

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Yangyang Tang

***Księga Godzin. 5 romantycznych pieśni na sopran i trio
fortepianowe Zbigniewa Rudzińskiego.***

**Perspektywa międzykontekstowa – studium wartości
artystycznej**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Jolanty Janucik

Warszawa 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

Data.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *„Księga Godzin. 5 romantycznych pieśni na sopran i trio fortepianowe Zbigniewa Rudzińskiego. Perspektywa międzykontekstowa – studium wartości Artystycznej”* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

Data.....

Spis treści

Wstęp 4

Cel i znaczenie badań 5

Rozdział I. Muzyka XX wieku 8

1.1 Definicja muzyki XX wieku 8

1.2 Zjawiska charakterystyczne dla muzyki XX wieku 8

1.3 Muzyka zachodnia XX wieku w Chinach 11

Rozdział II. Życie i twórczość Zbigniewa Rudzińskiego 12

2.1 Biogram Zbigniewa Rudzińskiego 12

2.2 Najważniejsze kompozycje 13

Rozdział III. Rainer Maria Rilke i jego wpływy w Chinach 15

3.1. Recepcja poezji Rainera Marii Rilkego w Chinach 15

3.2 Związek pieśni artystycznej z poezją 17

Rozdział IV. Interpretacja i tłumaczenie Księgi godzin w ujęciu międzykontekstowym 19

4.1 Niereligijna interpretacja Księgi godzin 19

4.2 Wartość międzykontekstowego przekładu Księgi Godzin Zbigniewa Rudzińskiego 20

4.3 Chińskie tłumaczenie Księgi godzin Zbigniewa Rudzińskiego 21

Rozdział V. Analiza wokalna Księgi godzin 45

5.1 Żyję zwyczajnie 45

5.2 Ty jesteś Piecuch mamroczący 50

5.3 Zgaś moje oczy 51

5.4 Niepokój 53

5.5 Dzień jesienny 54

Rozdział VI. Wartość artystyczna Księgi godzin Zbigniewa Rudzińskiego z punktu widzenia kształcenia wokalnego 56

6.1 Znaczenie fonetyki języka polskiego z punktu widzenia techniki wokalne 56

6.2 Rozwijanie rejestru średnicowego u sopranu 58

6.3 Rozwój ekspresji muzycznej 58

**Podsumowanie. Refleksje na temat wartości i znaczenia
międzykontekstowego tłumaczenia Księgi godzin 60**

Bibliografia 63

Aneks 66

Wstęp

Po przyjeździe do Polski na stypendium artystyczne autorka uznała, że jednym z celów pobytu powinno być zapoznanie się ze współczesną polską kulturą muzyczną. Sięgnęła między innymi po pracę *Współczesne a nieznane. Autorski katalog cykli pieśni kompozytorów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina jako inspiracja w rozwiązywaniu problemów repertuarowych i dydaktyczno-wykonawczych* Jolanty Janucik¹. Utwór *Księga godzin – 5 pieśni romantycznych na głos i trio fortepianowe do tekstów Rainera Marii Rilkego* Zbigniewa Rudzińskiego urzekł autorkę piękną, romantyczną melodią partii wokalne, bogatą fakturą akompaniamentu tria i głębią przesłania poezji Rilkego.

Zbigniew Rudziński to nie tylko pedagog i kompozytor, ale także osoba zasłużona w propagowaniu współczesnej muzyki polskiej i europejskiej, aktywny członek Związku Kompozytorów Polskich, prowadzący wiele działań popularyzatorskich i dydaktycznych na całym świecie, również w Azji². Jego utwór *Księga Godzin* wykorzystywany jest w nauczaniu i praktyce wykonawczej w Korei Południowej, co przyczyniło się do popularyzacji polskiej twórczości muzycznej w tym kraju. Podczas swojego stażu artystycznego w Polsce również autorka zaczęła uczyć się tego utworu, co przyczyniło się do rozwoju jej techniki wokalne i kompetencji artystycznych.

Księga Godzin to dzieło stworzone przez Zbigniewa Rudzińskiego w latach 1983–1984, czyli w okresie neoromantyzmu postmodernistycznego. Autor nadał mu podtytuł: *5 romantycznych pieśni na głos i trio fortepianowe*. Christine Ammer w swojej monografii *The Harper Dictionary of Music* stwierdza:

w latach 80-tych pojawił się nowy styl muzyczny nawiązujący do XIX wieku. W tej reminiscencji muzyki romantycznej kładziono nacisk na odwzorowanie raczej, niż ścisły formalizm (...). Wykorzystywano melodie tonalne z harmoniami funkcyjnymi, porzucając serializm i postsekwencjonizm³.

Można zauważyć, że na tle muzyki XX wieku utwór Rudzińskiego różni się od nurtu muzyki eksperymentalnej i atonalnej popularnych w tym okresie. Kompozytor nie tylko nie zerwał

¹ Jolanta Janucik, *Współczesne a nieznane. Autorski katalog cykli pieśni kompozytorów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina jako inspiracja w rozwiązywaniu problemów repertuarowych i dydaktyczno-wykonawczych*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.

² Magdalena Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu: Dzieje Wyższej Uczelni Muzycznej w Warszawie 1810–2010. [T. 2]: 1945–2010*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, 2011, s. 836.

Marek Podhajski, *Kompozytorzy polscy 1918–2000 II, T. 1, Eseje. T. 2, Biogramy*, Chopin University Press, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, 2005, s. 848.

³ Christine Ammer, *Neoromanticism*, w: *The Harper Dictionary of Music*, Harper and Row, New York 1986.

związków z tradycją, lecz kontynuował styl muzyki romantycznej i formę ekspresji emocjonalnej poprzedniego stulecia.

Europejska twórczość wokalna XX wieku jest w Chinach bardzo mało znana, ale w mniejszym stopniu dotyczy to poezji przełomu XIX i XX wieku. Poezja Rilkego była wielokrotnie tłumaczona na język chiński. Wpływ jego twórczości na współczesną poezję chińską jest znaczący – niewielu twórców zachodnich może się pod tym względem z nim równać. Wpływ ten jest nie tylko długotrwały, lecz także na tyle głęboki, że skłania wielu chińskich badaczy do podjęcia studiów nad jego poezją.

W niniejszej pracy podjęta zostanie próba przekładu na język chiński pięciu wierszy z *Księgi Godzin* Rilkego pojawiających się w przywoływanym cyklu pieśni oraz dokonania nagrań tych utworów zarówno w języku polskim, jak i chińskim. Z punktu widzenia czytelnika chińskiego będzie to z pewnością pomocne w głębszym zrozumieniu znaczenia tych utworów, ich konotacji kulturowych, wykonawcom zapewni możliwość wyboru języka wykonania i – na co można mieć nadzieję – przyczyni się do popularyzacji utworu. Opisane zostaną doświadczenia autorki jako cudzoziemki poznającej pod kierunkiem polskiego pedagoga utwór Zbigniewa Rudzińskiego, ćwiczącej jego wykonanie i wreszcie dokonującej nagrań, co może być pomocne w podnoszeniu kwalifikacji wokalnych i lepszym zrozumieniu wartości artystycznej omawianego dzieła.

Cel i znaczenie badań

Na wartość *Księgi Godzin* Zbigniewa Rudzińskiego składa się wiele elementów. Polskie utwory wokально-instrumentalne posiadają duże znaczenie i wartość z punktu widzenia techniki wokalne. Zazwyczaj wymowa języka włoskiego stanowi integralną część nauki techniki *bel canto*, a podstawę ćwiczeń technicznych tej wymowy stanowią samogłoski. W początkowym etapie nauki *bel canto* dużą wagę przywiązuje się do ćwiczeń artykulacyjnych pięciu samogłosek głównych języka włoskiego: *a, e, i, o, u*. Szczególny nacisk kładzie się na odpowiednio wysuniętą ku przodowi wymowę samogłosek *a, e, o*, oraz na to, by samogłoski wąskie (*i, e*) śpiewać w pionie (*lo tondo*), a nie w poziomie (*largo*). Konieczne jest wówczas wyrobienie nawyku śpiewania całym ciałem i artykułowania w myślach, bez zbędnych ruchów ust przy przechodzeniu do następnego słowa, co zaburzałoby barwę głosu i stabilność pozycji.

Ze względu na nawyki artykulacyjne języków innych niż włoski, wystąpić mogą pewne problemy związane z niedokładnością śpiewu w tym języku. Na przykład studenci z Korei często nie rozróżniają w wymowie sytuacji, kiedy język powinien być płaski, a kiedy uniesiony. Chińczycy natomiast mają tendencję do wymowy poziomej (*largo*) zamiast pionowej (*lo tondo*) i zbyt mało trójwymiarowej. Aby rozwiązać te problemy autorka dążyła do rozszerzania skali głosu i trudności wykonywanych utworów, a także do coraz większej ekspresji dramatycznej odgrywanych postaci. Starła się przy tym o jak najpoprawniejszą wymowę, tak, by każda sylaba brzmiała wyraźnie i bez przesadnego *largo* oraz zbytniego zaangażowania ust w przejścia między wyrazami. Jednocześnie zwracała baczną uwagę na utrzymanie pozycji artykulacyjnej i hiperpoprawność wymowy, przez co punkt skupienia dźwięku znajdował się zbyt głęboko w jamie ustnej i głos nie był wystarczająco przesunięty ku przodowi.

Problem ten odkryła jej promotorka, radząc podjęcie nauki utworów w języku polskim. Pierwszą sylabę utworu *Żyję zwyczajnie* – „ży” – cyklu pieśni *Księga Godzin*, promotorka ćwiczyła z autorką długo i cierpliwie, korygując błędy i dążąc do odpowiedniego udźwięcznienia i przedłużenia wymowy. Wokalizacja tej spółgłoski okazała się nieocenioną pomocą w ćwiczeniu przesunięcia ku przodowi punktu skupienia głosu, uspojnieniu artykulacji i rozwiązania szeregu innych powiązanych ze sobą błędów.

Śpiew jest sztuką równowagi. Ćwiczenie samogłosek jest bardzo ważne w nauce techniki wokalne. Samogłoski powinny być podkreślone, jednak spółgłoski muszą być równie wyraźne – ważne jest zrozumienie relacji pomiędzy nimi. Można stwierdzić, że w porównaniu z językiem włoskim, którego rdzeń stanowią samogłoski, w języku polskim udział spółgłosek jest znacznie większy, wyraźne też jest osłabienie samogłosek w sylabach nieakcentowanych. Choć języki te wydają się zupełnie różne, mogą wzajemnie uzupełniać się w praktyce śpiewaczej. Obcokrajowcom z tendencją do cofniętej artykulacji wybór polskich pieśni w celach ćwiczebnych może pomóc w rozwiązaniu wielu problemów technicznych.

Cykl pieśni Zbigniewa Rudzińskiego napisany do wierszy Rilkego stanowi połączenie poezji skupionej na ludzkiej duchowości i muzyki neoromantycznej. Z tego powodu wiersze Rilkego, które wykorzystał Rudziński, warto raz jeszcze przyłożyć na język chiński i poddać analizie już funkcjonujące przekłady. Chińskie tłumaczenie *Księgi Godzin*

Zbigniewa Rudzińskiego przyczyni się również do popularyzacji w Chinach polskiej pieśni artystycznej oraz pogłębi znajomość dzieł polskiej muzyki XX wieku. Wypełnienie istniejących obecnie braków w tym zakresie przyczyni się do lepszej znajomości XX-wiecznej muzyki europejskiej i stanowić będzie pomoc dla śpiewaków chińskich pragnących wykonywać polską muzykę kameralną.

Analiza poezji Rilkego dokonana została po zgromadzeniu wyników przeprowadzonych dotychczas badań nad chińskimi przekładami pięciu wierszy zawartych w *Księdze Godzin*. W rozdziale czwartym zaprezentowane zostaną problemy stojące przed osobą dokonującą przekładu na język chiński z perspektywy translatorycznej oraz wykonawczej, a także umieszczone zostaną wybrane wersje tłumaczenia pięciu wierszy z *Księgi Godzin* na język chiński. Ze względu na kwestie praw autorskich do muzyki współczesnej nie można przedstawić tłumaczenia chińskiego wraz z zapisem muzycznym w partyturze. Dlatego też tłumaczenie tych pieśni na język chiński stanowi aneks do niniejszej pracy.

Rozdział I. Muzyka XX wieku

1.1 Definicja muzyki XX wieku

Księga Godzin to dzieło powstałe w latach 80. XX wieku. Definicja i opis rozwoju muzyki XX wieku różnią się w poszczególnych źródłach. Niektóre koncepcje na ten temat są ze sobą całkowicie sprzeczne – poniżej przedstawiona zostanie definicja sformułowana na potrzeby niniejszej pracy.

„Muzyka nowa” i „muzyka współczesna” to dwa terminy najczęściej używane w odniesieniu do muzyki XX wieku. Chociaż oba określenia w pewnym stopniu wskazują na innowacyjność i nowoczesność muzyki tego okresu, nie oddają jej cech. Same te słowa nie opisują konkretnego stylu, jak to jest w przypadku określeń typu barokowy, klasyczny czy romantyczny. Są również względne z tego powodu, że każdy kolejny etap historycznego rozwoju można nazwać nowym⁴. Wyrażeniem bardziej precyzyjnym będzie „muzyka XX wieku”.

Z chronologicznego punktu widzenia należałoby stwierdzić, że cezurą od której definiować należy muzykę XX wieku jest rok 1901. Wyróżnikiem jest jednak nie tylko periodyzacja, lecz także odmienność kanonów estetycznych, wybór zupełnie innej stylistyki, niż w muzyce wieku XIX. Dlatego wziąć należy pod uwagę zarówno kategorię stylistyczną, jak i czasową: przejście od XIX-wiecznego romantyzmu do XX-wiecznego modernizmu nie było zjawiskiem nagłym i krótkotrwałym, lecz powolną i stopniową ewolucją, stanowiącą wynik oddziaływań czynników historycznych. Trudno jednak znaleźć jednoznaczną odpowiedź na pytanie, kiedy wpływy te osiągnęły swój etap krytyczny, a więc od którego momentu możemy mówić o wkroczeniu w nową epokę.

1.2 Zjawiska charakterystyczne dla muzyki XX wieku

Fenomen muzyki XX wieku jest zjawiskiem skomplikowanym i różnorodnym, trudnym do opisanego w pojedynczych słowach. Opierając się na koncepcji przedstawionej przez Chen Hongduo wyróżnić można trzy główne aspekty charakteryzujące muzykę XX wieku: bunt, innowacja, różnorodność⁵. Na ich podstawie przedstawione zostanie podsumowanie zjawisk

⁴ Chen Hongduo, *Bunt, innowacja, różnorodność. Analiza i refleksja nad rozwojem zachodniej muzyki w XX wieku*, Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj 2014, s. 10.

⁵ Ibidem.

muzycznych XX wieku.

1.2.1 Bunt i zmiana

Na początku XX wieku grupa zachodnioeuropejskich kompozytorów przepełnionych duchem innowacji postanowiła dokonać fundamentalnego przełomu w koncepcjach i zasadach tworzenia muzyki, które ukształtowały się przez stulecia od czasów późnego renesansu. Do wieku XX w czasie zmiany epok obserwowano zwykle proces stopniowej ewolucji, czyli przemiany w koncepcjach estetycznych i technice kompozytorskiej, jednak podstawowa cecha muzyki, jej tonalność, pozostała niezmienna.

Na początku XX wieku kompozytorzy dokonali nie tylko redefinicji roli tonalności, lecz również reorganizacji innych elementów muzycznych, takich jak rytmika, kolorystyka, faktura czy forma, dążąc do stworzenia nowej muzyki. Przemiany te uczyniły muzykę XX wieku bardziej rewolucyjną niż w jakiegokolwiek innej epoce. Przyczyny tak radykalnej zmiany są wielowymiarowe. *The Cambridge History of Twentieth-century Music* omawiając zmiany zachodzące w muzyce w okresie dwóch wojen światowych przytacza hasło „lepiej zakończyć, niż naprawiać”⁶. Ten cytat doskonale oddaje jedną z przyczyn, dla których muzycy tamtego okresu zdecydowali się na bunt przeciwko tradycji, poszukując nowych, niezbadanych dotąd ścieżek wyrazu artystycznego.

1.2.2 Innowacja

Wraz z rozpadem tonalności świat muzyki zachodniej znalazł się w stanie chaosu. Kompozytorzy zaczęli postrzegać tworzenie dzieł, które nie opierały się na tradycyjnym myśleniu tonalnym jako symbol postępu. Zaczęli odchodzić od tradycyjnej tonalności, próbując zbudować innowacyjny język muzyczny z własnym, niezależnym systemem. Innowacja stała się ważnym kryterium oceny wartości dzieł kompozytorów, a tworzenie dzieł unikalnych stało się dla nich istotnym wyzwaniem. Spowodowało to, że kompozytorzy podejmowali się niespotykanych dotąd praktyk w zakresie koncepcji kompozycyjnych i technik, poszerzając horyzonty twórczości muzycznej.

1.2.3 Różnorodność i współlistnienie

Chociaż dążenie do innowacyjności i unikalności przyniosło na pozór rozkwit twórczości muzycznej w XX wieku, doprowadziło również do pewnego zawężenia możliwości jej

⁶ *The Cambridge History of Twentieth-century Music*, Nicholas Cook, Anthony Pople (red.), Cambridge University Press, 2004, s. 212.

rozwoju. Od lat 70. XX wieku kompozytorzy zaczęli zastanawiać się nad tak skrajną postawą twórczą. Niektórzy z nich uznali, że należy ponownie zwrócić się ku tradycji, a innowacyjność przestała być ich jedynym punktem wyjścia w procesie twórczym. Jak wyjaśnia Robert Morgan w *Muzyce XX wieku*,

patrzac wstecz na cale lata 70. mozna zauwazyc, ze wzrod kompozytorow o roznych osobowosciach i stylach pojawil sie ruch w kierunku bardziej tradycyjnych i konserwatywnych podejsc... Jesli lata 60. mozna uznac za dekae charakteryzujaca sie muzyczna alienacja i izolacja (z jej bardziej radykalnym, wyraznym sprzeciwem wobec status quo tradycyjnej muzyki koncertowej), lata 70. reprezentuja okres pojednania. Kompozytorzy przestali szukac nowych mozliwosci, a zaczeli interesowac sie znalezieniem sposobow na integracje tego, co juz zostalo osiagniete w bardziej spójny jezyk muzyczny⁷.

W tym okresie kompozytorzy o radykalnym podejściu zaczęli tolerować możliwość pewnego powrotu do tradycji w muzyce zamiast oddalania się od niej. Pojawiły się tendencje, w myśl których niektórzy kompozytorzy ponownie zaczęli stosować tonalność, inni zaś nadawali swoim dziełom romantyzujący charakter. Wszystkie te działania nie miały jednak na celu całkowitego powrotu do tradycji, a raczej ponowne jej odkrycie i połączenie nowych środków wyrazu, które zgromadzono w ciągu ostatnich dziesięcioleci z tradycyjnymi elementami. Jednocześnie wielu kompozytorów kontynuowało eksplorację w kierunkach radykalnych.

Twórczość muzyczna drugiej połowy XX wieku charakteryzowała się różnorodnością nurtów muzycznych. Nie była już zdominowaną wyłącznie przez awangardę. Wszystkie gatunki muzyczne zdobyły przestrzeń do rozwoju, a żaden z nich nie reprezentował większości, ukazując pluralistyczną i koegzystującą scenę muzyczną. Publikacja *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000* podsumowuje to w następujący sposób:

w ostatnich dekadach XX wieku pojawila sie duza liczba nowych gatunkow muzycznych charakteryzujacych sie roznymi pradami i tendencjami rozwojowymi. Nie podazaly one juz za linearnym modelem rozwoju, co doprowadzilo do tego, ze roznorodne zjawiska muzyczne przeplataly sie ze soba, prowadzac do skrajnej roznorodnosci⁸.

Obserwując bogactwo rozwoju muzyki XX wieku można dostrzec, że *Księga Godzin* Zbigniewa Rudzińskiego odróżnia się od dominujących w XX wieku cech muzyki takich jak eksperymentalizm czy atonalność. Utwór ten nie odżegnuje się całkowicie od tradycyjnych

⁷ Robert Morgan, *Muzyka XX wieku – historia współczesnych stylów muzycznych europejskich i amerykańskich*, Chen Hongduo (tłum.), Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj 2014, s. 511.

⁸ Hg von Helga de la Motte-Haber, *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, Laaber-Verlag, 2000.

tonalnych wzorców i prezentuje emocjonalną wyrazistość tradycji romantycznych poprzedniego stulecia. Z perspektywy estetyczno-muzycznej jest to symbol dojrzałego odrodzenia muzyki XX wieku posiadający walor przekazu międzyepokowego.

1.3 Muzyka zachodnia XX wieku w Chinach

Muzyka zachodnia XX wieku jest w Chinach mało znana. Ze względu na popularność muzyki atonalnej i eksperymentalnej, daleko posunięty indywidualizm i często dość trudne w odbiorze koncepcje artystyczne, a także odrzucenie wielu tradycyjnych elementów, odbiorcy unikają muzyki współczesnej. Niewielu też chińskich badaczy podejmuje w swoich studiach tematykę twórczości XX-wiecznej. Równie niewielu chińskich wykonawców decyduje się na interpretacje i wykonanie utworów powstałych w wieku XX, toteż chińskie piśmiennictwo jest bardzo ubogie w porównaniu z badaniami twórczości w wiekach XVIII i XIX.

Z tekstu *Szymanowski and His legacy: From “Young Poland in Music” Movement to Penderecki, Górecki and Mykietyn*⁹ Marcina Gmisa wynika, że postawy twórcze polskich kompozytorów XX wieku wykazywały wyraźne tendencje rozwojowe. Zgodnie z koncepcją analityczną zaproponowaną przez krakowską muzykolożkę Alicję Jarzębską¹⁰ twórczość muzyczną polskich kompozytorów XX wieku można podzielić na okres modernistyczny i postmodernistyczny i pięć mniejszych etapów: Młoda Polska, neoklasycyzm, awangarda, neoromantyzm oraz ultratradycjonalizm. Każdy z nich trwał około dekady. Sugeruje to, że polscy kompozytorzy XX wieku pozostawili zróżnicowane i bogate dziedzictwo muzyczne. Mimo to, polska pieśń artystyczna jest nadal dość mało znana w Chinach. Obecnie na chińskich platformach internetowych poświęconych wyszukiwaniu źródeł literackich pod hasłem „polska pieśń artystyczna” znaleźć można jedynie literaturę poświęconą pieśniom Fryderyka Chopina. Żaden inny cykl pieśni nie jest tam znany i wykonywany.

⁹ Marcin Gmys, *Szymanowski and His legacy: From “Young Poland in Music” Movement to Penderecki, Górecki and Mykietyn*, w: *Karol Szymanowski and Polish Music in the 20th Century* w ramach 2011 China’s International Forum on Culture and Humanity II – 15–16.10.2011, Central Conservatory of Music in Beijing, Pekin 2011, Chen Danbu (tłum.), Pekin 2013.

¹⁰ Ye Xiaogang, *Szymanowski i muzyka polska*, Central Conservatory of Music Press, 2014.

Rozdział II. Życie i twórczość Zbigniewa Rudzińskiego

2.1 Biogram Zbigniewa Rudzińskiego

Zbigniew Rudziński (ur. 23 października 1935 w Czechowicach-Dziedzicach, zm. 9 maja 2019 w Warszawie) był kompozytorem i pedagogiem. Studia kompozytorskie w PWSM u Piotra Perkowskiego ukończył z wyróżnieniem. Kontynuował je jako stypendysta m.in. u Nadii Boulanger. Od 1973 roku prowadził klasę kompozycji i instrumentacji symfonicznej, a także seminarium współczesnych technik kompozytorskich. W latach 60. prowadził zespoły propagujące współczesną muzykę polską i obcą, był też kierownikiem redakcji muzycznej Warszawskiego Studia Filmów Dokumentalnych i członkiem Związku Kompozytorów Polskich.

Rudziński skomponował około 40 utworów. Wśród uprawianych przez niego gatunków znajdują się muzyka orkiestrowa, wokально-instrumentalna, kameralna, solowa, sceniczna. Centrum jego zainteresowań stanowi muzyka wokально-instrumentalna oraz sceniczna. Bogata twórczość Rudzińskiego wyrasta z estetyki tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej lat 60. Jego dzieła to utwory-traktaty na z góry zaplanowane tematy. W budowaniu formy zauważalna jest również skłonność Rudzińskiego do tzw. redukcjonizmu konstruktywistycznego – opierania się na jednym pomysle fakturalnym i jego konsekwentnej realizacji: *Kwartet na 2 fortepiany i perkusję* (1969), *Trzy pieśni na tenor i 2 fortepiany* (1968), nr 3 *Noc*. W partyturach kompozytora występują wizualnie geometryczne ukształtowania materiału (trójkątne, trapezoidalne, diagonalne): *Muzyka nocą na małą orkiestrę symfoniczną* (1970), częściowo także w utworze *Campanella na zespół perkusyjny* (1977). W kompozycjach Rudzińskiego często występuje aleatoryzm rytmiczny. Określenia *senza metrum*, *ad libitum*, *a piacere* występują niemal w każdym utworze.

W swojej bogatej twórczości na głosy z towarzyszeniem instrumentów Rudziński wykorzystuje różne rodzaje techniki wokalne: Sprechgesang – *Manekiny* (1981), recytatyw – *Es sind keine Träume na mezzosopran i fortepian* (1986). W sposobie użycia tekstów Rudziński przechodzi od abstrakcyjności pojedynczych samogłosek – *Symfonia na chór męski i orkiestrę* (1969), *Epigramy na flet, chór żeński i perkusję* (1962), ku semantyczności – najpierw pozornej – *Tutti e solo na sopran, flet, róg i fortepian* (1973), a później pełnej – *Es sind keine Träume na mezzosopran i fortepian* (1986).

Nie jest obca Rudzińskiemu również technika cytatu. W *Es sind keine Träume* jako

niezależne tło dla mezzosopranu pojawia się *Preludium C-dur* Jana Sebastiana Bacha (*Das wohltemperierte Klavier I*). Stosowanie cytatu w *Manekinach* pełni szczególną rolę dramatyczną, zarówno literacką, jak i muzyczną. Obok tzw. głównego nurtu twórczości Rudziński skomponował również melodyjne, tonalne, pełne wdzięku, często o charakterze ludowym, barwnie zinstrumentowane pieśni dla dzieci: *Kap...kap...kap... 13 piosenek dla dzieci na głos i fortepian lub na chór i zespoły instrumentalne* (1988). Utwory Rudzińskiego wykonywano wielokrotnie w kraju i za granicą¹¹.

2.2 Najważniejsze kompozycje

Muzyka wokalna-instrumentalna

Cztery pieśni ludowe na sopran i fortepian do tekstów ludowych (1955)

Dwie pieśni na sopran i fortepian (1956)

Cztery pieśni na baryton i zespół kameralny (1960–1961)

Epigramy na flet, 2 chóry żeńskie i perkusję (1962)

Trzy pieśni na tenor i 2 fortepiany (1968)

Symfonia na chór męski i orkiestrę (1969)

Requiem ofiarom wojen na chór orkiestrę i recytatora (1971)

Requiem na chór i orkiestrę (1973)

Requiem na mezzosopran, chór i orkiestrę (1975)

Tutti e solo na sopran, flet, róg i fortepian (1973)

Struny na ziemi na sopran i orkiestrę smyczkową (1982)

Das Stunden-Buch (Księga godzin). 5 romantycznych pieśni na sopran i trio fortepianowe (1983–1984)

Kolęda Matki Bożej (1984)

Es sind keine Träume (To nie są sny), sześć pieśni na mezzosopran i fortepian (1986)

Kap...kap...kap...13 piosenek dla dzieci na głos i fortepian (1988)

Requiem ofiarom wojen na sopran, recytatora, chór i orkiestrę (1989)

Suita polska na 8 żeńskich głosów (lub chór żeński) i fortepian (1990)

Posłuchaj... na mezzosopran i fortepian (1995)

¹¹ Paweł Strzelecki, Alicja Gronau-Osińska, *Almanach kompozytorów Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie*, t. II, AMFC w Warszawie, Katedra Kompozycji, Pracownia Muzyki Polskiej XX i XXI wieku, s. 113–118.

Muzyka sceniczna

Manekiny, opera jednoaktowa (1981)

Antygona, opera dwuaktowa (2001)

Muzyka orkiestrowa

Contra fide na wielką orkiestrę symfoniczną (1964)

Moments musicaux I na orkiestrę symfoniczną (1965)

Moments musicaux II na orkiestrę symfoniczną (1966)

Moments musicaux III na orkiestrę symfoniczną (1968)

Muzyka nocą na małą orkiestrę (1970)

Allegro giocoso na małą orkiestrę symfoniczną (1985)

Muzyka kameralna

Kwartet smyczkowy (1957)

Trio na 2 klarnety i fagot (1958)

Sonata na klarnet i fortepian (1958)

Sonata na 2 kwartety smyczkowe, fortepian i kotły (1960)

Trio smyczkowe (1964)

Studium in C na zespół o dowolnym składzie instrumentów (1964)

Impromptu na 2 fortepiany, 3 wiolonczele i perkusję (1966)

Kwartet na 2 fortepiany i perkusję (1969)

Campanella na zespół perkusyjny (1977)

Trytony na zespół perkusyjny (1980)

Trzy portrety romantyczne na 12 saksofonów (1992)

Muzyka solowa

Utwory taneczne na fortepian (1955)

Wariacje na fortepian (1956)

Sonata na fortepian (1975)¹²

¹² Ibidem, s. 119.

Rozdział III. Rainer Maria Rilke i jego wpływy w Chinach

Austriacki poeta Rainer Maria Rilke (1857–1926) był niewątpliwie jednym z największych literatów XX wieku. Przez lata wiódł żywot nomada przemierzając Włochy, Egipt, Hiszpanię, Francję, Rosję, Szwecję, Danię i inne kraje europejskie. Pomimo samotności nigdy nie porzucił swojej miłości do sztuki. Jego twórczość literacką można podzielić na trzy etapy:

- **okres wczesny**, kiedy opublikował m.in. *Życie i Pieśni* (1894), *Sny* (1897), *Adwent* (1898);
- **okres środkowy**, w którym do jego najwybitniejszych utworów należały *Księga godzin* (1905), *Elegie duinejskie*, *Nowe wiersze* (1907), *Kontynuacja nowych wierszy* (1908);
- **okres późny**, w którym przez dziesięć lat pracował nad *Elegiami duinejskimi* (1922) i *Sonetami do Orfeusza* (1922).

3.1. Recepcja poezji Rainera Marii Rilkego w Chinach

Poezja Rilkego, w przeciwieństwie do europejskiej muzyki wokalne XX wieku, jest w Chinach dobrze znana, a jego wpływ można uznać za jeden z najważniejszych w chińskiej poezji XX-wiecznej. Współcześni chińscy poeci chętnie czytają Rilkego i natchnieni jego wzorem piszą wiersze o przesłaniu głęboko humanistycznym, stanowiące wyraz poszukiwania istoty ludzkiej duszy.

Już w latach 30. XX wieku Rainer Maria Rilke zaczął wywierać znaczący wpływ na chińskich poetów¹³. Droga od romantyzmu do modernizmu, jaką przeszedł Rilke w swoim rozwoju artystycznym, przyciągnęła uwagę chińskich poetów tworzących w latach 30. i 40. XX wieku. W tym czasie w miarę pogłębiania się zrozumienia zachodniej poezji modernistycznej narastało poczucie kryzysu i pragnienie przełamania ograniczeń romantyzmu. Dla chińskich poetów aspirujących do modernizmu Rilke wydawał się być postacią bliską i łatwą do naśladowania.

Pierwszym propagatorem Rilkego na tej szerokości geograficznej był germanista Feng Zhi (1905–1993), który jesienią 1926 roku po raz pierwszy przeczytał *Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*. Po 1932 roku wiersze Rilkego zaczęły być publikowane w przekładach Feng Zhi. Jego tłumaczenie *Listów do młodego poety* opublikowane w 1938

¹³ Zang Di, *Rilke po chińsku*, „Journal of Zhengzhou University”, tom 32, nr 3 maja 1999, s. 32.

roku wywarło ogromny wpływ na nowoczesną poezję chińską. Tekst stał się jednym z podręczników wprowadzających dla studentów Feng Zhiego¹⁴, którzy w latach 40. XX wieku stworzyli najlepsze dzieła chińskiej poezji tego okresu¹⁵. Feng Zhi i jego uczniowie w wielu aspektach podążali za Rilke. Ówczesne zainteresowanie chińskich tłumaczy twórczością Rainera Marii Rilkego wynikało z uwarunkowań społecznych oraz artystycznych dążeń poetów modernistycznych¹⁶.

Żyjący na przełomie XIX i XX wieku Rainer Maria Rilke doświadczył dramatu I wojny światowej i był świadkiem jej zniszczeń. W napisanym w 1920 roku liście do przyjaciela wspominał:

podczas wojny prawie co roku byłem w Monachium, czekając i ciągle myśląc: to musi się kiedyś skończyć. Nie mogę zrozumieć, nadal nie mogę!¹⁷.

Wpływ wojny na twórczość Rilkego głęboko poruszył Feng Zhiego. W 1943 roku, gdy Chiny od pięciu lat prowadziły wojnę z Japonią, poeta uznał, że naród potrzebuje ducha Rilkego. Feng Zhi zaczął pisać w podobnym stylu, starając się podnieść na duchu rodaków znajdujących się w trudnej sytuacji.

W 1949 roku, m. in. ze względu na rewolucję w Chinach, badania i tłumaczenia twórczości Rilkego musiały być czasowo zawieszone. Na Tajwanie jednak tłumacz Fang Si rozpoczął pracę nad tłumaczeniem Rilkego już w 1952 roku, a następnie w 1966 roku poeta Li Kui-xian zainicjował projekt tłumaczenia prac Rilkego na język chiński¹⁸. Po wojnie chińsko-japońskiej więcej tłumaczy podjęło się przekładu utworów Rilkego, jednak przed rokiem 1978 nikt nie odważył się publicznie ich promować¹⁹.

Dzieła poety zaczęły być ponownie szeroko czytane, badane i wykorzystywane przez Chińczyków, kiedy Feng Zhi, będący wówczas dyrektorem Instytutu Literatury Chińskiej Akademii Nauk Społecznych, w swojej wypowiedzi umieścił Rilkego na równi z Goethem²⁰.

¹⁴ Feng Zhi, *Dzieła wybrane*, tom 9, Shijiazhuang & Hebei Education Press, 1999, s. 431–457.

¹⁵ Yang Zhiyi (tłum.), „Słowacja” Mariana Galika. *Recepcja dzieł Rilkego w literaturze i krytyce chińskiej*, „Chińska Literatura Porównawcza”, wyd. 3, 2008, s. 87, 89–90.

¹⁶ Feng Zhi, *Przyswojone składniki odżywcze*, „Przegląd literatury zagranicznej”, 1987(2), s. 3–8

¹⁷ Rilke do Leopolda Finka Schleichera, Hans Egon Holthusen, *Rilke*, Wei Yuqing (tłum.), Wydawnictwo Sanlian, Pekin 1988.

¹⁸ Yang Zhiyi (tłum.), op.cit., s. 89.

¹⁹ Ibidem, s. 89–90.

²⁰ Feng Zhi, op. cit.

Świadczy to o wysokiej estymie, jaką chiński świat literacki darzy twórczość Rilkego. W wywiadzie dla „Wen Wei Po” Liu Haoming, emerytowany profesor Vassar College w Stanach Zjednoczonych, stwierdził:

idolatria Rilkego jest unikalnym zjawiskiem kulturowym. Oprócz zdolności Rilkego do tworzenia wizerunku geniusza, ważnym powodem jego popularności jest to, że jego dzieła często dotyczą problemów bliskich współczesnym ludziom²¹.

Duża liczba wierszy, listów oraz esejów wyrażających koncepcje artystyczne poety została przetłumaczona i skomentowana, co świadczy o tym, że w Chinach panuje konsensus co do uznania Rilkego za ważnego twórcę zachodniego.

Choć do tej pory chińscy badacze osiągnęli pewne sukcesy w popularyzacji twórczości Rilkego, jest to nadal niewystarczające. W obecnym kontekście zwiększenie wykorzystania i rozpowszechniania poezji, na przykład poprzez muzykę jako medium, sprzyjałoby spuściźnie poetyckiej oraz pomogłoby w rozpowszechnianiu twórczości muzycznej.

3.2 Związek pieśni artystycznej z poezją

Pieśń artystyczna jest wyjątkową formą poezji. W dawnych Chinach poezję i muzykę traktowano jako nierozdzielalną jedność. Później jednak rozdzielono poezję od muzyki. Literaci podkreślili literacki wymiar słowa, oddzielając je od muzyki, co jednak osłabiło jego pierwotną muzyczność. W wyniku tego poezja ewoluowała w kierunku tekstów przeznaczonych głównie do czytania, stając się czysto literacką formą. Jednocześnie teksty przeznaczone do wykonywania muzycznego zaczęły rozwijać się jako odrębna dziedzina, co doprowadziło do stopniowej utraty literackich walorów tekstów pieśni²².

Pieśń artystyczna będąc syntezą muzyki i poezji może służyć jako forma sublimacji poetyckiej, a poezja stanowiąc tekst pieśni artystycznej może wzbogacić muzykę o głębokie literackie konotacje. Dla kompozytorów tworzenie pieśni oznacza także nadanie poezji innej formy wyrazu. Dla wykonawców śpiewanie pieśni może być sposobem na przekazanie atmosfery, emocji i głębokiego znaczenia poezji poprzez sztukę wokalną. Dzięki temu poezja może zostać zbadana i przedstawiona w zupełnie nowy sposób.

²¹ Li Chunyi, *Znaczenie Rilkego dla współczesnej literatury chińskiej i języka chińskiego*, wywiad z profesorem Liu Haomingiem z Vassar College w USA, „Wen Hui Bao”, 21 kwietnia 2017, s. 2.

²² Tong Longchao, *Poezja pieśniowa pomiędzy poezją a tekstem – O nowej poezji i poezji pieśniowej*, „Journal of Ningxia University” (wyd. humanistyczne i społeczne), tom 34, nr 1 styczeń 2012, s. 82.

Trudno zaprzeczyć wyjątkowości gatunku pieśni artystycznej. Może ona przekazać odbiorcy język poezji w bardziej przemawiający do wyobraźni sposób poprzez rytm, melodię i inne właściwości dźwiękowe warstwy muzycznej oraz uczynić poezję łatwiejszą w odbiorze. Muzyka może stanowić bardziej wszechstronne od poezji medium, zwiększając grono jej odbiorców. Powtarzające się melodie i cykliczność słów tekstu także przyczynia się do łatwiejszego zapamiętywania poezji.

Niemiecki zespół kompozytorów i producentów Schönherz & Fleer zainicjował projekt muzyczny *Rilke Project*, którego głównym założeniem jest pieśniarska adaptacja twórczości poetyckiej Rilkego dokonywana z udziałem niemieckojęzycznych aktorów i znanych muzyków interpretujących jego dzieła. W ramach projektu wydano wiele płyt CD, które przez lata były prezentowane podczas tournée w Niemczech odnosząc znaczące sukcesy i zdobywając prestiżowe nagrody krajowe i międzynarodowe. Projekt ten sprawił, że dzieła Rilkego stały się szerzej znane współczesnej publiczności.

Zbigniew Rudziński komponując muzykę do *Księgi godzin* przekształcił głęboką i niezrozumiałą filozoficzną treść tekstu poetyckiego w język muzyczny, co wspiera interakcję i rozpowszechnianie się poezji i muzyki. Tłumaczenie na język chiński *Księgi godzin* Zbigniewa Rudzińskiego pozwoliło zaś na przedstawienie jej znaczenia i wartości w innym kontekście, poszerzając jej wpływ i siłę oddziaływania.

Rozdział IV. Interpretacja i tłumaczenie *Księgi godzin* w ujęciu międzykontekstowym

4.1 Niereligijna interpretacja *Księgi godzin*

Księga godzin nosi podtytuł *Wiersze miłosne do Boga*, co wskazuje na jej silny wydźwięk religijny. Tematyka religijna jest w Chinach traktowana w sposób dość specyficzny. Wpływ religii na kulturę i świadomość chińską nie może być porównywany z tym, jaki wywarła ona na rozwój kultury zachodniej. Można wręcz powiedzieć, że kultura chińska jest z założenia niereligijna. Już w latach 40. XX wieku Liang Shuming pisał: „życie niemal bez religii stanowi jedną z głównych cech kultury chińskiej”²³ – dlatego też w chińskich badaniach nad historią muzyki zachodniej i w nauczaniu zachodniej twórczości muzycznej wyraźnie unika się podejmowania wątków religijnych.

W poezji Rilkego tematyka religijna jest jednak jednym z często występujących motywów. Poeta napisał wiele wierszy o tematyce religijnej, takich jak *Sonety do Orfeusza*, *Wczesny Apollo*, *Budda*, *Katedra*, *Zmartwychwstały*, *Adam*, *Ewa*, *Anioły*, *Święta* czy *Ostatnia Wieczerza*. Yang Siping twierdzi jednak, że

nie możemy z tego powodu błędnie interpretować Rilkego jako osoby gorliwie religijnej, ani też nie możemy, podobnie jak niektórzy, błędnie postrzegać Rilkego jako „poszukiwacza Boga”²⁴.

Tajwański poeta Li Kui-xian stwierdził:

Rilke był kiedyś nazywany „poszukiwaczem Boga” głównie z dwóch powodów. Lubił wykorzystywać wątki biblijne w swojej poezji, traktując jednak boskość w sposób bardzo ziemski, ludzki. Poprzez dialog z Bogiem badał esencję życia i znaczenie istnienia, jednak robił to w sposób medytacyjny²⁵.

Niemiecki pisarz Hans Egon Holthausen w swojej książce *Rilke* zauważa także:

Szczególnie w drugim okresie swojej twórczości, Rilke niejasno zdawał sobie sprawę z ubóstwa, śmierci i zjawiska „alienacji” w zachodnim społeczeństwie, wyrażając utopijny ideał równości i miłości międzyludzkiej²⁶.

Fang Si w przedmowie do chińskiej wersji *Księgi Godzin* napisał:

Taki temat (dialog z Bogiem) wydaje się być nowym obiektem w chińskiej poezji, lecz w

²³ Liang Shuming, *Podstawy kultury chińskiej*, 1949.

²⁴ Yang Siping, *Przejście od zachodniego „obiektywizmu” do chińskiego „nowego obiektywizmu” – porównanie Rilkego i Li Kuixiana*, s. 10.

²⁵ Li Kuixian, *Świadek poezji*, Centrum Kultury Hrabstwa Taipei, 1994, s. 180.

²⁶ Zhang Feng, *Wstępne studium estetyki poetyckiej Rilkego*, Shandong Normal University, praca magisterska, s. 19.

rzeczywistości zarówno koncepcje, jak i wierzenia są ściśle związane z emocjami²⁷.

Księga Godzin jest dziełem głębokim i pełnym przesłań, które za pomocą unikalnego języka i obrazów wyraża indywidualne poszukiwania i refleksje wewnętrzne. Chociaż to dzieło powstało z inspiracji chrześcijańskimi tekstami modlitewnymi, można je interpretować również z perspektywy świeckiej. Poruszane w utworze tematy samotności i rozwoju, relacji między człowiekiem i naturą, eksploracji świata wewnętrznego, nietrwałości, czy poszukiwania znaczenia i wartości życia można znaleźć także w chińskiej tradycji filozoficzno-kulturowej z jej doktrynami taoistycznymi, konfucjańskimi i buddyjskimi.

Tekst Rilkego wyraża zatem uniwersalne zagadnienia filozoficzne, nie ograniczając się jedynie do określonych doktryn religijnych. Pomimo obecności dość oczywistych elementów religijnych, interpretacja niereligijna lepiej oddaje jego główne przesłanie – prezentowane idee wykraczają bowiem poza określoną religię i są wspólne dla całej ludzkości.

4.2 Wartość międzykontekstowego przekładu *Księgi Godzin* Zbigniewa Rudzińskiego

W kontekście międzykulturowym różnice językowe i kulturowe często ograniczają możliwości odbioru i zrozumienia dzieła. Publiczność często napotyka bariery językowe i kulturowe. Tłumaczenie pieśni artystycznych na różne języki umożliwia słuchaczom z różnych krajów i kultur lepsze ich zrozumienie, dając zarazem wykonawcom większy wybór. Chiński tłumacz pieśni Xue Fan zwraca uwagę, że

tylko gdy utwór jest śpiewany w języku ojczystym, publiczność może głęboko go zrozumieć, sama zaś pieśń może zyskać sobie szeroką popularność. Po drugie, potrzeba wymiany między różnymi narodami wymaga przełamania barier językowych, a rola tłumaczenia jest tu niepodważalna²⁸.

Przekład pieśni na inne języki może dać więc nowe życie w innym kontekście językowym i kulturowym, poszerzając zarazem ich wartość artystyczną.

Chcąc wykorzystać język chiński do popularyzacji *Księgi Godzin* Zbigniewa Rudzińskiego należy dokonać oceny wartości przekładu tego dzieła z następujących trzech perspektyw:

²⁷ Fang Si (tłum.), *Czas książek. Rilke*, Jingjing Press, 1958.

²⁸ Qin Jun, *Tłumaczenie pieśni: specjalna forma tłumaczenia – wywiad z tłumaczem pieśni, Xue Fanem*, „Tłumaczenia Chińskie”, wywiad akademicki, wyd. 6, 2019, s. 107.

- **Pokrewieństwo.** Popularyzacja dzieła w nowym kontekście językowym powinna uwzględniać potrzeby kulturowe nacji docelowej. Preferowane są utwory, które w swojej myśli i wartościach odzwierciedlają lub mają wspólne cechy z systemem wartości kulturowych kraju docelowego, co może znacznie zmniejszyć bariery w zrozumieniu.
- **Wypełnianie luk kulturowych.** W obliczu faktu, że polskie pieśni artystyczne są bardzo rzadko obecne w chińskiej przestrzeni kulturalnej oraz na ograniczoną w Chinach dyskusję na temat muzyki zachodniej XX wieku, tłumaczenie *Księgi Godzin* na język chiński może mieć pozytywny wpływ na upowszechnienie i popularyzację polskich pieśni oraz twórczości Zbigniewa Rudzińskiego w Chinach. Może również pogłębić wiedzę chińskiej publiczności na temat dzieł polskiej muzyki XX wieku i wypełnić lukę w dostępności polskich dzieł wokalnych tego okresu w Chinach.
- **Wartość.** *Księga Godzin* Zbigniewa Rudzińskiego charakteryzuje się wysoką wartością literacką zawartą w samym tekście poetyckim, który w połączeniu z muzyką zyskuje dodatkowe walory. Wersja w języku polskim ma swoją niezaprzeczalną wartość i znaczenie dla śpiewaków, dla których językiem ojczystym jest język chiński oraz dla tych, których językiem ojczystym nie jest język polski. Dominacja spółgłosek w języku polskim może kompensować przewagę samogłosek w innych językach, co przyczynia się do równowagi w rozwoju techniki wokalne.

4.3 Chińskie tłumaczenie *Księgi godzin* Zbigniewa Rudzińskiego

4.3.1 Zagadnienia i strategie

Pięć wierszy z *Księgi godzin* Rilkego, czyli *Żyje zwyczajnie*, *Ty jesteś Piecuch mamroczący*, *Zgaś moje oczy*, *Niepokój* i *Dzień jesienny*, zostało już przetłumaczone na język chiński. Choć tłumaczenia te są bardzo dobrze wykonane z literackiego punktu widzenia nie pasują do prozodii warstwy muzycznej. Kierując się ideą poszanowania i nieingerencji w strukturę muzyczną i rytm kompozycji stworzonych przez Zbigniewa Rudzińskiego, należy uznać, że istniejące chińskie tłumaczenia nie nadają się do wykonania wokálnego tych utworów.

Tłumaczenie literackie przechodzi proces obejmujący trzy podmioty: autora, tłumacza i czytelnika. Proces tłumaczenia pieśni jest bardziej złożony i obejmuje wiele ról,

takich jak autor tekstów, kompozytor, tłumacz, śpiewak i publiczność. Akt tłumaczenia pieśni jest szczególną formą przekładu, a jednocześnie dziedziną obejmującą literaturę, translatorykę i muzykologię. Nie ma zgody co do rozumienia koncepcji i terminologii tej sztuki. Środowiska akademickie w Chinach definiują ją zwykle jako „tłumaczenie pieśni”, „tłumaczenie tekstów” lub „tłumaczenie i adaptację pieśni”²⁹. Podobnie jest poza granicami Chin – na przykład Harai Golomb używa określenia „tłumaczenie powiązane z muzyką”³⁰, przy czym określenie to odnosi się do tłumaczenia pieśni; Helen Minors używa określenia „tłumaczenie muzyki”³¹; Elena Gritsenko „tłumaczenia tekstu pieśni”³²; Ronnie Apter zaś „tłumaczenia umożliwiającego śpiewanie”³³.

Z całą pewnością należy więc rozróżnić, czy tłumaczenie ma służyć do czytania analitycznego, czy do śpiewania pieśni. Jeśli teksty pieśni są wykorzystywane wyłącznie do analizy i czytania, tłumacz może wykonać tłumaczenie tekstu poetyckiego. Ta forma tłumaczenia tekstów jest podobna do tłumaczenia poezji i nie wymaga umiejętności śpiewania. Jeśli jednak tłumaczenie wymaga możliwości śpiewania, należy ono w tym momencie do adaptacji utworu.

Tłumacz Johan Franzon zwrócił uwagę, że proces tłumaczenia to proces dokonywania wyborów. Tłumacząc pieśni, tłumacz ma pięć możliwości:

1. bezpośrednie tłumaczenie oryginalnych słów na język docelowy;
2. bezpośrednie tłumaczenie oryginalnych słów na język docelowy, bez brania pod uwagę melodii;
3. przepisanie tekstu na język docelowy zgodnie z oryginalną melodią;
4. dosłowne tłumaczenie oryginalnego tekstu i kompozycja muzyki zgodnie z przetłumaczonymi słowami;
5. użycie przetłumaczonego tekstu opartego o oryginalną melodię, aby przetłumaczony tekst

²⁹ Hu Fenghua, *Pomiędzy „interpretacją pieśni” a „tłumaczeniem pieśni”*, „Journal of Anhui University (filozofia i nauki społeczne)”, 2007(5), s. 96–100.

³⁰ Gorrée Dinda, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, New York Amsterdam, 2005.

³¹ Helen Minors, *Music, Text and Translation*, Bloomsbury, London&New York 2016, s. 107.

³² Elena Gritsenko, *Translation of Song Lyrics as Structure-related Expressive Device*, „Procedia-Social and Behavioral Sciences”, 2016, s. 165–172.

³³ Ronni Apter, Mark Herman, *Translating for Singing: the Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*, Bloomsbury, London&New York 2016.

można było śpiewać³⁴.

Oryginalne chińskie dosłowne tłumaczenie nie może być bezpośrednio przeniesione do muzyki, a jego struktura rytmiczna nie odpowiada strukturze rytmicznej utworu, dlatego metoda 1. powinna zostać odrzucona. Metody 2. i 4. mają na celu zmianę melodii i muzyki. Różnica polega na tym, że metoda 2. może być stosowana do analizy tekstów muzycznych, a nie do wykonywania pieśni. Metoda 4. polega na ponownym ułożeniu przetłumaczonych słów w pieśń. Narusza to zasadę nie ingerowania w twórczość muzyczną kompozytora. Dlatego 2. i 4. nie mają zastosowania do celu, jaki stawia sobie niniejsza praca. Metoda 3. wykorzystuje melodię kompozytora. Mimo że jest wierna muzyce, tłumaczenie tekstów ma charakter „przepisywania”. Nie jest to zgodne z celami pracy. Metoda 5. opiera się na oryginalnej melodii i przetłumaczonym tekście, tak aby można było usłyszeć i zaśpiewać przetłumaczone słowa. Ta metoda adaptacji utworu, która zachowuje zarówno znaczenie oryginalnych słów wiersza, jak i melodię oryginalnej pieśni, jest celem tłumaczeniowym, jaki stawia sobie niniejsza praca.

Adaptacja utworu obejmuje dwie czynności: tłumaczenie słów i adaptację pieśni, a zatem ten rodzaj tłumaczenia obejmuje dwa aspekty – słowa i muzykę. Wielkim wyzwaniem dla tłumacza jest to, że praca tłumaczeniowa musi się odbywać pod podwójnym przymusem słowa i muzyki, niczym „taniec w kajdanach”³⁵.

4.3.2 Zasady tłumaczenia

Kompozytor Zbigniew Rudziński stworzył *Księżę godzin* na podstawie oryginalnego niemieckiego wiersza, autorka zaś przetłumaczyła i zaadaptowała chińską wersję utworu, nie mogąc ani zmienić muzyki ze względu na jej literackość, ani nie poświęcać jej literackości ze względu na muzykę.

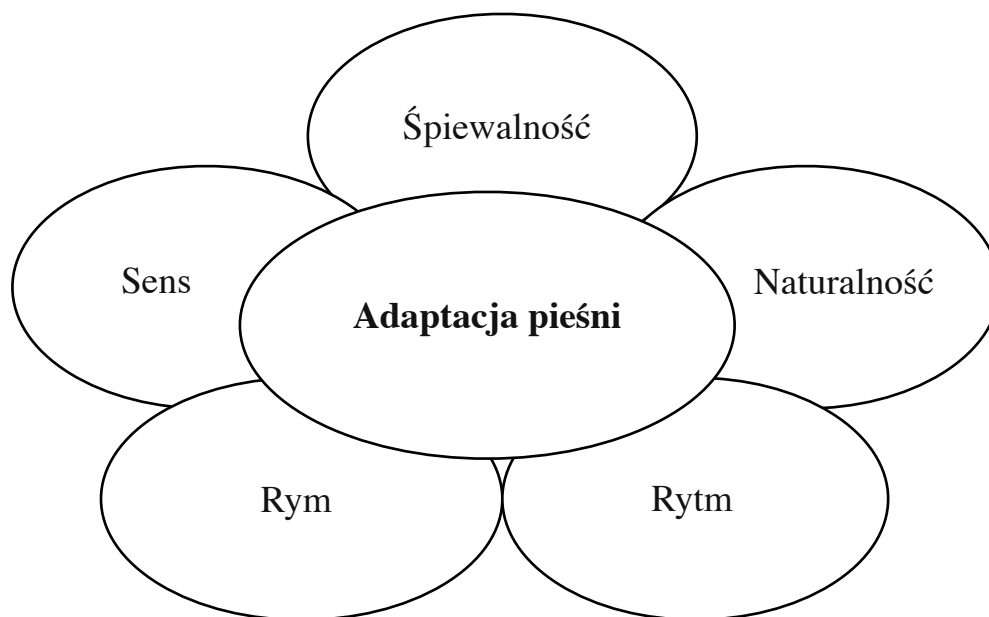
Tłumacz Peter Low zauważa, że tłumaczenie pieśni, wiąże się z nadzwyczajnymi ograniczeniami, stanowi wręcz „zadanie specjalne”. W *Translating Song: Lyrics and Texts* wyjaśnił „zasadę pięcioboju” zaproponowanego przez niego do tłumaczenia pieśni, porównując tłumacza pieśni do olimpijskiego pięcioboisty³⁶. Podobnie jak w pięcioboju, w którym można rywalizować jednocześnie w pięciu konkurencjach, tłumacze powinni wziąć

³⁴ Johan Franyon, *Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Song Performance*, „The Translator”, 2008, 14(2), s. 373–399.

³⁵ Dinda Gorlée, op. cit.

³⁶ Peter Low, *Translating Song: Lyrics and Texts*, Routledge, The Milton Park&New York, 2017.

pod uwagę podczas adaptacji pieśni możliwość zaśpiewania i sens przetłumaczonych słów, a także naturalność, rytm i rym (zob. ryc. 1)³⁷.



Ryc. 1. „Zasada pięcioboju”

„Zasada pięcioboju” ma również istotne znaczenie dla tłumaczenia pieśni na język chiński. Równowaga między pięcioma kryteriami pomaga tłumaczowi w makro-wyborach strategii tłumaczeniowej. Z tych pięciu standardów najważniejsza jest „śpiewalność”, stąd też zajmuje ona pierwsze miejsce w „zasadzie pięcioboju”. To, czy tłumaczone słowa mogą być śpiewane zgodnie z melodią, decyduje o ich przydatności do wykonania. Dlatego w dalszym procesie tłumaczenia starano się jak najbardziej przestrzegać tej zasady.

4.3.3 Proces tłumaczenia i adaptacji na język chiński

Księga godzin Zbigniewa Rudzińskiego ma dwie wersje: polską i niemiecką, a ponieważ należą one do innych rodzin językowych niż chiński, istnieją znaczne różnice w budowie sylab, systemie fonologicznym i regułach gramatycznych. Niemieckie i polskie słowa często zawierają wiele sylab, podczas gdy chińskie znaki są jednosylabowe. Dlatego język chiński nie jest równy liczbie sylab niemieckiemu i polskiemu. Jeśli liczba sylab w tekście nie będzie równa, to rytm, melodia i inne aspekty nie będą mogły się zgrać z oryginalną melodią, co wpłynie na możliwość wykonania pieśni.

Aby dopasować tłumaczenie do utworu muzycznego zastosowano metodę podziału sylab, co pozwoliło określić zakres liczby sylab potrzebnych do przetłumaczenia

³⁷ Ibidem, s. 191.

niemieckiego i polskiego tekstu poetyckiego na chiński. Dokonano podziału sylab w języku polskim i niemieckim opierając się na relacji między materiałem nutowym a sylabami w poezji muzycznej.

I.

Żyję zwyczajnie³⁸

Ich lebe grad

(polski) 11 Ży/ję/ zwy/czaj/nie,/ gdy/ stu/le/cie/ mi/ja.

(niemiecki) 10 Ich/ le/be/grad,/ da/ das/ Jahr/hun/dert /geht.

11 Czu/je/ się/ wiatr /z tej /kar/ty/ nie/sły/cha/nej,

10 Man/ fühlt/ den/ Wind/ von/ ei/nem /gro/ßen Blatt,

11 przez /Bo/ga, /cie/bie /i/ mnie /za/pi/sa/nej,

10 Das/ Gott/ und/ du /und /ich /be/schrie/ben /hat

11 Któ/rą/ wy/so/ko/ ob/ca/ dłoń/roz/wi/ja.

10 Und/das/ sich/ hoch/ in/ frem/den/ Hän/den /dreht.

11 Czu/je/ się/ blask/ no/wej /stro/ni/cy/ księ/gi,

11 Man/ fühlt/ den/ Glanz/ von/ ei/ner/ ne/uen/ Sei/te,

10 Gdzie/ wszy/stko/ jesz/cze/ mo/że/ się/ za/cząć.

8 auf /der/ noch/ Al/les /wer/den/ kann.

12 Roz/miar/ swój/ mie/rzą/ spo/ko/j/ne/ po/tę/gi

11 Die/ stil/len/ Kräf/te /prü/fen/ ih/re /Brei/te

³⁸ Tekst pieśni i przykłady nutowe za: Zbigniew Rudziński, *Księga godzin. Pięć pieśni romantycznych na głos i trio fortepianowe do tekstów Rainera Marii Rilkego*, PWM, Warszawa 1987.

10 Nie/uf/nym/ wzro/kiem/ na/ sie/bie/ pat/rząc

8 Und/ sehn/ ein/an/der~/ dun/ kel /an~.

II.

Ty jesteś piecuch mamrocący

Du bist der raunende Verrußte

9 Ty/ jes/teś/ pie/cuch/ ma/mro/cą/cy,

9 Du/ bist/ der/ rau/nen/de/ Ver/ruß/te,

8 Śpisz/ na/ za/pieckach /o/ kop/co/ny.

8 auf /al/len /ö/fen/ schläfst/ du /breit.

9 Wie/dza /jest/ tyl/ko /w /czasów /słoń/cu,

8 Das/ wi/ssen/ ist/ nur/ in/ der/ Zeit.

9 Ty/ jes/teś/ ciem/ny/ Nie/wie/dzą/cy

9 Du/ bist /der/ dun/kle /Un/be/wu/ßte

9 Mię/dzy/ wie/ka/mi/ roz/cią/gnio/ny.

8 Von/ E/wig/keit/ zu/ E/wig/keit.

8 Tyś/ jest/ pro/szą/cy,/ który /nie /wie,

9 Du/ bist/ der/ Bit/ten/de /und/ Ban/ge,

9 Cią/żysz/ zna/cze/niu/ wszyst/kich/ rze/czy.

8 Der/ al/ler/ Din/ge/ Sinn /be/schwert.

9 Jes/teś/ sy/la/bą/ w wiel/kim/ śpie/wie,

9 Du/ bist/ die/ Sil/be/ im/ Ge/san/ge

9 Co/ drżą/ca/ wra/ca/ wciąż/ w od/ze/wie

8 Die/ im/mer/ zittern/der/ im /Zwan/ge

9 Do/noś/nych/ gło/sów/ w ryt/mie/ wiecz/nym.

8 Der/ star/ken/ Stim/men/ wie/der/kehrt.

8 Nikt/ cię/ nie/ uczył/ in/nych/ rze/czy.

7 Du/ hast/ dich/ anders/ nie/ ge/lehrt:

9 Nie/ wśród/ pię/kne/go/ ko/ro/wo/du,

9 Denn/ du/ bist/ nicht /der/ Schön/um/schar/te,

9 Nie/ o/to/czo/nyś/ bo/gac/twa/mi.

8 Um/ wel/chen/ sich/ der/ Reich/tum /reih.

9 Tyś/ skrom/ny,/ li/czysz/ się/ z gro/sza/mi.

9 Du/ bist/ der/ Schli/chte,/ wel/cher/ spar/te.

9 Ty/ jes/teś/ chło/pem/ z dłu/gą /bro/dą

9 Du/ bist/ der/ Ba/uer/ mit/ dem/ Bar/te

7 Po/mię/dzy/ wiecz/noś/cia/mi

8 Von/ E/wig/keit/ zu/ E/wig/keit

III.

Zgaś moje oczy

Lösch mir die augen aus

5 Zgaś/ mo/je/ o/czy:

6 Lösch/ mir/ die/ Au/gen/ aus:

6 Ja/ cię/ wi/dzieć/ mo/gę,

5 ich/ kann/ dich/ se/hn,

5 Zam/knij/ mi/ u/szy,

6 Wirf/ mir/ die/ Oh/ren/ zu:

6 A/ ja/ cię/ u/sły/szę,

5 Ich/ kann~/ dich/ hö/ren,

4 Na/wet/ bez/ nóg

5 Und/ oh/ne/ Fü/ße~

11 Znaj/dę/ do/ cie/bie/ dro/ge,/ i/ be/z/ ust

9 Kann/ ich/ zu/ dir/ge/hn,/ und/ ohne/ Mund

7 Na/wet/ zaklnę/ cię/ naj/ci/szej.

7 Noch/ kann/ ich/ dich/ be/scwe/ren

6 Ra/mio/na/ od/rab/ mi,

6 Brich/ mir/ die/ Ar/me/ ab,

8 Ja/ cię/ o/bej/me/ ser/cem/ mym,

9 Ich/ fa/sse/ dich/ mit/ mei/nem/ Her/zen

8 Któ/re/ bę/dzie/ mym/ ra/mie/niem,

5 wie/ mit/ ei/ner/ Hand,

11 Ser/ce/ za/trzy/ma/j / Bę/dzie/tet/nił/ mózg,

11 Halt/mir/das/Herz/zu,/und/mein/ Hirn/ wird/ schla/gen,

10 A/ jeś/li/ w mózg/ mój/ rzucisz/ swe/ pło/mie/nie,

8 Und/wirfst/ du/ in/ mein/ Hirn/ den/ Brand,

11 Ja/ cie/bie/ na/ krwi/ mo/jej/ bę/dę/ niós/ła

11 So/ werd/ ich/ dich/ auf/ mei/nem/ Blu/te/ tra/gend.

IV.

Niepokój

Bangnis

5 W/ zwię/dłym/ le/sie

5 Im/ wel/ken/ Wal/de

6 Jest/ pta/ków/ wo/ła/nie,

5 ist/ ein/ Vo/gel/ruf,

11 Wo/ła/nie/ bez/ po/wo/du/ w zwię/dłym/ le/sie.

11 Der/ sinn/los/ scheint/ in/ die/sem/ wel/ken/ Wal/de.

10 Lecz/ to/ o/krą/głe/ pta/ków/ wo/ła/nie

10 Und/ den/noch/ ruht/ der/ run/de/ Vo/gel/ruf

5 Spo/czy/wa/ w chwi/li,

5 in/ die/ser/ Wei/le,

6 Co/ mu/ da/ła/ trwa/nie

3 Die/ ihn/ schuf,

5 Wiel/kie/ jak/ nie/bo

5 Breit/ wie/ ein/ Him/mel

5 Na/ zwię/dłym/ le/sie.

6 auf/ dem/ wel/ken/ Wal/de.

13 Po/słusz/nie,/Po/słusz/nie/wszy/stko/u/kła/da/ się/ w krzyk.

13 Ge/fü/gig,/Ge/fü/gig/ räumt/ sich/ al/les/ in/ den/ Schrei:

11 Kraj/o/braz/ jak/by/ le/żał/ w je/go/ dło/ni,

11 Das/ gan/ze/ Land/ scheint/ laut/los/ drin/ zu/ lie/gen,

4 Gwał/tow/ny/ wiatr

4 Der/ gro/ße/ Wind

7 Jak/by/ przy/le/gał/ do/ niej,

7 scheint/ sich/ hin/ein/zu/schmie/gen,

3 a/ chwi/ła,

5 Und/ die/ Mi/nu/te,

7 któ/ra/ chce/ ze/ sie/bie/ wyjść,

5 wel/che/ wei/ter/ will,

5 Jest/ bla/da,/ nie/ma,

4 Ist/ bleich,/ und/ still,

8 Jak/by/ zna/ła/ ci/szę/ rze/czy,

7 als~/ ob/ sie/ Din/ge/ wuß/te,

9 Od/któ/rych/ mu/si/ um/rzeć/ każ/dy,

9 An/ de/nen/ je/der/ ster/ben/ müß/te,

7 Kto/ z te/go/ krzy/ku/ wy/szedł.

7 Aus/ ihm/ her/aus/ge/stie/gen.

V.

Dzień jesienny

Herbsttag

5 Pa/nie:/ już/ cza/s.

4 Herr:/ es/ ist/ Zeit.

7 Tak/ dłu/go/ la/to/ trwa/ło.

6 Der/ Som/mer/ war/ sehr/ groß.

10 Rzuć/ na/ ze/ga/ry/ słonecz/ne/ twój/ cie/ń

10 Leg/ dei/nen/ Schat/ten/ auf/ die/ Sonnen/u/hren,

11 I/ roz/puść/ wiat/ry/ na/ ni/wę/ doj/rza/łą.

10 Und/ auf/ den/ Flu/ren/ laß/ die/ Win/de/ los.

11 Każ/ się/ na/peł/ni/ćo/sta/tnim/ o/wo/com;

8 Be/fiehl/ den/ letzten/ Früchten/voll/ zu/ sein;

11 Niech/ je/ dwa/ jesz/cze/ cie/płe/ dni/ o/pły/ną,

10 Gieb/ ih/nen/ noch/ zwei/ süd/liche/re/ Ta/ge,

11 Zna/glij/ je/ do/ speł/nie/nia/ I/ wpędź/ z mo/ca

10 Drän/ge/ sie/ zur/ Vollen/dung/ hin/ und/ ja/ge

10 O/stat/nią/ sło/dycz/ w/ ciężkie/ wi/no.

10 Die/ letz/te/ Sü/ße/ in/ den/ schwe/ren/ Wein.

12 Kto/ teraz/ nie/ ma/ do/mu/,Ni/gdy/ mieć/ nie/ bę/dzie

10 Wer/ jetzt/ kein/ Haus/ hat/,baut/ sich/ kei/nes/ mehr.

12 Kto/ te/raz/ sam/ jest/, Dłu/go/ po/zo/sta/nie/ sam,

10 Wer /jetzt/ allein/ ist/, wird/ es/ lan/ge/ blei/ben,

7 I/ bę/dzie/ czu/wał/, czy/tał,

5 Wird/ wa/chen/, le/sen,

16 Dłu/gie/ li/sty/ bę/dzie/pi/sał/ i/Nie/spo/koj/nie/ tu/ i/ tam

15 lan/ge/ Brie/fe/schrei/ben/ Und/ wird/ in/ den/ Al/ le/ en/ hin/ und/ her

11 Błą/dził/ w/ ale/jach/, Gdy/ wiatr/ li/ście/ pę/dzi

11 Un/ru/hig/ wan/dern/, wenn/ die/ Blä/tter/ trei/ben

Po ustaleniu zakresu liczby sylab w tłumaczeniu chińskim wybrano jako źródło tłumaczenia *Dzieła wszystkie Rilkego* w tłumaczeniu Chen Ninga opublikowane w Chinach w 2016 roku. Jest to pierwsze chińskie wydanie *Dzieł wszystkich Rilkego* przetłumaczone na podstawie tekstów akceptowanych przez badaczy z krajów niemieckojęzycznych, zawierające wszystkie wiersze napisane przez Rilkego w ciągu jego życia. Poeta Wang Jiaxin przyznał, że tłumaczenie Chen Ninga przekroczyło jego oczekiwania:

jego tłumaczenie jest nieco inne niż większość, bardzo rygorystyczne. Jego interpretacja Rilkego, melodia, słownictwo i styl tłumaczenia mają własny, wyraźny charakter. Wszyscy wielcy tłumacze to mędrcy – co w pełni potwierdza dzieło Chen Ninga, który poświęcił całe swoje życie przekładowi poezji Rilkego³⁹.

Chociaż chińskich wersji *Dzieł wszystkich Rilkego* jest więcej, wydanie Chen Ninga jest najpełniejsze, najbardziej rygorystyczne i z pewnością najbardziej profesjonalne.

W celu jak najlepszego wykorzystania w wersji nagraniowej postawiono kolejnym tłumaczeniom i adaptacjom dwa podstawowe wymagania:

1. **Dopasowanie sylab.** Na podstawie ustalonego zakresu liczby sylab chińskich oraz wybranego tłumaczenia wymagano, by liczba sylab w tłumaczeniu odpowiadała liczbie sylab w języku źródłowym, aby zachować strukturę i rytm oryginalnej kompozycji.

³⁹ *Antologia wierszy wszystkich Rilkego*, China Writer Network, Pekin 2016. <http://www.chinawriter.com.cn>. Dostęp: 21.04.2023.

2. **Rymowanie.** Użycie rymów w istniejących wersjach niemieckich i polskich czyni je bardziej przystępne w wykonaniu, oczekuje się, aby końcówki zdań również w miarę możliwości rymowały się. „W miarę możliwości”, ponieważ systemy fonologiczne różnych języków wykazują znaczne różnice. Tłumacz Peter Low zauważa jednak, że rymowanie nie jest obowiązkowym elementem tłumaczenia pieśni⁴⁰. Zastosowana zostanie jednak elastyczna strategia tłumaczenia, która – nie naruszając kontekstu i znaczenia oryginału – będzie w jak największym stopniu spełniać wymóg rymowania, aby osiągnąć bardziej harmonijny efekt i płynność wykonania.

Tłumacz Xue Fan mówiąc o literackości i muzyczności w tłumaczeniu pieśni twierdzi:

tłumaczenie tekstu pieśni ma charakter literacki, natomiast adaptacja ma charakter zdecydowanie muzyczny. Tylko tłumacz rozumiejący muzykę może dobrze zaadaptować pieśń⁴¹.

Autorka podjęła więc następujące kroki: zwróciła się do tłumacza, który zna język źródłowy poezji i posiada wykształcenie muzyczne. Znalazła go w osobie pianisty znającego język niemiecki i chiński, She Shichena, absolwenta Niemieckiej Szkoły Muzyki i Sztuk Scenicznych w Stuttgarcie specjalizującego się w kameralistyce wokalne w Szanghajskim Uniwersytecie Pedagogicznym⁴². Korzystając z chińskiego tłumaczenia *Księgi godzin* Chen Ninga jak również określonego przez autorkę zakresu sylab podjął on pierwszą próbę adaptacji, dostosowując długość wersów tłumaczenia z perspektywy muzycznej i znaczeniowej. Następnie korekty przekładu dokonał ekspert o wysokim poziomie kultury języka, aby zapewnić profesjonalizm i normatywność ostatecznego tekstu tłumaczenia.

⁴⁰ Peter Low, *Singable Translations of Songs*, „Perspectives” 11 (2003), s. 87–103.

⁴¹ Qin Jun, Zhou Qian, *The Name and Nature of Song Translating: Based on Peter Low's Translating Song: Lyrics and Texts*, „Journal of Yanshan University: Philosophy and Social Science”, Jan 2022. Vol.23 No.1, s. 33.

⁴² She Shichen, nauczyciel w Kolegium Muzyki Uniwersytetu Pedagogicznego w Szanghaju w Chinach, młody pianista koncertowy, muzyk kameralny, dyrektor artystyczny. Ukończył Narodowy Uniwersytet Muzyki i Sztuk Scenicznych w Stuttgarcie w Niemczech. Aktualnie angażuje się w dziedzinę kameralistyki fortepianowej, pełni funkcję dyrektora artystycznego dla chińskich i zachodnich oper, założył zespół kameralny „Weiguang” (Mikroświatło) z repertuarem niemiecko-austriackim. Opracował akompaniament fortepianowy do licznych utworów wokalnych, takich jak *Mala trawa*, *Górska pieśń Liu Liu* i *Mały latawiec*. W lipcu 2021 roku wziął udział w publikacji *Pierwsza pieśń wewnątrz – wybór utworów wokalnych Zhou Jinhua* i opracował do nich akompaniament. Album *Wybrane fragmenty z oryginalnych oper chińskich* został nagrany i wydany w sierpniu 2021 roku; w 2022 roku brał udział w nagraniu *Zbiór 30 pieśni artystycznych Qian Renkanga* w Konserwatorium w Szanghaju.

Zadania tego podjął się Xijiang Liang⁴³ z Wydziału Germanistyki Uniwersytetu Studiów Międzynarodowych w Szanghaju (Shanghai International Studies University – SISU), który z perspektywy specjalisty w dziedzinie języka niemieckiego dokonał profesjonalnej korekty wstępnego projektu przygotowanego przez autorkę i pianistę. Poniżej zaprezentowano wersję z komentarzami Lianga.

I.

Żyję zwyczajnie

Ich lebe grad

(polski) 11 Ży/ję/ zwy/czaj/nie,/ gdy/ stu/le/cie/ mi/ja.

(niemiecki) 10 Ich/ le/be/grad,/ da/ das/ Jahr/hun/dert /geht.

(中文)11 我生而平凡⁴⁴，恰逢世纪百年

11 Czu/je /się/ wiatr /z tej /kar/ty/ nie/sły/cha/nej,

10 Man/ fühlt/ den/ Wind/ von/ ei/nem /gro/Ben Blatt,

11 树间⁴⁵微风，轻轻撩拨我心弦

11 przez /Bo/ga, /cie/bie /i/ mnie /za/pi/sa/nej,

10 Das/ Gott/ und/ du /und /ich /be/schrie/ben /hat

11 绿叶之上上帝将你我书写⁴⁶

11 Któ/rą/ wy/so/ko/ ob/ca/ dłoń/roz/wi/ja.

10 Und/das/ sich/ hoch/ in/ frem/den/ Hän/den /dreht.

⁴³ Prof. dr Xijiang Liang (ur. 1978) – profesor germanistyki na Uniwersytecie Międzynarodowych Studiów w Szanghaju (SISU). Jest zastępcą dyrektora Centrum Badań Niemiecko-Chińskiej Wymiany Cywilnej SISU oraz członkiem zarządu Szanghajskiego Stowarzyszenia Tłumaczy. Jego obszary badawcze to filozofia języka, niemiecka historia kultury, historia niemiecko-chińskiej wymiany kulturowej, niemiecki romantyzm oraz literatura austriacka XX wieku. Opublikował wiele prac dotyczących języka i literatury niemieckiej, a także otrzymał wiele nagród za badania i nauczanie.

⁴⁴ Komentarz [Liang]: Czas życia.

⁴⁵ Komentarz [Liang]: Strony książek.

⁴⁶ Komentarz [Liang]: Bóg, ty i ja jesteśmy wyryci na kartach książek.

10 高高的盘旋在陌生指尖（德语旋律）

11 Czu/je/ się/ blask/ no/wej /stro/ni/cy/ księ/gi,

11 Man/ fühlt/ den/ Glanz/ von/ ei/ner/ ne/uen/ Sei/te,

11 崭新一页散发出耀眼光芒

10 Gdzie/ wszy/stko/ jesz/cze/ mo/że/ się/ za/cząć.

8 auf /der/ noch/ Al/les /wer/den/ kann.

10 让一切变得清晰而明朗⁴⁷

12 Roz/miar/ swój/ mie/rzą/ spo/ko/j/ne/ po/tę/gi

11 Die/ stil/len/ Kräf/te /prü/fen/ ih/re /Brei/te

12 无形的力量,将你我心意⁴⁸ 丈量

10 Nie/uf/nym/ wzro/kiem/ na/ sie/bie/ pat/rząc

8 Und/ sehn/ ein/an/der~/ dun/ kel /an~.

10 含情默默⁴⁹ 彼此倾诉衷肠⁵⁰

II.

Ty jesteś piecuch mamroczący

Du bist der raunende Verrußte

9 Ty/ jes/teś/ pie/cuch/ ma/mro/cą/cy,

9 Du/ bist/ der/ rau/nen/de/ Ver/ruß/te,

9 你是烟熏正沙沙作响

⁴⁷ Komentarz [Liang]: Można na nim wygenerować wszystko.

⁴⁸ Komentarz [Liang]: Głębia.

⁴⁹ Komentarz [Liang]: W ciemności.

⁵⁰ Komentarz [Liang]: Z niecierpliwością obserwujemy.

8 Śpisz/ na/ za/pieckach /o/ kop/co/ny.

8 auf /al/len /ö/fen/ schläfst/ du /breit.

8 逍遥沉睡在暖炉上

9 Wie/dza /jest/ tyl/ko /w /czasów /słoń/cu,

8 Das/ wi/ssen/ ist/ nur/ in/ der/ Zeit.

9 知识游弋在时间海洋

9 Ty/ jes/teś/ ciem/ny/ Nie/wie/dzą/cy

9 Du/ bist /der/ dun/kle /Un/be/wu/ßte

9 昏暗中你失去了方向

9 Mię/dzy/ wie/ka/mi/ roz/cią/gnio/ny.

8 Von/ E/wig/keit/ zu/ E/wig/keit.

9 无能为力又无助彷徨⁵¹

9 Tyś/ jest/ pro/szą/cy,/ któ/ry /nie /wie,

9 Du/ bist/ der/ Bit/ten/de /und/ Ban/ge,

9 你祈求上苍心中惶恐

9 Cią/żysz/ zna/cze/niu/ wszyst/kich/ rze/czy.

8 Der/ al/ler/ Din/ge/ Sinn /be/schwert.

9 将世间一切⁵² 变得沉重

9 Jes/teś/ sy/la/bą/ w wiel/kim/ śpie/wie,

9 Du/ bist/ die/ Sil/be/ im/ Ge/san/ge,

9 你好似歌声中的音节⁵³

⁵¹ Komentarz [Liang]: Od nieskończoności do nieskończoności.

⁵² Komentarz [Liang]: Konotacja wszystkich rzeczy.

⁵³ Komentarz [Liang]: Delikatne sylaby w *cantabile*.

9 Co/ drzą/ca/ wra/ca/ wciąż/ w od/ze/wie

8 Die/ im/mer/ zittern/der/ im /Zwan/ge

9 束缚中一直不停颤抖⁵⁴

9 Do/noś/nych/ gło/sów/ w ryt/mie/ wiecz/nym.

8 Der/ star/ken/ Stim/men/ wie/der/kehrt.

9 沉声静语回荡在心中

8 Nikt/ cię/ nie/ uczył/ in/nych/ rze/czy.

7 Du/ hast/ dich/ anders/ nie/ ge/lehrt:

8 你似乎只忠于自己⁵⁵

9 Nie/ wśród/ pię/kne/go/ ko/ro/wo/du,

9 Denn/ du/ bist/ nicht /der/ Schön/um/schar/te,

9 美丽的皮囊不值一提

9 Nie/ o/to/czo/nyś/ bo/gac/twa/mi.

8 Um/ wel/chen/ sich/ der/ Reich/tum /reih.

9 更无需物质财富堆积

9 Tyś/ skrom/ny,/ li/czysz/ się/ z gro/sza/mi.

9 Du/ bist/ der/ Schli/chte,/ wel/cher/ spar/te.

9 朴实无华而俭约谦逊

9 Ty/ jes/teś/ chło/pem/ z dłu/gą /bro/dą

9 Du/ bist/ der/ Ba/uer/ mit/ dem/ Bar/te

9 似沧桑农夫面上胡须

⁵⁴ Komentarz [Liang]: Dreszcze.

⁵⁵ Komentarz [Liang]: Nie można nauczyć się zwyczajów innych ludzi.

7 Po/mię/dzy/ wiecz/noś/cia/mi

8 **Von/ E/wig/keit/ zu/ E/wig/keit**

7 从无穷直至无尽

III.

Zgaś moje oczy

Lösch mir die Augen aus

5 Zgaś/ mo/je/ o/czy:

6 **Lösch/ mir/ die/ Au/gen/ aus:**

5 蒙上我双眼

6 Ja/ cię/ wi/dzieć/ mo/gę,

5 **ich/ kann/ dich/ se/hn,**

6 我能将你看見

5 Zam/knij/ mi/ u/szy,

6 **Wirf/ mir/ die/ Oh/ren/ zu:**

5 捂住我双耳

6 A/ ja/ cię/ u/sły/szę,

5 **Ich/ kann~/ dich/ hö/ren,**

6 也能将你听见

4 Na/wet/ bez/ nóg

5 **Und/ oh/ne/ Fü/ße~**

4 步履蹒跚

11 Znaj/dę/ do/ cie/bie/ dro/ge,/ i/ be/z/ ust

9 **Kann/ ich/ zu/ dir/ge/hn,/ und/ ohne/ Mund**

11 仍要来到你身边，黯然失语

7 Na/wet/ zaklnę/ cię/ naj/ci/szej.

7 **Noch/ kann/ ich/ dich/ be/scwe/ren**

9 亦可 用心倾诉 着爱恋

6 Ra/mio/na/ od/rab/ mi,

6 **Brich/ mir/ die/ Ar/me/ ab,**

6 折断了我臂膀

8 Ja/ cię/ o/bej/me/ ser/cem/ mym,

9 **Ich/ fa/sse/ dich/ mit/ mei/nem/ Her/zen**

8 无形双手牢牢将你

8 Któ/re/ bę/dzie/ mym/ ra/mie/niem,

5 **wie/ mit/ ei/ner/ Hand,**

8 紧拥在我炙热胸膛

11 Ser/ce/ za/trzy/ma/j / Bę/dzię/tet/nił/ mózg,

11 **Halt/mir/das/Herz/zu,/und/mein/ Hirn/ wird/ schla/gen,**

11 阻止我心跳,思绪在燃烧

10 A/ jeś/li/ w mózg/ mój/ rzucisz/ swe/ pło/mie/nie,

8 **Und/wirfst/ du/ in/ mein/ Hirn/ den/ Brand,**

10 你倘若愿再添一把火柴

11 Ja/ cie/bie/ na/ krwi/ mo/jej/ bę/dę/ niós/ła

11 **So/ werd/ ich/ dich/ auf/ mei/nem/ Blu/te/ tra/gend.**

11 我定用生命将这真情承载

IV.

Niepokój

Bangnis

5 W/ zwiędłym/ le/sie

5 Im/ wel/ken/ Wal/de

4 枯萎森林⁵⁶

6 Jest/ pta/ków/ wo/ła/nie,

5 ist/ ein/ Vo/gel/ruf,

6 传来一阵哀鸣⁵⁷

11 Wo/ła/nie/ bez/ po/wo/du/ w zwiędłym/ le/sie.

11 Der/ sinn/los/ scheint/ in/ die/sem/ wel/ken/ Wal/de.

11 这死一般的寂静，万物⁵⁸凋零

10 Lecz/ to/ o/krągłe/ pta/ków/ wo/ła/nie

10 Und/ den/noch/ ruht/ der/ run/de/ Vo/gel/ruf

10 回旋的鸣啼让你我屏息

5 Spo/czy/wa/ w chwi/li,

5 in/ die/ser/ Wei/le,

5 而此时此刻

6 Co/ mu/ da/ła/ trwa/nie

3 Die/ ihn/ schuf,

6 在这枯林之上

⁵⁶ Komentarz [Liang]: W lesie.

⁵⁷ Komentarz [Liang]: Żałobny śpiew ptaka.

⁵⁸ Komentarz [Liang]: Martwe drewno.

5 Wiel/kie/ jak/ nie/bo

5 Breit/ wie/ ein/ Him/mel

5 笼罩的哀鸣

5 Na/ zwię/dłym/ le/sie.

6 auf/ dem/ wel/ken/ Wal/de.

5 回荡至天际

13 Po/słusz/nie,/ Po/słusz/nie/ wszy/stko/ u/kła/da/ się/ w krzyk.

13 Ge/fü/gig,/Ge/fü/gig/ räumt/ sich/ al/les/ in/ den/ Schrei:

13 我无能、你无力一切终究被侵袭

11 Kraj/o/braz/ jak/by/ le/żał/ w je/go/ dło/ni,

11 Das/ gan/ze/ Land/ scheint/ laut/los/ drin/ zu/ lie/gen,

11 整片大地静卧着无声无息

4 Gwał/tow/ny/ wiatr

4 Der/ gro/ße/ Wind

4 狂风骤雨

7 Jak/by/ przy/le/gał/ do/ niej,

7 scheint/ sich/ hin/ein/zu/schmie/gen,

7 也默默向其紧靠

3 a/ chwi/la,

5 Und/ die/ Mi/nu/te,

5 但接踵而至

7 któ/ra/ chce/ ze/ sie/bie/ wyjść,

5 wel/che/ wei/ter/ will,

4 每分每秒（唱成正常拍分音符）

5 Jest/ bla/da,/ nie/ma,

4 Ist/ bleich,/ und/ still,

5 都苍白无力⁵⁹

8 Jak/by/ zna/ła/ ci/szę/ rze/czy,

7 als~/ ob/ sie/ Din/ge/ wuß/te,

8 因为世间万物知道

9 Od/któ/rych/ mu/si/ um/rzeć/ każ/dy,

9 An/ de/nen/ je/der/ ster/ben/ müß/te,

9 倘若灵魂离开了身体

7 Kto/ z te/go/ krzy/ku/ wy/szedł.

7 Aus/ ihm/ her/aus/ge/stie/gen

7 生命也必将終了

V.

Dzień jesienny

Herbsttag

5 Pa/nie:/ już/ cza/s.

4 Herr:/ es/ ist/ Zeit.

5 主：时候已到（个都唱）

7 Tak/ dłu/go/ la/to/ trwa/ło.

6 Der/ Som/mer/ war/ sehr/ groß.

⁵⁹ Komentarz [Liang]: Bezruch.

6 盛夏艳阳高照

10 Rzuć/ na/ ze/ga/ry/ słonecz/ne/ twój/ cie/ń

10 Leg/ dei/nen/ Schat/ten/ auf/ die/ Sonnen/u/hren,

10 日晷之上⁶⁰落下你的身影

11 I/ roz/puść/ wiat/ry/ na/ ni/wę/ doj/rza/łą.

10 Und/ auf/ den/ Flu/ren/ laß/ die/ Win/de/ los.

10 田野之上⁶¹清风拂过眉梢

11 Każ/ się/ na/peł/ni/ćo/sta/tnim/ o/wo/com;

8 Be/fiehl/ den/ letzten/ Früchten/voll/ zu/ sein;

10 让最后的果实多汁饱满（前两组节奏型）

11 Niech/ je/ dwa/ jesz/cze/ cie/płe/ dni/ o/pły/ną,

10 Gieb/ ih/nen/ noch/ zwei/ süd/liche/re/ Ta/ge,

10 再赐予两天南方的温暖（前两组节奏型附点）

11 Zna/glij/ je/ do/ spel/nie/nia/ I/ wpędź/ z mo/ca

10 Drän/ge/ sie/ zur/ Vollen/dung/ hin/ und/ ja/ge

11 待瓜熟蒂落之时，将那最后

10 O/stat/nią/ sło/dycz/ w/ ciężkie/ wi/no.

10 Die/ letz/te/ Sü/ße/ in/ den/ schwe/ren/ Wein.

10 绵密甘甜沁入琼浆玉液⁶²

12 Kto/ teraz/ nie/ ma/ do/mu/, Ni/gdy/ mieć/ nie/ bę/dzie

⁶⁰ Komentarz [Liang]: Niech zegar słoneczny pójdzie w górę.

⁶¹ Komentarz [Liang]: Opuśćcie pole.

⁶² Komentarz [Liang]: Czy Yuye Qiongjiang będzie łatwiejszy do śpiewania?

10 Wer/ jetzt/ kein/ Haus/ hat/,baut/ sich/ kei/nes/ mehr.

11 谁居无定所，无需建造房屋

12 Kto/ te/raz/ sam/ jest/, Dłu/go/ po/zo/sta/nie/ sam,

10 Wer /jetzt/ allein/ ist/, wird/ es/ lan/ge/ blei/ben,

12 谁寂寞孤独，也注定长久孤苦

7 I/ bę/dzie/ czu/wał/, czy/tał,

5 Wird/ wa/chen/, le/sen,

9 那不眠长夜（波兰语旋律）/就醒来（德语旋律），阅读

16 Dłu/gie/ li/sty/ bę/dzie/pi/sał/ i/Nie/spo/koj/nie/ tu/ i/ tam

15 lan/ge/ Brie/fe/schrei/ben/ Und/ wird/ in/ den/ Al/ le/ en/ hin/ und/ her

16 写着长长的信书 林荫道路上徘徊踌躇

11 Błą/dził/ w/ ale/jach/, Gdy/ wiatr/ li/ście/ pę/dzi

11 Un/ru/hig/ wan/dern/, wenn/ die/ Blä/tter/ trei/ben

10 心神不安，正值落叶飘忽（德语旋律）

W ostatnim etapie na podstawie komentarzy profesora Lianga dokonano modyfikacji w poszczególnych miejscach na podstawie doświadczenia autorki w praktyce wykonawczej. Dzięki temu spełniona została zasada „śpiewalności”. Ostatecznie przedstawiono chińską wersję wykonawczą *Księgi Godzin* Zbigniewa Rudzińskiego, która zachowuje wysoką zgodność sylabiczną z wersją polską. Spełniono podstawowe zasady tłumaczenia tekstów pieśni w wersji chińskiej, obejmujące: „śpiewalność” (*singability*), naturalność (*naturalness*), sens (*sense*), rytm (*rhythm*), rym (*rhyme*) w tłumaczeniu.

Rozdział V. Analiza wokalna *Księgi godzin*

5.1 *Żyję zwyczajnie*

Zbiór poezji Rainera Marii Rilkego *Księga godzin* powstał w latach 1899–1903 i zlokalizowany jest na szczególnym przecięciu czasów – na przełomie wieków, kiedy to świat doświadczał głębokich przemian i niepewności. To okres, w którym tradycyjne wartości poddawane były rewizji, a poszukiwanie sensu przenosiło się w głąb ludzkiej psychiki. W pełnych metafor wierszach Rilkego znaleźć można ekspresję skomplikowanych emocji i myśli. Jego poezja, zrodzona w tak burzliwym kontekście historycznym i kulturowym, nie tylko odzwierciedla ducha tamtych czasów, ale również oferuje intymny wgląd w duchowe poszukiwania i wewnętrzne przeżycia ludzi stojących na progu nowego wieku.

Chociaż pierwszy wiersz w cyklu Rudzińskiego nie pojawia się na początku tomiku Rilkego, decyzja kompozytora o umieszczeniu *Żyję zwyczajnie* jako pierwszego utworu w cyklu doskonale oddaje tło epoki i tematykę tego zbioru wierszy Rilkego.

Tonacja fis-moll, często postrzegana jako melancholijna i smutna, przekazuje głębokie emocje i atmosferę introspekcji. Od pierwszych taktów skrzypiec, które płynnie przechodzą od *mezzoforte* do *piano*, tworzy się wrażenie delikatnego podmuchu wiatru. To nawiązanie do wersu „czuję się wiatr, który niesie karty” wprowadza słuchacza w nastrój utworu. Partia fortepianu utrzymuje równy, stabilny puls, symbolizując nieustanny bieg czasu, co dodatkowo pogłębia atmosferę kompozycji. Gdy intensywność skrzypiec maleje, partia wokalna zaczyna płynnie wplatać się w narrację, rozpoczynając swoją opowieść w szóstym takcie, co jeszcze bardziej wzbogaca emocjonalne spektrum dzieła:

Żyję zwyczajnie, gdy stulecie mija.

Czuje się wiatr z tej karty niesłuchanej

W takcie 10 fraza „gdy stulecie” współgra z dysonansowym interwałem kwarty zwiększonej, co wyraża poczucie niestabilności związanej z przełomem wieku i zmianą epoki. Ta muzyczna metafora sugeruje, że los jest jak liść na wietrze, którego subtelne poruszenia możemy wyczuć w naszych sercach. Z perspektywy wykonawczej te dwie frazy stanowią formę narracji, która podkreślana przez atmosferę tworzoną przez instrumenty, opowiada historię w sposób liryczny i *legato*, co powinno zostać wyrażone w śpiewie.

3. (♩ = 140) ⑤ /1983 - 84/

sopr

vn

vc

pf

mf

p

pizz.

gliss.

mf

p

mf

pp

mp

p

gliss.

Ży — je zwy — czaj — nie, gdy stu — le — cie
 Ich — le — bie grad — , v da das Jahr — hun — dert

3

Przykład 1. Zbigniew Rudziński, *Żyję zwyczajnie*, takty 1–11

przez Boga, ciebie i mnie zapisanej,

Którą wysoko obca dłoń rozwija

Fraza ta wyraża nieprzewidywalność i niemożność kontrolowania losu. W takcie 21 wraz z *crescendo* i ascendentnym kierunkiem linii melodycznej fraza zbliża się do kulminacji. Sugeruje to wiarę, że przeznaczenie powinno być pisane przez ludzi i Boga (lub jakąś transcendentną, boską istotę dominującą nad ludźmi). W takcie 29, tuż przed początkiem drugiej frazy, następuje nagle *mezzo piano*, tworzące kontrast dynamiki między pierwszą a drugą frazą. Od taktu 30 głos przechodzi w *diminuendo*, prowadząc descendentną linię melodyczną. Ukazuje to nagromadzenie sprzeczności w pierwszej połowie oraz muzyczne rozwiązanie w drugiej, jakby opowiadając, że los często jest determinowany przez innych.

Sugeruje to nieuchronną rezygnację z kontroli nad własną przyszłością.

kar -- ty ne -- sły -- cha -- nej, przez Bo -- ga cie --
ei -- nem gro -- ßen Blatt -- das Gott und du

pizz. *arco* *p*

mf *mf*

f *mf* *mp*

diminuendo... *p*

ra -- wy -- so -- ko ob -- ca dłoń roz -- wi -- ja --
das sich hoch in frem -- den Hän -- den dreht --

mp *p* *mp* *p*

Przykład 2. Zbigniew Rudziński, *Żyję zwyczajnie*, takty 18–35

Czuje się blask nowej stronicy księgi,
Gdzie wszystko jeszcze może się zacząć.
Rozmiar swój mierzą spokojne potęgi
Nieufnym wzrokiem na siebie patrząc

Wypowiedź sugeruje, iż w przyszłość na przełomie wieków jest jak nowa, czysta strona, na której można napisać własny rozdział. „Blask” symbolizuje możliwość dostrzeżenia nowej nadziei. Mimo że przyszłość jest pełna niepewności, wciąż kryje w sobie nieskończone nadzieje i możliwości.

Począwszy od taktu 38 melodia wydaje się bardzo podobna do tej, która co pojawiła się w takcie pierwszym. Warto jednak zwrócić uwagę, że w takcie 42 fraza na słowach „nowej stronicy” korzysta z odmiany eolskiej gamy mollowej. W porównaniu z materiałem muzycznym słów „gdy stulecie” w odmianie mollowej harmoniczej (takt 10), zmniejsza się uczucie melancholii, słysząc więcej nadziei. W wykonaniu wokalnym wyraz emocjonalny powinien być zróżnicowany pod tym względem.

Omawiana fraza pełni funkcję epilogu do poprzedzających wypowiedzi, podkreśla wartość introspekcji i głębokiego szacunku dla życia wewnętrznego jednostki. W obliczu nieprzewidywalności przyszłości zachęca odbiorcę do nadziei. Zaprasza do introspektywnego zanurzenia w ludzkim wnętrzu i szerokiej refleksji nad otaczającym światem oraz nad tym, co niesie przyszłość. Podkreśla tym samym znaczenie wewnętrznej mądrości w zrozumieniu i kształtowaniu własnej przyszłości.

W takcie 54 partii fortepianu szeroki ambitus między lewą a prawą ręką w połączeniu z dynamiką *sforzato* – *piano* całego zespołu instrumentalnego harmonizuje się z brzmieniem sopranu tworząc atmosferę tajemniczości. Dla sopranu niska tessitura jest zwykle słabsza i cichsza, a wykorzystanie *forte* stwarza kontrast i napięcie, co podkreśla wewnętrzną siłę i emocjonalną głębię wyrażaną w poezji.

W takcie 61, we frazie „nieufnym wzrokiem”, sopran wykonuje ascendentalną linię melodyczną. W takcie 64, we frazie „na siebie patrząc”, wraz ze zmniejszeniem dynamiki w partii wokalnej, w muzyce powstaje atmosfera spokoju i introspekcji. Po zakończeniu partii głosu w takcie 69, w takcie 70 stopniowo zanika dźwięk fortepianu, dodatkowo podkreślając głęboką i refleksyjną atmosferę. Sugeruje to, że skoro świat zewnętrzny jest nieprzewidywalny, lepiej skupić się na introspekcji i znaczeniu prostego życia.

5.2 Ty jesteś Piecuch mamrocący

Drugi utwór w cyklu może być podzielony na trzy części: A (takty 2–12), A₁ (takty 13–22), A₂ (takty 26–35). Każda z nich rozpoczyna się o pół tonu wyżej od poprzedniej tworząc progresję. Każde podwyższenie o półton oznacza nową część i jednocześnie nową tonację: pierwsza jest w tonacji f-moll, druga w tonacji fis-moll, a trzecia w tonacji g-moll.

W zakończeniu drugiej części w takcie 22 następuje powolne przejście w postaci opadającej melodyki w partii fortepianu. Naturalnie prowadzi to do następnych dwóch taktów (23–24), gdzie sopran wykonuje frazę „nikt cię nie uczył innych rzeczy” w tempie *meno mosso*. Te dwa takty mogą być postrzegane jako łącznik między częścią A₁ i A₂. W partii instrumentalnej od 24 taktu *pianissimo* do 25 taktu *forte* rozpoczyna się część trzecia. Silne akcentowanie partii wokalne i fortepianowej w A₂ prowadzi do kulminacji emocjonalnej tworząc efekt kontrastu między częściami.

W trakcie wykonywania utworu należy zwrócić uwagę, że w pierwszych czterech taktach słowa „Ty jesteś Piecuch mamrocący” wprowadzone są za pomocą dynamicznych zmian w partii smyczków: *sforzato*–*mezzoforte*–*pianissimo*. W trzecim takcie partii fortepianu pojawiają się skoki interwałowe, które odpowiadają skokom partii wokalne; wszystko to żywo odzwierciedla słowo „mamrocący”. Chociaż część wokalna jest utrzymana w dynamice *mezzoforte*, co oznacza, że jest kilka stopni głośniejsza od partii instrumentalnej, jej wykonanie nie powinno być ciężkie. Tutaj dąży się do osiągnięcia spokojnego, elastycznego i delikatnego wykonania słowa „mamrocący”.

Przykład 4. Zbigniew Rudziński, *Ty jesteś Piecuch mamrocący*, takty 1–4

Kompozytorowi wyraźnie zależy na podkreśleniu słowa „ty”, które pojawia się za każdym razem na mocnej części taktu ze skokiem oktawowym w dół⁶³. Powtarzający się interwał oktawy szczególnie w takcie 5, gdzie najniższy dźwięk osiąga *as*, stanowi istotne wyzwanie dla spójnego brzmienia sopranu w przejściu pomiędzy rejestrami niskim i średnim. Praktyka tego utworu może stać się doskonałą pomocą w rozwiązaniu tej trudności.

W całym utworze dynamika partii wokalne jest zawsze silniejsza, niż partii instrumentalnych. Kompozytor podkreśla dominujące znaczenie głosu, bierze pod uwagę jego właściwości i dba o to, aby partia sopranowa w niższych rejestrach nie brzmiała zbyt słabo w porównaniu z instrumentami. Jest to utwór kameralny, w którym podczas wykonania nie uczestniczy dyrygent mogący kontrolować głośność poszczególnych partii – Rudziński zastosował jednak strategię absolutnej dynamiki bezpośrednio równoważąc w partyturze relacje dynamiczne między partiami wokalną a instrumentalnymi, co można uznać za wyraz jego bogatego doświadczenia kompozytorskiego.

5.3 Zgaś moje oczy

Lou Andreas-Salomé w swoich wspomnieniach⁶⁴ twierdzi, że wiersz ten został jej podarowany przez Rilkego. Badacze uważają, że mimo licznych dowodów na to, że pamięć Salomé była zawodna, można przychylić się do takiej interpretacji⁶⁵.

Pieśń jest utworem lirycznym i przejmującym, o typowej strukturze A–B–A₁+koda. Kompozytor pokazał w różnych partiach odmienne emocje, zapewniając słuchaczom poczucie integralności, które poddaje próbie możliwości interpretacyjne śpiewaka.

Crescendo w części A (takty 1–21) pomaga poczuć znaczenie zawarte w słowach wiersza. Wymaga to od wykonawcy muzycznej ekspresji i umiejętności stopniowania emocji w *legato*. Ponadto konieczne jest zgranie i równowaga z instrumentami, aby zachować spójność całego wykonania. Część *Senza metrum* wykonywana jest *quasi recitativo* i bez akompaniamentu, jako sam tylko monolog wokalny, co wymaga od wykonawcy zdolności do wyrażania emocji za pomocą muzyki oraz precyzji intonacyjnej.

Całą melodię charakteryzuje ascendentálny kierunek linii melodycznej i wzrost

⁶³ Jolanta Janucik, op. cit., s. 47.

⁶⁴ Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick*, Europäischer Hochschulverlag, 2011, s. 106.

⁶⁵ Rainer Maria Rilke, *Pełne wydanie poezji Rilkego*, Chen Ning (tłum.), Commercial Press, s. 329.

dynamiki z każdą kolejną frazą: od *piano* do *meno mosso*, *amoroso* do *pianissimo*, następnie do *poco più mosso*, a potem *A tempo*, od *mezzoforte* do *forte*, i w końcu od *sostenuto drammatico* z powrotem do *pianissimo*. W taktach 23 i 24, wraz ze skokiem o oktawę w dół figury rytmiczne sprawiają, że nastrój zmienia się z burzliwego na łagodny i spokojny. Wchodząc w sekcję A₁ (takty 25–44) podczas wykonania należy zwrócić uwagę na utrzymanie spójności i naturalności głosu oraz emocji podczas przejść między rejestrami głosu.

W kodzie (takty 45–60) fraza „zgaś moje oczy” jest powtarzana trzykrotnie. Mimo że słowa i nuty pozostają takie same, kompozytor próbuje stworzyć różne nastroje poprzez różnorodność rytmiczną i ekspresyjną, którą odzwierciedla w określeniach wykonawczych. Wykonawca musi być w stanie precyzyjnie zrozumieć i przekazać te subtelne różnice, wykorzystując zmiany w głosie, jego barwie, kontrolę oddechu i inne techniki, aby wyrazić emocjonalne zmiany w każdym z powtórzeń.

The musical score is for Zbigniew Rudziński's "Zgaś moje oczy" (tacts 52-60). It is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of three systems. The first system (tacts 52-54) includes the lyrics "czy, aus, zgas mo je o czy aus" in Polish and "Lösch mir die Augen aus" in German. The second system (tacts 55-57) includes the instruction "senza metrum" and "lento". The third system (tacts 58-60) continues the melody. Dynamics range from *pp* to *ppp*. The piano part features arpeggiated chords and a steady rhythm.

Przykład 5. Zbigniew Rudziński, *Zgaś moje oczy*, takty 52–60

W partii instrumentalnej dynamika oscylująca między *piano* a *pianissimo possibile* osiąga skrajne poziomy cichości, co tworzy atmosferę pełną spokoju i skupienia. Ten aspekt stanowi znaczne wyzwanie dla wykonawców, którzy musi kontrolować głosy z delikatnością i precyzją, zachowując jednocześnie odpowiednią intonację, barwę dźwięku oraz rytmiczną precyzję. Aby właściwie przekazać subtelne emocje tej muzyki, wykonawcy muszą być niezwykle skoncentrowani i w pełni kontrolować swoje techniczne umiejętności. Wymaga to nie tylko fizycznej kontroli nad głosem, ale także głębokiego wyczucia artystycznego, umożliwiającego oddanie pełnej głębi emocjonalnej kompozycji. Ważne jest utrzymanie spójności i integralności wykonania, co jest kluczowe dla przekazania zamierzonego przesłania muzycznego. Wykonanie tej partii wymaga nie tylko technicznej sprawności, ale także wrażliwości interpretacyjnej, która pozwala na subtelne i przemyślane wyrażenie każdego dźwięku i frazy, zgodnie z duchem kompozycji Rudzińskiego.

Początkowe dźwięki często odgrywają ważną rolę w uzyskaniu rezonansu całej frazy. Warto zaznaczyć, że w chińskiej wersji polskie słowo „zgaś” odpowiada chińskiemu „蒙” (/mēng/). W polskiej wersji „zgaś”, wymawiane jest jako /'zgaɛ/, składające się z /zg/ i /aɛ/. Podczas śpiewania rymuje się z /a/ – samogłoską otwartą, której wymowa wyraźnie przyczynia się do stworzenia określonej pozycji rezonansu głosowego. W chińskiej wersji „蒙” wymawia się jako /mēng/, gdzie /m/ jest spółgłoską dwuwargową zwartą, co oznacza, że podczas artykulacji wargi najpierw się zamykają, a następnie otwierają. W głosce /ēng/ jest samogłoska półotwarta. Samogłoska otwarta w polskiej wersji „zgaś” i samogłoska półotwarta w wersji chińskiej „蒙” (/mēng/) wprowadzają niewielkie różnice w poczuciu przestrzeni, pozycji i efekcie rezonansu we frazach. W związku z tym wykonawcy chińskiej wersji tej kompozycji powinni zwracać szczególną uwagę na przestrzenność dźwięku samogłosek półotwartych.

5.4 *Niepokój*

Trzeci utwór cyku utrzymany jest w tonacji a-moll i ma strukturę A (1–16) B (17–38) A (39–54). Kompozytor oznaczył go *Agitato*, wyrażając w nim tytułowy niepokój. Płynna harmonia łamanych akordów w partii fortepianu wywołuje poczucie pośpiechu i niepokoju. Tremolando w sekcji smyczków wzmacnia niestabilność brzmienia, przekazując uczucie niepokoju i strachu. We wstępie tej kompozycji jasna barwa skrzypiec potęguje ten nastrój, a

pojedyncze tremolando, niczym odgłos ptaka, rezonuje z tekstem w czwartym takcie „jest ptaków wołanie”, tworząc efekt echa.

W partii wokalnejs sekcji B narastające napięcie jest kreowane przez wzrastające półtony i przyspieszający rytm. Poczynając od taktu 22 rozwój melodii przechodzi przez cztery poziomy dynamiczne: od *piano*, przez *mezzoforte*, *forte subito*, aż do finału części B z *fortissimo*, co nadaje tej części wyjątkowo dramatyczny charakter. Cała atmosfera utworu jest pełna wzburzenia, a zakończenie nagłe. Kompozytor oddaje charakter i przebieg ptasiej ekspresji, następnie pozwalając jej zniknąć⁶⁶. Jolanta Janucik wypowiedziała się na temat tego utworu następująco:

paradoksalnie największym wyzwaniem dydaktycznym w utworze tym jest umiejętność świadomego, spokojnego panowania nad formą oraz paletą używanych środków dynamicznych, wyrazowych i barwowych⁶⁷.

W wykonaniu tego utworu ważne jest zrozumienie jego struktury, pojmowanie falowania melodii oraz jej przetwarzania. Należy zwrócić uwagę na kierunek linii melodycznej i nie ograniczać się tylko do zmian dynamiki w partii wokalnejs. Kluczowa jest kontrola nad proporcjami dynamiki i barwy dźwięku między partią wokalną a akompaniamentem instrumentalnym. Ponadto dzieło wymaga osiągnięcia napiętego efektu dramatycznego przy szybkim tempie (*veloce*) oraz przejściach między średnim a niskim rejestrem głosu, co może stanowić wyzwanie dla sopranu. Praca nad tym utworem może jednak przyczynić się do wzmocnienia środkowych i niskich rejestrów sopranu oraz do zrównoważenia przejść między nimi.

5.5 Dzień jesienny

Piąty utwór cyklu utrzymany jest w tonacji f-moll i ma strukturę A (1–10) B (11–34) A *da capo*. Utwór ten tworzy silny kontrast do poprzedniej kompozycji, ograniczając partie instrumentów smyczkowych. Wiolonczela i skrzypce pojawiają się tylko w taktach 21–26, co można interpretować jako sposób na podkreślenie poniższej strofy:

Kto teraz nie ma domu,
Nigdy mieć nie będzie.
Kto teraz sam jest,
Długo pozostanie sam.

⁶⁶ Jolanta Janucik, op. cit., s. 50.

⁶⁷ Ibidem.

W takcie 30 partia fortepianu sprawia wrażenie atonalnej.



Przykład 6. Zbigniew Rudziński, *Dzień jesienny*, takt 30

Dzień jesienny to utwór liryczny o spokojnym charakterze, który – choć wydaje się prosty – charakteryzuje się dość dużą głębią i stopniem trudności. W przypadku utworu lirycznego nie chodzi o demonstrację techniki, ale o oddanie muzycznego przekazu, co wymaga od wykonawcy zdolności ekspresji i wrażliwości muzycznej.

Bardzo prosty i spokojny akompaniament fortepianowy testuje jakość głosu ludzkiego. Wykonawca musi skupić się na detalach i subtelnych zmianach, co wymaga odpowiedniej barwy i zdolności do kontroli dźwięku. Wykonawcy muszą za pomocą elastyczności i zmienności głosu wyrażać różnorodność i zmiany emocjonalne, co stawia wysokie wymagania wobec barwy głosu, emisji głosu i równomiernej kontroli oddechu. Kluczem do stworzenia atmosfery tego utworu jest osiągnięcie *legato* miękkiego i pełnego elastyczności, oraz czystej barwy dźwięku. Jolanta Janucik w swojej książce również udziela wskazówek:

ryzyko zastosowania w tej pieśni środków specjalnych, takich jak proste dźwięki, zubożenie barwy czy wręcz zastosowanie dźwięków bez pełnego wokalnego „podparcia” dla osiągnięcia wyrazowych efektów, może podjąć tylko osoba wykazująca się wyjątkową dojrzałością artystyczną⁶⁸.

Cały cykl pięciu utworów, chociaż został skomponowany w latach 1983–1984, utrzymuje stosunkowo konserwatywny styl i metodę kompozycji, bez wprowadzenia atonalności. Pojawiają się zmiany metrum, szczególnie w drugim, trzecim i czwartym utworze cyklu. W utworze *Ty jesteś piecuch mamrocący* zmiany między metrum dwu- trzy- i cztermiarowym są stosunkowo częste i naruszają równowagę rytmiczną.

⁶⁸ Ibidem, s. 52.

Rozdział VI. Wartość artystyczna *Księgi godzin* Zbigniewa Rudzińskiego z punktu widzenia kształcenia wokalnego

6.1 Znaczenie fonetyki języka polskiego z punktu widzenia techniki wokalne

W porównaniu do języków często używanych w muzyce wokalne, takich jak włoski, francuski czy niemiecki, język polski wyróżnia się jedną cechą – posiada znacznie bardziej rozbudowany system spółgłosek. Sprawia to, że polski wydaje się bardziej skomplikowany w porównaniu do wielu innych europejskich języków, zawiera on bowiem wiele spółgłosek szczelinowych produkowanych w przedniej części jamy ustnej, takich jak: *sz, ż/rz, cz, dż, ś, ź/dź, ć, dź*. Można wyczuć, że wiele spółgłosek wymawia się z przodu ust.

W językach takich jak włoski, niemiecki i francuski systemy spółgłoskowe również zawierają elementy spółgłosek przedniojęzykowych, ale ich liczba jest mniejsza niż w języku polskim. Na przykład we francuskim znajdują się dźwięki takie jak /ʃ/, /ʒ/, /tʃ/, /dʒ/. Co więcej, systemy samogłosek w tych językach są bardziej złożone, z bardziej zaokrąglonymi dźwiękami i samogłoskami tylnymi, co może przesunąć punkt ciężkości mowy do tyłu. Choć niemiecki ma stosunkowo bogaty system spółgłoskowy w porównaniu z polskim, posiada wymowę charakterystyczną dla spółgłosek podniebiennych (np. /ç/). W porównaniu z polskim łatwiej jest w nim używać mięśni języka podczas śpiewania.

W języku polskim wyrazy często zaczynają się od spółgłosek, których wymowa jest zazwyczaj jasna. W porównaniu z włoskim, polskie słowa często kończą się na spółgłoski. To właśnie te cechy odgrywają bardzo znaczącą rolę i pomagają w ćwiczeniu techniki wokalne. Dlatego też poprzez polską wersję *Księgi godzin* podsumowane zostaną cechy fonetyczne języka polskiego, które mogą być przydatne w nauczaniu techniki wokalne. Wspomniane cechy wymieniono i omówiono poniżej.

- **Spółgłoski zwarto-szczelinowe.** W języku polskim niektóre spółgłoski szumiące takie jak *sz, ż/rz, cz, dż, ś, ź/dź, ć, dź* wymagają impulsu oddechowego, który jest uwalniany przez podniebienie. Te spółgłoski artykułowane są głównie w przedniej części jamy ustnej, co umożliwia odczuwanie przedniej pozycji i punktu artykulacji. Dla śpiewaków, którzy mają tendencję do umieszczania punktu artykulacji zbyt daleko w tyle jamy ustnej, odpowiednie wykorzystanie tych spółgłosek może pomóc w skoncentrowaniu i przesunięciu punktu artykulacji do przodu, co z kolei może pomóc w wytworzeniu

bardziej wyraźnego, jaśniejszego i bardziej przenikliwego dźwięku i przesunięciu kierunku dźwięku do przodu.

- **Słowa kończące się na spółgłoskę.** Brak podparcia oddechowego na końcu frazy jest częstym zjawiskiem. Niewystarczające podparcie jest tu raczej wynikiem, przyczyna może być zaś związana z opadaniem pozycji na końcu frazy. Charakterystyka spółgłosek końcowych w języku polskim może natomiast zapewnić wyraźniejszą artykulację na końcu frazy, dzięki czemu zakończenie każdej sylaby stanie się bardziej ukierunkowane. Może to w naturalny sposób pomóc w ćwiczeniu utrzymywania pozycji artykulacyjnej na końcu frazy.
- **Spółgłoski wybuchowe.** Spółgłoski wybuchowe w języku polskim to *p, b, t, d, k* i *g*. Spółgłoski te wymagają wibracji strun głosowych i większego przepływu powietrza podczas wymowy i uwolnienia oddechu. Odpowiednie wykorzystanie spółgłosek wybuchowych w ćwiczeniach może pomóc śpiewakom z słabym oddechem, zatrzymywaniem oddechu i brakiem poczucia kierunku wzmocnić koordynację między oddechem a strunami głosowymi. Skuteczne wykorzystanie podparcia oddechowego jest nieodzowne, aby głos był stabilny i pełen siły.
- **Elastyczność wymowy oraz poczucie rytmu.** W języku polskim akcent może padać na różnych sylabach. Często spotykane są także zbitki spółgłoskowe. Ta właściwość językowa może pomóc w tworzeniu pieśni o bardziej specyficznym rytmie i prozodii, co jest bardzo ważne zarówno w przypadku komponowania muzyki, jak jej wykonania. Ma to wpływ na rytm i melodykę frazy muzycznej, co może stanowić wyzwanie dla osób śpiewających w języku nie będącym ich językiem ojczystym.
- **Różnorodność cech fonetycznych.** Bogactwo i różnorodność spółgłosek w polskiej fonetyce stwarza większe możliwości ćwiczeń osobom posługującym się innymi językami. Śpiewając utwory polskie obcokrajowcy mogą zyskać dostęp do wyjątkowych narzędzi, które pomogą im w rozwoju własnej techniki wokalne. Bogactwo i różnorodność cech fonetycznych języka polskiego dają śpiewakom możliwość odkrywania i rozwijania różnorodności swoich technik wokalnych.

W procesie ćwiczenia głosu często zaczyna się od samogłosek, podkreślając ich znaczenie, nie można jednak ignorować roli spółgłosek. Dlatego zrozumienie relacji między nimi jest tak istotne. W porównaniu z językiem włoskim, który koncentruje się na samogłoskach,

język polski ma znacznie wyższy udział spółgłosek. Dlatego w procesie edukacji wokalne zastosowanie utworów w tych dwóch językach może pełnić rolę uzupełniającą.

6.2 Rozwijanie rejestru średnicowego u sopranu

W szkoleniu wokalnym sopranistek często skupia się na wyższych rejestrach głosu, szczególnie na rozwoju rejestrów falsetowych. Jednak koncentracja wyłącznie na wysokich tonach i zaniedbywanie średnich i niskich rejestrów głosu może prowadzić do braku równowagi w umiejętnościach wokalnych. Słabość średnich i niskich rejestrów uniemożliwia satysfakcjonujące wykonywanie utworów w niższej tessiturze. W konsekwencji zarówno możliwości wokalne, jak i wybór repertuaru mogą stać się ograniczone. Kompletny rozwój sopranu wymaga treningu i wykorzystania całego zakresu głosu, w tym średnich i niskich rejestrów.

Księga Godzin Zbigniewa Rudzińskiego przeznaczona jest do wykonania przez sopran i obejmuje zakres dźwięków od niskich do wysokich (od *as* do *e*²). Każda pieśń w cyklu wykorzystuje różne rejestry głosu, w tym środkowe i niskie, często ze skokami oktawowymi w dół lub w górę. Wyraz muzyczny w każdym z tych rejestrów jest różnorodny: liryczny, spokojny, wzburzony czy dramatyczny. Stawia to wysokie wymagania co do równowagi i umiejętności wykorzystania walorów głosowych.

Wykonanie cyklu Rudzińskiego stanowi niezwykle pomocne narzędzie w poprawie płynności przejść oraz skoków między różnymi rejestrami głosu sopranowego. Poprzez regularne ćwiczenia i rozwój umiejętności wykorzystania rejestrów środkowych i niskich, oraz doskonalenie zdolności wokalnych w szerokim zakresie, wykonawczyni może maksymalnie wykorzystać swój potencjał, zwiększyć ekspresję i wzbogacić swój repertuar.

Cykl Rudzińskiego jest więc nie tylko artystycznym wyzwaniem, ale również niezastąpionym narzędziem dla śpiewaczek, które dążą do doskonalenia techniki i wyrazistości wokalne na różnych płaszczyznach muzycznych.

6.3 Rozwój ekspresji muzycznej

Księga Godzin Zbigniewa Rudzińskiego jest utworem wykonywanym wraz z trio, w którym głos ludzki współpracuje z fortepianem, skrzypcami i wiolonczelą. Forma taka odgrywa kluczową rolę w oddawaniu emocji. Każdy instrument pełni inną rolę: wzbogaca fakturę

muzyczną, wzmacnia melodię i dodaje warstw dźwiękowych, co czyni utwór pełniejszym. Cykl został określony jako romantyczny, a takie mogą najwięcej wnieść do treningu ekspresji muzycznej.

Księga Godzin zawiera elementy melancholii, tęsknoty, niepokoju oraz sentymentalizmu wynikającego ze zmieniających się pór roku, co odzwierciedla bogactwo różnorodnych wrażeń emocjonalnych. Wykonywanie romantycznej liryki wokalne może rozwijać zdolność do współodczuwania emocji oraz wzmacniać percepcję emocjonalną. Tekst *Księgi Godzin* charakteryzuje wysoka wartość literacka, co wymaga od wykonawcy doskonałej ekspresji muzycznej. Aby lepiej wczuć się w kontekst utworu i podnieść jakość jego interpretacji, niezbędne jest głębsze zrozumienie. Wykonanie utworu lirycznego jedynie na poziomie nut jest zdecydowanie niewystarczające. Tego rodzaju utwory zazwyczaj oferują szeroki zakres możliwości interpretacyjnych.

La tecnica non basta per fare un buon cantante, il canto è espressione.

(Technika sama w sobie nie wystarcza, aby stać się dobrym śpiewakiem, śpiew polega na wyrażaniu)⁶⁹.

W procesie nauki śpiewu często zaczyna się od techniki, choć nie jest ona jedynym celem śpiewu. Równowaga między techniką a muzykalnością to kwestia, na którą śpiewacy powinni zwracać uwagę. Technika jest narzędziem służącym realizacji celów muzycznych, a nie celem samym w sobie. Wykonawca powinien ciągle się zastanawiać, w jakim stopniu balansuje między techniką a muzykalnością. Nadmierne dążenie do doskonałości technicznej kosztem rozwoju muzykalności i ekspresji emocjonalnej może stanowić potencjalny problem. Dlatego też wykonywanie romantycznej liryki wokalne jest procesem eksploracji techniki i kompetencji muzycznych, prowadzonym poprzez emocje wykonawcy, pomagającym lepiej zbalansować relację między techniką a innymi kompetencjami muzycznymi.

⁶⁹ Salvatore Ragonese, *Aluatta: Risonanza Naturale. Intervista a Renata Scotto*, „Gazzetta del Sud”, 1989.

Podsumowanie. Refleksje na temat wartości i znaczenia międzykontekstowego tłumaczenia *Księgi godzin*

Tłumaczenie i adaptacja utworów wokalnych na różne języki i kultury ma ogromne znaczenie. Pomaga pokonać bariery językowe i kulturowe sprzyjając tym samym wymianie i zrozumieniu między społeczeństwami. W tłumaczeniu zachodniej muzyki na potrzeby odbiorcy chińskiego napotyka się wiele wyzwań i trudności. Yang Yandi z Konserwatorium Szanghajskiego powiedział w wywiadzie:

Uważam, że Chińczycy mają większe trudności z zrozumieniem i identyfikacją się z zachodnią muzyką niż z literaturą i sztuką plastyczną... Literatura zachodnia w Chinach musi być przetłumaczona na język chiński, co sprawia, że jej wpływ na literaturę chińską staje się niezwykle doniosły. Możemy całkowicie zaangażować się w zachodnią literaturę, a wchłanianie i przyswajanie zachodniej literatury przez Chiny musi odbywać się poprzez język chiński, co nadaje jej głębi. Jednakże na gruncie muzycznym problem ten jest znacznie większy. Muzyka istnieje jako zjawisko dźwiękowe, nie wymagające tłumaczenia ani filtracji. Jej napływ do Chin powoduje ogromne zmiany w kulturze i istniejącej tradycji muzycznej⁷⁰.

Utwory wokalne, będące połączeniem literatury i muzyki, pomagają złagodzić ten wpływ. Szczególnie po przetłumaczeniu na język chiński, co jeszcze bardziej ułatwia zrozumienie i przyswajanie zachodnich utworów muzycznych.

W procesie upowszechniania dzieł wielokontekstowych i międzykulturowych z Zachodu i Wschodu prawdopodobne jest wystąpienie zjawiska tzw. *culture discount*, dewaluacji kulturowej, polegającego na tym, że z powodu różnic kulturowych, wytwory obcych kultur są trudne do zrozumienia lub zaakceptowania przez odbiorców pochodzących z innych kręgów kulturowych. Ze względu na bariery językowe, różnice regionalne, wyznaniowo-religijne, tło kulturowe i preferencje estetyczne, odbiorcy w kontakcie z wytworem obcej, nieznanej sobie kultury, wykazują znacznie obniżoną zdolność do jego zrozumienia i mniejsze zainteresowanie, co prowadzi do wystąpienia zjawiska dewaluacji kulturowej.

Chociaż jego przyczyny mogą być różne, jedną z podstawowych i najczęstszych jest interoperacyjność językowa. Dlatego w przypadku translingwistycznego i transkulturowego przekazu utworów wokalnych, interoperacyjność językowa oznacza także konieczność dokonania tłumaczenia i adaptacji.

Z jednej strony to właśnie tłumaczenie umożliwia upowszechnienie wybitnych dzieł

⁷⁰ Yang Yandi, *Muzyka zachodnia i jej badania w Chinach*, „Praktyka i Tekst”, 06.07.2009, <https://ptext.nju.edu.cn/bf/33/c12245a245555/page.htm>, dostęp: 21.10.2023.

obcych w innym kontekście językowym. Wyobraźmy sobie, że sprawiamy, że społeczeństwo opanowuje angielski (a chodzi tu o angielski XVI-wieczny), a potem czyta Szekspira; uczy się języka niemieckiego po to, by czytać Goethego; uczy się języka rosyjskiego, by czytać Tolstoja; uczy się języka francuskiego, by czytać Hugo. Wszelkie obce myśli, klasykę kulturową, trzeba czytać w oryginale – to oczywiście jest skrajnie absurdalne⁷¹.

Nie można bowiem wymagać od publiczności zrozumienia wszystkich języków, w jakich śpiewa się pieśni artystyczne. Profesjonalni wokaliści chińscy również muszą poszerzyć swój kontakt z pieśniami artystycznymi w językach innych niż włoski, niemiecki, francuski, aby uniknąć zubożenia swoich kompetencji kulturowych i muzycznych.

Dzięki tłumaczeniom i adaptacjom twórczość muzyczna może zwiększyć krąg swoich odbiorców, rozszerzając wpływ i rozpoznawalność śpiewaków i kompozytorów. Chińska śpiewaczka z Szanghaju, Zhou Xiaoyan, stała się znana w Chinach dzięki chińskiej wersji *Słowika* Aleksandra Alabjewa. Wersja *Wiosennej fali* Siergieja Rachmaninowa w wykonaniu Gao Zhilan sprawiła, że Chińczycy poznali twórczość tego rosyjskiego kompozytora. Chińska wersja *Siboney* w wykonaniu Liu Shufang z Pekinu sprawiła, że publiczność zapoznała się z znanymi utworami latynoamerykańskimi. Tłumaczenia i adaptacje wzbogacają możliwości zarówno wykonawców wokalnych, jak i słuchaczy, oferując im większy wybór w zakresie językowym.

Księga Godzin Zbigniewa Rudzińskiego stanowi wyjątkowy przypadek w kontekście muzyki XX wieku, różniąc się znacząco od głównego nurtu charakteryzującego się eksperymentalizmem i atonalnością. Praca Rudzińskiego nie eliminuje całkowicie tradycyjnej tonalności, a jednocześnie zachowuje tradycyjną emocjonalną głębię z okresu romantyzmu. Pod względem muzycznego charakteru, estetyki, duchowości i aktualności, stanowi symbol dojrzałego odrodzenia muzyki XX wieku, mający ogromną wartość dla przyszłych pokoleń. Ta wartość może być interpretowana na wiele sposobów, dostarczając różnorodnych perspektyw, które odpowiadają indywidualnym potrzebom estetycznym.

Współcześni nie są ostatecznymi sędziami wartości dzieł artystycznych, lecz mają obowiązek dokonywać ich przekazu, a ów przekaz to nie tylko prosty proces „śpiewania i przekazywania dalej”. Wymaga on głębokiego zrozumienia, a w przypadku utworów obcojęzycznych również aktywnego włączenia ich do własnego kontekstu językowego, co zwiększa zasięg tego przekazu, umożliwiając większej liczbie odbiorców kontakt z dziełami

⁷¹ Jiang Zhou, *A consideration of singing Western art song sing Chinese*, „Journal of Guizhou University. Art Edition”, Vol.21, No.3, September 2007, s. 29

sztuki.

Tłumaczenie i adaptacja *Księgi godzin* Zbigniewa Rudzińskiego pozwalają na usystematyzowanie metod i zasad tłumaczenia pieśni na język chiński. Wykorzystanie tej wiedzy w innych kontekstach ułatwi przyszłe tłumaczenie innych utworów zachodnich na język chiński. Tłumaczenie międzykontekstowe nie stoi w sprzeczności ze śpiewaniem tych utworów w językach oryginalnych, wręcz przeciwnie, daje możliwość wyboru.

Nie da się zaprzeczyć, że zarówno dla słuchaczy, jak i wykonawców, język obcy, który nie jest ich językiem ojczystym, może stanowić pewną barierę. Jednak dzięki procesowi adaptacji i tłumaczenia można pokonać te językowe ograniczenia, umożliwiając dziełom wokalnemu przekraczanie granic kulturowych. Taka praktyka zapewnia słuchaczom z różnych kultur bogatsze i bardziej zróżnicowane doświadczenia, otwierając przed nimi szerokie spektrum artystycznego wyrazu.

Zhao Feng w przedmowie do *Wyboru nowoczesnych niemieckich i austriackich pieśni artystycznych* promuje ideę, że artyści wykonujący muzykę wokalną powinni również aktywnie uczestniczyć w pracy nad tłumaczeniem pieśni. W przeciwieństwie do przeszłości, kiedy to inicjatywa ta była podejmowana spontanicznie przez oświeconych indywidualistów, Zhao sugeruje, że teraz powinno to być działanie otwarcie promowane i planowane. Takie podejście miałoby znaczący wkład w rozwój sztuki wokalne⁷².

Przekład i adaptacja utworów wokalnych stanowi szczególną formę tłumaczenia. Nie ogranicza się ono wyłącznie do dziedziny translacji, ale obejmuje także obszar muzyki. Z punktu widzenia translatoryki adaptacja utworów wokalnych wymaga muzycznego wykształcenia, które osiąga się poprzez długotrwałe gromadzenie wiedzy i dogłębne badania. Ostatecznym celem adaptacji pieśni jest umożliwienie śpiewania utworu w innym języku, dostosowanie go do występów scenicznych i zapewnienie dobrej jakości wykonania, a także dostarczenie wykonawcom lub publiczności odpowiednich treści informacyjnych. Praktycy i wykonawcy muzyki wokalne są zatem najbardziej bezpośrednimi użytkownikami i recenzentami tych adaptacji. Dlatego zaangażowanie, skupienie i współpraca śpiewaków w procesie adaptacji dzieł wokalnych do różnych kontekstów językowych odgrywają rolę kluczową. Takie podejście może znacząco przyczynić się do rozwoju sztuki wokalne oraz wzbogacić interdyscyplinarne badania nad przekładem.

⁷² Ibidem, s. 32.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Rilke Rainer Maria, *Pełne wydanie poezji Rilkego*, Chen Ning (tłum.), Commercial Press
Rudziński Zbigniew, *Księga godzin. Pięć pieśni romantycznych na głos i trio fortepianowe
do tekstów Rainera Marii Rilkego*, PWM, Warszawa 1987

Antologia wierszy wszystkich Rilkego, China Writer Network, Pekin 2016,
www.chinawriter.com.cn

Literatura przedmiotu

Ammer Christine, *Neoromanticism*, w: *The Harper Dictionary of Music*, Harper and Row,
New York 1986

Apter Ronni, Herman Mark, *Translating for Singing: the Theory, Art and Craft of
Translating Lyrics*, Bloomsbury, London&New York 2016

Chunyi Li, *Znaczenie Rilkego dla współczesnej literatury chińskiej i języka chińskiego*,
wywiad z profesorem Liu Haomingiem z Vassar College w USA, „Wen Hui Bao”, 21
kwietnia 2017

Cook Nicholas, Pople Anthony (red.), *The Cambridge History of Twentieth-century Music*,
Cambridge University Press, 2004

Di Zang, *Rilke po chińsku*, „Journal of Zhengzhou University”, tom 32, nr 3 maja 1999

Dziadek Magdalena, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu: Dzieje Wyższej Uczelni
Muzycznej w Warszawie 1810–2010. [T. 2]: 1945–2010*, Wydawnictwo Uniwersytetu
Muzycznego Fryderyka Chopina, 2011

Feng Zhang, *Wstępne studium estetyki poetyckiej Rilkego*, Shandong Normal University,
praca magisterska

Fenghua Hu, *Pomiędzy „interpretacją pieśni” a „tłumaczeniem pieśni”*, „Journal of Anhui
University (filozofia i nauki społeczne)”, 2007(5)

Franyon Johan, *Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Song
Performance*, „The Translator”, 2008, 14(2)

Gmys Marcin, *Szymanowski and His legacy: From “Young Poland in Music” Movement to
Penderecki, Górecki and Mykietyn*, w: *Karol Szymanowski and Polish Music in the 20th*

Century w ramach 2011 China's International Forum on Culture and Humanity II – 15–16.10.2011, Chen Danbu (tłum.), Central Conservatory of Music in Beijing, Pekin 2011, Pekin 2013

Gorlée Dinda, *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, New York Amsterdam, 2005

Gritsenko Elena, *Translation of Song Lyrics as Structure-related Expressive Device*, „Procedia-Social and Behavioral Sciences”, 2016

Holthusen Hans Egon, *Rilke*, Wei Yuqing (tłum.), Wydawnictwo Sanlian, Pekin 1988

Hongduo Chen, *Bunt, innowacja, różnorodność. Analiza i refleksja nad rozwojem zachodniej muzyki w XX wieku*, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj 2014

Janucik Jolanta, *Współczesne a nieznane. Autorski katalog cykli pieśni kompozytorów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina jako inspiracja w rozwiązywaniu problemów repertuarowych i dydaktyczno-wykonawczych*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011

Jun Qin, *Tłumaczenie pieśni: specjalna forma tłumaczenia – wywiad z tłumaczem pieśni, Xue Fanem*, „Tłumaczenia Chińskie”, wywiad akademicki, wyd. 6, 2019

Jun Qin, Qian Zhou, *The Name and Nature of Song Translating: Based on Peter Low's Translating Song: Lyrics and Texts*, „Journal of Yanshan University: Philosophy and Social Science”, Jan 2022, Vol.23 No.1

Kuixian Li, *Świadek poezji*, Centrum Kultury Hrabstwa Taipei, 1994

Longchao Tong, *Poezja pieśniowa pomiędzy poezją a tekstem – O nowej poezji i poezji pieśniowej*, „Journal of Ningxia University” (wyd. humanistyczne i społeczne), tom 34, nr 1 styczeń 2012

Low Peter, *Singable Translations of Songs*, „Perspectives” 11 (2003)

Low Peter, *Translating Song: Lyrics and Texts*, Routledge, The Milton Park & New York, 2017

Minors Helen, *Music, Text and Translation*, Bloomsbury, London & New York 2016

Morgan Robert, *Muzyka XX wieku – historia współczesnych stylów muzycznych europejskich i amerykańskich*, Chen Hongduo (tłum.), Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj 2014

Motte-Haber Hg von Helga de la, *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*,

Laaber-Verlag, 2000

Podhajski Marek, *Kompozytorzy polscy 1918–2000 II, T. 1, Eseje. T. 2, Biogramy*, Chopin University Press, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, 2005

Ragonese Salvatore, *Aluatta: Risonanza Naturale. Intervista a Renata Scotto*, „Gazzetta del Sud”, 1989

Si Fang (tłum.), *Czas książek. Rilke*, Jingjing Press, 1958

Siping Yang, *Przejście od zachodniego „obiektywizmu” do chińskiego „nowego obiektywizmu” – porównanie Rilkego i Li Kuixiana*

Shuming Liang, *Podstawy kultury chińskiej*, 1949

Strzelecki Paweł, Gronau-Osińska Alicja, *Almanach kompozytorów Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie*, t. II, AMFC Warszawa, Katedra Kompozycji, Pracownia Muzyki Polskiej XX i XXI wieku

Xiaogang Ye, *Szymanowski i muzyka polska*, Central Conservatory of Music Press, 2014

Yandi Yang, *Muzyka zachodnia i jej badania w Chinach*, „Praktyka i Tekst”, 06.07.2009, <https://ptext.nju.edu.cn/bf/33/c12245a245555/page.htm>

Zhi Feng, *Przyswojone składniki odżywcze*, „Przegląd literatury zagranicznej”, 1987(2)

Zhi Feng, *Dzieła wybrane*, tom 9, Shijiazhuang & Hebei Education Press, 1999

Zhiyi Yang (tłum.), „Słowacja” Mariana Galika. *Recepcja dzieł Rilkego w literaturze i krytyce chińskiej*, „Chińska Literatura Porównawcza”, wyd. 3, 2008,

Zhou Jiang, *A consideration of singing Western art song sing Chinese*, „Journal of Guizhou University. Art Edition”, Vol.21, No.3, September 2007

Pozycje bibliograficzne w języku chińskim przedstawione zostały w tłumaczeniu na język polski.

Aneks

KSIEGA GODZIN

5 pieśni romantycznych na głos

i trio fortepianowe do tekstów

Rainera Marii Rilke

DAS STUNDEN-BUCH

fünf romantische Lieder nach

den Gedichten von Rainer Maria Rilke

für Sopran und Klavier trio

/ca 18'/

我过着平凡的生活
ZYJĘ ZWYCZAJNIE
ICH LEBE GRAD

ZBIGNIEW RUDZIŃSKI
/1983-84/

3/4 (♩ = 140)

5

/1983-84/

sopr

vn

vc

pf

mf

p

pizz.

gliss.

mf

p

2

3

2

10

mf

我 生 活 之 时 恰 逢 世 纪
 Zy ——— ję zwy — czaj ——— nie, gdy slu — le — cie
 Ich ——— le — be grad ——— , da das Jahr hun — dert

pp

mp

p

gliss.

p

(15)

百 年 书 页 微 风 轻
 mi — ja. Czu — je się wiatr z tej
 geht — . Man fühlt den Wind von

pp mp arco p

(20)

cresc.

轻 擦 拨 我 心 弦, 上 帝 和 你
 ker — ty nie — sly — cha — nej, przez Bo — ga cie —
 ei — nem gro — ßen Blatt das Gott und du

pizz. arco p mf

(25)

我 被 书 页 铭 记 在 案 高
 — bie i — mnie za — pi — sa — nej któ —
 und ich be — schrie — ben hat und

f mf mp

30 *diminuendo...* 35 *p*

高的盘旋在陌生指尖
 —ra wy—so—ko ob—ca dłoń roz—wi—ja.
 das sich hoch in frem—den Hän—den drecht .

mp *p*

mp *p*

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

40

新 新 一 页
 Czu— je się blask
 Man fühlt den Glanz

pp *pizz.* *p* *pp* *mp*

mf *gliss.* *mp*

p

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

45

散 发 出 光 茫 耀 眼 让 万
 no—wej stro—ni—cy księ—gi, gdzie wszy—
 von ei—ner ne—uen Sei—te, auf

p *mp* *arco* *p*

gliss.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

(50)

物 都 能 生 成 于 其 上
 —stko jesz — cze mo — że się za — czać.
 der noch Al — les wer — den kann .

pizz. *arco*
mf *gliss* *p*

(55)

f misterioso
 无 形 的 力 量 将 他 们 深 度
 Roz — miar swój mie — rzą spo — koj — ne po —
 Die stil — len Kräf — te prü — fen ih — re

trem. *sf p* *marcato*
sf p *legato*

(60) *senza* (65)

丈 量 幽 暗 之 中 彼 此 热
 — tę gi nie — uf — nym wzr — kiem na sie —
 Brei te und sehn ein an der dun —

sf p *pp* *mp*
marcato

diminuendo... *p* (70)

初 打 量
-bie pat-rzac
-kel an

p *ppp* *p* *ppp*

diminuendo *ritenuto* *pp*

你是低声私语的灰烬
TY JESTEŚ PIECUCH MAMROCĄCY
DU BIST DER RAUNENDE VERRUSSTE

4♩ (♩ = 112) 2♩ 4♩ 3♩ 4♩

mf

你 是 烟 臭 正 沙 沙 作 响
 Ty jes - teś pie - cuch ma - mro - cą cy,
 Du bist der rau - nen - de Ver - ruß - te,

leggiere
mp

sf *mf* *pp* *delicato*

4. ⁵

道 遥 沉 睡 在 暖 炉 之 上 知 识 游 弋 在 时 间
 śpisz na za — pieckach o — kop — co — ny. Wie — dza jest tyl — ko w czasów
 auf al — len Ö — fen schläfst du breit — — — Das Wi — ssen ist nur in der

simile. *sim.* *pp*

p

海 洋, 昏 暗 中 你 失 去 了 方 向
 słoń — cu. Ty jes — teś ciem — ny Nie — wie — dza — cy
 Zeit. Du bist der dun — kle Un — be — wu — ßte

f *trem* *non trem*

sim. *sf* *p* *mf*

无 能 为 力 又 无 助 仿 徨 你 祈 求 上 苍 心 中
 mię — dzy wie — ka — mi roz — cią — gnio — ny. Tyś jest proszą — cy któ — ry
 von E — wig — keit zu E — wig — keit. Du bist der Bit — ten — de und

mf *leggiere* *sim.* *mp* *sim.*

mp *sf* *mf* *pp* *delicato*

第 7 页，共 31 页

更 无 需 物 质 财 富
 nie o to czo nyś bo gac
 um wel chen sich der Reich tum

堆 积
 twa mi.
 reih

(30)
 朴 实 无 华 而 简 约
 Tyś skrom ny, li czysz się z gro
 Du bist der Schil chte, wel cher

谦 逊
 -sza mi.
 spar te.

似 沧 桑 农 夫 面 上
 Ty jes teś chlo pem z du żą
 Du bist der Ba uer mit dem

胡 须 从 无 穷 直 至,
 bro da po mię dzy wiecz noś
 Bar te von E wig keit zu

mf subito *sim.*
sf > mf
f *sim.*

35

无 尽
-cia mi.
E wig keit.

sf *p* *p* *p*

mf

Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea *

蒙上我双眼
ZGAŚ MOJE OCZY
LÖSCH MIR DIE AUGEN AUS

4 (♩ = 84)

5

蒙 上 我 双 眼
Zgaś mo je o czy
Lösch mir die Au gen aus:

p *p*

simile

Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea *

10

mf

我 能 将 你 看 见 捂 住 我 双 耳
ja cię wi — dzieć mo — gę zam — knij mi u — szy
ich kann dich se — hn, wirf mir die Oh — ren zu:

p

mp sim.

p subito

f

也 能 将 你 听 见, 步 履 蹒 跚
a ja cię u — słyszę na — wet bez
ich kann dich hö — ren, und oh — ne

p subito

mf

mf

p subito

legato

15

珊 仍 要 来 到 你 身 边 暗 然 失 语 亦 可
nóg znaj — dę do cie - bie dro — gę i bez ust na — wet
Fü — sse kann ich zu dir ge — hn, und ohne Mund noch

f

f

(25) **4** *p* a tempo

将这真情承载 蒙上我
mo-jej be- de nios- la- . Zgaś mo-je
mei-nem Blu- te tra- gend- . Lōsch mir die

(30) *, mf*

双眼 我能将你看见 捂住我
o- czy ja cię wi- dzieć mo- gę zam- knij mi
Au- gen aus- ich kann dich se- hn, wirf mir die

(35) *p subito* *f*

双耳也能将你听见, 步履蹒跚
u- szy a ja cię u- sły- szę, na- wet bez
Oh- ren zu: ich kann dich hö- ren und oh- ne

p subito *mf* *legato*

5

珊 仍 要 来 到 你 身 边
 nóg znaj de do cie - bie dro - ge
 Fü ße kann ich zu dir ge - hn

暗 然失 语 亦 可 用 心 倾 诉 着 爱
 i bez ust na - wet zaknę cię naj - ci
 und ohne Mund noch kann ich dich be - schwe

恋 蒙 上 我 双
 szej Zgas mo - je o -
 ren Lös ch mir die Au - gen

simile

眼 蒙 上 我 双
czy, zgaś mo je o
aus. Löscht mir die Augen

眼 蒙 上 我 双 眼
czy, zgaś mo je o czy
aus. Löscht mir die Augen aus

我 仍 能 将 你 看 见
ja cię wi — dzieć mo - gę.
ich kann dich se - hn.

50 *mf* *p* *mf*

55 *pp* *mf* *p*

60 *senza metrum* *lento* *p* *ppp*

pp *mp* *p* *mp* *accel.* *mf* *rall.*

pp *pp* *p* *pp* *p* *lento* *mp* *p* *ppp*

pp *pp* *pp*

心绪不宁 NIEPOKÓJ * BANGNIS

Agitato
12  (♩. = 70)



枯
lm

marcato *f*

legato *f*

f *mf*

萎 森 林 中 一 阵 哀 声 鸟 鸣 这
W zwię ————— dłym le ————— sie jest pta ————— ków wo — la ————— nie, wo —
wel ————— ken Wal ————— de ist ein Vo — gel — ruf, der

mf *mf*

200 *

⑤

mp

死 一 般 的 寂 静 林 木 凋 零
 - la nie bez po- wo- du w zwię- dłym le- sie.
 sinn- los scheint in die- sem wel- ken Wal- de.

p
non marcato

pp

p

6

f

回 旋 的 啼 鸣 让 你 我 屏 息 而
 Lecz to o- krą- gle pta- ków wo- la- nie spo-
 Und den noch ruht der run- wel Vo- gel- ruf in

f *marcato* *mf* *non marcato*

6

9^⑩

此 时 此 刻
 - czy wa w chwi- li
 die ser Wei- le

mp *p*

15 12 6

天 际
le sie.
Wal de.

p *pp*

mf

Rea *

6 12

我 无 能 你 无 力 一 切 终 将 被 侵
Po słusz nie, po słusz nie wszys tko u kla - da się
Ge fü gíg, ge fü gíg

räumt sich al les in den

p

p

p

Rea *

6 ²⁵

无 息 狂 风 骤 雨 也 默 默 向 其
 dlo ——— ni. gwał — tow — ny wiatr jak — by przy — le — gal
 Lie — gen. der gro — ße Wind scheint sich nin — ein zu —

mf 9 6

靠 紧 接 踵 而 至 每一分钟每一
 do niej, a chwi — la, któ — ra chce ze sie — bie
 — schmie — gen, und die Mi — nu — te, wel — che wei — ter

6 9 6

f sub.

秒, 都 苍 白 苍 白
wyjść, jest bla da bla da,
will, ist bleich da, bleich

6 9

mf *f*

静 止 因 为 世 间 万 物 知 道 倘
nie ma , jak - by znała ci - sę rze czy, od
und still , als ob sie Dinge wuß te, an

sf > p *sf > p* *sf > p*

6 35 12

f *ff*

若 灵 魂 离 开 了 身 体, 生 命 也 必 将
któ rych mu si um rzeć kaź dy, kto z te go krzy ku
de nen je der ster ben muß te, aus ihm her aus ge-

f *pizz.* *pizz.* *ff*

8

12

终 息
wy ——— szedł. 枯
- stie ——— gen. Im

arco
f
arco marcato

萎 森 林 中 一 阵 哀 声 鸟 鸣 这
W zwię dłym le sie jest pta ków wo la nie, wo
wel ken Wal de ist ein Vo gel ruf nie, der

f
mf
mf
mf

40

死 一 般 的 寂 静 林 木 凋 零
- la nie bez po wo du w zwię dłym le sie.
sinn los scheint in die sem wel ken Wal de.

mp
p
non marcato
pp
p
mp
mp

6

f

回 旋 的 啼 鸣 让 你 我 屏 息 而
 Lecz to o — kra — gle pta — ków wo — la — nie spo —
 Und den — noch rucht der run — de Vo — gel — ruf in

mf *mf*

marcato *non marcato*

mf

mf

45

6 9

4:3

此 时 此 刻 在 这 枯 林 之 上
 — czy — wa w chwi — li co mu da - la trwa — nie
 die — ser

Wei — le die ihn schuf — ,

mp *p*

mp *p*

mp *mf*

mp *mf*

笼 罩 的 哀 鸣 回
 viel - kie jak nie bo na
 breit wie ein Him mel auf dem

mf

f

6⁵⁰ 12

荡 至 天 际
 zwie dlym le sie
 wel ken Wal de

p

pp

p

pp

mf

p

pp

8⁻

秋日 DZIEŃ JESIENNY · HERBSTTAG

6. ♩ = 46

p

主, 时 候 已 到
Pa — nie juz czas — .
Herr: es ist Zeit — .

p

※ ※ ※ ※

5

mp

盛 夏 的 艳 阳 高 照 让 日 暮 上 落 下 你 的
Tak długo la — to trwa — lo. Rzuć na za - ga - ry słonecz - ne twój
Der Sommer war sehr groß — .
Leg deinen Schat — ten auf die Sonnen —

mp

※ ※ ※ ※ ※

身 影 让 田 野 上 清 风 拂 过
cień i roz — puć wiat — ry na ni — wę doj —

— u — hren, und auf den Flu — ren taß die Win — de

※ ※ ※ ※

第 28 页，共 31 页

20

p 玉 液
wi — no .

pp Kto teraz nie ma do — mu,

Wein. 谁 居 无 定 所
Wer jetzt kein Haus hat,

sord. *p*

sord. *p*

p *pp*

Sea * Sea * Sea *

p *pp*

无 需 建 造 房 屋 谁 寂 寞 孤 独
nigdy mieć nie bę — dzie — . Kto te - raz sam jest,

p

baut sich kei — nes mehr — . Wer jetzt allein ist,

Sea * Sea * Sea *

(25) *mp* 9 *poco piu mosso* 6

也 注 定 将 长 久 孤 苦 那 不 眠 长 夜
 dlugo pozosta ————— nie sam i bę dzie czu ————— wal,
 wird es Lan ————— ge blei ————— ben wird wa ————— chen,
pp
pp
mp

6 (30) *mf* *delicato* *mp*

阅 读 写 着 长 长 的 书 信 林 荫 道 路 上 徘 徊 踌 躇
 czy ————— tal, dlugie listy będzie pi ————— sal i nie - spo - koj - nie tu i tam
 le ————— sen lange Briefe schrei ————— ben und wird in den Al - le - en hin und her
delicato
mf *p*

mp 9 6 *p*

心 神 不 安 正 值 落 叶 飘 乎
 błą ————— dził w ale ————— jach gdy wiatr li ————— ście pe ————— dzi.
 Blä ————— tter trei ————— ben.
 un ————— ru - hig wan - dern, wem die
mp *mf* *p*

(35)

p

主, 时 候 已 到
 Pa ————— nie już czas ————— .
 Herr: est ist Zeit ————— .

p

※ *tea* ※ *tea* ※

mp

盛 夏 的 艳 阳 高 照 让 日 暮 上 落 下 你 的
 Tak długo la ————— to trwa ————— lo. Rzuć na ze - ga ————— ry słonecz - ne twój
 Der Sommer war sehr groß ————— .

Lag deinen Schat - ten auf die Sonnen -

tea ※ *tea* ※ *tea* ※ *tea* ※

(40)

身 影 让 田 野 上 清 风 拂 过
 cień i roz ————— puść wiat ————— ry na ni ————— wę doj —————

— u ————— hren, und auf den Flu ————— ren laß die Win ————— de

tea ※ *tea* ※ *tea* ※ *tea* ※

p

眉 梢
 rza ————— la.

los ————— .

mp *p* *rit.* *pp*

tea ※ *tea* ※ *tea* ※ *tea* ※ *tea* ※ *tea* ※ *tea* ※ *tea* ※