z jego przemieszczaniem się w górę. W momencie pojawienia się *staccato*, głos musi zostać „kryty” na wysokiej pozycji, nie wolno z powodu osiągnięcia wysokiego dźwięku i jego *staccato* pozwolić na rozproszenie dźwięku, należy być skoncentrowanym, gdyż tylko w ten sposób możliwe jest przygotowanie się do nadchodzącej dużej liczby przebiegów gamowych w dalszej części. Przebieg szybkich dźwięków i skali w kadencji zawsze jest ważną częścią składową śpiewu koloraturowego. Wprowadzenie w życie płynnego *legato* śpiewu koloraturowego wymaga od śpiewaczki posługiwania się energicznym głosem, zdolności do jego swobodnego przebiegu w górę i w dół, zachowaniem spójności pomiędzy przebiegami gam. Ćwiczenie takiego fragmentu powinno zawierać przebiegi w skali w górę i w dół od wysokich i od niskich nut melodii, równocześnie należy za pomocą wsparcia jednolitego, płynnego oddechu odnaleźć punkt rezonansowy, kontrolować barwę głosu - tylko wtedy możemy prawidłowo zaśpiewać każdą z fraz.

W utworze *Alleluja* Mozarta część koloraturowa zbudowana jest z wielu szybko przebiegających szesnastek, tak więc najtrudniejszym elementem w wykonaniu tej pieśni jest opanowanie techniki szybkiego śpiewu. Nie tylko oddech musi umożliwić szybki przebieg, każdą nutę należy śpiewać dokładnie, co spowoduje, iż barwa głosu stanie się łagodna, wyraźna przy jednoczesnym zachowaniu wyrazistości.



Przykład 70, W. A. Mozart, *Alleluja* z motetu *Exsultate jubilate*, takty 102-106

Podczas przygotowywania tego utworu, konieczne jest użycie metody powolnego ćwiczenia. Należy podzielić skalę, akcent jest pierwszą nutą każdego taktu. W trakcie ćwiczeń na skali półtonowej priorytetem jest rozwiązanie problemu dokładności dźwięku. Można najpierw skorzystać z pomocy fortepianu, następnie po kolei naśladować dźwięk śpiewem aż do momentu perfekcyjnego opanowania jego dokładności, potem należy zwiększyć tempo. W trakcie ćwiczeń skali dźwięku konieczna jest cierpliwość, należy ciężko pracować, nie wolno przy niewyraźnym śpiewie przechodzić dalej. Równocześnie podczas wznoszenia dźwięku trzeba kultywować dobre nawyki, najpierw należy w umyśle ustawić nuty i dokładność ich wykonania na właściwej pozycji tak, iż po otwarciu ust natychmiast się na niej odnajdą. Nie wolno się wahać i być niezdecydowanym, jak również z obawy akceptować „wystarczającą dokładność dźwięku”. Należy upewnić się, iż oddech nie „opada”. Po ćwiczeniu przy pomocy tej metody umiejętności śpiewu koloraturowego z pewnością poprawią się.

5.2.3 Ekspresja mowy w chińskim i europejskim śpiewie koloraturowym

Śpiew za pomocą mowy przynosi nam radość oraz duchowe doznania. Śpiew nie może istnieć rozłącznie z językiem. Poza uchwyceniem znaczenia słów tekstu śpiewanej pieśni konieczne jest zwrócenie uwagi na wymowę w różnych językach. Poniżej przeprowadzę analizę dla języka włoskiego oraz chińskiego.

W wymowie w języku włoskim przykładą się szczególną wagę do czystego wymawiania samogłosek oraz intonacji głosu. Samogłoska pełni ważną funkcję w łączeniu dźwięków, uważana jest za „oś” śpiewanych dźwięków. Podczas wykonywania śpiewnych fraz o stosunkowo szerokim

zakresie dźwięku należy zwiększyć koncentrację. Tekst arii Elwiry z opery *Purytanie* przedstawia smutne i zranione uczucia targające sercem Elwiry. Sukces wykonania arii nie zależy wyłącznie od poruszającego słuchaczy głosu, musi on jeszcze zostać wypełniony emocjami. Tylko poprzez dogłębne zrozumienie tekstu możliwe jest prawidłowe, dokładne zaprezentowanie nastroju utworu i jego koncepcji artystycznej. W pierwszej części arii partia śpiewana rozpoczyna się od słów: *Qui, la voce suo soave*, należy zwrócić uwagę na wyraźne śpiewanie połączonych samogłosek u – a – O – e – u – a – O – a – e⁷³. Zachowując odpowiednią wymowę samogłosek należy także doskonale wyćwiczyć zasady prawidłowej wymowy spółgłosek.

Podczas wykonywania pierwszej frazy w części *cantabile*, rozpoczynającej się od spółgłoski, trzeba uważać na jej dokładne wyartykułowanie, wtedy następujące po niej wymawiane samogłoski utrzymują właściwą pozycję. Ten ważny punkt umiejętności technicznych wpływa na płynność muzyki i precyzyjność języka.



Przykład 71, Aria Elwiry, *Cantabile*, takty 1-3

Pod koniec *cabaletty* brzmią słowa: *Przyjdź ukochany, przyjdź do mnie, przyjdź do mnie. A! jak najszybciej przyjdź do mnie!* Przedstawiają one znajdującą się w transie, wręcz bliską obłąkania, główną bohaterkę Elwirę. Część koloraturowej *kadencji* utworu wymaga od śpiewaczki zręcznego posługiwania się głosem podczas wykonywania wysokich dźwięków. Należy w wysokiej *tessiturze* energicznie wykonać szybkie skale wstępujących i opadających szesnastek, konieczne jest odpowiednie uchwycenie tempa: szybko – wolno, opozycji niskich – wysokich dźwięków, dynamiki oraz sprężystości (odrębności każdego dźwięku). Tylko dzięki temu głos stanie się jaśniejszy, piękniejszy, żywszy, wyposażony w potężną siłę nośną. Podczas wykonywania partii koloraturowej trzeba utrzymywać wysoką pozycję głosu, korzystać z siły przepony do wykształcenia uczucia skoczności i elastyczności. Należy utrzymać stabilny oddech, ponadto odnaleźć dokładny punkt wdechu, zachować

⁷³ Wielką literą oznaczono akcent w słowie

spójność dźwięków i aktywną postawę, w lepszy sposób wykorzystać umiejętności techniczne w celu interpretacji tekstu.



Przykład 72, V. Bellini, Aria Elwiry; *cabaletta*: takty 128-133

Język chiński jest znacznie bardziej skomplikowany od języków poszczególnych państw Europy. Podczas wymowy w języku chińskim każde słowo składa się z połączenia spółgłoski *shengmu* i samogłoski *yunmu*, *shengmu* możemy rozumieć jak włoską spółgłoskę, natomiast *yunmu* jak samogłoskę. Zgodnie ze starożytnymi chińskimi technikami śpiewu oraz nowszymi chińskimi tradycjami, podczas śpiewu położony jest szczególny nacisk na zasadę: „Słowa winny ciągnąć melodię, wyraźne słowa - okrągła melodia”, stąd też podczas wykonywania chińskich pieśni przy pomocy chińskich technik odczuwamy stosunkowo płaskie ułożenie ust, małe rozwarście szczęki. Są one w zasadzie otwarte poziomo, jedynie przednia część jamy ustnej jest zaangażowana. Śpiewane w ten sposób chińskie pieśni są umieszczone w rezonansie przodu twarzy. Jednak barwa głosu bardzo często staje się zbyt „ostra i piskliwa”, „cienka” „ściśnięta”, szczególnie podczas dykcji w wysokiej strefie dźwięków bardzo łatwo o błędy. Podobnie, jak w *bel canto*, powinniśmy zwrócić uwagę na samogłoski, czyli na spójność chińskich *yunmu*. Podczas ćwiczeń wpierw należy odłożyć na bok spółgłoski, kończyć melodie wyłącznie przy użyciu samogłosek, dopiero po odnalezieniu uczucia spójności samogłosek dodajemy spółgłoski, a w świadomości kładziemy szczególną

uwagę na wymowę samogłosek. Na przykładzie ostatniej frazy z *Lipcowej łąki* Shang De Yi, w wysokiej strefie dźwięków pojawia się problem niemożności poprawnego wymówienia chińskich słów. Gdyby opierać się wyłącznie na tradycyjnej metodzie śpiewu i dykcji powstałoby uczucie złego wykonania wysokich partii, emitowany dźwięk byłby pozbawiony piękna, zbyt ostry i piskliwy, zbyt wąski i bez elastyczności. Naturalnie nie jest możliwe opieranie się tylko na charakterystycznej dla *bel canto* zasadzie służby spółgłosek wobec samogłosek, w ten sposób dykcja stałaby się niewyraźna. Podczas ćwiczeń wspomnianej partii można na początku skoncentrować się na wyćwiczeniu jej samogłosek.



Przykład 73, Shang De Yi, Lipcowa łąka, takty 65-68

Samogłoski należy śpiewać zgodnie z melodią i rytmem, trzeba zwrócić uwagę na pionowe ustawienie ust podczas dykcji samogłosek. Zapożyczając z *bel canto* stan „połowicznego ziewania” należy wyolbrzymiać śpiewane samogłoski. Po płynnym opanowaniu samogłosek nadchodzi czas na dodanie spółgłosek i zakończenie nauki śpiewu. Dzięki tym krokom nie tylko uzyskujemy „wyraźne słowa i okrągłą melodię”, ale również unikamy niektórych bolączek chińskiej metody śpiewu.

5.3 Rozważania na temat tendencji rozwoju chińskiej sztuki wokalne śpiewu koloraturowego

Począwszy od drugiej połowy XX wieku, wraz z ekspansją muzyki popularnej, musimy zmierzyć się z problemem, iż wywodząca się z Europy sztuka śpiewu sopranu koloraturowego powoli traci popularność i opuszcza rynek muzyczny. Liczba i jakość utworów na sopran koloraturowy systematycznie spada, egzystencja sopranu znalazła się w stanie wielkiego zagrożenia. Choć chiński sopran koloraturowy wciąż znajduje się w początkowym stadium rozwoju, to jednak wydaje się, że nie uniknie smutnego przeznaczenia. Kwestia, jak pomyślnie pokonać tę epokę przejściową zadecyduje o witalności odrodzonej sztuki chińskiego śpiewu koloraturowego. Jest to problem, z którym muszą

zmierzyć się wszyscy adepci sztuki wokalne. Jestem zakorzeniona w Chinach, w kraju bogatym w muzykę ludową i narodową. Dzięki studiom nad *bel canto* posiadam dobre zrozumienie chińskiego i zagranicznego śpiewu koloraturowego. Po wielu latach nauki

u mistrzów muzyki oraz uczestnictwie w licznych konkursach oraz d yskusjach z koleżankami wokalistkami sądzę, iż dalszy rozwój chińskiej sztuki śpiewu koloraturowego powinien uwzględnić wymienione poniżej elementy.

5.3.1 Zapożyczanie techniki *bel canto* promuje globalizację chińskiego śpiewu koloraturowego

Bel canto posiada wyjątkowy czar wynikający z jego unikalnej techniki śpiewu. Jest to wiedza nagromadzona i zintegrowana poprzez wysiłek wielu pokoleń, której rozwój zaowocował powstaniem kompletnego systemu szkoły śpiewu. Z perspektywy edukacyjnej *bel canto* przekształciło się w naukowy przedmiot nauczania muzyki wokalne. *Bel canto* wymaga od wokalistów i wokalistek bogatej ekspresji, zmiennych, bogatych barw w procesie wykonania, umiejętności wykorzystania pełnego efektu rezonansu. *Bel canto* postrzega ludzkie ciało jako instrument muzyczny, który po przejściu przez rygorystyczny trening, służy energicznie i swobodnie prezentacji śpiewu koloraturowego oraz innych skomplikowanych, arcytrudnych umiejętności. Ta oficjalna wiedza na temat metod wydawania dźwięków jest zgodna z naukowymi zasadami, umożliwiając w maksymalnym stopniu zmniejszenie obciążenia strun głosowych oraz skutecznie wydłużając ich żywotność.

Współczesne chińskie dzieła koloraturowe zaczęły powstawać począwszy od drugiej połowy XX wieku, a wraz z rosnącą wymianą kulturową pomiędzy Chinami a Zachodem, stopniowo zwiększa się poziom ich uznania, a także zainteresowania publiczności. Z tych powodów pilną potrzebą jest ukształtowanie stylu śpiewu cechującego się wyraźną narodową charakterystyką i tak, jak w przypadku zachodniego *bel canto*, naukowym systemem emisji dźwięków i ćwiczeń śpiewu, aby promować chińskie dzieła koloraturowe na arenie międzynarodowej.

5.3.2 Kształtowanie się nowego stylu chińskich pieśni koloraturowych jako wynik połączenia dorobku *bel canto* ze specyfiką muzyki chińskiej

Komponowanie jest fundamentem dla śpiewu, jest wyrazem pragnienia stworzenia piękna. Śpiew to rzeczywista manifestacja komponowania, jest on zdolny do przedstawienia wszystkich odcieni codziennego życia. Jeżeli założymy, iż śpiew jest przekazaną ludzkości

dziedziną sztuki, której nie może zabraknąć, to komponowaniu przypada pionierska rola we wprowadzaniu tej sztuki w życie. W każdym utworze muzyki wokalne słowa, melodia, harmonia, każdy fragment stanowią zwartą całość, która od momentu narodzin, poprzez artystyczne wykonanie i odbiór słuchaczy, osiąga sublimację, wprowadzając w życie wartości estetyczne. Styl tworzenia utworów na sopran koloraturowy zawiera pragnienie uzyskania pięknej poetyki melodii, ukazania piękna narodowego stylu oraz piękna swobody i dynamiki. Wśród tych pragnień dążenie do poetyckiego piękna to odwieczny motyw w tworzeniu dzieł koloraturowych z narodową cechą. W rzeczywistej praktyce artystycznej należy spełnić dwa następujące postulaty:

Po pierwsze: melodia musi posiadać poetyckie piękno. Dążenie do poetyckiego piękna jest celem każdego kompozytora, jakkolwiek tego typu dążenia zasadniczo zależą od epoki życia kompozytorów i ich kultury. Bellini napisał arię na sopran koloraturowy *Qui la voce sua soave* jako utwór liryczny, o pięknej melodii z odrobiną melancholii, płynnie opowiadającej o delikatnej, czulej bohaterce. Bellini dodaje pozornie prostym melodiom trochę mglistości, łącząc liryzm i romantyzm w całość, w pełni prezentując umiejętność znakomitego opisu uczuć i nastrojów bohaterów, podkreślając w ten sposób styl XIX-wiecznej szkoły romantycznej. Podobnie Verdi dążył do osiągnięcia poetyckiego piękna, na przykład w arii *Caro nome...* Jej piękna, pełna wdzięku melodia przedstawia żywy wizerunek delikatnej, miłej, niedojrzałej, nieświadomej młodej dziewczyny. Styl chińskich kompozycji koloraturowych, jak i styl Verdiego, wspólnie dążą do osiągnięcia rzeczywistej, pięknej poetyki melodii. W *Lipcowej łacie*, *Walcu wiosennej bryzy* za pomocą radosnej, ciepłej, nieskrępowanej melodii, został w pełni zmanifestowany chiński styl melodyczny „poetyckiego obrazu”.

Po drugie: elementy ludowe chińskich grup etnicznych muszą być uwypuklone. Po przeprowadzeniu głębokich badań i analiz nad elementami ludowej kultury widzimy, iż stworzone dzieła posiadają bardzo bogaty, folklorystyczny styl. Pryncypium twórczym chińskich kompozytorów winno być wprowadzenie ludowego uroku do dzieł na sopran koloraturowy. Każda narodowość posiada własne, specyficzne elementy kultury, czyni to chińskie dzieła na sopran koloraturowy zróżnicowanymi pod względem cech etnicznych.

W utworze na sopran koloraturowy *Pieśniarka* Maira Hu Ting Jianga użyte są elementy kazachskiej muzyki ludowej, odbijając na tym utworze głębokie narodowościowe piętno.

W *Lipcowej łacie* Shang De Yi zastosował styl śpiewu koloraturowego z Xinjiangu, rysując realistyczny, wyraźny, bogaty w urok narodowościowy muzyczny portret. Podsumowując

wprowadzenie do swoich dzieł czaru muzyki folklorystycznej i ludowej, pogoń za ideałem, ofiarowanie ludziom wyobraźni i tęsknoty, są wspólnymi dążeniami chińskich kompozytorów. Chińscy kompozytorzy, zgodnie z swoimi estetycznymi tradycjami i nawykami muzycznymi, w naturalny sposób wprowadzają do melodii ludowych pieśni techniki koloraturowe, czyniąc dzieła na sopran koloraturowy nie tylko wyjątkowymi pod względem artystycznym, jednocześnie przedstawiając wyraźne regionalne i etniczne cechy.

5.3.3. Budując drogę rozwoju dla chińskiej sztuki koloraturowej

*Sztuka narodowa tylko pod warunkiem wchłaniania lub bycia wchłanianym staje się pozytywnym dobrem światowej sztuki, światowa sztuka zawsze składa się zespołu dusz wielu narodów.*⁷⁴

Kwestia, w jaki sposób sztuka chińskiego śpiewu sopranu koloraturowego wyzwoli się z narodowych ram, zostanie wchłonięta przez światową sztukę stając się jej organiczną częścią, jest obecnie kluczowym zagadnieniem dla rozwoju współczesnej sztuki koloraturowej w Chinach.

*Sztuka jako nieodłączna część życia, przypomina samo życie, musi się zmieniać.*⁷⁵

Innowacje są główną metodą rozwoju i przeobrażeń sztuki, innowacje nie oznaczają całkowitego porzucenia dotychczasowych wzorców, lecz osiągnięcie celu, którym jest, na bazie pierwotnych elementów, poprzez ich ciągłe udoskonalanie w celu lepszej adaptacji do społecznej gospodarki, kultury popularnej, zdobycie wielkiego uznania i siły oddziaływania w społeczeństwie. Owe ciągłe udoskonalanie obecnie koncentruje się na fuzji muzyki popularnej z tradycyjną sztuką muzyki ludowej. W roku 2008 odbyła się trzynasta edycja Grand Prix Młodych Śpiewaków. Konkurs ten miał charakter ogólnokrajowy oraz był transmitowany przez kanał centralnej telewizji. Pieśń przeznaczona na sopran koloraturowy *Pieśniarka Maira* została zaprezentowana ogólnokrajowej publiczności, umożliwiając jej bezpośrednie obejrzenie występu oraz poznanie tej formy śpiewu. Zaprezentowane później *Wariacje wiosennej bryzy* oraz *Olśniewające lustro* wprowadziły do swojego akompaniamentu bardzo dużo elementów muzyki popularnej. Spotkało się to z pozytywną reakcją chińskiego świata sztuki, społeczeństwo zaczęło spoglądać na sopran koloraturowy

⁷⁴ Paul Henry Lang *Historia XIX wiecznej europejskiej kultury i muzyki*, (*The History of XIX century Culture and Musiv of Europe*),Beijing: Wydawnictwo Ludowo Muzyczne, 1982 str. 274

⁷⁵ Zhong Zi Lin *Przegląd Współczesnej Muzyki Zachodu* (*Overview of Western Modern Music*, Beijing: Wydawnictwo Ludowo Muzyczne, 1991 str. 82

z niespotykanym wcześniej, wielkim zainteresowaniem. Można to określić mianem wielkiego przełomu w trwającym od lat siedemdziesiątych XX wieku rozwoju chińskiej sztuki sopranu koloraturowego, jak również satysfakcjonującym wynikiem fuzji z muzyką popularną, co udowodniło, iż tego typu innowacja jest możliwa. Połączenie z muzyką ludową jest obecnie kierunkiem rozwoju chińskiego sopranu koloraturowego, jak na przykład powstała jako aranżacja pieśni ludowej z Yunnan pieśń *Gniazdo wróbli*. Pieśń ta zachowuje lokalny dialekt i melodię, nie brakuje jej też stylu koloraturowego. Uważam, iż skoncentrowanie rozwoju chińskiej sztuki koloraturowej wyłącznie na tych dwu aspektach jest dalece niewystarczające, należy bowiem rozszerzyć horyzonty myślenia. Powinny one przenikać wszystkie domeny artystycznej twórczości, jak na przykład dzieła filmowe i telewizyjne. W krajach zachodnich mamy już udane przykłady zastosowania koloratury, na przykład w filmie *Piąty Element* znajduje się aranżacja arii *Il dolce suono* z opery Gaetano Donizettiego Lucia di Lammermoor. Ten fragment koloraturowy stanowi ważny moment w rozwoju fabuły filmu, stając się jego niezapomnianą sceną.

WNIOSKI

Bel canto wywodzi się z Włoch, posiada bardzo głębokie tło kulturowe i historyczne. Poprzez setki lat rozwoju przekształciło się w rozbudowany system sztuki wokalne, który przejawia się w ariach operowych, pieśniach artystycznych, dziełach sakralnych, aby następnie rozpowszechnić się na całym globie, wywierając wielki wpływ na światową kulturę muzyczną. Śpiew koloraturowy jest jedną z wyjątkowych elementów techniki *bel canto*. W trakcie jego rozwoju i asymilacji z muzycznymi właściwościami poszczególnych krajów, powstało wiele klasycznych arii koloraturowych oraz pieśni artystycznych, zajmujących kluczowe miejsce w procesie nauki muzyki wokalne, a także w dziedzinie przedstawień scenicznych.

Chińskie kompozycje koloraturowe w procesie komponowania, jak i wykonywania, są oparte na podstawach *bel canto*, łącząc ze sobą styl europejskich dzieł koloraturowych z elementami chińskiej muzyki ludowej i tradycyjnymi pieśniami. Tworząc nowe oblicze sztuki *bel canto*, nowy styl pieśni koloraturowej, stają się częścią składową światowej kultury muzycznej.

Technika koloraturowa europejskiego *bel canto* doświadczyła rozwoju od wirtuozowskich popisów w epoce Baroku do świadomego prezentowania nastrojów i emocji bohaterów opery zgodnie z założeniami jej fabuły. W ten sposób europejskie dzieła na sopran koloraturowy wytworzyły bardzo szeroki repertuar. Odgrywa to kluczową rolę w rozwoju sztuki sopranu koloraturowego. Chińskie dzieła na sopran koloraturowy rozpoczynają swoją drogę w latach siedemdziesiątych XX wieku. Mimo, iż jest to krótka historia zaledwie kilkudziesięciu lat, pojawiło się już wielu wybitnych kompozytorów i wiele wartościowych utworów. Niestety melodie koloraturowe cechuje bardzo wysoki poziom trudności technicznej, jak choćby operowanie głosem w bardzo wysokiej *tessiturze* (w wielu z pieśni melodia wznosi się do c^3 , a nawet wyżej). Doprowadziło to do powstania w Chinach problemu braku wystarczającego repertuaru do wykorzystania w procesie edukacji. Przede wszystkim w repertuarze dla początkujących i średnio-zaawansowanych wokalistek znajdujemy bardzo niewiele chińskich pieśni koloraturowych wykorzystujących niższą *tessiturę*. Tak więc studentki podczas nauki bardzo często stają przed problemem braku odpowiedniego materiału do ćwiczeń. Prowadzi to do sytuacji, że adeptki sztuki wokalne mogą wyłącznie uczyć się śpiewu europejskich kompozycji wokalnych na sopran koloraturowy. Ponadto przedstawiona sytuacja bardzo niekorzystnie wpływa na popularyzację chińskich dzieł koloraturowych wśród szerokiej publiczności.

W ciągu ostatnich lat pieśni takie jak *Pieśniarka Maira* czy *Walc wiosennej bryzy*, spotkały się z uznaniem amatorów śpiewu. Niestety ich poziom techniczny jest bardzo trudny, a zatem większość zwolenników pieśni koloraturowych może ich wyłącznie słuchać, co bardzo osłabia oddziaływanie chińskich dzieł koloraturowych na szeroką publiczność. Stąd też Chiny pilnie potrzebują repertuaru koloraturowego do zastosowania jako podstawowego materiału dydaktycznego w nauce i odpowiedniego do popularyzacji w społeczeństwie.

Studium porównawcze na temat zachodniej i chińskiej sztuki śpiewu sopranu koloraturowego od zawsze jest trudnym zagadnieniem, czego doświadczyłam w trakcie pisania powyższej pracy. Podobieństwa i różnice w komponowaniu oraz wykonywaniu pieśni koloraturowych nie znajdują się w stanie izolacji, lecz są ze sobą powiązane. Mimo to, starałam się przedstawić zagadnienie na poziomie teorii i praktyki w oparciu o własne badania, stawiając sobie za cel promocję chińskiej sztuki koloraturowej.

Powyższe studium napisałam na podstawie doświadczeń z nauki śpiewu *bel canto* u profesor Katarzyny Suskiej, lektury dużej liczby przeczytanych pozycji i materiałów, jak również osobistego doświadczenia kilkunastu lat praktyki artystycznej oraz naukowej. Jest to rezultat połączenia teorii muzyki wokalne ze śpiewem i praktyką dydaktyczną. Mam nadzieję, że moja praca jest w stanie dostarczyć inspiracji europejskiej szkole muzyki wokalne działającej w Chinach w zakresie artystycznym i dydaktycznym śpiewu koloraturowego.

BIBLIOGRAFIA

ENCYKLOPEDIE I SŁOWNIKI

1. Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press 2007
2. Sadie, Stanley, ed. John Tyrell, exec. ed. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. London ; New York: Macmillan, 2001. 29 v.
3. *Encyklopedia of China (Music - Dance Volume)*, *Encyklopedia Muzyki Chińskiej (Tom o muzyce i tańcu)* , Chińskie Wydawnictwo Encyklopedyczne 1992
4. *Chinese Music Dictionary* (Institute of Music Research, China Academy of Arts) , *Słownik Muzyki Chińskiej*, Centrum Badawcze Chińskiego Instytutu Sztuki i Muzyki, Wydawnictwo Ludowo Muzyczne, 2016.
5. *Słownik Cihai* , red. Xia Zheng Nong, Chen Zhi Wei, Szanghaj: Wydawnictwo Słownikowe w Szanghaju, 2009
6. Liao Tian Rui *Encyklopedic Dictionary of Music*, *Encyklopedia Muzyki*, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 1998.

TEORIA I HISTORIA MUZYKI

7. Bukofzer Manfred, : *Muzyka w epoce baroku - od Monteverdiego do Bacha (Music in the Baroque Era - From Monteverdi to Bach)*. PWN, Kraków, 1970.
8. Grout Donald Jay , Palisca Claude Victor . *Historia Muzyki Zachodu* .Tłum. Yi Zhi Gang, Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 2010.
9. Huang Bo Chun. *Wielcy śpiewacy operowi o technice śpiewu (Great Opera Singers on the Singing Technique)*. Cjina Youth Publishing House. Bei Jing. 1996.
10. Lang Paul Henry *Historia XIX wiecznej europejskiej kultury i muzyki(A Cultural History of Western Music in the 19th Century)* [M]. Beijing: Wydawnictwo Ludowo Muzyczne, 1982
11. Li Wei Bo (red) *Zarys Rozwoju Zachodniej Muzyki Wokalnej Beijing (An Introduction to the Development of Western Vocal Music)*, Światowe Wydawnictwo Biblioteczne 1999.
12. Liu Xing Cong, Liu Zheng Fu. *Historia Europejskiej Muzyki Wokalnej (The History of European Vocal Music)* [M]. Chinese Youth Publishing House, Bei Jing, 1999.
13. Qian Fan, Lin Hua. *Wstęp do Opery (Introduction to the Opera)*, Shanghai Music Publishing House. Shang Hai, 2014.
14. Shang Jia xiang *Historia Rozwoju Europejskiej Muzyki Wokalnej (A History of European Vocal Music)*, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne 2003.

15. Tomaszewski Mieczysław, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997.
16. Yu Du Gang (Red) Wang Da Yan *Wprowadzenie do Pieśni Artystycznych (Introduction to Art Song)*, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, 2009.
17. Zhang Hong Dao *Historia Europejskiej Muzyki (History of European Music)*, Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2017.
18. Zhong Zi Lin *Przegląd Współczesnej Muzyki Zachodu (Overview of Western Modern Music)*, Beijing: Wydawnictwo Ludowo Muzyczne, 1991
19. Zhou Chang *Współcześni Chińscy Kompozytorzy i ich Dzieła (Contemporary Chinese Musicians and Works)*, Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2003

PEDAGOGIKA WOKALNA

20. Coffin Berton, *Historical Vocal Pedagogy Classics*, Scarecrow Press, Inc. 1989
21. Caccini, Giulio, *Le Nuove Musice*, Firenze 1601
22. Lamperti G. B., *The technics of Bel canto (Technika bel canto)*, New York, 1905
23. Manén Lucie, *The art of singing - a manual*, Beijing: People's Music Publishing House, 198
24. Li Ke. *A Studium nad Źródłem i Techniką Systemu Bel canto (Study of the Source and Technique of the bel canto System.)* Shanghai Music Publishing House. Shanghai. 2020
25. Li Wei Bo. *Podręcznik do ćwiczeń głosu (Manual for Voice Exercise)*. Central Conservatory of Music Press. Bei Jing. 2015
26. Li Wei Bo. *Dziedzictwo głosu (Legacy of the Voice)*. Shanghai Music Publishing House. Shanghai. 2005
27. Shen Xiang *Sztuka Edukacji Wokalnej (Shen Xiang's Art of Teaching Vocal Music)* Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, 1998.
28. Stark James, *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy*, Toronto: University of Toronto Press, 1999.
29. Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. (Bologna 1723).
30. Zou Ben Chu, *Nauka śpiewu: Studium nad metodą śpiewu Shen Xianga (Learning to Sing: A Study of the Shen Xiang Singing System)*, People's Music Publishing House. Bei Jing. 2015

ARTYKUŁY NAUKOWE

31. Cui Pei Xin. *Krótką analiza techniki śpiewu sopranu koloraturowego na przykładzie (A Brief Analysis of Coloratura Soprano Singing Techniques on the example of the Song of Laughter)*. Henan Normal University. Xin Xiang .2018
32. Feng Li Bin, *Wielcy Mistrzowie Melodii – Bellini – analiza opery Norma i jej artystycznych charakterystyk (Bellini, the master who favors and reveres melody--Analysis of the artistic characteristics of the opera Norma)* [J]. Gazeta Instytutu Muzyki w Xian 2000 (01)
33. Gayong Qunpei, *O "Angdie" z Tybetańskich Pieśni Ludowych z Gór Kang Ba (On the "Angdie" in Tibetan Khampa mountain songs)* [J]. Centralny Dziennik Instytutu Muzycznego, 1997 (03)
34. Hu Shen. *Technika śpiewu sopranu koloraturowego oraz ćwiczenia głosu (Coloratura Soprano Singing Techniques and Voice Exercises)*. Journal of Shenyang Conservatory of Music. Shen Yang.2011
35. Jia Di Ran. *Technika włoskiego śpiewu Bel canto. Studium nad metodyką nauki (Bel Canto Italian Singing Technique and Study of Scientific Methodology)*. Shenyang Conservatory of Music. Shen Yang.2009
36. Li Wei Yi. *Studia nad wykonawczymi i stylistycznymi aspektami w partii Olimpi z opery J. Offenbacha Opowieści Hoffmanna, (Study performance and stylistic aspects in the part of Olympia from Jacques Offenbach's Tales of Hoffmann on the example of the aria Les Oiseau....)* Yunnan Arts Institute.Kun Ming .2016
37. Liao Hong Mei „Ha Ha Qiang” i “Koloratura” Dyskusja o różnych siłach życiowych sztuki (An analysis of the different artistic vitality of "Ha ha Qiang" and "Coloratura") [J]. Syczuański Dramat. 2010 (01)
38. Li Zhuo, *Zapożyczanie, użycie i inne ---- Studium nad chińskim i zachodnim sopranem koloraturowym (A Study on the Art of Chinese and Western Soprano Singing)* [D]. Uniwersytet Pedagogiczny w Liaoning, 2010
39. Qian Si Min. *Studia porównawcze na temat śpiewu na podstawie wybranych oper , Ah, non credea mirarti” (A comparative study of the singing of the opera selection “Ah, non credea mirati”)*. Yunnan Arts Institute. Kun Ming.2013
40. Shi Yong Qin *Refleksja nad wczesną operą włoską (The Evolution and Reflection of Early Italian Opera)* [J], Tworzenie Muzyki, 2011 numer 1
41. Shang De Yi, *Moje doświadczenia w komponowaniu pieśni koloraturowych, Dziennik Instytutu Muzycznego w Jilin (Some of my experience in creating coloratura songs)*, 1981.
42. Tian Jin Di, Su Yi Miao *Dyskusja o metodzie śpiewu „Ha Ha Qiang” w Syczuańskiej Dźwięczności(Analysis of the singing method of Sichuan Qingyin "Ha ha Qiang")* [J] Syczuański Dramat, 2020(09)
43. Xue Cheng Fang. *Krótką analiza ćwiczeń technicznych na sopran oraz praktyka śpiewu (A Brief Analysis of Coloratura Soprano Techniques and Practice in Singing)*. Xi'an Conservatory of music. Xi'an.2018.

44. Ya Zhang, *Badanie dziedzictwa i rozwoju Syczuańskiej Qingying* (*A study of the heritage and development of Sichuan Qingying*), artykuł w ramach 3rd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2019). (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

45. Zhao Zhao, *Geniusze pieśni – Członek Prowincjonalnej Rady Konsultacyjnej, słynny aktor Syczuańskiej Dźwięczności Cheng Yong Ling* (*A famous Sichuan Qingyin actress, Cheng Yongling, a member of the provincial CPPCC*). Syczuan Zjednoczony Front, 1994(06).

WYWIADY, INNE PUBLIKACJE

46. Gino.Bechi *Lecture Notes. Central Music Editorial Board*[M]. Beijing: Central Orchestra Expert Studio. 1981.

47. Shang De Yi, *Pracowicie Wznosząc Miasto Życia* (*Tamping the battlements of life*) Dziennik Instytutu Muzycznego w Jilin, 1996 (Z1)

48. Ren Hai Jie, Ying Huang: Music making is my religion [J], 2016.

49. Uri. *Wywiad ze słynnym mongolskim kompozytorem Morgihu* (*Interview with the famous Mongolian composer Morgihu*). [J] Western Mongolia Forum, 2013.

50. Tan Qiao *Księga Przemian* (*Hua Shu*) , Agencja Chińskiej Książki, 1996.

51. *Zbiór Chińskich Pieśni Ludowych* *Biuro Redakcyjne Prowincji Henan, Zbiór Pieśni Chińskiej Muzyki * Tom o Henanie* Muzyka Wanbang* (*Chinese Ethnic Music Integration Henan Province Editorial Office. Chinese Opera Music Integration - Henan Volume - Wan Bang Music*) [M]. Chiny centrum ISBN 1996/ 6

PRACE DOKTORSKIE

52. Wang Dan Dan *Bach Msza B Moll – analiza stylu muzycznego* (*A study of the musical style of Bach's Mass in b minor*) 2007 Instytut Muzyczny w Szanghaju, dysertacja doktorska.

53. Li Ke *Studium nad Źródłem i Techniką Systemu Bel canto* (*Bel Canto Historical Exploration and Technical Study*) 2015 Uniwersytet Pedagogiczny Huadong, dysertacja doktorska

Aneks, materiały nutowe

SPIS ZAMIESZCZONYCH UTWORÓW

Shi Guangnan, *Aria Bogini Gó* z opery Qu Yuan, s. 132

Shi Guangnan, *Little bird, my friend* pieśń do słów Cao Yong, s.140

Yong Shang Deyi, *A Waltz of spring breeze*, pieśń do słów Lv Jinz, s.147

Shang Deyi, *July meadow*, pieśń do słów Song Binting, s.152

Hu Tingjiang, *Soprano Maira*, pieśń do tekstu pieśni ludowej, s. 157

山 鬼 之 歌 (无词歌)

选自歌剧《屈原》 山鬼唱段(花腔女高音、女声合唱)

施光南曲

Lento ad lib. 哀怨地 *mp*

哦 依 哦 哟 依, 哦 依 哦

哟 依, 哦 依 哦 哟 依,

哦 依 哦 哟 依, 哟, 哟,

哟, 哟, 哟,

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note. The piano accompaniment (grand staff) features a series of chords in the right hand and a single note in the left hand. The lyrics are: 啊 喂 依 啊 喂 依 喂 依, 啊.

Second system of the musical score. The vocal line continues with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment has a single note in the right hand and a single note in the left hand. The lyrics are: 啊 喂 依 啊 喂 依 喂 依, 啊 喂 依 啊 喂 依 喂.

Third system of the musical score. The vocal line features a series of eighth notes. The piano accompaniment has a single note in the right hand and a single note in the left hand. The lyrics are: 啊 喂 依 啊 喂 依 啊 喂 依 啊 喂.

Fourth system of the musical score. The vocal line begins with a half note, followed by a quarter note, and ends with a quarter note. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a single note in the left hand. The lyrics are: 依.

Moderato (♩ = 76-88) 回忆、诉说般地 *mf*

哦 啊 哦 依 哦 依

哦 依 哦 依 哦 依 哦 哦 依 啊 哦 啊 哦 哦 哦 哦

依, 哦 啊 哦 依 哦 依 哦 依 哦 依 哦 哦 依

啊 哦 啊 哦 啊 哦 哦 哦 依, 啊

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) features a melodic line with triplets and slurs, accompanied by piano (P) markings. The lyrics "哦, 啊 哦, 啊 哦, 啊" are written below the notes. The piano accompaniment (grand staff) consists of chords and arpeggiated figures in both hands.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic line featuring triplets and slurs, with lyrics "哦, 啊" below. The piano accompaniment continues with chords and arpeggiated figures.

Third system of the musical score. The vocal line includes a melodic line with a slur and a fermata, with lyrics "哦!" and "啊 哦 依 哦 啊 哦!". The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the left hand and chords in the right hand. Markings include *rit* (ritardando) and *f a tempo* (forte, at tempo).

Fourth system of the musical score. The vocal line includes a melodic line with a slur and a fermata, with lyrics "啊 啊 哦 依 哦 啊 哦!". The piano accompaniment continues with chords and arpeggiated figures. Markings include *f a tempo* (forte, at tempo).

[illegible]

*: 括号中的音符也可省略不唱。



First system of a musical score. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line begins with a long note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

啊!

依, 哦 啊 哦 依 哦 依 哦 依 哦 依 哦 依



Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal line has a long note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment continues with its complex, rhythmic pattern. The bass line continues with its steady accompaniment.

啊!

啊, 哦 啊 哦 啊 哦 哦 哦 依



Third system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The vocal line has a long note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment continues with its complex, rhythmic pattern. The bass line continues with its steady accompaniment.

哦 啊 哦 依 哦 依 哦 依 哦 依 哦 依 哦 依 啊 哦 啊 哦



First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 啊 哦哦 哦 依! 哦 依 哦 吗 依. The middle staff is a vocal line with lyrics: 哦 依 哦 依 哦 依. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *mp* and *pp*.



Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 啊! 哦 依 哦 吗 依. The middle staff is a vocal line with lyrics: 哦 依 哦 依 哦 依. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *mp* and *pp*.



Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 哦 依 哦 吗 依. 啊! 哦 依 哦 依 哦 依. 哦 依 哦. The middle staff is a vocal line with lyrics: 哦 依 哦 依 哦 依. 哦 依 哦. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *mp* and *pp*.

啊我依啊我依 呜

呜 依

ad lib. *mf*

啊我依 啊我依啊我依啊我

mp

p

啊我依 啊我依啊我依啊我

mf *f*

小鸟我的朋友

曹 勇 词
施 光 南 曲
杨霖希 伴奏

抒情 优美地



4

1. 一只小鸟飞落在
2. 一只小小鸟飞落在

The first vocal entry starts at measure 4. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The dynamic is marked *pp*. There are slurs and fingering numbers (8) over some notes.

8

我的留口，把我刚写好的诗句悄
我的留口，把我刚出好的歌儿轻

The second vocal entry starts at measure 8. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The dynamic is marked *mp*. There are slurs and fingering numbers (8) over some notes.

12

悄 轻 地 街 走， 我 的
地 歌 走， 我 的

15

诗 啊 儿 正 是 在 赞 美 蓝 天， 请 小 鸟 来 保
歌 儿 正 是 在 呼 唤 森 林， 让 绿 阴 保

20

做 我 知 心 的 朋 友， 啊 啊 啊 啊
护 我 亲 爱 的 朋 友， 啊 啊 啊 啊

25

啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊, 啊 啊 啊
啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊,

29

啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊
啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊 啊

33

啊 啊 啊 啊 你 你

a tempo *pp*

37

看 听 那 那 鸟 儿 也 也

39

得 得 诗 意， 啊 啊 天 天 蓝 蓝

42

下 中 尽 情 飞 转， 就 像 是 谊

[illegible][illegible][illegible]

54

啊 啊 啊啊

tr

ff

回原速

56

啊。 啊。 小

pp

60

鸟 啊,我 的 朋 友, 小 鸟 啊,

express.

pp

65 自由地

我的朋友。 啊 5 啊啊啊啊啊啊啊啊

ppp

68 啊 5 啊啊啊啊啊啊啊啊

8va

69 由慢渐快

啊 啊 啊 3 啊啊 啊啊 啊啊 啊啊

f ff

73 啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊啊

ff

春风圆舞曲

吕金莱词
尚德义曲

Allegro 快活地

mf

1. 春 风
2. 春 风

求吻着百花的笑脸, 百啊
舒展着百鸟的翅膀, 百啊

花啊 飘散着迷人的
百鸟在欢乐的

芳香, 迷人的芳香。
歌唱, 欢乐的歌 唱。

桃李, 杏梅, 丁香, 玫瑰,
云雀, 画眉, 杜鹃, 夜莺,

朵朵鲜花竞相开 放, 桃李, 杏梅,
歌声美妙清脆嘹 亮, 云雀, 画眉, &.....

丁香、玫瑰 朵朵鲜花
杜鹃、夜莺， 歌声美妙

竞相开放。
清脆嘹亮。

1. *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

rit. *a tempo*

啊 歌声美妙清脆嘹

亮。

第二遍稍慢、延长

春风荡漾，鸟语花香，我们尽情歌唱美好的春光。

啊 歌唱这美好春



七月的草原

(花腔女高音独唱)

宋城廷 词
尚德义 曲

Moderato

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked 'Moderato'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a steady bass line in the left hand. The vocal melody enters in the third measure, characterized by a series of eighth-note runs and a melodic leap. The score is divided into systems, with measures 5, 10, and 15 marked at the beginning of their respective systems. The lyrics are written below the vocal line, starting from measure 10.

5

10

小蜜蜂采花 嗡嗡的哩， 啊 啊啊 嗡嗡的 哩，
羊群像云 朵 白白的哩， 啊 啊啊 白白的 哩，

147

14

花蝴蝶起舞 翩翩的哩, 啊啊啊, 翩翩的 哩,
毡房像银星 闪闪的哩, 啊啊啊, 闪闪的 哩,

18

清风儿吹来 悠悠的哩, 绿浪儿卷动 滚滚的哩。啊,
小伙子赛马 快快的哩, 姑娘的服饰 多彩的哩。

23

啊,

148

27

{ 迷人的画卷 连天山，
欢乐的百灵 唱不停。 }

32

1. 七月的草原 真美丽， 真美丽。 2. 七月的草原

37

真美丽， 啊，

41

啊，

45

啊， 啊，

49

啊， 啊， 七月的草原真美丽，

54

啊， 啊， 啊，

58

七月的草原啊

63

真美丽，啊 真美丽。

玛依拉变奏曲

哈萨克民歌
胡廷江改编
胡廷江配伴奏

$\text{♩} = 150$

p

ff

p

人们都叫我玛依拉



Tempo

下。 玛依拉 拉依拉 哈拉拉库 拉依拉 拉依

拉 哈拉拉库 拉 依 拉呀 拉 啦啦啦

p *mp* *cresc.*

我 是

f

瓦利姑娘 名叫 玛依拉, 哈哈哈哈哈 哈哈

哈 白 手 巾 四 边 上

携 满 了 玫 瑰 花, 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈

年 轻 的 哈 萨 克 人 人 美 丽

我, 谁 的 歌 声 来 和 我 比 一

[illegible]

First system of a musical score. The top staff is a vocal line with a long note and a rest. The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present in the piano part.

Second system of the musical score. The piano part continues with a rhythmic pattern. A *rit.* (ritardando) marking is above the vocal line, and a *fp* (fortissimo piano) marking is below the piano part.

Third system of the musical score. The tempo is marked as $\text{♩} = 96$. The vocal line has the lyrics "白 子 巾 四 边 上". The piano part has a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking.

Fourth system of the musical score. The vocal line has the lyrics "绣 满 了 玫 瑰 花, 等 待 我 的". The piano part has a *s* (sforzando) marking above a chord.

情 人 弹 响 冬 不 拉,

年 轻 的 哈 萨 克 来 到 我 的 家,

谁 的 歌 声 来 和 我 比 一

下。 谁 的 歌 声 来 和 我 比 一 下?

散板

啊 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈

啊 啊

进板 $\text{♩} = 162$

啊 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈 哈

mp

ff

牙 齒 白

声 音 好 歌 手 玛 依 拉,

高 兴 时 唱 上 一 首 歌 弹 起 冬 不 拉 冬 不 拉,

来 往 人 们 挤 在 我 的 屋

檐 底 下。 玛 依 拉 拉 依 拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 拉 依

拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 呀 拉 啦 啦 啦

啊 哈哈

哈 啊

First system of a musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note, followed by a long melisma. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo). The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melisma. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Third system of the musical score. The vocal line features a melisma. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include *ff* (fortissimo). The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Fourth system of the musical score. The vocal line begins with a half note, followed by a melisma. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo). The key signature has three sharps (F#, C#, G#).