

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

He Zhang

**Analiza aspektów wykonawczych europejskiej i chińskiej muzyki
waltorniowej XX wieku w kontekście różnic oraz podobieństw w
oparciu o reprezentatywne przykłady literatury na róg**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
ad. dr hab. Tomasz Bińkowski, prof. UMFC

Warszawa 2025

UMFC

Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina

Spis treści

Wstęp.	s. 1
Rozdział 1. Przesłanki i uzasadnienie rozprawy.	s. 3
Rozdział 2. Wpływ kontekstu historycznego XX wieku na twórczość muzyczną. Przegląd muzyki XX wieku.	s. 7
Rozdział 3. Chińska muzyka klasyczna XX wieku.	s. 8
3.1. Przegląd ogólnej sytuacji i cech chińskiej muzyki klasycznej XX wieku.	s. 8
3.2. Podobieństwa i różnice między chińską muzyką klasyczną XX wieku a muzyką europejską XX wieku.	s.12
3.3. Pieśni ludowe; chińskie pieśni ludowe.	s.13
3.4. Krótka historia chińskiej pieśni artystycznej.	s.15
Rozdział 4. Róg w XX wieku.	s.17
4.1. Rozwój gry na waltorni w XX wieku.	s.17
4.2. Historia rozwoju waltorni w Chinach.	s.21
Rozdział 5. Europejska muzyka na mojej płycie CD.	s.24
Rozdział 6. Sekcja chińskiej muzyki na mojej płycie CD.	s.44
Wnioski.	s.98
Bibliografia.	s.100
Aneks (Partytura <i>Think of You</i>).	

Wstęp.

Wielu naukowców przeprowadziło jak dotąd dogłębne badania nad muzyką XX wieku, obejmując one szeroki zakres kierunków badawczych. Część z nich skupia się na ewolucji muzyki atonalnej, podczas gdy inni zagłębiają się w techniki kompozytorskie i twórcze wzorce obecne w muzyce XX wieku. Jednakowoż badania dotyczące wykorzystywania rogów w nowej muzyce są stosunkowo rzadkie. Mam nadzieję, że moja rozprawa będzie mogła służyć jako uzupełnienie badań w tej dziedzinie.

Podczas studiów magisterskich studiowałem pod okiem prof. Saara Bergera w Staatliche Hochschule für Musik w Trossingen w Niemczech. Ma on ogromne osiągnięcia w wykonywaniu muzyki XX wieku - współpracował niegdyś z Ensemble Modern w Niemczech, wysoko cenioną grupą wykonującą muzykę współczesną. Podczas dwóch lat nauki u niego miałem styczność z wieloma utworami na róg powstałymi w XX wieku; stopniowo rozwinałem w sobie silne zainteresowanie nimi. Dzięki wnikliwej nauce opanowałem liczne ich zawiłości. W niniejszej rozprawie doktorskiej chciałbym zintensyfikować moje badania w tej dziedzinie i rozwinąć wnikliwe badania nad wykonawstwem zapoczątkowane w okresie studiów magisterskich – tym razem bardziej się skupiając na wiedzy teoretycznej. Jestem bardzo wdzięczny ad. dr hab. Tomaszowi Bińkowskiemu za jego wskazówki, rady i pomoc.

Jako student muzyki pochodzący z Chin, dorastałem w umiłowaniu muzyki Mozarta i Chopina. Rozwinałem również w sobie głębokie zainteresowanie pięknymi melodiami i unikalnymi stylami kompozytorskimi tradycyjnej muzyki chińskiej, zwłaszcza stylami niektórych chińskich kompozytorów XX wieku. Doświadczając cierpień wojny, żywili oni - podobnie jak Fryderyk Chopin – uczucie silnego patriotyzmu. Patriotyczną namiętność przelewali w swoje muzyczne kreacje. Niektóre z tych utworów często słyszałem jeszcze w dzieciństwie, podczas koncertów symfonicznych w moim rodzinnym mieście. Zdobyłem również bogate doświadczenie dzięki badaniu tych utworów podczas studiów licencjackich.

Konserwatorium licencjackie - Shanghai Conservatory of Music – jest jedną z najbardziej renomowanych i znanych profesjonalnych wyższych uczelni muzycznych w Chinach. Jest to również najstarsze chińskie konserwatorium muzyczne, założone w 1927 roku. Podczas czterech lat studiów licencjackich wiele razy brałem czynny udział w wykonaniach licznych chińskich utworów muzycznych pochodzących z XX wieku; odbyłem również tournée po głównych miastach w całych Chinach. Koncerty te obejmowały nie tylko utwory symfoniczne, ale także chińskie opery. Dzięki współpracy z wieloma dyrygentami specjalizującymi się w interpretacji chińskiej muzyki, zdobyłem wiele informacji na temat chińskiej muzyki XX wieku, w tym wiadomości dotyczące aspektów wykonawczych.

Ze względu na czynniki historyczne, najwcześniejsze pojawienie się muzyki symfonicznej w Chinach nastąpiło dopiero pod koniec XIX wieku. We wcześniejszych latach słuchaczom prezentowano głównie tradycyjne chińskie instrumenty, często solo lub w małych zespołach kameralnych, bez udziału dużych zespołów symfonicznych. Dlatego też ktoś, kto chce porównać chińską i europejską muzykę związaną z rogami, musi skupić się na muzyce XX wieku — nie ma bowiem innych opcji. Tak więc większość chińskich dzieł muzyki symfonicznej została skomponowana w XX wieku, a ich styl ewoluował wraz z rozwojem kraju.

Warto wspomnieć, że róg został wprowadzony do Chin dość późno i nie jest tam zbyt popularnym instrumentem, dlatego istnieje bardzo niewielu kompozytorów, którzy napisali utwory specjalnie na ten instrument. Dzieła o wysokiej wartości artystycznej

są jeszcze rzadsze. Niniejsza rozprawa skupia się na badaniu chińskich pieśni artystycznych powstałych w XX wieku, które zostały zaadaptowane na róg przez wybitnych chińskich waltornistów, takich jak np. prof. Quan Wen z Centralnego Konserwatorium Muzycznego w Pekinie. Ze względu na wyjątkową jakość melodyczną rogu i jego potencjał w wykonywaniu lirycznych partii w obrębie orkiestry symfonicznej, utwory te są bardzo odpowiednie dla tego instrumentu i dają doskonałe efekty. Dzięki temu świetnie nadają się jako materiał do ćwiczeń. Utwory te są również wysoce reprezentatywne dla muzyki chińskiej, są również cenne artystycznie, dlatego też są one często wykonywane podczas wielu koncertów w tym kraju i funkcjonują tam jako ważne pozycje repertuarowe na róg.

Podsumowując, kierunek moich badań jak dotąd podjęło niewielu badaczy, jest on jednocześnie niezwykle ważny i innowacyjny. Na szczęście jest to również moja specjalizacja, zdobyta dzięki wykształceniu i wieloletniej nauce w prestiżowych akademiach muzycznych zarówno w Chinach, jak i w Niemczech. Europejscy waltorniści często mają trudności ze zrozumieniem tego, co wydarzyło się w chińskiej muzyce w XX wieku, podczas gdy studenci gry na waltorni, którzy studiowali tylko w Chinach, mogą czasami nie rozumieć europejskiej muzyki XX wieku. Mam nadzieję, że ta rozprawa, napisana w oparciu o moją wiedzę i doświadczenie, pozwoli zainteresowanym wykonawcom lepiej wyrazić bogactwo melodii w utworach z XX wieku i lepiej zrozumieć te dzieła, aby interpretować je w sposób jeszcze doskonalszy. Żywię również nadzieję, że moja rozprawa będzie pomocna dla młodych adeptów gry na waltorni zarówno w Chinach, jak i w Europie. Może ona dać im bardziej wszechstronne i jasne zrozumienie muzyki XX wieku na świecie, spełniając tym samym ważny cel edukacyjny — pomagając im w rozwoju i promując rozwój sztuki wykonawczej na waltorni na obu kontynentach. Chciałbym, aby moja rozprawa służyła jako pomocnicze narzędzie dla waltornistów, przyczyniając się do wymiany w zakresie kultury muzycznej pomiędzy Wschodem a Zachodem, pozwalając muzykom z obu sfer kulturowych lepiej poznać wybitne dzieła drugiej strony. Mam również nadzieję, że moje badania wzmocnią międzynarodowe znaczenie chińskich utworów na waltornię i ich wpływ na repertuar światowy, pozwalając większej liczbie wykonawców na całym świecie zapoznać się z pięknymi melodiami i bogactwem kulturowym tego starożytnego kraju, a tym samym przyczynić się do podniesienia międzynarodowego statusu chińskiej muzyki.

Badane przeze mnie dzieła powstawały przez cały XX wiek — ich prezentacja jest jak podróż przez stulecie w muzyce, co jest bardzo ekscytujące. Poprowadzę czytelników tak, aby odkryli znaczenie rogu w muzyce ubiegłego wieku, a także dokonam rekapitulacji profesjonalnej wiedzy, którą gromadziłem przez lata, aby tym głębiej zaangażować się w refleksję nad stylami i metodami wykonania utworów XX wieku.

Rozdział 1.

Przesłanki i uzasadnienie rozprawy.

Moim zdaniem, wśród wszystkich okresów, jakie upłynęły od czasów powstania pierwszych dzieł na instrumenty dęte, XX wiek jest najbardziej złożony i fascynujący, pełen wspaniałych legendarnych historii — skandali, rewolucji, spisków, pragnień, chciwości, ambicji i utraconych marzeń. Od Wiednia przed I wojną światową do Paryża XX wieku, od hitlerowskich Niemiec i stalinowskiej Rosji do centrum Nowego Jorku w latach 60. i 70. kompozytorzy tej epoki doświadczali różnych wstrząsów politycznych i kulturowych. Te ważne wydarzenia historyczne, które wpłynęły na bieg historii świata, odcisnęły również niezatarty ślad w świecie muzyki.

W ciągu 100 lat XX wieku ludzkość doświadczyła bezprecedensowych turbulencji, a jednocześnie szybkiego rozwoju nauki i technologii, łącząc miliardy ludzi na całym świecie w jedną wielką globalną wioskę. W tym czasie konflikty między jednostkami, narodami i państwami stały się bardziej intensywne, niż kiedykolwiek wcześniej. W rezultacie natężenie wymiany kulturalnej i artystycznej oraz rywalizacji między krajami znacznie wzrosło. Niektórzy ludzie z nadzieją deklarowali, że ludzkość osiągnęła bezprecedensowy postęp, podczas gdy inni krzyczeli z rozpaczy lub lamentowali nad utratą dawnej chwały. Sztuka nowoczesna rozwijała się szybko, dając początek eksplozji gatunków i stylów, z których większość została szybko wyeliminowana, a do dzisiaj przetrwało tylko kilka.

Dwie wojny światowe XX wieku ogarnęły cały glob i zmieniły porządek świata. Zarówno Polska, jak i Chiny doznały ogromnych katastrof i traum podczas wojen, a ich narody wykazały się wielkim patriotyzmem. Znalazło to silne odzwierciedlenie w licznych dziełach literackich i artystycznych. Wielkie zmiany na świecie w XX wieku miały głęboki wpływ na społeczeństwo ludzkie, życie ludzi i rozwój sztuki muzycznej. Jest to historia warta zbadania i przemyślenia. Wzbogaciła również treść utworów na waltornię, doprowadzając je do nieosiągniętego dotąd szczytu.

Różnorodność i bogactwo kompozycji na róg w XX wieku sprawiają, że są one ważnym elementem muzyki współczesnej i błyskotliwym klejnotem w historii rozwoju muzyki. Podobnie jak inne dzieła sztuki, kompozycje na róg w XX wieku były podatne na wpływ społeczeństwa, polityki, rozwoju gospodarczego i licznych trendów ideologicznych. W rezultacie wykazują one różnorodność cech charakterystycznych. Główny nacisk położono w nich na indywidualność, co nie tylko pozwoliło skuteczniej promować rozwój gry na rogu, ale także stymulowało innowacyjność w szerszym obszarze kultury i sztuki.

Chociaż zadaniem mojej rozprawy doktorskiej jest zbadanie rozwoju gry na waltorni w specyficznym kontekście XX wieku, to jednak nierealne jest kompleksowe omówienie całej muzyki związanej z waltornią z całego stulecia. Dlatego uważa za konieczne wybranie i omówienie kilku utworów reprezentatywnych. Przez lata wiele badań akademickich na temat waltorni koncentrowało się na najsłynniejszych utworach na ten instrument. Utwory te zostały dokładnie przebadane i posiadają znaczną wartość akademicką — przeczytałem wiele z tych opracowań. Mam jednak nadzieję, że moja rozprawa będzie bardziej innowacyjna, ponieważ badania nad tymi najbardziej znanymi utworami są często trudne do prześcignięcia. Dlatego też, wybierając utwory na mój projekt CD, wolę wziąć pod uwagę takie utwory, jakie nie były dotąd omawiane w szerszym zakresie. Niektórzy kompozytorzy mogą nie być powszechnie znani, jednakże w moich oczach są oni niezwykle muzykami. Dlatego też uważam, że głębsze zbadanie ich twórczości jest zarówno konieczne, jak i pilne – i przyczyni się

ono do powstania bardziej wszechstronnego zbioru literatury na temat muzyki związanej z waltornią.

Głównymi kryteriami wyboru moich utworów są: ich wartość artystyczna, wkład w rozwój technik gry na waltorni i ich znaczenie w szerszym kontekście rozwoju muzyki waltorniowej XX wieku. Utwory na waltornię, które studiowałem, bardzo lubię i często wykonuję podczas moich solowych koncertów.

Wśród dzieł, które wybrałem do przestudiowania, pojawia się utwór na róg solo Wernera Pirchnera – zostało mi ono polecone przez mojego profesora w czasie studiów magisterskich. Utwór ten jest bardzo interesujący, niejako pełen opowieści i skojarzeń z żywymi obrazami. Oryginalna partytura zawiera nawet zabawne komiksowe ilustracje — po raz pierwszy spotkałem się z tak zabawną treścią w nutach. Mój profesor studiów magisterskich, prof. Saar Berger, dokonał również pewnych adaptacji partytury, aby zwiększyć jej bogactwo techniczne. Utwór na róg Bernharda Krola zawiera dźwięki zatrzymane – bardzo typową w XX wieku technikę, tworzącą tajemniczy i urzekający efekt. Utwór na instrumenty dęte blaszane Francisa Poulenca wykonałem wraz z moimi partnerami kameralistami w Shanghai Symphony Hall — był to niezwykle radosny koncert, nie tylko ze względu na sukces, ale również dlatego, że wystąpiłem na estradzie razem z moimi najlepszymi przyjaciółmi. Składnąd największe znaczenie muzyki kameralnej upatruję we wspólnym muzykowaniu — rodzi to nie tylko przyjemność z muzyki, ale i przyjaźń. Mieliśmy również szczęście, że mogliśmy liczyć na wsparcie i wskazówki waltornisty Berlińskiej Filharmonii, Stefana de Levala Jezierskiego.

Wybrałem również utwór znanego niemieckiego kompozytora Paula Hindemitha. Paul Hindemith był wybitną i reprezentatywną postacią w muzyce XX wieku. Starał się napisać przynajmniej jedną sonatę na każdy instrument orkiestrowy, zarówno solo, jak i z fortepianem. Jego *Sonata na róg i fortepian*, skomponowana w 1939 roku, jest częścią serii dzieł na instrumenty dęte i zarazem typowym przykładem tego gatunku. Z tego powodu utwór ten jest również bardzo cenny dla badań, jako modelowy przykład muzyki neoklasycystycznej XX wieku.

Utwór Larsa-Erika Larssona na róg był pozycją obowiązkową w obrębie repertuaru ostatniej rundy konkursu Stuttgart City Music Competition 2022. Utwór ten jest silnie osadzony w stylach XX wieku, z wyraźnie nordyckim brzmieniem. Jest on wymagający technicznie i jak najbardziej godny zbadania. Szczególnie podoba mi się jego żywy, melodyjny charakter.

W niniejszej pracy doktorskiej nie chcę się ograniczać do wiedzy, którą zdobyłem podczas studiów magisterskich. Żywię nadzieję, że uda mi się uczynić coś pionierskiego, integrując muzykę XX wieku ze sztuką mojej ojczyzny. Ludzie często mówią, że „sztuka nie ma granic”, jednak w ramach różnych koncepcji estetycznych sztuka nadal zachowuje swoje unikalne smaki. Tysiąc ludzi będzie miało tysiąc sposobów interpretacji i rozumienia sztuki. Społeczeństwa Wschodu i Zachodu mają różne gleby kulturowe i środowiskowe: estetyka Zachodu sprzyja analizie, podczas gdy estetyka Chin sprzyja syntezie. Te różnice w myśleniu i ekspresji doprowadziły również do powstania różnic w muzyce. Poprzez analizę dzieł z tych dwóch różnych kręgów kulturowych mam nadzieję pomóc osobom uczącym się muzyki lepiej zrozumieć utwory muzyczne ukształtowane przez różne kultury.

Wśród analizowanych pozycji znajduje się dzieło, na którym chciałbym się skupić szczególnie: patriotyczne arcydzieło muzyczne z Chin – *Yellow River Cantata* autorstwa Xinghai Xiana.

W Chinach istnieje stare powiedzenie: „Bez Żółtej Rzeki nie byłoby Chińczyków”. Żółta Rzeka jest rzeką-matką narodu chińskiego, karmiącą całe pokolenia ludzi. Chiny

mają dwie główne rzeki — Jangcy i Żółtą Rzekę — ich znaczenie w chińskiej geografii, kulturze i historii jest równe znaczeniu Renu i Dunaju w Niemczech. Podobnie jak dzieła niemieckiego kompozytora Wagnera często nawiązują do mitów i legend związanych z Renem, tak chińska literatura obfituje w dzieła odnoszące się do Żółtej Rzeki i do Jangcy. Nawet w starożytności poezja klasyczna często zawierała nazwy tych rzek.

Moim rodzinnym miastem jest Zhengzhou w prowincji Henan w Chinach — miasto położone bardzo blisko Rzeki Żółtej, która płynie na północ od centrum miasta, około pół godziny jazdy samochodem. Kiedy byłem dzieckiem, miejsce pracy mojej matki znajdowało się w pobliżu Rzeki Żółtej, więc co tydzień ojciec zabierał mnie na wyprawy i wędrowki wzdłuż rzeki. Jeździliśmy po wzgórzach w pobliżu Rzeki Żółtej lub w dół, w pobliżu bystrza, a ja słuchałem, jak moja rodzina opowiada różne historie, opowiada też o dziejach Rzeki Żółtej. Dla dziecka, którym wówczas byłem, były to historie pełne tajemnic i cudów. Oczywiście, cieszyliśmy się również spokojnym i pięknym krajobrazem i wdychaliśmy świeże wiejskie powietrze. Krajobrazy i doświadczenia pobytów nad Rzeką Żółtą są głęboko wyryte w mojej pamięci — symbolizują one radość i piękno przeżywane wraz z moją rodziną i naszą rzeką-matką. Rzeką Żółtą jest niezatartym duchowym wspomnieniem w moim sercu, a zarazem nieustającym źródłem tęsknoty za moim rodzinnym miastem.

Yellow River Cantata jest reprezentatywnym utworem kompozytora Xinghai Xiana. W swoich kompozycjach Xinghai Xian często umieszcza ważne partie solowe na róg. Fragmenty te w pełni wykorzystują barwę i potencjał muzyczny rogu w obrębie orkiestry symfonicznej, doprowadzając emocjonalne oddziaływanie muzyki do szczytu. Xinghai Xian jest jednym z najsłynniejszych kompozytorów chińskich w XX wieku, znanym ze swojego silnego patriotyzmu. Jego dzieła są często prezentowane jako reprezentatywna muzyka chińska na koncertach w Europie. Moim zdaniem, życie i twórczość kompozytora zawiera wiele podobieństw do Chopina — obaj twórcy naznaczali swoje dzieła intensywnym patriotyzmem, który jest obecny w każdej nucie ich muzyki. Xinghai Xian studiował w Paryżu, a jego styl ukształtował się w dużym stopniu pod wpływem europejskiej tradycji akademickiej. Podczas pobytu w Europie kompozytor nieustannie tęsknił za ojczyzną i jednocześnie za lepszą przyszłością dla Chin, podobnie jak Chopin tęsknił za Polską. Zanim wyjechał do Francji, Xinghai Xian studiował w Szanghajskim Konserwatorium Muzycznym, jest ona również i moją *alma mater*, spędziłem w niej cztery lata, zdobywając tytuł licencjata. Dzięki temu Xinghai Xian i mnie można określić „kolegami”, choć z różnego czasu. Aby upamiętnić kompozytora, Chińczycy nazwali konserwatorium w Kantonie Konserwatorium Muzycznym Xinghai, a tamtejszą salę koncertową – Xinghai Concert Hall. Podobnie postąpili Polacy, którzy nazwali uniwersytet muzyczny w Warszawie Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina – na cześć kompozytora. Obecnie prawie każdy koncert o tematyce patriotycznej w Chinach prezentuje dzieła Xinghai Xiana, co odzwierciedla ich uznanie przez naród chiński i jego głęboki wpływ na chińską muzykę. Inne utwory, takie jak *Kangding Love Song* czy *Pieśń o rzece Jangcy*, są uważane za klasyczne pozycje repertuarowe, są one najbardziej uwielbianymi dziełami przez Chińczyków, znanymi z pięknych melodii oraz interesującymi dzięki ich treści czy emocjom.

Podsumowując, zawsze miałem nadzieję przeprowadzić dogłębne badania nad tymi dziełami, a jeszcze bardziej – pozwolić większej liczbie europejskich muzyków zrozumieć je i docenić. Stawiają one wykonawcom wysokie wymagania w zakresie wiedzy, umiejętności i metody. Moje wieloletnie studia nad waltornią wymagały ode

mnie poświęcenia znacznej ilości czasu i wysiłku na zbadanie, jak lepiej wykonywać te utwory.

Dlatego nie tylko bardzo interesuję się muzyką XX wieku, ale także mam nadzieję połączyć świat rogu ze światem muzyki współczesnej. Muzyka ubiegłego stulecia jest naprawdę urzekająca; nie jest też zbyt odległa czasowo od nas — dzięki czemu wpływa ona na nasze życie i jest przez nie kształtowana, popychając ludzką kulturę i sztukę ku jeszcze większym wyżynom.

Rozdział 2.

Wpływ kontekstu historycznego XX wieku na twórczość muzyczną. Przegląd muzyki XX wieku.

Pod koniec XIX wieku ścieżka muzyki romantycznej wydawała się dobiegać końca. Wpływ Wagnera był wszechobecny, a silna presja jego zwolenników zainspirowała bunt młodego pokolenia muzyków – nie tylko przeciwko Wagnerowi, ale przeciwko samemu romantyzmowi. Sprzeciwiali się oni skrajnej subiektywności i przesadzie, a także nadmiernemu wylewowi emocji i samo-ludzeniu się idealizmu.

Około 1920 roku w muzyce zachodniej rozwinęły się dwie tendencje: jedna w kierunku wzbogacania zastanego języka muzycznego, a druga w kierunku innowacji. Pojawiły się różne estetyczne interpretacje kompozycji muzycznych. Niektórzy artyści zachowali XIX-wieczny pogląd na muzykę jako formę indywidualnej ekspresji i postrzegali swoją twórczość jako kontynuację tradycji klasycznej. Inni, w buncie przeciwko staremu światu i w pogoni za nową muzyką, odrzucili ekspresyjną funkcję muzyki. Nowość i wyjątkowość stały się ich głównymi kryteriami oceny estetycznej.

Warto również zauważyć, że wielu muzyków uświadomiło sobie społeczną odpowiedzialność artysty i opowiedziało się za wyjściem z „wieży z kości słoniowej”, aby pisać dla szerokich mas ludzi. W latach wojny, depresji gospodarczej i kryzysów społecznych tendencja ta stała się szczególnie widoczna.

Pod wpływem różnych środowisk politycznych i kulturowych oraz różnorodnych ideologii muzycznych, w muzyce zachodniej po latach 20. XX wieku pojawiły się liczne gatunki i zróżnicowane style. Podczas podsumowywania, konsolidowania i rozwijania eksperymentalnych osiągnięć okresu przedwojennego, zwrócono również uwagę na eksplorację i wykorzystanie tradycyjnych zasobów.

Nacjonalizm stał się jeszcze silniejszym trendem w okresie dwudziestolecia międzywojennego. W przeciwieństwie do XIX-wiecznego łączenia narodowej twórczości ludowej z romantycznym stylem, XX-wieczna muzyka o charakterze narodowym pozwoliła odwiecznej muzyce ludowej współistnieć z nowoczesnymi środkami ekspresji w wyraźnie zarysowanej formie. Coraz więcej kompozytorów zdawało sobie sprawę z potrzeby nasycenia muzyki współczesnej nową witalnością, poprzez wykorzystanie muzyki ludowej i obcych wpływów. Nie tylko studiowali oni i uwzględniali muzykę swoich narodów, ale także czerpali z muzyki innych ludów. Muzyka niezachodnia wniosła powiew świeżości do „nowej muzyki” w XX wieku. W tym czasie ciągła ewolucja stylów wielu zachodnich kompozytorów była nadal wyraźnie widoczna, podobnie jak ich tendencja do komponowania zarówno utworów eksperymentalnych, jak i pisanych w tradycyjnym, prostym, popularnym stylu.

Coraz większa przepaść między nowoczesną muzyką klasyczną a publicznością stała się rzeczywistością, z którą musiało się zmierzyć wielu kompozytorów. Křenek, Hindemith, Weill w kręgu języka niemieckiego; grupa „Les Six” we Francji; Britten w Wielkiej Brytanii; Copland w Ameryce; Szostakowicz i Prokofiew w Związku Radzieckim — wszyscy oni próbowali na różne sposoby zmienić tę rzeczywistość. W okresie oporu przeciwko rządowi nazistowskiemu niemal wszyscy prawi muzycy — w tym również ci, którzy wyraźnie sprzeciwiali się jakiegokolwiek związkowi sztuki z polityką — dołączyli do szeregów tych, którzy sprzeciwiali się tyranii, bronili swojej ojczyzny i chronili wolność. Dzieła, które stworzyli w tym kontekście, to ważne rozdziały w muzyce XX wieku - nie można ich zignorować.

Rozdział 3. Chińska muzyka klasyczna XX wieku.

3.1. Przegląd ogólnej sytuacji i cech chińskiej muzyki klasycznej XX wieku.

Proces modernizacji chińskiej muzyki klasycznej szedł w parze z rozprzestrzenianiem się muzyki zachodniej na wschód pod koniec panowania dynastii Qing i na początku okresu republikańskiego. W 1903 r. Nowa Armia Shikaida Yuan utworzyła pierwszą chińską orkiestrę wojskową w stylu zachodnim, co oznaczało formalne zaszczepienie zachodniego systemu muzycznego w tkance społeczeństwa tradycyjnego.¹ W 1927 Youmei Xiao, inspirowany przez Ruch Nowej Kultury, założył Narodowe Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju (obecnie Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne, jak wspominałem – również moja *alma mater*). Pozwoliło to systematycznie wprowadzać europejskie techniki kompozytorskie, tudzież ramy edukacyjne. W latach 30. XX wieku, w obrębie ruchu „Narodowej Szkoły Muzycznej” kierowanym przez Zi Huanga, dzieła takie jak *Pieśń wiecznego żalu* ustanowiły wczesne paradygmaty „chińskiego stylu” poprzez sinizację harmonii funkcyjnej. W kontekście oporu antyjapońskiego muzyka stawiała się coraz bardziej upolityczniona: dzieła takie jak *March of the Volunteers* Er Nie i *Yellow River Cantata* Xinghai Xiana przekształciły język europejskiego romantyzmu w dźwiękową broń w służbie wyzwoleniu narodowemu. To ścisłe powiązanie muzyki i polityki stało się znakiem rozpoznawczym chińskiej muzyki XX wieku.

Po założeniu Chińskiej Republiki Ludowej twórczość muzyczna została włączona w ramy kultury socjalistycznej. W 1956 r. polityka Mao Zedonga, polegająca na hasle „pozвольmy rozkwitnąć stu kwiatom”, doprowadziła do narodzin koncertu skrzypcowego *Butterfly Lovers* (Zhanhao He i Gang Chen, 1959, Shanghai Conservatory of Music), w którym kreatywnie połączyły się melodie opery *Yue* z formą sonatową. Płyty z tym utworem sprzedawały się w ponad milionie egzemplarzy na całym świecie, dokonując cudu w rozpowszechnianiu wschodniej muzyki symfonicznej.

W 1964 Beijing Opera Reform Movement zainicjował projekt „model opera”, który silnie zintegrował europejską orkiestrację ze stylizowanymi technikami chińskiej opery. Temat *Taking Tiger Mountain by Strategy*, wykonany przez waltornię w modelowej operze o tym samym tytule, był szczytem międzykulturowych eksperymentów, ale także odzwierciedlał historyczne ograniczenia sztuki jako narzędzia politycznego. W utworze *Pięć elementów* (1998), skomponowanym przez Qigang Chena podczas jego studiów we Francji u Oliviera Messiaena, sekwencje kolorystyczno-brzmieniowe skonstruowano zgodnie z założeniami filozofii taoistycznej, co wyznaczyło prawdziwy udział chińskich kompozytorów w globalnym dialogu na temat muzyki współczesnej. Podstawowa różnica między rozwojem muzycznym Chin i Europy leży w ich odrębnych doświadczeniach nowoczesności. Modernizacja chińskiej muzyki zawsze niosła ze sobą niepokój „konstruowania tożsamości narodowej”. Tradycyjne elementy muzyczne w Chinach zawsze służyły jako symbole podmiotowości kulturowej, czego nie odnajdziemy w Europie.

Kluczowe momenty w historii wymiany muzycznej między Chinami a Zachodem w XX wieku podkreślają złożoność dialogu międzykulturowego. W 1927 Orkiestra Rady Miejskiej Szanghaju pod dyрекcją Baiqi Mei dała pierwsze chińskie wykonanie *IX Symfonii Beethovena*, symbolizując zrytualizowaną akceptację klasyki zachodniej w Chinach. W 1973 wizyta Orkiestry Filadelfijskiej w Chinach stała się kulturowym symbolem odwilży w stosunkach chińsko-amerykańskich. W 1979 roku znany

¹ Zhou, Zhushuan. *Compendium of the General History of Chinese Music*. Shandong Education Press, 1991.

dyrygent Herbert von Karajan poprowadził Berlińską Filharmonię podczas wizyty w Chinach, a od tego czasu coraz więcej najlepszych orkiestr symfonicznych świata przyjeżdżało do Chin, wnosząc muzykę klasyczną do życia Chińczyków .

FESTIVAL CONCERT

First Performance in China of

BEETHOVEN'S

Ninth Symphony

"The Choral"

To be preceded by

VERDI'S "Stabat Mater"

XVII AND LAST SYMPHONY SEASON OF THE
SHANGHAI MUNICIPAL ORCHESTRA
CONDUCTOR: MAESTRO MARIO PACI

GRAND THEATRE—TUESDAY, APRIL 14, 1936.

Pierwsze chińskie wykonanie *IX Symfonii* Beethovena
Źródło: <https://mp.weixin.qq.com/s/8SFOJSrsZWWjuCEZV4SEMA>



國立音樂院第一次攝影

Pierwsze konserwatorium w Chinach – Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne – zostało założone w 1927 roku.

Źródło: <https://www.shcmusic.edu.cn>



Premiera koncertu skrzypcowego Butterfly Lovers odbyła się w 1959 roku.

Źródło: <https://www.shcmusic.edu.cn>

3.2. Podobieństwa i różnice między chińską muzyką klasyczną XX wieku a muzyką europejską XX wieku.

W XX wieku zarówno Chiny, jak i Europa doświadczyły głębokiej i złożonej ewolucji sztuki muzycznej. Podczas gdy ich ogólny rozwój, konteksty historyczne i style artystyczne wykazują punkty zbieżne, istnieją również wyraźne różnice. Muzyka europejska w tym okresie nadal dziedziczyła elementy tradycji, które gromadziły się przez kilka stuleci, przechodząc przez apogeum romantyzmu, a następnie przez wpływ modernizmu i eksplorację różnorodności. Tymczasem chińska muzyka klasyczna, oparta na swoich tradycyjnych korzeniach, nieustannie wchłaniała zachodnią teorię i praktykę muzyczną, stopniowo kształtując unikalny styl narodowy i podejmując próbę nowoczesnej transformacji. Obie tradycje odzwierciedlają różne geny kulturowe i dążenia estetyczne pod względem systemów teoretycznych, technik ekspresji i funkcji społecznych, a jednocześnie odzwierciedlają zmiany społeczne i konflikty kulturowe w kontekście ich warunków historycznych.

Na przełomie XIX i XX wieku muzyka europejska znajdowała się na przecięciu romantyzmu i modernizmu. Kompozytorzy tacy jak Claude Debussy, Igor Strawiński i Arnold Schönberg przełamywali tradycyjne systemy tonalne i poszukiwali nowych efektów dźwiękowych. Ich dzieła integrowały folklor czy refleksje filozoficzne z nowymi rozwiązaniami, jednocześnie odważnie wprowadzając innowacje w strukturze i formie muzycznej. Złożoność i różnorodność muzyki europejskiej w pełni ujawniły się właśnie w tym okresie, zarówno poprzez kontynuację tradycyjnych form symfonicznych, jak i przez pojawienie się trendów wysoce indywidualnych i eksperymentalnych. Jednocześnie zróżnicowany rozwój polityki, gospodarki i struktur społecznych w krajach europejskich stworzył żyzny grunt dla powstawania regionalnych cech muzycznych i ich wzajemnego przenikania. Na przykład tradycje muzyczne Austrii i Niemiec były głęboko inspirowane kulturą religijną i dworską, podczas gdy tradycje Francji i Włoch wykazywały cechy bardziej świeckie i romantyczne. To wielokulturowe tło dało początek regionalnym różnicom stylistycznym i złożonym transnarodowym wymianom w muzyce europejskiej.

Rozwój chińskiej muzyki klasycznej w XX wieku był natomiast procesem krętym. Pod wpływem intensywnych wstrząsów społecznych i ruchów politycznych w czasach nowożytnych, tradycyjna muzyka chińska przechodziła nieustanną reformę w procesie odmładzania i modernizacji narodu. Wcześni chińscy studenci, będący pod wpływem muzyki zachodniej i reformatorscy edukatorzy muzyczni wprowadzili do Chin zachodnie formy, takie jak symfonie i opery. W ten sposób próbowali oni zaadaptować elementy tradycyjnej muzyki narodowej, tym samym torując drogę estetyce „zsinizowanej” muzyki klasycznej. Jednocześnie kilka ważnych wydarzeń historycznych wywarło dalekosiężny wpływ na sztukę muzyczną, czasami pogrążając uprawianie muzyki w wirze ideologii politycznej, ale także skłaniając artystów do poszukiwania równowagi między tradycją a nowoczesnością, pomiędzy kontekstami narodowymi i globalnymi. Dzieła kompozytorów takich jak Xinghai Xian i Qiming Lü odznaczają się wyrazem artystycznym prześląkniętym silnym poczuciem swojej epoki i głębokim duchem narodowym, ukształtowanym przez połączenie tradycyjnego chińskiego materiału muzycznego i nowoczesnych zachodnich technik kompozytorskich.

Pod względem cech konstytutywnych, w muzyce europejskiej zaznacza się tendencja do podkreślania rygoru i logicznej struktury formy, ze złożonym wykorzystaniem zmienności tematycznej i struktury polifonicznej. Język muzyczny jest często bogaty w symbolikę i myślenie abstrakcyjne, dążąc jednocześnie do precyzyjnego wyrażania

barwy i harmonii. W szczególności kompozytorzy modernistyczni wykazali się bezprecedensową innowacyjnością w efektach dźwiękowych, obróbce rytmicznej i eksploracji harmonii tonalnej, co skutkowało wielowarstwowymi i wielowymiarowymi doświadczeniami estetycznymi. Ponadto głęboko zakorzenione elementy muzyki ludowej i religijnej w tradycjach europejskich wzbogaciły ich dzieła o ważne konotacje kulturowe i głębię emocjonalną. Z kolei chińska muzyka klasyczna charakteryzuje się obecnością wieloletniego dziedzictwa i rekonstrukcją tradycyjnych materiałów. Muzyka chińska kładzie nacisk na „konceptę artystyczną” i „żywy urok”, często przekazując emocje i filozofię poprzez zwarte linie melodyczne, unikalne systemy skal i bogate techniki wykonawcze. Podczas przyswajania zachodnich technik muzycznych, kompozytorzy chińscy XX wieku starali się odkryć i wykorzystać tradycyjne chińskie instrumenty i materiały muzyki ludowej, starając się zbudować system muzyczny, który ucieleśnia zarówno narodowy gust, jak i nowoczesną wrażliwość estetyczną. To międzykulturowe przedsięwzięcie wniosło do chińskiej muzyki klasycznej wyjątkowe perspektywy estetyczne i metody ekspresji.

Ogólnie rzecz biorąc, w ich odpowiednich kontekstach historycznych i społecznych, chińska i europejska muzyka XX wieku wykazywały się ciągłą eksploracją, a zarazem integracją tradycji i nowoczesności, jednocześnie oscylując pomiędzy tożsamością narodową a wpływami globalnymi. Muzyka europejska, poparta przez ciągle ewoluujące koncepcje artystyczne, wykazywała natomiast tendencję do różnorodności stylistycznej i eksperymentowania. Z drugiej strony, chińska muzyka klasyczna stopniowo rozwijała pewien model ekspresji muzycznej z wyraźnymi chińskimi cechami pośród konfliktu między tradycyjną kulturą a modernizacją. Chociaż istnieją znaczące różnice w formie ekspresji, systemach teoretycznych i celach estetycznych, obie tradycje odzwierciedlają wspólne dążenie do innowacji artystycznych i zachowania dziedzictwa kulturowego. Dzięki przeglądowi historycznemu i analizie cech muzycznych dzieł, możemy zaobserwować, że niezależnie od tego, czy w Europie, czy w Chinach, sztuka muzyczna, ciągle zmieniająca się i rozwijająca, ucieleśnia unikalną istotę duchową i historyczne konotacje swojej kultury, oferując obfite dziedzictwo historyczne i potencjał kreatywności dla sztuki muzycznej XXI wieku.

Trajektorie rozwojowe chińskiej i europejskiej muzyki XX wieku ujawniają złożoną interakcję historyczną i wyraźne różnice kulturowe. Kolizje i integracje w wymiarach społecznych, politycznych i estetycznych stanowią kluczowy aspekt badań historii muzyki w erze globalizacji. W XX wieku chińska muzyka klasyczna przeszła dramatyczną transformację – od rozpadu tradycyjnego systemu muzyki rytualnej do rekonstrukcji nowoczesności, podczas gdy muzyka europejska przeszła od blasku późnego romantyzmu do zróżnicowanej eksploracji modernistycznej. Różnice w genach kulturowych, kontekstach historycznych i celach artystycznych obu tych nurtów dały początek całkowicie odrębnym „ekologiom muzycznym” i cechom estetycznym.

Historyczne dziedzictwo XX wieku wciąż jest żywe, dając świadectwo nieustannego dialogu i odrodzenia się ludzkiej cywilizacji muzycznej.

3. 3. Pieśni ludowe; chińskie pieśni ludowe.

Muzyczne cechy pieśni ludowych

Pieśni ludowe posiadają cechy stylistyczne grupy etnicznej lub regionu, do którego należą. Melodie pieśni ludowych są ściśle powiązane z językiem tej grupy etnicznej lub regionu, co sprawia, że najłatwiej je rozpowszechniać na tych obszarach. Folklor często wykazuje wyraźne wspólne cechy pod względem skal, trybów i rytmów, z różnorodnymi i bogatymi formami rytmicznymi, które są ściśle związane z emocjami. Na przykład w pieśniach ludowych o pracy rytm ma tendencję do bycia swobodniejszym, co wiąże się ze zrelaksowaniem. Struktura pieśni ludowych jest zazwyczaj krótka, a w długich tekstach często powtarza się tę samą melodię.

Pieśni ludowe są jednym z najcenniejszych składników ludzkiej kultury. Wywodzą się one wprost z życia, odzwierciedlają ludzkie przeżycia, mają przy tym głęboki wpływ na ich losy. Są one często zbiorowymi kreacjami, stale udoskonalanymi i rozwijanymi poprzez przekaz ustny. Ich język muzyczny jest zwięzły i wyrafinowany, ewokują one ożywione muzyczne obrazy życia i odznaczają się różnorodnymi technikami ekspresji. Do popularnych rodzajów chińskich pieśni ludowych zalicza się: pieśni robotnicze, pieśni górskie, melodie ludowe, piosenki dziecięce i pieśni ludowe związane z obyczajami.

Style etniczne i regionalne pieśni ludowych.

Ze względu na wpływ środowiska geograficznego, zwyczajów, cech językowych, tradycji kulturowych, koncepcji estetycznych i innych czynników pieśni ludowe danej grupy etnicznej lub regionu wykazują stosunkowo stabilną charakterystykę pod względem treści, melodii, struktury, cech muzycznych i stylu śpiewania. Ta charakterystyka jest uwarunkowana stylem etnicznym lub stylem regionalnym pieśni ludowych danej grupy lub regionu. W niektórych przypadkach, gdy grupa etniczna obejmuje duży obszar, jej styl etniczny może mieszać się z innymi lokalnymi stylami regionów, w których jest ona rozprzestrzeniona.

Podstawowe cechy południowochińskich pieśni ludowych

Już w okresie Wiosny i Jesieni oraz Walczących Królestw, południowe Chiny były pod wpływem pieśni ludowych, takich jak *Chu Sound* i *Wu Sound*. *Chu Sound* odnosi się do pieśni ludowych z obszaru dwóch jezior w środkowej i dolnej rzece Jangcy, podczas gdy *Wu Sound* odnosi się do pieśni ludowych z dolnego biegu tej rzeki i z obszarów Zhejiang. Style te ostro kontrastują z muzyką ludową północnych Chin. Przez ponad dwa tysiące lat styl ten był dziedziczony i rozwijany. Zazwyczaj teksty południowych pieśni ludowych są bardziej subtelne i introspektywne, często wykorzystując metafory i aluzje. Ich melodie mają tendencję do bycia łagodnymi, płynącymi, delikatnymi i lirycznymi.²

Każda grupa etniczna ma własne pieśni ludowe, które odzwierciedlają wyjątkową historię, zwyczaje, osobowość, emocje i tradycje kulturowe danej grupy.

² *Music Appreciation*, People's Music Publishing House, 2004.

3. 4. Krótka historia chińskiej pieśni artystycznej.

Pieśń artystyczna pojawiła się po raz pierwszy w XVIII wieku w zachodnim kręgu europejskim. Przeznaczona do wykonywania w domach prywatnych, gromadziła śpiewaków i pianistów celem interpretacji poezji w formie muzycznej. Jest to wielojęzyczny gatunek charakteryzujący się największą różnorodnością kulturową w obrębie muzyki klasycznej.³

Teksty w chińskich pieśniach artystycznych można podzielić na trzy typy. Pierwszy opiera się na wykorzystaniu poezji. Wiersze te mogą być współczesne kompozytorowi lub pochodzić sprzed dekad, stuleci, a nawet sprzed tysięcy lat. Wielu kompozytorów lubi pisać muzykę do takich wierszy. Po pierwsze, dzieje się tak, ponieważ wiersze te mogą odzwierciedlać aktualny stan umysłu kompozytora lub mają znaczenie historyczne i mogą lepiej wyrażać jego myśli. Drugim powodem jest to, że teksty starożytnych wierszy są często krótkie i mogą wyrazić maksimum znaczenia przy użyciu minimalnej liczby słów.

Inny typ polega na wykorzystaniu tekstów istniejących w innych językach. W Chinach istnieje 56 grup etnicznych; gdy kompozytorzy chcą opisać dźwiękami cechy jednej z nich, umieszczają w swoich pieśniach artystycznych słowa pochodzące z rejonu tej grupy lub wykorzystują teksty z tych kultur. Trzeci – najczęstszy – to typ, w którym kompozytor prosi autora o napisanie tekstu na wybrany temat. Ogólnie rzecz biorąc, chińskie pieśni artystyczne, jako gatunek muzyczny, stały się ważną częścią muzyki chińskiej dzięki swojemu wyjątkowemu wyrazowi i reprezentatywności dla kultury kraju.

Pochodzenie i rozwój chińskich pieśni artystycznych odzwierciedlają środowisko społeczne i czas powstania. Na wczesnym etapie rozwoju chińskich pieśni artystycznych, Chiny doświadczały wielkich zmian społecznych, a kraj był najeżdżany przez sąsiadów. Teksty pieśni artystycznych z pierwszego okresu odzwierciedlają ówczesne wewnętrzne uczucia Chińczyków. Na przykład Youmei Xiao w *Ask* wyraża obawy dotyczące agresji wewnętrznej i zagranicznej oraz upadku kraju w tamtym czasie: gdy góry i rzeki są rozbite, a kraj jest w tarapatkach, ludzie powinni odważnie stanąć i wziąć odpowiedzialność za jego rozwój i upadek.

Ponadto niektórzy kompozytorzy wolą używać starożytnych chińskich wierszy jako tekstów do wyrażania swoich wewnętrznych uczuć. Na przykład w *Rzece bez powrotu* Shangguo Liao użył wiersza sprzed 800 lat. Poeta Shi Su (1037-1101), gdy odwiedził Huangzhou, pomyślał o wojnie, która miała tam miejsce ponad 1700 lat temu, tak więc napisał ten wiersz, aby wyrazić chwałę ojczyzny oraz pochwałę i pamięć o historycznych bohaterach.

Ogólnie rzecz biorąc, teksty z tego okresu wyrażają przede wszystkim obawy autorów dotyczące wewnętrznych i zewnętrznych problemów kraju oraz ich oczekiwania co do przyszłości.

Chińskie pieśni artystyczne zostały wprowadzone i rozwinięte przez pierwszych chińskich kompozytorów na początku XX wieku. Kompozytorzy ci udali się na studia do Europy, gdzie połączyli zachodnie techniki kompozytorskie z klasyczną chińską poezją, aby stworzyć pierwsze chińskie pieśni artystyczne.

Gatunek pieśni popularnych po raz pierwszy pojawił się pod koniec XVIII wieku. Zachodnie utwory wywarły niewątpliwie wpływ na powstawanie chińskich pieśni

³ *Music Appreciation*, People's Music Publishing House, 2004.

artystycznych, poczynając od XX wieku. Jedną z najważniejszych cech pieśni artystycznej jest wykorzystanie poezji, nierzadko ułożonej przez znanych poetów i pisarzy, często skupiających się na wyrażaniu wewnętrznego świata postaci, odzwierciedlających szlachetną sferę artystyczną, gust i swoje ideały artystyczne. Zachodnie pieśni artystyczne zazwyczaj koncentrują się na kwestiach miłości, tęsknoty i natury. Tymczasem wiele chińskich pieśni artystycznych przedstawia problemy społeczne. Na przykład podczas wojny antyjapońskiej nostalgia za utraconą ojczyzną i pochwały dzielnych żołnierzy zainspirowały Chińczyków do przeciwstawienia się najeźdźcom. Zachodnie pieśni artystyczne są również często inspirowane codziennym życiem i doświadczeniami artysty. Jest to podobne do inspiracji w wielu starożytnych chińskich poematach. Jednakże chińskie pieśni artystyczne powstały dopiero w XX wieku, epoce zacołania, agresji i ubóstwa, w niestabilnym środowisku życiowym. Dlatego też wiele tekstów chińskich pieśni artystycznych odzwierciedla zmagania narodu i społeczeństwa.

Te wczesne chińskie dzieła muzyki klasycznej wykorzystywały starożytną chińską poezję i naśladowały styl XIX-wiecznych europejskich pieśni artystycznych. Z biegiem czasu pieśni artystyczne przeszły w Chinach różnorodną ewolucję i rozwój, pojawiły się dzieła oparte na chińskich pieśniach ludowych, starożytnych i różnych formach stylów pieśniarskich. Jest to widoczne zwłaszcza w okresie rewolucji socjalistycznej i budownictwa nowego ustroju – formy pieśni artystycznych stały się bardziej zróżnicowane. Pojawiły się różne typy pieśni artystycznych, takie jak pieśni solowe, pieśni liryczne i epickie utwory muzyczne.

Od początku rozwoju chińskich pieśni artystycznych do chwili obecnej ujawnia się historia około stu lat. W minionym stuleciu Chińczycy kompozytorzy przeżyli pięć okresów: Ruch Nowej Kultury, Wojna Antyjapońska, Budowanie Socjalizmu, Reforma i Otwarcie oraz XXI Wiek. W porównaniu z historią zachodnich pieśni artystycznych, czas rozwoju chińskich pieśni artystycznych jest bardzo krótki.

Ciekawą uwagą związaną z wykonywaniem i studiowaniem pieśni artystycznych w Chinach jest to, że każde konserwatorium muzyczne ma wydział dla śpiewaków. Wydział ten jest obecnie zazwyczaj podzielony na dwie części: śpiewaków specjalizujących się w chińskich pieśniach ludowych i śpiewaków specjalizujących się w pieśniach artystycznych i operze, zarówno chińskiej, jak i zachodniej.

Rozdział 4. Róg w XX wieku.

4.1. Rozwój gry na waltorni w XX wieku.

Rozwój gry na waltorni w XX wieku to historia innowacji łączących technikę i sztukę oraz mikrokosmiczne odzwierciedlenie w dziedzinie muzyki ważnych zmian społeczno-kulturowych. Na tle rewolucji przemysłowej i dwóch wojen światowych waltornia stopniowo przekształcała się z instrumentu pomocniczego w orkiestrach klasycznych w instrument solowy o niezależnej sile wyrazu. Innowacje w technikach gry, konstrukcji instrumentów i słownictwie muzycznym głęboko odzwierciedlają trajektorię transformacji współczesnej estetyki muzycznej.

W XX wieku gra na rogu, jako klasycznym instrumencie, oraz ewolucja stylów utworów na waltornię przeszły znaczące zmiany. Dzieła muzyczne tego okresu nie tylko wzbogaciły techniki gry na rogu, ale także rozszerzyły jego ekspresję w dziełach orkiestrowych i w muzyce kameralnej. Historię rogu można prześledzić w tył aż do wczesnych rogów myśliwskich i początków instrumentów dętych blaszanych; do XX wieku stopniowo rozwinął się on w instrument niezależny i ekspresyjny. Jako instrument dęty blaszany o najszerszym zakresie i najbardziej złożonym systemie technicznym, róg przeszedł rewolucyjną transformację z roli drugoplanowej w symfoniach na instrument solowy w XX wieku. Proces ten był bezpośrednio napędzany przez rewolucję technologiczną w przemyśle i ściśle powiązany ze zmianą paradygmatu w nowoczesnej estetyce muzycznej.

XX wiek był złotą erą szybkiego rozwoju sztuki gry na waltorni. W tym okresie róg stopniowo przeszedł z roli akompaniującej w tradycyjnych orkiestrach symfonicznych do takich dziedzin jak muzyka solowa, kameralna i filmowa, stając się instrumentem o wysokiej ekspresji. Techniki gry na waltorni poczyniły znaczące postępy w tym stuleciu. Dzięki udoskonaleniu produkcji instrumentów, a zwłaszcza dzięki popularyzacji rogu podwójnego, wykonawcy mogli elastyczniej kontrolować wysokość i ton oraz wykonywać bardziej złożone modulacje i szybkie fragmenty. Jednocześnie przełomy w grze w wysokich rejestrach, optymalizacja technik oddychania i języka oraz artystyczne wykorzystanie specjalnych technik, takich jak dźwięki podtrzymywane, skoki, tremolo i tłumiki, znacznie rozszerzyły ekspresyjne możliwości rogu.

W tym okresie pojawiło się wielu wybitnych wykonawców, którzy odegrali kluczową rolę w rozwoju sztuki performatywnej. Brytyjski wykonawca Dennis Brain jest uznawany za ojca nowoczesnego rogu. Dzięki eleganckiemu i czystemu tonowi, niezwykle zrozumieniu muzyki i autorytatywnym interpretacjom muzyki klasycznej (szczególnie *Sonaty na róg i fortepian F-dur* op. 17, Ludwiga van Beethovena), wywarł on wpływ na całe pokolenie. Niemiecki instrumentalista Hermann Baumann był znany ze swojej techniki gry oraz wysiłków podejmowanych celem odrodzenia barokowego rogu naturalnego. Peter Damm reprezentował rygorystyczny styl niemiecko-austriacki i był szczególnie biegły w wykonywaniu dzieł Richarda Straussa. Tymczasem w Stanach Zjednoczonych stopniowo ustanowił się systematyczny system edukacji waltornistów. Philip Farkas, główny waltornista Chicago Symphony Orchestra, napisał *The Art of French Horn Playing*, książkę chwaloną jako klasyczny podręcznik gry na waltorni, która wywarła głęboki wpływ na globalną edukację waltornistów. Barry Tuckwell, urodzony w Australii, stał się wybitną postacią na europejskiej i amerykańskiej scenie waltorniowej dzięki swoim doskonałym umiejętnościom solowym i międzynarodowym wpływom.

W zakresie edukacji w XX wieku powstały dwa główne systemy kształcenia waltornistów, reprezentowane przez Niemcy i Stany Zjednoczone. Pierwszy z nich

kładł nacisk na spójność tonu i tradycję gry na waltorni, podczas gdy drugi był bardziej systematyczny w swobodzie wykonania i metodach nauczania. Duża liczba zbiorów materiałów dydaktycznych i zeszytów ćwiczeń (takich jak te autorstwa Kopprascha, Gallaya itp.) została ujednolicona i jest obecnie szeroko stosowana w nauczaniu na całym świecie. Tymczasem Międzynarodowe Towarzystwo Waltorniowe, założone w 1970, nadal promowało wymianę poglądów i współpracę pomiędzy wykonawcami na całym świecie, poprzez organizację konkursów, wykładów i kursów mistrzowskich. XX wiek był okresem rozkwitu twórczości solowej i kameralnej na róg. Od blasku romantyzmu do różnorodnych stylów muzyki współczesnej, kompozytorzy nieustannie starali się poszerzać granice ekspresji waltorni. Utwory na róg Richarda Straussa stały się kamieniami milowymi w repertuarze waltorniowym. *Sonata na róg* Paula Hindemitha i *Serenada na tenor, róg i smyczki* Benjamina Brittena były wykonywane na całym świecie. W tym samym czasie waltornia odgrywała coraz ważniejszą rolę w muzyce filmowej. Kompozytorzy filmowi, tacy jak np. John Williams, często wykorzystywali róg celem wyrażania emocji, takich jak heroizm, liryzm czy tajemniczość. Tym samym wprowadzili oni róg do przestrzeni publicznego odbioru sztuki.

W tym stuleciu poczyniono również znaczące osiągnięcia w produkcji instrumentów. Niemiecki system Kruspe i amerykański system Geyera stopniowo stały się głównymi projektami nowoczesnych rogów. Znane marki, takie jak Alexander, Conn, Holton, Yamaha i Paxman, nieustannie ulepszały strukturę i materiały do budowy rogów, czyniąc instrument bardziej stabilnym w tonie i bardziej przenikliwym. Preferencje w modelach rogów odzwierciedlały również różne gatunki i style wykonania. Na przykład niemieccy wykonawcy preferowali Alexander 103, podczas gdy amerykańscy wykonawcy faworyzowali rogi Conn 8D lub w stylu Geyera.

Rok 1909 był ważnym kamieniem milowym w historii niemieckiej firmy produkującej instrumenty Gebr. Alexander, kiedy to opracowano pierwszy pełny podwójny róg, Model 103. Patent ten zapoczątkował szybki rozwój w projektowaniu rogów.



F/Bb Double Horn · Model 103 Źródło: <https://gebr-alexander.de>

Model 103 to światowej sławy model Alexander, niezrównany pod względem jakości brzmienia i intonacji. Podwójny róg stał się instrumentem orkiestrowym pierwszego wyboru. Połączenie pełnych rogów Bb i F oferuje muzykowi dużą elastyczność w intonacji i tonie. Istnieje również wyraźna korelacja między masą a projekcją tonalną. W przypadku pełnych rogów podwójnych zawór kciukowy służy do zmiany układu na krótszy róg Bb lub dłuższy róg F. W 2015 Verband Deutsche Manufakturen eV przyznało Modelowi 103 tytuł „Produktu Roku” w przemyśle.

Ogólnie rzecz biorąc, XX wiek był świadkiem transformacji rogu z instrumentu orkiestrowego, odpowiedzialnego głównie za harmonię i łączonego z sekcją dętą drewnianą, w nowoczesny instrument o wysokich możliwościach solowych, głębokiej ekspresji i dużym potencjale artystycznym. Transformacja ta była nie tylko napędzana przez innowacje technologiczne i produkcyjne, ale również korzystała z niestrudzonych wysiłków niezliczonych wykonawców i nauczycieli, a także z ciągłej eksploracji potencjału instrumentu przez kompozytorów. Ewolucja sztuki gry na rogu w XX wieku położyła solidne podwaliny pod późniejsze praktyki muzyczne i dostarczyła bogaty zasób środków artystycznych i źródeł inspiracji dla współczesnych wykonawców.

W XX wieku waltornia stopniowo zdobywała swoją obecną pozycję w nowoczesnej orkiestrze symfonicznej. Wraz z rozwojem dużych orkiestr i zróżnicowaniem kompozycji, rola waltorni ewoluowała od instrumentu wspierającego do instrumentu solowego. Najbardziej znanym i jednocześnie ulubionym kompozytorem autora niniejszej pracy jest niemiecki kompozytor Richard Strauss, który był synem Franza Straussa, waltornisty i również poniekąd kompozytora. Richard Strauss skomponował dwa koncerty na waltornię — pierwszy w młodości, a drugi w latach czterdziestych XX wieku. Te dwa utwory są bardzo znane w środowisku waltorniowym i są tymi pozycjami repertuarowymi, które musi ćwiczyć każdy adept gry na waltorni. Wyniosły one brzmienie, technikę i ekspresję gry na waltorni na nowe wyżyny. Ponadto Richard Strauss w swoich dziełach symfonicznych szeroko i chętnie wykorzystywał ten instrument. W XIX-wiecznych kompozycjach symfonicznych większość orkiestr używała nie więcej niż czterech rogów; obsada wielu symfonii Beethovena często zawiera tylko dwa rogi. Jednak Richard Strauss w swoich dziełach symfonicznych często wykorzystywał osiem waltorni (np. *Ein Heldenleben*), a w *Eine Alpensinfonie* op. 64 użył łącznie 14 rogów — było to posunięciem bezprecedensowym.

Tendencja do zwiększania liczby waltorni znacznie wzbogaciła rolę instrumentu w utworach symfonicznych, czyniąc ją bardziej wspaniałą i potężną. Słynny kompozytor Gustav Mahler, który żył pod koniec XIX i na początku XX wieku, nie tylko stale używał ośmiu rogów, ale także nowatorsko instruował wszystkich waltornistów, aby stali, grając podczas kulminacji na końcu czwartej części jego *I Symfonii*. Często nakazywał podnoszenie czar głosowych rogów podczas gry, aby uzyskać większą penetrację przestrzeni przez dźwięk i stworzyć zarazem efekt wizualny. Te przykłady reprezentują innowacje i transformacje w grze na rogach w orkiestrach symfonicznych na przełomie XIX i XX wieku.

W trakcie procesu rozwojowego techniki i style gry na waltorni nie tylko podlegały wpływom cech epoki, ale również stawały się coraz bardziej zróżnicowane. Rosnąca liczba waltornistów pozwoliła na eksplorację różnych stylów gry, takich jak stosowanie nowoczesnych technik dźwiękowych lub improwizacji, co znacząco wzbogaciło ekspresyjne walory gry na rogu. Wraz z rozwojem edukacji muzycznej i praktyki wykonawczej nieustannie pojawiały się nowe pokolenia waltornistów. Muzycy ci nie tylko opanowują tradycyjne techniki gry, ale także odważnie wprowadzają innowacje podczas interpretowania utworów współczesnych.

Ogólnie rzecz biorąc, rozwój gry na waltorni w XX wieku był przejściem od tradycji do nowoczesności, od jednolitości do różnorodności. Wraz ze zmianami w stylach muzycznych i postępem w technikach gry, waltornia stopniowo stała się wyjątkowo czarującym i wieloaspektowym instrumentem, dodając nowe wymiary do współczesnych dzieł muzycznych. Proces ten odzwierciedla nie tylko artystyczne doświadczenia poszczególnych wykonawców, ale także wyznacza szerszą trajektorię rozwoju muzyki.

Ta trwająca stulecie ewolucja dowodzi, że każdy skok w technice gry na waltorni jest wynikiem współewolucji inżynierii, fizjologii i koncepcji estetycznych. Modernizacja tego starego instrumentu dętego jest w istocie mikrokosmiczną historią technologicznego humanizmu. Wkraczając w wiek XXI, sztuka gry na waltorni stoi na nowym historycznym rozdrożu, a jej przyszła ewolucja będzie nadal świadczyć o nieskończonych możliwościach ludzkiej ekspresji muzycznej.

4.2. Historia rozwoju waltorni w Chinach.

Jako zachodni instrument dęty blaszany o unikalnym brzmieniu i zdolnościach ekspresyjnych, waltornia przeszła w Chinach wszechstronny proces rozwoju, od biernego wprowadzenia i początkowej imitacji, przez ustanowienie systemu i techniczny postęp, aż po lokalną innowację i międzynarodową integrację. Ta historyczna ewolucja nie tylko odzwierciedla trendy w chińskiej kulturze muzycznej, dostosowujące się do globalnych wydarzeń, ale także świadczy o wzroście i dojrzewaniu nowoczesnej edukacji muzycznej i sztuki wykonawczej w Chinach.

Najwcześniejsze wprowadzenie waltorni do Chin miało miejsce w końcu XIX wieku. W 1879 roku w Szanghaju założono „Shanghai Amateur Wind Music Association”, liczące około 20–30 członków, co uczyniło je jednym z najwcześniejszych współczesnych zachodnich zespołów dętych w Chinach. Początkowo złożone z amatorów-entuzjastów, stowarzyszenie stopniowo rozrosło się do pełnej orkiestry. Istnieją świadectwa działalności waltornistów w tym czasie, chociaż wszyscy oni byli obcokrajowcami. Pod koniec dynastii Qing i na początku Republiki Chińskiej waltornia zaczęła pojawiać się w szkołach kościelnych założonych przez zachodnich misjonarzy i dyplomatów – jako część zachodnich orkiestr. Tymczasem orkiestry wojskowe wzorowane na zachodnich formacjach wojskowych również uwzględniały waltornię jako ważną część sekcji dętej, włączając ją do różnych działań czy uroczystości wojskowych i rządowych. Jednak ze względu na brak zasobów dydaktycznych i materiałów do występów oraz ograniczoną akceptację kulturową zachodnich instrumentów, rozwój waltorni w tym okresie w dużej mierze pozostał na poziomie wyłącznie praktycznym, bez tworzenia systematycznych ram wykonawczych lub mechanizmu edukacji zawodowej.

W latach 20. XX wieku zaczęły powstawać nowe instytucje edukacji muzycznej. W 1927 r. powstało Narodowe Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju (obecnie Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne). Chociaż początkowo koncentrowało się ono na muzyce fortepianowej i wokalne, stopniowo jednak ukształtowało się nauczanie orkiestrowe.

Wraz z powstaniem Chińskiej Republiki Ludowej znaczenie muzyki i sztuk pięknych gwałtownie wzrosło, a zachodnia edukacja muzyczna otrzymała znaczące wsparcie na poziomie politycznym. Wprowadzenie w latach 50. radzieckiego systemu edukacji muzycznej stało się kluczowym czynnikiem w rozwoju waltorni. Instytucje takie jak Centralne Konserwatorium Muzyczne, Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne, Szejangskie Konserwatorium Muzyczne i Syczuańskie Konserwatorium Muzyczne sukcesywnie zakładały wydziały instrumentów dętych blaszanych, a kurs gry na waltorni stał się istotną częścią programu nauczania. Tymczasem wizyty i wykłady radzieckich ekspertów oraz tłumaczenie i wprowadzenie dużej liczby radzieckich podręczników położyły techniczne i normatywne podstawy dla edukacji waltornistów w Chinach. Na tym etapie rola rogów stopniowo rozszerzyła się z orkiestr wojskowych na orkiestry symfoniczne, odgrywając coraz ważniejszą rolę w kształtowaniu harmonii, melodii i podczas partii solowych. Utworzenie orkiestr narodowych, takich jak Centralna Filharmonia i Szanghajska Orkiestra Symfoniczna, zapewniło profesjonalne platformy występów dla waltornistów.

Około 1955 rząd zaprosił do Chin dużą liczbę zagranicznych artystów na wykłady i zajęcia dydaktyczne. Grupa wybitnych studentów otrzymała systematyczne szkolenie mistrzowskie i stała się siłą napędową w tej dziedzinie. Ruch ten położył solidne podwaliny pod rozwój waltorni w Chinach i był znaczącym punktem zwrotnym w jej historii. Podczas szóstego Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1957 oraz

16. Międzynarodowego Konkursu Muzycznego w Genewie w 1960 Xianguang Han zdobył odpowiednio brązowy i srebrny medal w konkursie gry na waltorni.

Po reformie i otwarciu się na świat Chiny stopniowo odbudowywały swoje systemy edukacyjne i kulturalne, a występy na waltorni weszły w nowy etap szybkiego rozwoju. Wraz ze złączeniem polityki studiów za granicą coraz więcej chińskich studentów waltornistów wyjeżdżało do Europy i Stanów Zjednoczonych na dalsze studia, otrzymując profesjonalne szkolenie w uczelniach niemieckich, francuskich i amerykańskich. Powracając do kraju, przywozili oni zaawansowane koncepcje nauczania i techniki wykonawcze do Chin, obejmując stanowiska nauczycielskie i doradcze w głównych konserwatoriach muzycznych, co znacznie podniosło ogólny standard wykonawstwa w kraju. Ponadto szkoły muzyczne w całym Chinach nadal zwiększały swoje możliwości nauczania gry na instrumentach dętych blaszanych, a techniki gry przeszły od dawnej imitacji do fuzji i indywidualnego rozwoju. W całym kraju zaczęły odbywać się różne konkursy gry na waltorni i festiwale muzyki dętej. Międzynarodowo uznani wykonawcy byli zapraszani do wygłaszania wykładów i prowadzenia kursów mistrzowskich. Obecność rogu na koncertach, w muzycznych programach telewizyjnych, w ścieżkach dźwiękowych do filmów i w innych dziedzinach, stale się zwiększała, sztuka gry na waltorni stopniowo wychodziła z murów konserwatorium do przestrzeni publicznej.

W grudniu 1982 w Pekinie powstała Beijing Horn Research Group of the Performing Arts Committee of the China Musicians Association. Była to pierwsza chińska organizacja akademicka zajmująca się działalnością artystyczną w zakresie gry na waltorni. Pierwszym jej prezesem był Dafang Sun, a wiceprezesem Zong He.

Wkraczając w XXI wiek, rozwój sztuki gry na waltorni w Chinach wykazał silną tendencję do jednoczesnej profesjonalizacji i internacjonalizacji. Z jednej strony, chińscy wykonawcy wielokrotnie zdobywali nagrody w międzynarodowych konkursach, takich jak Międzynarodowy Konkurs Muzyczny ARD w Monachium i Konkurs Waltorniowy Praska Wiosna, zapewniając Chinom poczesne miejsce na światowej scenie waltorniowej. Wielu wybitnych instrumentalistów zostało zatrudnionych przez światowej klasy orkiestry symfoniczne lub objęło stanowiska nauczycielskie w zagranicznych konserwatoriach muzycznych. Z drugiej strony, krajowy system edukacji muzycznej stawał się coraz bardziej wszechstronny, a treści nauczania skupiały się coraz bardziej na kultywowaniu różnych stylów wykonania i technik ekspresji. Róg stał się kluczowym elementem nauczania w dziedzinie gry na instrumentach dętych blaszanych w głównych konserwatoriach w kraju. Pojawiał się nie tylko jako instrument solowy i symfoniczny, ale rozszerzył swój zasięg również na muzykę kameralną, muzykę współczesną i muzykę nowych mediów.

W tym samym czasie organizacje zajmujące się występami waltornistów stopniowo się rozrastały. W całym kraju pojawiały się różne zespoły waltorniowe, kwintety dęte czy kluby uniwersyteckie, które regularnie organizowały występy i wydarzenia edukacyjne. Projekty na dużą skalę, takie jak „Beijing Horn Art Festival”, „Tianjin Jinbao Horn Art Festival” i „Shenzhen Alexander Horn Competition”, sprawiły, że sztuka gry na rogu coraz bardziej zyskuje na popularności. Warto również zauważyć, że chińska krajowa produkcja waltorni dokonała przełomów jakościowych. Jakość wykonania instrumentów znacznie się poprawiła, a niektóre modele są obecnie eksportowane do Azji Południowo-Wschodniej, Europy i innych regionów, co przełamuje długotrwałą zależność od importowanych instrumentów zachodnich, dodatkowo promując popularyzację i profesjonalizację waltorni w Chinach.

Ogólnie rzecz biorąc, stuletnia podróż rogu w Chinach stanowi kompletną ścieżkę rozwojową: od wprowadzenia do naśladownictwa, od budowy systemu edukacyjnego

do ukształtowania lokalnego stylu, a ostatecznie – do ustanowienia międzynarodowej konkurencyjności. W trakcie tego procesu system techniczny, mechanizm edukacyjny, praktyka wykonawcza, tworzenie repertuaru i produkcja instrumentów rozwijały się we wzajemnej koordynacji, tworząc wielowymiarową ścieżkę wzrostu dla sztuki gry na rogu w Chinach. Można zatem przewidywać, że w ramach ciągłej współzależności kultur globalnych chińska sztuka gry na waltorni będzie nadal rozszerzać swoje możliwości ekspresyjne, pogłębiać konotacje kulturowe i wznosić się na jeszcze większe artystyczne wyżyny.

Rozdział 5. Europejska muzyka na mojej płycie CD.



Paul Hindemith . Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith

Paul Hindemith (1895-1963) był niemieckim kompozytorem, teoretykiem, nauczycielem, altowiolistą i dyrygentem. Był czołowym niemieckim twórcą swojego pokolenia, postacią kluczową zarówno dla kompozycji, jak i teoretycznej myśli muzycznej w latach międzywojennych. We wczesnym okresie twórczości szokował publiczność prowokacyjnie nowymi dźwiękami (poszarpane rytmy, jaskrawe dysonanse, włączenie elementów jazzowych), co przyniosło mu reputację "obywatela sięjącego postrach". W czasach narodowego socjalizmu (1933 – 1945) zakazano wykonywania jego utworów w Niemczech, na co ostatecznie zareagował emigracją – najpierw do Szwajcarii, a następnie do USA. W międzyczasie jego styl kompozytorski rozwinął się w styl neoklasycystyczny, w którym nowatorsko eksplorował klasyczne formy, takie jak symfonia, sonata i fuga. W ten sposób zdystansował się od romantycznego wizerunku artysty jako geniusza inspirowanego jedynie natchnieniem i podkreślił znaczenie opanowania techniki kompozytorskiej – czyli warsztatu, jako niezbędnego warunku wstępnego dla kompozytora. Nacisk na rzemiosło znajduje również odzwierciedlenie w jego pismach teoretycznych, zwłaszcza we wskazówkach dotyczących kompozycji. Jego system teoretyczny można krótko opisać jako swobodną tonalność, która odróżnia się zarówno od tradycyjnej tonalności dur-moll, jak i dwunastotonowej atonalności Schönberga. Opowiadał się za "muzyką użytkową" i uważał, że obowiązkiem kompozytora jest stawianie czoła wyzwaniom społecznym, a nie komponowanie wyłącznie jako cel sam w sobie. Hindemith w szczególnym stopniu uosabiał typ muzyka uniwersalnego, który był równie biegły w teorii, jak i praktyce. Miał on na przykład bogate doświadczenie jako muzyk orkiestrowy (grał na skrzypcach i altówce) i kameralista (jako altowiolista w Kwartecie Amar). Jako kompozytor i dyrygent w jednym mógł czerpać korzyści z opanowania tajników wszystkich standardowych instrumentów orkiestrowych.

Nowa koncepcja muzyki Hindemitha znajduje odzwierciedlenie przede wszystkim w obfitej twórczości kameralnej, która rozpoczęła się w latach 20. i osiągnęła kulminację w 1939 roku w słynnym zamierzeniu skomponowania sonat na wszystkie powszechnie używane instrumenty. "Będziesz zaskoczony", napisał kompozytor do Willy'ego Streckera 20 listopada 1939 roku, "że piszę sonaty na całą sekcję dętą. Zawsze zamierzałem stworzyć całą serię takich utworów. Po pierwsze, nie ma nic sensownego przeznaczonego na te instrumenty – poza kilkoma utworami klasycznymi – więc, chociaż może to nie być opłacalne z krótkoterminowej perspektywy biznesowej, na

dłuższą metę warto wzbogacić tę literaturę. A po drugie, ponieważ jestem już tak głęboko zainteresowany instrumentami dętymi, czerpię wielką przyjemność z tych utworów, a ostatecznie służą one jako ćwiczenia techniczne do dużego projektu, który, miejmy nadzieję, rozpocznie się na wiosnę".

W nowych utworach kameralnych Hindemith opiera się na zupełnie innych podstawach estetycznych i kompozytorskich, w porównaniu z jego wczesną muzyką kameralną. Dominacja muzyki kameralnej w latach dwudziestych XX wieku (która w niewielkim stopniu odpowiadała idealnym typom XIX-wiecznej kameralistyki), stanowiła silną reakcję na późnoromantyczną "muzykę światopoglądową" *fin de siècle'u*, stanowiącą rdzeń rozwoju muzycznego; poprzez muzykę kameralną – pisaną głównie na użytek własny lub dla przyjaciół – Hindemith eksplorował inne obszary muzyki.

Sonata na róg i fortepian (1939)

Hindemith rozpoczął wspomnianą serię utworów w 1939 roku od dwóch sonat: na róg i na trąbkę. *Sonata na róg i fortepian* jest typowa dla estetyki Hindemitha w tym gatunku: klasycznie zrównoważona, z kontrapunktyczną równością dwóch instrumentów.

Pierwsza część, *Mässig bewegt* rozpoczyna się szerokim, emanującym pewnością siebie tematem waltorni dominującym ponad rozdrobnionym akompaniamentem fortepianu. Drugi temat, równie obszerny, jest bardziej refleksyjny w charakterze. Tajemniczy, „schodkowy” pasaż prowadzi do sprawnego rozwinięcia materiału, kończąc część heroiczną reminiscencją melodii początkowej, w tym momencie podkreślając bardzo słaby węgierski zwrot na samym końcu.

Druga część, zatytułowana *Ruhig bewegt*, zawiera powolne, ekspansywne melodie waltorni, których romantyczny potencjał jest osłabiany przez ruchliwy akompaniament fortepianu i stanowczy puls, a także przez szerokie skoki interwałowe rogu (rzadziej). Po ustanowieniu krótkiego, powtarzającego się motywu, końcowa część *Lebhaft* ponownie przynosi szerokie tematy w partii rogu na tle intensywnego akompaniamentu fortepianu. Niekiedy róg „wciąga” fortepian w bardziej introspektywne interludia, z kolei pod koniec fortepian wręcz „angażuje” waltornię w mały taniec, ale w przeważającej mierze każdy instrument zachowuje swój początkowy charakter.



Lars-Erik Larsson . Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Lars-Erik_Larsson

Lars-Erik Larsson był szwedzkim kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem. Po zdaniu egzaminu organistowskiego w Växjö (1924) studiował w Konserwatorium Sztokholmskim (1925-1929) u Ernsta Ellberga w zakresie kompozycji i Olallo Moralesa w zakresie dyrygentury. Jeszcze podczas studiów zwrócił na siebie uwagę swoją *I Symfonią* (1927-1928), a w 1929 otrzymał państwowe stypendium kompozytorskie. W latach 1929-1930 odbył edukacyjną w charakterze podróży do Wiednia i Lipska, pobierając lekcje u Albana Berga i Fritza Reutera, zaś w latach 1930-1931 był korepetytorem w Teatrze Królewskim w Sztokholmie. Następnie uczył muzyki w Malmö i Lund, był także krytykiem muzycznym w gazecie „Lunds Dagblad” (1933-1937). Jego *Sinfonietta*, wykonana na festiwalu ISCM w 1934 r., przyniosła mu międzynarodowe uznanie i przyczyniła się do jego rosnącej reputacji w latach trzydziestych. Później pracował dla szwedzkiego radia jako dyrygent, kompozytor i producent (1937-1943); zaś od 1945 do 1947 roku był kierownikiem nieprofesjonalnych orkiestr symfonicznych. Do 1953 roku pozostał dyrygentem radiowej orkiestry kameralnej. Był także profesorem kompozycji w Konserwatorium w Sztokholmie (1947-1959), a następnie dyrektorem muzycznym na Uniwersytecie w Uppsali (1961-1966). W 1971 roku przeszedł na emeryturę, przenosząc się do Helsingborga.

Jego styl kompozytorski jest eklektyczny, zawiera elementy od późnego romantyzmu po techniki wywodzące się z dwunastodźwiękowego systemu Arnolda Schönberga. Był pierwszym Szwedem, który napisał muzykę serialną (1932). Inne jednak utwory z tego okresu są utrzymane w stylu „postsibeliusowskim” lub neoklasycystycznym, zaś jego twórczość ogólnie charakteryzuje się różnorodnością stylów. Pisał również muzykę dla teatru, kina i radiofonii.

Larsson napisał serię dwunastu *Concertinos* na instrumenty solowe: flet, klarnet, fagot, obój, róg, trąbkę, puzon, skrzypce, altówkę, wiolonczelę, kontrabas i fortepian.

Concertino na róg Larsa-Erika Larssona jest jednym ze wspomnianego cyklu. Pierwszą i drugą część *Concertina na róg* umieściłem na mojej płycie CD. Pierwsze ogniwo rozpoczyna się ponurą linią smyczków, która szybko ustępuje miejsca otwierającemu tematowi waltorni solo. Część ta przechodzi od mrocznego i tajemniczego do majestatycznego nastroju. Druga część jest liryczna w charakterze. Długie frazy pełne są żałości i nostalgii, tworząc poczucie niepewności, które zostaje rozwiązane w ostatnim takcie. Trudność w wykonaniu tego utworu polega na znalezieniu odpowiedniej barwy. Ogólnie rzecz biorąc, kompozycja ta, z jej prostymi nastrojowymi melodiami, jest przyjaznym dla publiczności dodatkiem do koncertu utworów pochodzących z XX wieku.



Werner Preisegott Pirchner. Źródło: <https://wernerpirchner.com/biographie/>

Werner Preisegott Pirchner (1940-2001) był austriackim muzykiem jazzowym, kompozytorem, poetą i ilustratorem.

Pirchner rozpoczął swoją karierę muzyczną od jazzu, ale wcześniej związał się z muzyką współczesną i jej teoretykami. W młodości podążał za najnowszymi trendami w muzyce jazzowej. Późniejsze wpływy obejmowały teorie Schönberga i muzykę kompozytorów od Bacha, Schuberta i Bartoka po Theloniousa Monka i Johna Cage'a. Po zaaranżowaniu muzyki dla zespołu tanecznego austriackich sił zbrojnych został kompozytorem i wykonawcą niezależnym. Występował również z Oscar Klein Quartet, Austria Dei, Vienna Art Orchestra, Eisenbahner-Musik Innsbruck, Lauren Newton Quartet oraz z innymi wykonawcami i zespołami. W 1981 zaczął komponować muzykę dla muzyków klasycznych.

Wielowarstwowa muzyka Pirchnera w niezwykle sposób łączy elementy jazzu, muzyki rozrywkowej i muzyki klasycznej.

Muzyka Pirchnera często emanuje nastrojem niepewności. Żałoba i melancholia nigdy nie pojawiają się jednoznacznie, a sugestia smutku utrzymuje się nawet wtedy, gdy istnieją pozory szczęścia. W przeciwieństwie do wielu współczesnych kompozytorów, Pirchner nie zadaje sobie pytania, czy to, co zrobił, jest nowe. Jako twórca samokrytyczny, wziął to, co już zaistniało, po czym poddał to indywidualizacji w bardzo oryginalny sposób. W jego muzyce powaga i rozrywka nie są przeciwieństwami nie do pogodzenia. Jak zauważył Harry Larcher w audycji radiowej: "rzadko który muzyk, kompozytor tak samoświadomie umieszcza się pomiędzy każdą kategorią muzyki, jedynym miejscem, gdzie duch wciąż może poruszać się swobodnie i bez wsparcia przez dogmatyczną wierność".

Utwory Wernera Pirchnera na kwintet dęty blaszany, muzykę kameralną i orkiestrę smyczkową, trio fortepianowe i wiele instrumentów solowych należą do najważniejszych dzieł muzycznych drugiej połowy XX wieku.

Pirchner chciał pisać utwory, które muzycy lubią grać, a publiczność słuchać (wyraża to także poprzez gry słowne i zabawne rysunki w partyturze). Jego kompozycje pełne są melodycznych pomysłów, czy też harmonicznymi i rytmicznymi niespodziankami, co świadczy o jego dążeniu do jak największej swobody połączonej z jak największą precyzją. W ten sposób tworzy się nowy język muzyczny, który jest zrozumiały i przynosi radość.

Na płycie nagrałem pierwszą część, *Grashüpfen* (*Grasshopping * Herbe sautiller*), z jego utworu PWV 53: Feld-, Wald- und Wiesen-Soli.

Pirchner napisał w partyturze do waltornisty:

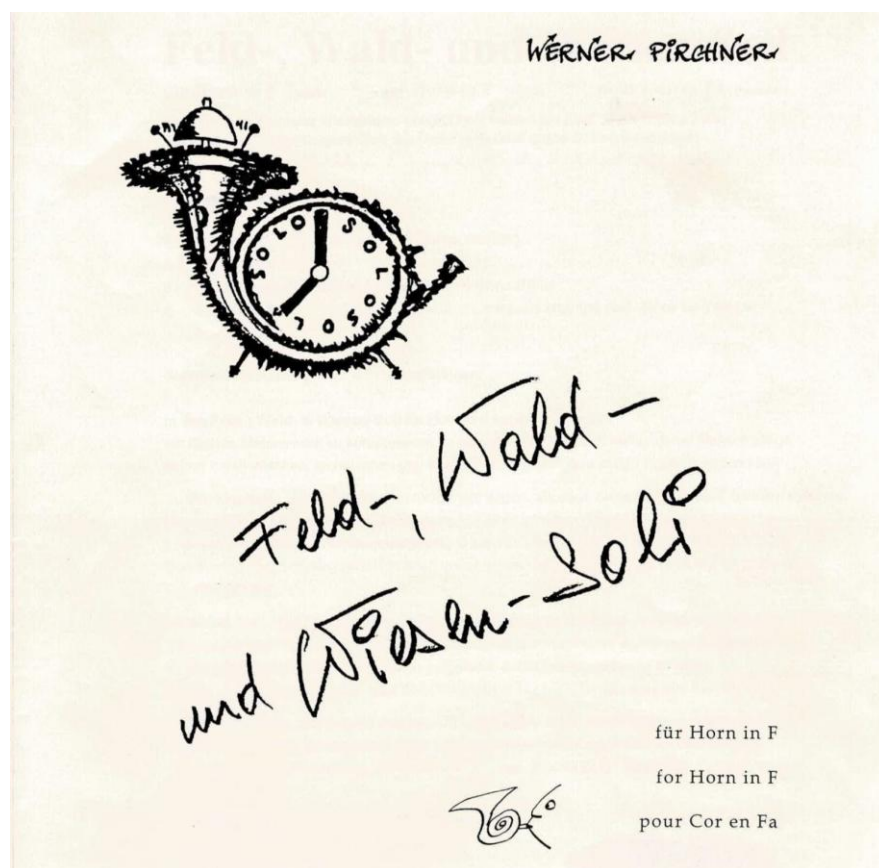
Dear Horn Artists,

W "Feld-, Wald- und Wiesen-Soli" starałem się skomponować małe arcydzieło, w którym osoba związana z rogiem może rzucić w kosmos część swoich możliwości muzycznych, technicznych i duchowych.

Jeśli chodzi o poszczególne części, chciałbym powiedzieć tylko tyle: ta muzyka może być wykonywana w pięknej sali koncertowej, małej szkole muzycznej, na dziewiczej łące, w opuszczonej kopalni miedzi, w namiocie lub w domu.

Chciałbym podziękować profesorowi waltorni Mozarteum w Salzburgu, Hansjörgowi Angererowi, który poprzez niezliczone rady szlifował moją skromną wiedzę na temat najbardziej zwiniętego ze wszystkich instrumentów .

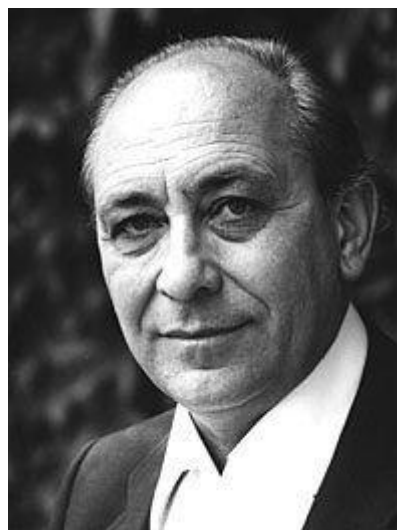
To on zainspirował utwór, który miał swoją premierę w 1994 roku.⁴



Strona tytułowa zapisu nutowego

Źródło: <https://wernerpirchner.com/worklist/pwv-53-feld-wald-und-wiesen-soli/>

⁴ <https://wernerpirchner.com/worklist/pwv-53-feld-wald-und-wiesen-soli/>.16.04.2025.



Bernhard Krol. Źródło: <https://www.editions-bim.com/composers/bernhard-krol>

Bernhard Krol (1920-2013) był niemieckim waltornistą i kompozytorem. Był waltornistą Orkiestry Filharmonii Berlińskiej i Radiowej Orkiestry Symfonicznej w Stuttgarcie. Był również aktywny jako kompozytor. Chociaż studiował kompozycję w Wiedniu u Josefa Rufera, Krol używał systemu tonalnego, a jego kompozycje są bardziej w tradycji Maxa Regera czy wczesnego Paula Hindemitha. Jego utwory zawierają ślady atonalnych wpływów muzycznych Schönberga, lecz kompozytor nadal zachowuje klasyczne i tonalne harmonie wpływowych kompozytorów, takich jak np. Paul Hindemith. Krol nie posługiwał się ani seria, ani swobodną atonalnością. Jego styl jest stylem praktykującego muzyka, który stara się bawić słuchaczy w przyjemny, choć wymagający sposób. Bernhard Krol napisał wiele utworów, w szczególności na zespoły dęte. Dużą część swojej twórczości kompozytor poświęcił muzyce kościelnej. Znaczna część z jego około 180 opusowanych kompozycji - utworów organowych, chóralskich, mszy, muzyki orkiestrowej i kameralnej - poświęcona jest Kościołowi.

Laudatio, napisana dla Hermanna Baumanna w 1965, została pomyślana jako krótki utwór medytacyjny o długości około 4 minut. Pierwotnie Baumann poprosił o utwór, aby nagrać go w radiu, zaś jego pierwsze publiczne wykonanie odbyło się w 1970.

Laudatio powstała zaledwie kilka lat przed przejściem Krola na emeryturę. Sam tytuł jest aluzją do *laudy*, hymnu pochwalnego, przy czym utwór zawiera wariację wczesnochrześcijańskiego hymnu *Te Deum Laudamus*, co można przetłumaczyć jako "Chwalimy Cię, Boże". Warto zauważyć, że *Te Deum* to tekst, który był wielokrotnie wykorzystywany przez wielu kompozytorów, a jego tekst został przetłumaczony na język niemiecki przez Marcina Lutra.

Utwór jest nieskomplikowany, dzieli się wewnętrznie na trzy części, w formie ABC. Rozpoczyna się on pierwszym motywem, w którym Des przechodzi na C, po czym natychmiast następuje drugi motyw utworu, w którym następuje wznoszenie się od G do As, i dalej do B. Chociaż w utworze te dwa gesty występują ze sobą często, można je postrzegać jako różne wypowiedzi, a ich powtórzenia zdarzają się na tyle często, że funkcjonują one jako odrębne motywy.

Laudatio otwiera motyw reprezentujący duchowe pytanie, po którym następuje podróż w poszukiwaniu zrozumienia.

Maestoso



Pierwszy motyw funkcjonuje jako "krzyk", pojawiając się częściej w bardziej aktywnych momentach kompozycji. Poddawany jest on znacznie większej liczbie transformacji niż drugi motyw.

Drugi służy jako pytanie o niemal duchowej naturze. Michelle Stebleton, profesor waltorni na Florida State University, opisuje to, co tutaj następuje jako "podróż, poszukiwanie zrozumienia (Boldin)". Pierwsza jego sekcja służy jako zaanonsowanie tej podróży wieloma frazami pozornie niepowiązanymi ze sobą. Jakby były one po prostu „pasmami” myśli w drodze do zrozumienia. Najpotężniejszym być może momentem w tym fragmencie jest jeden z tych dwóch, który posiada wyraźny puls metryczny.

Fraza ta najpierw jest utrzymana w *fortissimo*, zaraz potem zostaje powtórzona *pianissimo* i oznaczona jako *Grave*. Obecność tego momentu ewokuje podobieństwo do dirge, co nadaje tej podróży jeszcze więcej mroku.



Pierwszą sekcję zamyka powtórzenie motywów w ich oryginalnej tonacji, następnie są one ponownie wypowiedziane, nieco upiększone.



Druga sekcja formalna rozpoczyna się żywiłowo, jest to jedyny odcinek *Laudatio* odmierzany według standardowej metryczki. Szybkie tempo ustępuje, narracja prowadzi do cytatu z *Te Deum*. Cytat ten rozpoczyna się od motywu zatrzymanych dźwięków, które następnie pojawiają się ponownie w następnym geście. Metoda ta skutecznie naśladuje wezwanie kantora kościelnego, po którym następuje dodanie chóru, co jest bardzo powszechną praktyką nabożeństw kościelnych, nadal stosowaną w niektórych kościołach katolickich.



© 1966 by N. Simrock, Hamburg-London
N. Simrock, Berlin-London



Wraz z kontynuacją narracji w drugim fragmencie powstaje więcej gestów, więcej wątków myślowych, prowadzących do kolejnej wypowiedzi zbudowanej z oryginalnych motywów bez upiększeń, co zamyka drugi fragment.



Trzecia sekcja formalna to jedna długa ciągła myśl, służąca jako koda całego utworu. Przynosi ona również rozwiązanie napięcia zawartego w materiale motywicznym, które było obecne w tej kompozycji. Nadaje to jej charakter autentycznej kadencji, a publiczności - poczucie zamknięcia formy.





Francis Jean Marcel Poulenc (in the early 1920s).
 Źródło: <https://www.loc.gov/item/2023861917/>

Francis Jean Marcel Poulenc (7 stycznia 1899 - 30 stycznia 1963) był francuskim kompozytorem i pianistą. Jego kompozycje obejmują pieśni, utwory na fortepian solo, muzykę kameralną, utwory choralne, opery, balety i muzykę orkiestrową. W pierwszej połowie jego kariery prostota i bezpośredniość jego muzyki sprawiły, że wielu krytyków nie uważało go za poważnego kompozytora. Stopniowo, od czasu II wojny światowej, stało się jasne, że nieobecność w jego muzyce złożoności językowej w żaden sposób nie argumentuje za brakiem uczucia lub techniki. Podczas gdy w dziedzinie francuskiej muzyki religijnej spiera się on o prymat z Olivierem Messiaenem, to w dziedzinie melodii był najwybitniejszym kompozytorem od śmierci Gabriela Fauré.

Oprócz pracy kompozytorskiej, Poulenc był również znakomitym pianistą. Był jednym z pierwszych kompozytorów, którzy dostrzegli znaczenie gramofonu, dlatego od 1928 roku intensywnie nagrywał swoje utwory.

Sonata na róg, trąbkę i puzon jest drugim zachowanym dziełem kameralnym kompozytora, po *Sonacie na dwa klarnety*. Została ona napisana pomiędzy sierpniem a październikiem 1922, w tym samym czasie co *Sonata na klarnet i fagot*, a jej premiera odbyła się w paryskim Théâtre des Champs-Élysées 4 stycznia 1923 roku na koncercie Satie-Poulenc zorganizowanym przez Jeana Wienera. Poulenc poprawił kompozycję w 1945.

Podobnie jak większość utworów kameralnych kompozytora (z wyjątkiem *Sonaty wiolonczelowej*), *Sonata na róg, trąbkę i puzon* składa się z trzech krótkich części:

1. *Allegro moderato* 2. *Andante* 3. *Rondeau*

Charakter muzyki przypomina muzykę jarmarczną, zgodną z duchem Les Six. Kathy Henkel opisała pierwszą część jako serię epizodów tanecznych, drugą jako kołysankę wywodzącą się z motywów pierwszej części, zaś trzecią jako rondo z bardziej lekką muzyką taneczną. Określiła ona utwór jako zawierający takie cechy, jak: "różnorodność kolorów tonalnych, uderzające rytmy, pyszne dysonanse i elegancki dowcip".

Trzecia część być może najbardziej wskazuje na preferencje muzyczne Poulenca: humor i dowcip. Tempo pozostaje bardzo szybkie i żywe, materiał muzyczny jest rytmiczny i nieco hałaśliwy. Poulenc jest bardzo opisowy w swoich wskazówkach dla wykonawców w tej części, jego uwagi wahają się od "nerwowo" i "dyskretnie" do "bardzo niegrzecznie" i "bardzo wyraźnie". W szybkich i żywych ramach tej niezwykle krótkiej części, zakres oznaczeń artykulacyjnych i różnych efektów tworzonych przez znaczne zmiany dynamiki i stylu jest rzeczywiście niezwykle.

Część ta jest również źródłem kontrowersji pomiędzy tymi, którzy przestudiowali utwór Poulenca, a tymi, którzy mogą być uporczywie skrupulatni w praktyce wykonawczej. Kontrowersje, o których mowa, dotyczą artykulacji, a raczej niespójności w artykulacji.

Poulenc celowo starał się stworzyć w muzyce coś, co można nazwać jako "przesunięcie fakturalne". Z tego powodu wykonawcy muszą być wyjątkowo sumienni w realizacji wszystkich wskazanych artykulacji po to, by wydobyć wynikające z nich różne faktury. Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że przyczyną tego niespójnego zastosowania artykulacji mogą być zwykłe błędy drukarskie i błędy w kopiowaniu. Po bliższym przyjrzeniu się widać jednak, że Poulenc chciał konsekwentnie tworzyć sprzeczności pomiędzy instrumentami.

Kombinacja artykulacji pomiędzy trzema partiami dla konkretnych tematów nigdy nie jest powtarzana w dokładny sposób. To dążenie do tworzenia nowych faktur poprzez fluktuację artykulacji jest osiągane w niektórych przypadkach poprzez zmianę nawet pojedynczej wysokości dźwięku; w innych przypadkach brak oznaczenia artykulacji jest już zmianą. Przykład 1 (3 zdjęcia) pokazuje różne adaptacje wejść głównego tematu w pierwszych dwóch taktach. Zwracam uwagę na subtelne różnice w artykulacji pomiędzy trzema częściami, a także na zmianę artykulacji w późniejszych wejściach tego samego tematu. Zauważam tu również subtelne zmiany w partii puzonu, gdzie ostatnia nuta w takcie 2 jest opatrzona *tenuto*. Kolejny taki zabieg ma miejsce w takcie 16. Rytm jest tu zupełnie inny, a w takcie 40 ostatnia nuta jest opatrzona znakiem *staccato*.

III. Rondeau.

Animé (♩ = 144)

COR
f
très rythmé
légèr

TROMP.
mf
très rythmé
légèr

TROMB.
mf
stacc.

très marqué
f
sec.
mf
sec.
mf
p
légèr

The musical score is for a piece titled 'Rondeau' in the 'Animé' tempo, with a tempo marking of ♩ = 144. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system is highlighted with a red bracket. It features three parts: Cor (Cornet), Trompe (Trumpet), and Trombone. The Cor and Trompe parts are marked with a forte (f) dynamic and the instruction 'très rythmé' (very rhythmic). The Trombone part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and the instruction 'stacc.' (staccato). The second system continues the Cor and Trompe parts, marked with a forte (f) dynamic and the instruction 'très marqué' (very marked). The Trombone part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and the instruction 'sec.' (secco). The final measure of the second system is marked with a piano (p) dynamic and the instruction 'légèr' (light).

First system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end of the first staff.

Second system of musical notation, featuring three staves. A red bracket highlights a section of the music. A box containing the number "2" is placed above the first staff. The notation includes various dynamics such as *ff* and *f*, and the instruction *f en dehors* is written below the bass staff.

Third system of musical notation, featuring three staves. The notation includes dynamics such as *f*, *sec.*, and *mf*. A horizontal line is drawn below the first two staves.



5

Tempo

mf discret

effacé

J. W. C. 229

Przykład 1

Innym interesującym aspektem partii puzonu w drugim przykładzie (takty 15-16) jest glissando pomiędzy dźwiękami D w oktawie małej i razkreślnej. Partia puzonu jest tutaj oznaczona jako *in/at emphasis*, co wskazuje na to, że Poulenc chciał, aby figura ta przyciągnęła uwagę słuchaczy. Zabieg ten lekko odrywa puzon od jego standardowej roli akompaniamentu w większości czasu trwania utworu. *Glissando* do drugiej nuty jest idiomatyczne dla instrumentu, jakkolwiek pochodzenie lub wpływ tego pomysłu jest punktem badań dla wielu badaczy puzonu; interesujące jest tutaj pytanie, w jaki sposób znalazło się ono w tym utworze. Niektóre teorie sugerują, że rozwój jazzu mógł być przyczyną pojawienia się podobnych figur w literaturze klasycznej. Jednakże w 1922 roku jazz nie dotarł jeszcze do szerokiego grona odbiorców, może z wyjątkiem rozwijających się stylów Dixieland i Nowego Orleanu, które obejmowały technikę gry na puzonie znaną jako *tail-gate*. Styl ten był również często wykorzystywany w muzyce ragtime w celu uzyskania efektu kadencyjnego lub nakreślenia głównych relacji dominanta-tonika. Bardziej solidną teorią, która z pewnością odnosiłaby się do tej *Sonaty*, jest to, że rozwiązanie to pochodzi z muzyki cyrkowej popularnej w Europie i Ameryce Północnej w XIX wieku. Puzonista Henry Fillmore napisał kilka utworów na puzon z wykorzystaniem *glissanda* dla popularnej amerykańskiej muzyki zespołowej. Przykładami takich utworów są *Lassus Trombone* (1915) i *Sally Trombone* (1917). Fillmore wykorzystał efekty idiomatyczne jako wyraz wpływu własnych doświadczeń jako muzyka cyrkowego. Poulenc lubował się w muzyce popularnej, jak również w tematach cyrkowych, a ten szczególny wpływ pojawia się w wielu jego utworach na głos i akompaniament fortepianu, a także w wielu jego utworach instrumentalnych. Rezultat nałożenia odmiennych artykulacji może być nieco mylący dla wykonawców, ponieważ wydaje się, że popełniono błędy. Jest to jeden ze sposobów przejawiania się kompozytorskiego dowcipu i humoru Poulenca. Podobnie jak w przypadku techniki "dodanej nuty", Poulenc zamierza tutaj stworzyć coś, co wydaje się muzyką z błędami. Istnieje wiele przykładów, w których istnieją co najmniej dwa różne oznaczenia artykulacji w obrębie trzech partii instrumentalnych. Oprócz fragmentów pokazanych w Przykładzie 1, Przykład 2 (3 zdjęcia) pokazuje kilka innych miejsc w tej części.

très marqué *f* *sec.* *mf* *sec.* *p* léger

1

accentué *sec.* *sec.*

f *sec.* *mf* *sec.* *sec.*

3 *fff* *f*

J. W. C. 229

The image shows a musical score for three systems. The first system is marked *ff* and *très rude* and is enclosed in a red bracket. The second system is marked *subito mf*, *subitop*, and *léger et sec* and is also enclosed in a red bracket. The third system is marked *léger*. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#).

Przykład 2

Poulenc używa artykulacji, aby wyodrębnić różne sekcje formalne, a także by stworzyć nowe faktury. Sekcja B omawianej części rozpoczyna się w takcie 24, gdy waltornia przejmuje wyłączną reprezentację tematu otwierającego. Aby wyróżnić ten fragment, Poulenc wskazuje, że waltornia powinna wykonać ten temat artykulacją *staccato*, jedyny raz w całej tej części.

14 Solo *ff* *nerveux*

15 *sec.* *mf* *p*

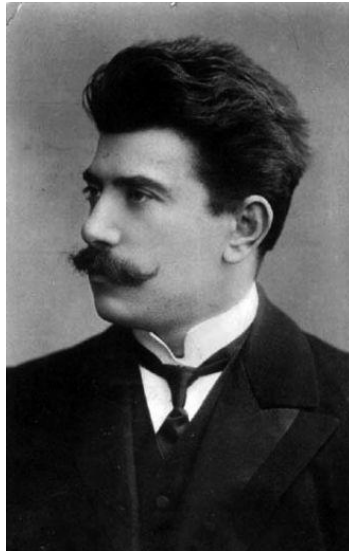
retenir

Przykład 3

Kompozytor stosuje również termin *nerveux* („nerwowo”), aby jeszcze bardziej odróżnić ten epizod od innych, w których wykorzystano ten temat. Za każdym razem, gdy pojawia się pierwsza miara tego tematu, jest ona – niezależnie od instrumentu – zawsze niewyraźna. Fluktuacja faktur w muzyce Poulenca osiągnąta jest również poprzez niekonsekwentne stosowanie terminów stylistycznych. W takcie 4 partia waltorni zawiera określenie *tres marque* („bardzo zaznaczone”). Kiedy ta sama figura wykonywana jest ponownie w takcie 16, nie ma tu takiego oznaczenia, choć *tenuto* pozostaje. Warto również zauważyć, że w niektórych przypadkach tylko jedna z trzech partii instrumentu może zawierać wskazówkę stylistyczną, jak ma to miejsce w takcie 16. Inny przykład można znaleźć w takcie 45, gdzie pojawia się termin *tres rude* („bardzo niegrzecznie”) tylko w odniesieniu do partii rogu. W innych przypadkach Poulenc wprowadza określenie stylistyczne we wszystkich trzech głosach, jak np. w taktach 18 i 19, z terminem *sec* („nagle”).

Przez całą swoją karierę Francis Poulenc był uważany za emocjonalnego człowieka i kompozytora. Jego przyjaciele i rodzina określają go jako kogoś, kto „czuł cierpienie świata i cieszył się nim”. Jego kompozycje z pewnością to odzwierciedlają, a *Sonata na róg, trąbkę i puzon* nie jest wyjątkiem. Nastrój utworu waha się od smutku i melancholii do radości i humoru. Preferowanie przez Poulenca prostoty w takich elementach muzycznych, jak melodia, rytm i podstawowe wzorce harmoniczne (jak trójdźwięki i arpeggia) tylko wzmacnia ekspresję utworu jako całości. Idea odejścia od skrajnych elementów dziewiętnastowiecznej tradycji orkiestrowej została tu spełniona, ale bez poświęcania jakiegokolwiek muzycznego wpływu, jak również poczucia integralności.

Załączona płyta CD zawiera nagranie na żywo wykonania mojego i moich doskonałych partnerów muzyki kameralnej w Shanghai Symphony Orchestra Chamber Music Hall. Chociaż na końcu występują pewne błędy, wykonanie to dobrze oddaje rzeczywistość, jestem zatem bardzo szczęśliwy, że jego nagranie pojawia się na płycie. Mam nadzieję, że dzięki niej zwiększy się liczba studentów i muzyków profesjonalnych mających świadomość wielkiego znaczenia utworu Poulenca dla kameralistyki dętej blaszanej. Miejsce *Sonaty* w kontekście jej historycznego rozwoju jest kluczowe. Jako jedyny utwór Poulenca na zespół dęty blaszany, jego wpływ na rozwój gatunku jest zdumiewający. Co więcej, *Sonata* utrzymała swoją reputację utworu bardzo wymagającego i zarazem satysfakcjonującego – tak dla wykonawców, jak i publiczności.



Reinhold Moritzevich Glière. Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Reinhold_Glière

Reinhold Morycewicz Glière (11 stycznia 1875 - 23 czerwca 1956) był rosyjskim kompozytorem i pedagogiem. Do 1900 roku studiował w Konserwatorium Moskiewskim u Hřimalý'ego w klasie skrzypiec oraz u Taniejewa, Areńskiego, Koniusa i Ippolitowa-Iwanowa w zakresie teorii i kompozycji. W latach 1920-1941 był profesorem kompozycji w konserwatorium moskiewskim, gdzie jego uczniami byli między innymi Dawidienko, Nowikow, Rakow i inni znani radzieccy kompozytorzy. Był przewodniczącym komitetu organizacyjnego Związku Kompozytorów ZSRR (1938-1948). Posiadał doktorat z krytyki artystycznej, kilka nagród państwowych (1942, 1946, 1948, 1950) oraz tytuł Ludowego Artysty ZSRR (1938), RFSRR, Uzbeckiej SRR i Azerbejdżańskiej SRR.

Glier był bezpośrednim spadkobiercą rosyjskiej tradycji romantycznej, pracując głównie na wielką skalę w dużych formach (opera, balet, symfonia, poemat symfoniczny itp.). Najważniejszym elementem jego stylu jest ekspresyjna melodia. Jego muzykę baletową cechuje szczególna wrażliwość i piękno, barwność i obrazowość. W utworach symfonicznych czerpał przede wszystkim z rosyjskiej tradycji epickiej Borodina i Głazunowa. Jest to szczególnie wyraźne w jego *III Symfonii "Ilia Muromiec"*, nazwanej tak na cześć rosyjskiego bohatera ludowego, ale wszystkie jego symfonie, koncerty i poematy symfoniczne cechuje monumentalność i błyskotliwa wyobraźnia. Oprócz pracy twórczej Glier często występował jako dyrygent i pianista. Wiele jego kompozycji weszło do standardowego repertuaru, a on sam uważany jest za twórcę radzieckiego baletu.

Op. 35, skomponowane w 1908 roku, to zbiór jedenastu krótkich utworów, napisanych gdy Glier miał zaledwie 34 lata. Jest to stosunkowo wczesny utwór w całym dorobku kompozytora. Warto zauważyć, że utwór ten został pierwotnie napisany na klarnet i fortepian; następnie został transkrybowany przez L. Perminowa na róg i fortepian.

Glier skomponował również bardzo znany koncert waltorniowy, *Koncert na róg i orkiestrę B-dur* op. 91 (1951), który pojawiał się jako obowiązujący utwór w finale konkursu waltorniowego Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. Czajkowskiego.

Rozdział 6. Sekcja chińskiej muzyki na mojej płycie CD.

Każdy z czterech okresów XX-wiecznej chińskiej muzyki klasycznej charakteryzuje się szczególnymi cechami. Na przykład, w okresie Ruchu Nowej Kultury artyści próbowali przełamać ograniczenia starego społeczeństwa, a kompozytorzy zaczęli łączyć elementy muzyki chińskiej i zachodniej z pewnymi innowacjami. W tym okresie chińska muzyka klasyczna charakteryzowała się tym, że kompozytorzy mieli wielki wybór różnych stylów i gatunków, a pieśniarze mogli swobodnie odkrywać nowe style. Pieśni, które dotąd mogły być śpiewane tylko w tradycyjny sposób (pieśni ludowe), mogły teraz funkcjonować jako utwory artystyczne w nowych aranżacjach, dzięki czemu w chińskich pieśniach elementy ludowe zintegrowały się z zachodnim stylem pieśni artystycznych oraz z nowymi, oryginalnymi pomysłami w tym gatunku.

W okresie wojny chińsko-japońskiej, z powodu inwazji Japonii na kraj, muzyka tematycznie dotyczyła wojny, a kompozytorzy tworzyli pieśni, które były śpiewane w całym kraju, co bardzo inspirowało żołnierzy. Od lat 50. do 70. XX wieku, tuż po II wojnie światowej i założeniu Chińskiej Republiki Ludowej, większość utworów wokalnych powstała w celu opisanego i zachęcenia do budowy kraju. W latach 1980-2000 chińska muzyka klasyczna weszła w nowy okres rozwoju i integracji. Kompozytorzy pisali utwory w bardziej indywidualnym stylu, zgodnie z własnymi preferencjami, mniej było ograniczeń i restrakcji.

Ruch Nowej Kultury (1919-1927)

Po rewolucji Xinhai (1912) chińskie społeczeństwo doświadczyło dużych zmian, a głos sprzeciwu wobec imperializmu i feudalizmu stawał się coraz silniejszy. Chińscy intelektualiści, reprezentowani przez Cai Yuanpei (1868-1940) i Chen Duxiu (1879-1942), zapoczątkowali narodowy ruch mający na celu inspirowanie odnowienia chińskiej kultury wpływami z zewnątrz – Ruch Nowej Kultury. Na przełomie XIX i XX wieku wielu intelektualistów wyjechało za granicę, aby specjalizować się w muzyce zachodniej, a po powrocie do Chin poświęcili się oni rozwojowi chińskiej muzyki.

WOJNA CHIŃSKO-JAPOŃSKA (1937-1949)

Walka przeciwko japońskiej agresji odnosi się do okresu II wojny światowej w połowie XX wieku. Na arenie międzynarodowej jest ona znana jako druga wojna chińsko-japońska i japońska wojna agresywna przeciwko Chinom. Głównym tematem utworów muzycznych z tego okresu była walka o przetrwanie narodu. Kwestia nacjonalizacji i popularyzacji przyciągnęła uwagę muzyków; pojawiła się duża liczba utworów lirycznych. Nowe kompozycje były pod wyraźniejszym wpływem różnych pieśni ludowych - pod względem charakteru i formy muzycznej, a dominującymi utworami były bojowe pieśni patriotyczne.

Yellow River Cantata – jedno z najsłynniejszych dzieł powstałych w Chinach, została napisana w 1939 roku, właśnie w okresie wielkiego cierpienia po inwazji Japonii. Została ona zainspirowana przez głęboką tęsknotę Chińczyków za statusem silnego narodu, wolnego od obcego wzyku.

Thinking of You została napisana w 1926 roku.

Family Song została napisana w 1935 roku.

Kantata Żółtej Rzeki została napisana w 1939 roku.

In That Far Away Place została napisana w 1941 roku.

Red Beans została napisana w 1943 roku.

Kangding Love Song została napisana w 1946 roku.

Remember Me została napisana w 1982 roku.

Great Ocean, My Sweet Home została napisana w 1982 roku.

Song of Yangtze River została napisana w 1984 roku.

Ważne momenty historyczne w Chinach:

Republika Chińska została założona w styczniu 1912 roku.

Chińska Republika Ludowa została założona w październiku 1949 roku.



Yuanren Zhao.

Źródło: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2023/0725/c404064-40042716.html>

Yuanren Zhao (3 listopada 1892 - 24 lutego 1982) był Chińczykiem Han, pochodzącym z Wujin w prowincji Jiangsu (obecnie Changzhou). Był potomkiem poety Zhao Yi żyjącego w czasach dynastii Qing. Urodził się w Tianjin w 1892 roku. Był współczesnym uczonym, lingwistą i muzykiem.⁵

Yuanren Zhao wykładał na Cornell University, Harvard University, Tsinghua University, Academia Sinica, University of Hawaii, Yale University, University of Michigan, a później na University of California i przeszedł na emeryturę w Berkeley. Biegle władał angielskim, francuskim, niemieckim i innymi językami obcymi; był pionierem nowoczesnej chińskiej lingwistyki, znanym jako jej „ojciec”. Jego twórczość muzyczna przełamała tradycyjny styl chiński, dzięki zapożyczeniom z zachodnich stylów muzycznych. Zaczął łączyć zachodnie harmonie i struktury z tradycją chińską, wprowadzając chińską muzykę współczesną na nowy poziom rozwoju. Z tego powodu Zhao jest jednym z zasłużonych pionierów w historii nowoczesnej muzyki chińskiej i wybitnym kompozytorem początku XX wieku w Chinach.

Yuanren Zhao w 1914 roku uzyskał tytuł Bachelor of Arts w dziedzinie matematyki na Uniwersytecie Cornell, a w 1918 roku obronił doktorat na Harvard Graduate School. Był członkiem Amerykańskiej Akademii Sztuki i Nauki. Został wybrany na przewodniczącego Linguistic Society of America. Według Williama S-Y. Wanga, Zhao otrzymał klasyczne chińskie wykształcenie w domu i wykazywał zamiłowanie do języków, płynnie posługiwał się kilkoma dialektami chińskimi, a także niemieckim, francuskim i japońskim. Znał starożytną grekę i łacinę. Zainteresowanie muzyką wyniósł z domu - jego matka śpiewała w chińskich operach, a ojciec nauczył go gry na chińskim flecie. Chociaż jego dyscypliną akademicką była matematyka, zawsze wypełniał swoje życie muzyką. Jakkolwiek nigdy nie był studentem konserwatorium, pobierał prywatnie lekcje harmonii, kontrapunktu i fortepianu, śpiewał również w chórach i słuchał wielu koncertów. Swoją technikę kompozytorską wykształcił samodzielnie - był głównie samoukiem. Starannie układał swoją muzykę zgodnie z prozodią i zmieniał niektóre słowa w tekście, aby publiczność mogła go zrozumieć. Yuanren Zhao zmarł w Cambridge, Massachusetts, w wieku 89 lat (1982).

⁵ Sun, Jinan. *Appreciation of Chinese and Foreign Famous Songs*. Shandong Education Press, 1987.

Yuanren Zhao skomponował 148 utworów, z czego 141 to pieśni, w tym pieśni artystyczne i repertuar chóralny. Reprezentatywny śpiewnik Yuanren Zhao, *New Poetry Songbook*, został opublikowany w 1928 roku jako zbiór 14 pieśni w większości do tekstów współczesnej chińskiej poezji. Chiński pedagog muzyczny Youmei Xiao opisał Zhao jako chińskiego Schuberta. Wśród dzieł muzycznych opublikowanych w ciągu ostatnich dziesięciu lat, *New Poetry Songbook* Yuanrena Zhao powinien być uznany za najbardziej wartościowy. Choć Zhao nie zawsze specjalizował się w muzyce, posiadał talent muzyczny, był inteligentny i miał subtelny zmysł słuchu. Zhao skomponował utwory w stylu Schuberta, które stworzyły nowe pole działania dla przemysłu muzycznego w naszym kraju i są godne naszego podziwu.

Yuanren Zhao był innowacyjny i odważny. Jego utwory charakteryzują się żywą wyobraźnią, nowatorskim stylem, wdzięcznymi i płynnymi melodiami oraz bogatym liryzmem. Wiele jego utworów odznacza się zarówno cechami charakterystycznymi epoki, jak i stylem narodowym. W swoich dziełach Zhao wykorzystywał zachodnie techniki kompozytorskie, jednocześnie twórczo absorbując cenne doświadczenia tradycyjnej muzyki chińskiej. Jego kompozycje osiągnęły wysoki poziom artystyczny i wniosły znaczący wkład w rozwój nowoczesnej muzyki chińskiej. Wiele jego utworów jest do dziś wykonywanych w szkołach muzycznych i na koncertach.

Yuanren Zhao był również najwcześniejszym kompozytorem w historii współczesnej muzyki chińskiej, który zaaranżował chińskie pieśni ludowe do wykonania w postaci rozwiniętych kontrapunktycznie dzieł polifonicznych.

Zhao przywiązywał znaczną wagę do tonalnych i fonetycznych cech tekstów, upewniając się, że fonetyka słów pasuje do melodii, w wyniku czego jego utwory były zarówno muzyczne, jak i konwersacyjne. Tworzy to unikalny styl. Co więcej, kompozytor zaabsorbował elementy ludowego języka muzycznego do swoich dzieł i przeprowadził cenne eksperymenty w zakresie harmonii, często wykorzystując równoległe kwarty i kwinty, seksty dodane do głównych trójdźwięków, dominanty septymowe i harmonie modalne. Zwracał również baczną uwagę na rolę akompaniamentu fortepianowego we wspólnym kształtowaniu obrazu i nastroju pieśni. Pieśni - zwłaszcza artystyczne i chóralne - były głównym tematem twórczości Yuanrena Zhao. Dzieła te ukazują szczególny nacisk na czerpanie z doświadczeń kompozytorskich nowoczesnej Europy, szczególnie w zakresie harmonii. Kompozytor był jednym z najwcześniejszych chińskich twórców, którzy odkryli ekspresyjny potencjał kolorystyczny harmonii i zrozumieli koncepcję "emocji tonalnych".

Najbardziej znaczącą cechą utworów Yuanren Zhao była jego odważna eksploracja narodowego języka muzycznego, szczególnie w zakresie integracji ludowych tekstów i melodii oraz w adaptacji zachodnich technik polifonicznych na grunt stylu narodowego. Był on także jednym z pierwszych kompozytorów, którzy czerpali inspirację z melodii ludowych i szeroko włączali do swoich utworów elementy tonalne poetyckiej recytacji, opery ludowej i narracyjności. Jako naukowiec specjalizujący się w języku chińskim i fonetyce, Zhao zwracał szczególną uwagę na integrację cech fonetycznych języka chińskiego w swoich muzycznych kreacjach.

Yuanren Zhao wyraźnie wskazał, że proste stosowanie zachodniej polifonii do chińskich melodii skutkowało niespójnościami stylistycznymi, zwłaszcza w zakresie harmonii. Dlatego też konieczne były eksperymenty z adaptacją obcych wpływów na grunt stylu ludowego. Duży dorobek Zhao pokazuje, że był on nie tylko najodważniejszym chińskim kompozytorem w tej kwestii, ale także najbardziej utalentowanym technicznie. Co ważne, jego użycie zachodnich technik nie było jedynie kwestią metody komponowania, lecz integralną częścią kształtowania artystycznego obrazu dzieła i wyrażania emocji.

How Can I Not Think of Her była najczęściej wykonywaną pieśnią Yuanrena Zhao, została ona zamieszczona w *New Poetry Songbook*. Bannong Liu, autor tekstu, wyraża tu tęsknotę za ojczyzną poprzez przedstawienie czterech pór roku.



Autor słów:

Bannong Liu (1891-1934) był poetą nowego stylu, eseistą i znanym lingwistą. Jego *Experimental Record of Chinese Phonetics* zostało nagrodzone "Constantine Linguistics Prize". Był on pierwszym chińskim lingwistą, który otrzymał tę międzynarodową nagrodę.

W 1920 roku Liu wyjechał do Europy, aby studiować lingwistykę na Uniwersytecie Londyńskim w Wielkiej Brytanii. W tym czasie, z dala od ojczyzny i tęskniąc za bliskimi, napisał swój głęboko emocjonalny wiersz. Pierwotny tytuł wiersza brzmiał *Love Song*, który później został zmieniony na *How Can I Not Think of Her*. Liu był pierwszą osobą, która użyła słowa "ona" do reprezentowania swojej ukochanej, ponieważ ideogram "on" był w starożytnym języku chińskim używany dla wszystkich zaimków w trzeciej osobie liczby pojedynczej, niezależnie od ich rodzaju. Bannong Liu był pionierem w używaniu słowa "ona" w odniesieniu do kobiet w *How Can I Not Think of Her*; zabieg ten zyskał szerokie uznanie w społeczeństwie.

Melodia utworu jest pełna wdzięku i emocji. Z jednej strony kompozytor wykorzystuje tutaj techniki tradycyjnej chińskiej opery, z drugiej zaś jej struktura muzyczna jest oparta o zachodnie wzorce. Zhao wykorzystał tutaj modulacje i techniki polifoniczne, wyrażając uczucia głębokiej tęsknoty i pożądania. *How Can I Not Think of Her* stała się klasyczną pieśnią artystyczną w skarbnicy współczesnej muzyki chińskiej, jest ona również wyróżniającym się utworem dydaktycznym wykorzystywanym w profesjonalnych instytucjach muzycznych. Pieśń podkreśla namiętne dążenie do indywidualizmu i romantycznie pojmowanej wolności wśród chińskiej młodzieży w tamtym czasie, prezentując jednocześnie nową koncepcję artystyczną i styl odmienny od tradycyjnej chińskiej literatury i sztuki. W *How Can I Not Think of Her* zastosowano tradycyjne techniki powtarzania obecne w pieśniach ludowych. Chociaż poeta przejął tu z tradycji metody powtarzania materiału, a także ujęcia metafor, język utworu jest żywy i dynamiczny, a sugerowane obrazy świeże i niepowtarzalne, dzięki czemu odbiorcy czują się tak, jakby rzeczywiście widzieli osobę i słyszeli jej głos. Pod względem siły skojarzeń i sugestywności poeta wydaje się być pod pewnym wpływem zachodniej poezji symbolistycznej.

Bannong Liu był jednym z pierwszych, którzy opowiadali się za gromadzeniem, kompilacją i zachowaniem bogatego chińskiego dziedzictwa pieśni ludowych. Zadeklarował to już w 1918. Poeta aktywnie zaangażował się w tę pracę poprzez długoterminowe badania terenowe. Wpływ pieśni ludowych na poezję Liu można dostrzec również w tym wierszu.

Wszystkie cztery sekcje utworu zbudowane są na fundamencie E-dur jako tonacji głównej, ale odpowiednie modulacje i zmiany tonacji są tutaj stosowane umiejętnie. Przykładowo, druga sekcja rozpoczyna się w tonacji E-dur, ale kończy w dominantowej tonacji H-dur. Po interludium fortepianowym powraca do tonacji głównej. Trzecia sekcja rozpoczyna się w tonacji E-dur, moduluje do jednoimiennej tonacji e-moll i kończy w G-dur. Czwarta sekcja rozpoczyna się w równoległej tonacji e-moll, a kończy w jednoimiennej tonacji durowej (E-dur), osiągając w ten sposób powrót do tonacji głównej. Skutkuje to strukturą harmoniczną, która opiera się na tonacji głównej i zawiera różne relacje tonalne.

Strukturalnie, oprawa muzyczna Yuanren Zhao odpowiada poetyckiej konstrukcji – cztery sekcje z powtarzającymi się tekstami, osadzonymi w nieco zróżnicowanych refrenach. Na początku dźwięk pedałowy E wielkie w partii fortepianu (takty 1-12) mocno ustanawia centrum tonalne dla całego utworu. Używając standardowych progresji harmoniczných w akompaniamencie, Zhao osiągnął chińsko brzmiącą linię melodyczną poprzez unikanie dźwięków a i dis, czyli czwartego i siódmego dźwięku skali E-dur.

Na początku drugiej strofy (takt 22) powraca tonacja E-dur. Linia melodyczna pozostaje w pentatonice, a tonacja stopniowo przechodzi w dominantę H-dur. Czterotaktowy łącznik instrumentalny (takty 37-40) kończy pierwszą połowę pieśni.

Wstęp powraca w takcie 41. Chociaż dźwięk pedałowy E wielkie i progresja akordu E-dur powracają w taktach 40-52, linie melodyczne z taktów 44-51 koncentrują się wokół cis, toniki paralelnej tonacji molowej. Sygnatura tonacji zmienia się ostatecznie na cis w takcie 53. Powtarzające się dźwięki ais w nowych frazach (takty 53-55) przesuwają tonację w kierunku dominanty h-moll, po czym osiadają w G-dur, równoległej tonacji do e-moll. (takty 57-58).

Po krótkim interludium (takty 58-62) utrzymanym w pentatonicznej skali G-dur, czwarta i ostatnia strofa rozpoczyna się w e-moll. Ciemniejszy ton został wzmocniony przez zmianę metrum z potrójnego na poczwórne, spowalniając puls (takty 62-66). Metrum trójdzielne zostaje przywrócone w późniejszym przebiegu. Utwór kończy się mocnym osadzeniem w tonacji E-dur.

Na końcu niniejszej rozprawy załączam pełną partyturę tego utworu. Należy pamiętać, że ta wersja partytury zawiera akompaniament skrzypiec. Partia skrzypiec jest zwykle anulowana na koncertach, w którym to przypadku nie wpływa na normalne wykonanie.

Tekst:

Na niebie unoszą się delikatne chmury, na ziemi wieje lekki wietrzyk.

Lekki wietrzyk pieści moje włosy. Jak mogę o niej nie myśleć?

Światło księżyca kocha morze, Morze kocha światło księżyca.

Ach! W tę srebrzystą noc słodką jak miód, jak mogę o niej nie myśleć?

Na wodzie powoli spływają opadłe płatki, a w wodzie powoli pływają ryby.

Jaskółko, co ty mówisz? Jak mogę o niej nie myśleć?

Uschnięte drzewa drżące na zimnym wietrze, ogniska tłące się o zmierzchu.

Na zachodnim niebie wciąż widać blask. Jak mogę o niej nie myśleć?



Zi Huang. Source: <https://www.shcmusic.edu.cn/2024/0326/c2781a50571/page.htm>

Zi Huang był kompozytorem i pedagogiem, przedstawicielem nurtu akademickiego. Urodził się w 1904 roku w Jiangsu w Chinach. W 1916 roku został przyjęty do Peking Tsinghua College, szkoły przygotowawczej dla studentów zamierzających studiować w USA. Zaczął uczyć się teorii i praktyki muzyki zachodniej, śpiewając jako drugi tenor w szkolnym chórze i grając na klawirze w orkiestrze dętej. W 1920 roku Huang zaczął uczyć się kompozycji, a w 1922 roku uczęszczał na lekcje gry na fortepianie. Huang ukończył Tsinghua College w wieku dwudziestu lat. Jako jeden z najlepszych studentów był stypendystą chińskiego rządu; studiował w Oberlin College, specjalizując się w psychologii i muzyce. Po otrzymaniu tytułu Bachelor of Arts w maju 1926 roku, Huang kontynuował swoją edukację w zakresie teorii muzyki i kompozycji w Oberlin Conservatory of Music. Z powodu żałoby po śmierci swojej partnerki Yongfu Hu, we wrześniu 1928 Huang zdecydował się przenieść na Uniwersytet Yale. W 1929 roku, w rocznicę śmierci Yongfu Hu, Huang ukończył uwerturę orkiestrową *In Memoriam*, która była kompozycją dedykowaną jego ukochanej; była ona pierwszym dziełem symfonicznym skomponowanym przez chińskiego twórcę.⁶ Utwór ten miał swoją premierę w maju 1929 roku podczas koncertu dyplomowego na Uniwersytecie Yale, pod batutą mentora Huang, Davida Stanleya Smitha. W wykonaniu uczestniczyły Yale Student Band i Newport Symphony Orchestra.

Huang ukończył studia licencjackie z muzyki na Uniwersytecie Yale i został przyjęty na stanowisko wykładowcy muzyki na Uniwersytecie Hujiang w Szanghaju. Rok później Xiao Youmei zatrudnił Huangą jako wykładowcę muzyki i dziekana ds. akademickich w Narodowej Akademii Muzycznej (obecnie znanej jako Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju). Przez siedem pierwszych lat Huang prowadził wszystkie kursy teorii muzyki i kompozycji, ponieważ nie było wystarczającej liczby wykładowców. Wykształcił on grupę wybitnych kompozytorów. Huang skomponował wiele utworów w różnych gatunkach, takich jak pieśń artystyczna, oratorium, symfonia, jak również tworzył muzykę filmową. Poza nauczaniem i komponowaniem, Huang napisał kilka podręczników muzycznych i artykułów w czasopiśmie. Niestety, niezwykle życie i kariera Huang zakończyły się w kwietniu 1938 – zmarł w wieku 34 lat z powodu tyfusu płamistego.

⁶ Zhou, Zhushuan. *Compendium of the General History of Chinese Music*. Shandong Education Press, 1991.

Zi Huang nie szczędził wysiłków w promowaniu rozwoju chińskiej muzyki. Wśród jego dzieł najpopularniejsze są bez wątpienia jego pieśni. Umiejętnie zintegrował on poezję i język muzyczny. Jego utwory pozostają popularne i są często wykonywane podczas recitali.

Charakterystyczną cechą pieśni Huanga jest wykorzystanie zintegrowanej techniki kompozytorskiej łączącej melodię, poezję i akompaniament fortepianowy, tworząc wysoce artystyczny format pieśni. Tworzenie pieśni w pierwszej połowie XX wieku w Chinach obejmowało łączenie zachodnich technik kompozytorskich, zwłaszcza pochodzących z Niemiec i Austrii, z chińskimi tradycjami muzycznymi, formując unikalny styl pieśni o cechach narodowych. Tak jak Franz Schubert jest największym przedstawicielem zachodnich pieśni artystycznych, tak Zi Huang reprezentuje szczytowe osiągnięcia w dziedzinie pieśni artystycznych w Chinach.

Komponując pieśni artystyczne, Zi Huang kładł nacisk na połączenie tekstu z muzyką i celował w używanie wyrafinowanego języka muzycznego do wyrażania koncepcji obecnej w poezji. Wybrane przez niego teksty były bogate w walory poetyckie i wartości artystyczne.

Zi Huang był także pierwszym profesjonalnym kompozytorem w Chinach, który systematycznie i kompleksowo nauczał technik kompozytorskich i teorii muzyki. Wniósł trwały wkład w tworzenie profesjonalnych instytucji muzycznych w Chinach. Wielu wybitnych współczesnych chińskich muzyków było kiedyś uczniami Zi Huang. Podczas swojego krótkiego życia stworzył on wiele wybitnych dzieł i prac teoretycznych. Osiągnął wspaniały sukces – zarówno w kompozycji muzycznej, jak i w pracy pedagogicznej, dając wspaniały przykład przyszłym pokoleniom. Jego wkład w rozwój nowoczesnej chińskiej kultury muzycznej i jego wpływ daleko wykraczają poza granice Chin i poza swój czas.

Yuanren Zhao oceniał Zi Huang słowami: "melodie Zi Huang są gładkie", "harmonie Zi Huang są w większości proste, tak jak jego osobowość", "jego siła leży w zdolności do sprawiania, by każdy utwór (...) odzwierciedlał zamierzony styl, zawsze bardzo odpowiedni, zawsze bardzo wokalny. Kiedyś nazwałem go najbardziej śpiewnym kompozytorem we współczesnych Chinach. Z tego powodu popieram ideę, by dzisiejsi studenci kompozycji przeznaczali przynajmniej niewielką część czasu spędzonego na studiowaniu Schuberta, Brahmsa i innych na poświęcenie uwagi muzyce Zi Huang". Znany chiński kompozytor Xue'an Liu pisał: "choć mój mentor Zi Huang był zwykle człowiekiem małomównym, jeśli chodzi o prowadzenie studentów i pielęgnowanie rodzącej się chińskiej edukacji muzycznej, był skromny, miły, przystępny i cierpliwy, sprawiając, że wszyscy wokół niego czuli z nim bliskość. Choć był profesorem, nigdy nie przyjmował pozycji wyższości, ani nigdy nie irytował się na innych. Zamiast tego mówił z łatwością, zachęcał do zadawania pytań, prowadził [studentów] z troską i inspirował do szerokiego myślenia; [był] zarówno dowcipny, jak i nieustraszony w swoim nauczaniu".

Luting He, prezes Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju wyrażał się o Huang tymi słowami: "Zi Huang był pierwszym [pedagogiem], który systematycznie i kompleksowo nauczał chińskich studentów nowoczesnych zachodnich technik kompozytorskich i teorii kompozycji, a jego aspiracją było ustanowienie chińskiego narodowego gatunku muzycznego. Bez nauk pana Zi Huang nie mógłbym osiągnąć niczego w kompozycji muzycznej. Jest to coś, co głęboko rozumieją wszyscy muzycy starszego pokolenia, którzy studiowali pod jego kierunkiem".

Warto wspomnieć, że na kampusie Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju dumnie stoi pomnik z posągiem Zi Huanga.



The Statue of Zi Huang on the campus of Shanghai Conservatory of Music.

Piosenka *Family Song* skomponowana przez Zi Huanga do filmu fabularnego Tianlun była znanym szeroko lirycznym utworem o znacznej długości i przystępnym języku muzycznym.

Tekst:

Każdy ma ojca / tylko ja nie mam żadnego /
Każdy ma matkę / tylko ja nie mam żadnej /
Białe chmury dryfują leniwie wzdłuż / wody rzeki / płyną na wschód /
Mały ptaszek wraca do domu / ale nie ma już gniazda /
Dziecko chce wrócić do domu / ale nie ma już łodzi /
Och, gdzie szukać źródła / och, gdzie szukać źródła /
/Nie mów, że dziecko jest porzuconą owieczką.
Nie mów, że dziecko wypłakało swe serce.
Tragedie tego świata nie ograniczają się do utraty ojca i matki.
Powstańcie, o sieroty / Obudźcie się / zagubione owieczki /
Odłóż na bok jęki udręki /
Pokaż swoją czerwono krwistą determinację
Starsi, o starsi / starsi wśród ludzi /
Młodzieńcy, o młodzieńcy / Młodzieńcy wśród ludzi /
Odłóż na bok jęki udręki /
Pokaż swoją czerwono krwistą determinację /
Służyć i poświęcać się / służyć i poświęcać się /
Poświęć się dla ludzkości / bez różnicy /
Toczące się wody rzeki / dryfujące białe chmury /
Wspaniałą wszechświat / trwa od niepamiętnych czasów /
Braterstwo ludzi / razem dzielimy / porządek niebios!



Xinghai Xian. Source: http://www.xinhuanet.com/mrdx/2021-05/24/c_139966340.htm

Xinghai Xian urodził się w 1905 w portugalskiej kolonii Makau (na wybrzeżu południowych Chin). Mieszkał tylko z matką, ponieważ ojciec zmarł przed jego narodzinami. We wczesnym okresie życia często się przeprowadzał. Gdy miał sześć lat, przeniósł się do Singapuru, tam został zapisany do szkoły podstawowej Yangzheng w celu uzyskania wykształcenia podstawowego. To właśnie w Yangzheng Primary School zrobił pierwszy krok w swojej muzycznej karierze. Jego nauczyciel, Ou Jianfu, jako pierwszy zauważył talent muzyczny chłopca i zapisał go do szkolnego zespołu wojskowego. Xian przeszedł szkolenie zarówno w zakresie gry na instrumentach muzycznych, jak i teorii muzyki. W późniejszym okresie został sprowadzony do Guangzhou (Kanton) przez ówczesnego dyrektora szkoły, Linyao Xinga, wraz z 19 innymi uczniami – celem dalszej nauki. Xinghai Xian rozpoczął naukę gry na klawirze w 1918 roku w szkole charytatywnej YMCA przy Uniwersytecie Lingnan w Guangzhou (Kanton).⁷

W 1926 wstąpił do Narodowego Instytutu Muzycznego na Uniwersytecie Pekińskim, a w 1928 r. wstąpił do Narodowego Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, studiował grę na skrzypcach i fortepianie. W tym samym roku opublikował swój znany esej *The Universal Music*. W 1929 roku wyjechał do Paryża (gdzie poznał Sicong Ma, który przedstawił go wielu tamtejszym artystom), a w 1934 roku został pierwszym chińskim studentem, który został przyjęty do Konserwatorium Paryskiego, aby studiować kompozycję u Paula Dukasa.

⁷ Sun, Jinan. *Appreciation of Chinese and Foreign Famous Songs*. Shandong Education Press, 1987.



Xinghai Xian w Paryżu, Francja.

Źródło: <http://www.yellowrivercantata.com/OldPhotos.html>

Xinghai Xian ukończył studia w klasie kompozycji zaawansowanej Paula Dukasa w 1935 roku; powrócił do Chin po śmierci Dukasa w tym samym roku. Podczas pięcioletnich studiów we Francji Xian dogłębnie studiował techniki kompozytorskie nowoczesnej muzyki zachodniej, wzbogacił swoje wykształcenie i poszerzył horyzonty artystyczne. Został członkiem Szanghajskiego Stowarzyszenia Pieśniarzy i stworzył wiele utworów o tematyce narodowej. To właśnie w Szanghaju poznał poetę Weirana Guanga i rozpoczął współpracę z nim. Po bitwie o Szanghaj Xinghai Xian i Weiran Guang opuścili Szanghaj osobno, spotkali się ponownie w Wuhan, gdzie obaj byli zatrudnieni w Biurze nr 3 Departamentu Politycznego Komisji Spraw Wojskowych.

Tworzyli oni głównie antywojenne pieśni propagandowe i podróżowali na wieś, aby uczyć chłopów tych pieśni. Następnie Xian udał się do Yan'an; tam rozpoczął się jego najbardziej płodny okres. Guang przybył do Yan'an wkrótce po kompozytorze, tam napisał długi wiersz, który stał się tekstem *Kantaty Żółtej Rzeki* Xinghai Xiana – kompozycji chóralno-orkiestrowej, która stała się symbolem chińskich uczuć narodowych i nadal jest jednym z najczęściej wykonywanych chińskich dzieł. Kantatę wykonują zarówno chóry chińskie, jak i zachodnie. W artykule *Overview of the recent Chinese Choral Singing Movement*, Xian pisał, że śpiew chóralny nie był zwykłym śpiewem, ale narzędziem do jednoczenia ludzi, "bronią do walki z wrogiem" i "pokarmem dla duszy w czasach wojny". W 1940 roku został wysłany do Związku Radzieckiego, tam zmarł w 1945 roku.

Wspominając swoje życie w Paryżu, Xian Xinghai napisał:

"Studiowałem w niepełnym wymiarze godzin, pracując jako niezależny muzyk, kelner w restauracji, a nawet w salonach manicure... Słynny rosyjski kompozytor Sergiej Prokofiew bardzo mi pomógł, podobnie jak córka rosyjskiego pisarza Turgieniewa. Dostałem się do najwyższej klasy kompozycji i dyrygentury w Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Profesor Dukas kochał mnie i chronił, załatwił mi darmowe posiłki w stołówce. Wszyscy w Konserwatorium byli bardzo pomocni, dopóki nie ukończyłem zarówno klasy kompozycji, jak i dyrygentury..."

Xian został okrzyknięty "kompozytorem ludowym", częściowo dlatego, że pochodził z biednej rodziny robotniczej i był wychowywany przez samotnego rodzica, a także dlatego, że jego muzyka obfituje w śpiewne melodie przypominające pieśni ludowe, dzięki czemu jego utwory są łatwe do zapamiętania i doceniane przez zwykłych Chińczyków, nieposiadających zaawansowanego wykształcenia czy wysokiego poziomu wyrafinowania. *Kantata Żółtej Rzeki* jest doskonałym przykładem zdolności kompozytora do przekształcania erudycyjnego poematu w utwór chóralny, którym mogą cieszyć się ludzie o różnym wykształceniu.

Xian był jednym z pierwszych kompozytorów chińskich, który czerpał z zachodniej muzyki klasycznej i wywarł wpływ na wielu późniejszych chińskich muzyków. W trakcie swojej kariery skomponował on ponad 300 utworów i opublikował 35 prac, w tym *Er Nie: Creator of New Chinese Music*. Twórca napisał wiele inspirujących pieśni patriotycznych, które stały się duchową bronią narodu chińskiego, pozwalających oprzeć się wrogowi i ocalić kraj. Komponował on we wszystkich głównych gatunkach muzycznych (dwie symfonie, koncert skrzypcowy, cztery duże utwory chóralne, prawie 300 pieśni i opera).

Xinghai Xian od dawna fascynował się pieśniami ludowymi, prowadząc nawet kurs "studiów nad pieśniami ludowymi" w Yan'an. W jednym ze swoich wykładów szczegółowo omówił wykorzystanie muzyki ludowej ("niewłaściwej muzyki") przez dwór cesarski i uczonych na przestrzeni dziejów. Przeanalizował również pieśni ludowe z różnych regionów, pochodzących z różnych grup etnicznych, jak również zachodnią tradycję zonglerów, trubadurów i misterii. Przedstawił krótki raport na temat wykorzystania muzyki ludowej przez różnych zachodnich kompozytorów, takich jak Czajkowski i Dvořák. Raport prezentuje także dzieła kompozytorów, których utwory stały się "pieśniami ludowymi" narodu – takich jak np. Stephen Foster, oraz kompozytorów, których muzyka stała się symbolem narodowym – takich jak Brahms i jego *Ein Deutsches Requiem*. Dzięki tym porównaniom doszedł do wniosku, że muzyka

ludowa może stać się sztuką wysoką, zaś nowa muzyka chińska musi czerpać inspiracje z bogatych skarbów tradycyjnej chińskiej muzyki ludowej. Pisał: "pod względem melodii, chińskie pieśni ludowe są pełne namiętności, są bardziej interesujące niż pieśni ludowe innych narodów... Z powodu [obecnych w nich] ograniczeń technicznych są jednowymiarowe. Ze względu na piękne melodie, niektóre z naszych pieśni ludowych przetrwały tysiące lat, a ludzie wciąż je kochają...".

"Pieśni ludowe można komponować współcześnie", powiedział Xinghai Xian podczas jednego ze swoich wykładów – „wykształcony kompozytor, który doświadczył wielu zmagień w prawdziwym życiu i miał bliskie relacje z klasą robotniczą, może komponować pieśni ludowe". Wyobrażał sobie, że jeden styl muzyki ludowej może reprezentować cały naród i stać się podstawą stylu narodowego. Wierzył, że inspirację dla chińskiej muzyki chóralnej można odnaleźć w bogatej tradycji chińskiej muzyki ludowej. Włożył wiele wysiłku w zbieranie pieśni ludowych, a jego kompozycje były wypełnione melodiami przypominającymi pieśni ludowe, dlatego stał się ulubionym kompozytorem w Chinach.



Weiran Guang.

Source: <http://www.musiceol.com/news/html/2015-8/20158611501536164986.html>

Narodziny *Kantaty Żółtej Rzeki*

Zgodnie z relacją Wu Xi-Linga, zespół Grupy Wykonawczej nr 3 opuścił Wuhan, kierując się na północny zachód do Yan'an, było to po zajęciu miasta przez Japończyków w październiku 1938 roku. Podczas dwóch miesięcy żmudnej pieszej podróży muzycy byli świadkami wielu cierpień ludzi pozbawionych domu wskutek działań wojennych, a także trudnych warunków, w jakich żyli. Poeta Weiran Guang, zainspirowany potęgą Żółtej Rzeki, jak również siłą i determinacją żeglarzy, którzy pracowali na rzece, napisał swój poemat w pięć dni po przybyciu do Yan'an. Po przybyciu na miejsce Guang zaprosił Xiana na odczyt poezji, podczas którego zapytał, czy ten skomponowałby muzykę do jego wiersza. W tym czasie Xinghai Xian pracował nad kolejną kantatą i nad symfonią, zbierał również zasłyszane pieśni ludowe. Pomimo dużego obciążenia pracą, Xian skomponował kantatę w zaledwie sześć dni, podczas których codziennie spotykał się z Guangiem, pisząc i poprawiając kilka części, zgodnie z sugestiami poety.

Kompozycja miała swoją premierę trzynastcie dni później, 13 kwietnia 1939.

Xinghai Xian napisał w nocy do kompozycji:

"Utwór ten została napisany w małym *yao dong* w Lu Yi (Lu Xun Arts Academy); ponieważ Grupa Wykonawcza nr 3 spieszyła się z opuszczeniem Yan'an, ukończyłem chór i pełną partyturę w ciągu pięciu do sześciu dni. Ludzie na wielu obszarach, w tym zarówno w strefach wojny, jak i pokoju, lubią tę kantatę; zawsze chciałem ją przepisać przy użyciu właściwej notacji nutowej, ponownie aranżując ją w zachodniej instrumentacji orkiestrowej, która byłaby znacznie lepsza niż wersja w notacji Chev  , ale z powodu nauczania i komponowania nie znalazłem na to czasu. Ale od wiosny 1941 roku z powodzeniem ją ukończyłem. Ta orkiestracja może by  c używana przez Europejczyków lub Amerykanów i jest znacznie bardziej uniwersalna ni  z ta w Chev  , jednocześnie utwór jest utrzymany w stylu narodowym i ulepszony technicznie".⁸

Według dawnego ucznia, Tian Chonga, Xian uwielbia   muzyk   ludową. Tian przypomniał sobie, że od czasu ich pierwszego spotkania, Xinghai Xian spiewa   swoim studentom południowe pieśni ludowe. W czasie ukończenia kantaty Tian pamiętać, że kompozytor pracowa   nad inną kantat  , a także nad symfoni  , zbiera   jednocześnie pieśni ludowe, które s  ysza   od rolników. W swoim artykule *Ode to An Era - Remembering Comrade Xinghai Xian composing "Ode to the Yellow River"*, Tian przypomniał sobie, jak zapyta  , czy Xinghai Xian przerobi  by jedną z częsci dzie  , aby muzyka bardziej przypomina   autentyczną post  c z pieśni ludowej. Xian odpowiedział: "Wiesz, że kocham pieśni ludowe, zwi  szcza pieśni ludowe tego regionu, dla tego wypełniają one każdą częsc *Kantaty Produkcyjnej*. Próbowałem najpierw skomponowa   t   częsc z użyciem pieśni ludowych, ale to nie zadziałało, więc ją podarłem. Autor tekstu chciał wywyższyć   ol  t   Rzek  ... Mówiąc o wywyższeniu, ludzie często my  l   o pieśniach pochwa  nych. Studiowałem zachodnią muzyk   w obcym kraju, nie mog   napisa   tej ody tak jak hymnu w ko  sciele, więc pomyślałem o szukaniu odpowiednich materia  w melodycznych, ale to nie zadziałało, starożytnie melodie nie mog   wyrazi  c wspania  osci   ol  tej Rzeki i intencji autora tekstu!".

⁸ Zhang, Suzhi. *The Composition and Performance Process of "Yellow River Cantata"*. Music Time, 2012.



Žółta rzeka. Źródło: <http://hkhkpb.com/index3.html>

Mierząca ponad trzy tysiące kilometrów długości Žółta Rzeka ustępuje tylko Jangcy; jest ona najdłuższą drogą wodną w Chinach. Žółto-brązowy odcień, który nadaje rzece pochodzi od ogromnych ilości mułu (lessu) zebranego przez wody.

Nazywana jest "rzeką-matką narodu chińskiego" i "kolebką chińskiej cywilizacji", Žółta Rzeka jest dla Chin równie ważna, jak Nil dla Egiptu. Wioski rolnicze zaczęły powstawać w dolinie Žółtej Rzeki już w epoce neolitu (około 9500 lat p.n.e.). Od tego czasu kolejne dynastie rozkwitały dzięki skutecznej kontroli nad rzeką, albo upadały w wyniku jej wylewów.

Podobnie jak Wisła łączy się z Warszawą, tak Žółta Rzeka łączy chińskie serca na całym świecie z ich ojczyzną, historią i korzeniami. Oprócz znaczenia gospodarczego (dostarczanie wody dla rolnictwa i energii hydroelektrycznej), Žółta Rzeka pielęgnuje ducha i siłę narodu chińskiego.



Koncert *Kantaty Żółtej Rzeki* przy wodospadzie Hukou na Żółtej Rzece w 2024 r.

Source:

<https://sx.chinadaily.com.cn/a/202404/12/WS66189973a3109f7860dd91cf.html>

Omówienie kantaty.

Kantata składa się z ośmiu części, a "każda część jest częścią kolekcji obrazów przedstawiających Żółtą Rzekę jako symbol bohaterskiego narodu chińskiego".

Muzyka dzieła zabiera słuchacza w podróż, która rozpoczyna się nad brzegiem Żółtej Rzeki.

Część druga: *Oda do Żółtej Rzeki*

Jest to solowy utwór na baryton lub tenor, będący namiętnym hymnem pochwalnym. Muzyka jest wspaniała, żarliwa, głęboka i wzruszająca, pełna wielkiej i niepohamowanej pasji. Tekst pierwszej sekcji formalnej sławi majestatyczny wygląd Żółtej Rzeki; w drugiej sekcji wychwala chińską kulturę liczącą pięć tysięcy lat; zaś w trzeciej – nieugiętego i wielkiego ducha chińskiego narodu. Słowa ilustrują piękno, wielkość i werwę rzeki, opiewając ją jako kolebkę narodu i źródło jego siły, tak jakby "bohaterskie dziecko naszej ojczyzny śpiewało jej chwałę, przyrzekając podążać za jej przykładem, aby stać się odpornym i potężnym".

Recytacja Ach! Moi przyjaciele!

Bohaterski duch Żółtej Rzeki dominuje nad równinami Azji, reprezentując wigor naszego narodu, potężnego i silnego!

Tutaj, naprzeciw Żółtej Rzeki, śpiewamy naszą pieśń chwały.

Solo

Stoję na szczycie góry,

wpatrując się w Żółtą Rzekę płynącą na południowy wschód.

Złote fale falują, wyniosłe wody wznoszą się.

Błotniste, wirujące bystrza wyznaczają jego kręty bieg

z góry Kunlun, pędząc w kierunku Morza Żółtego

dzieląc centralne równiny Chin na część południową i północną.

Ach, Żółta Rzeka!

Jesteś kolebką chińskiego narodu!

Pielegnowaliście pięć tysięcy lat starożytnej kultury,

Wiele bohaterskich historii miało miejsce na waszych wybrzeżach!

Ach, Żółta Rzeka!

Jesteś potężny i silny jak olbrzym.

Pojawiasz się na równinach Azji, wykorzystując swoją bohaterską sylwetkę do budowania obrony naszego ludu.

Ach, Żółta Rzeka! Pędzisz wzdłuż horyzontu, majestatyczna,

wyciągając ramiona jak niezliczone pasy żelaza w kierunku północnych i południowych wybrzeży.

Potężny duch naszego ludu rozkwitnie pod twoją opieką!

Część czwarta: *Ballada o Żółtej Rzece*

Jest to liryczny chór żeński w stylu pieśni ludowej, skomponowany w zmodyfikowanej formie trójdzielnej. W pierwszej jej części delikatna, pełna czułości melodia przedstawia ludzi po obu stronach Żółtej Rzeki – pracujących i żyjących na tej ziemi od pokoleń – wyrażając głęboką miłość synów i córek Żółtej Rzeki do ojczyzny i ich tęsknotę za spokojnym życiem. W drugiej sekcji chór mieszany wykonuje głęboką i żalobną muzykę, wyrażającą udręczone jęki cierpiących rodaków. Trzecia sekcja to skrócona repryza melodii, w której następuje kontynuacja wyrażania cierpienia ludzi mieszkających wzdłuż Żółtej Rzeki w jeszcze bardziej żalobnym tonie i emocjach. Żółta Rzeka wciąż płynie, ale cierpienie ludzi staje się coraz większe. Część ta, pierwotnie napisana dla chóru żeńskiego, ilustruje szczęśliwe przedtem życie tych ludzi, które zostało zniszczone przez japońską inwazję w 1937.

Recytacja

Jesteśmy synami i córkami Żółtej Rzeki, którzy mozolnie dążą do zwycięstwa z każdym mijającym dniem!

Ale każdy dzień, w którym wróg żyje, to jeden dzień więcej, w którym nie możemy odpocząć. Jeśli w to wątpisz, posłuchaj bolesnych jęków tłumów nad rzeką na wschodzie.

Chór

Żółta woda, pędząca na wschód, płynąca przez dziesięć tysięcy mil. Szybkie wody, wysokie fale i rwące potoki brzmią jak odgłosy tygrysów i wilków.

Otwórz kanały i zbuduj wały, bo na wschodzie leży równa ziemia żyzna dla kielkującej pszenicy i pachnących kwiatów soi. Mężczyźni i kobiety, młodzi i starzy, żyją w szczęśliwym dobrobycie.

Ale odkąd przybył wróg, ci zwykli ludzie doświadczyli wielkich nieszczęść! Zdrada, niegodziwość, spalenie i morderstwo stworzyły pustynię spustoszenia;

Ludzie eskortujący starszych i niosący młodych rozpraszają się we wszystkich kierunkach, aby uciec przed śmiercią;

Tracąc ojców i matki, nie są w stanie wrócić do swoich rodzinnych wiosek!

Żółte wody pędzą dniem i nocą, a rodziny są rozdzielane!



Xinghai Xian dyryguje kantatą *Yellow River*.

Source: <https://culture.china.com/artnews/11159887/20210825/39921181.html>

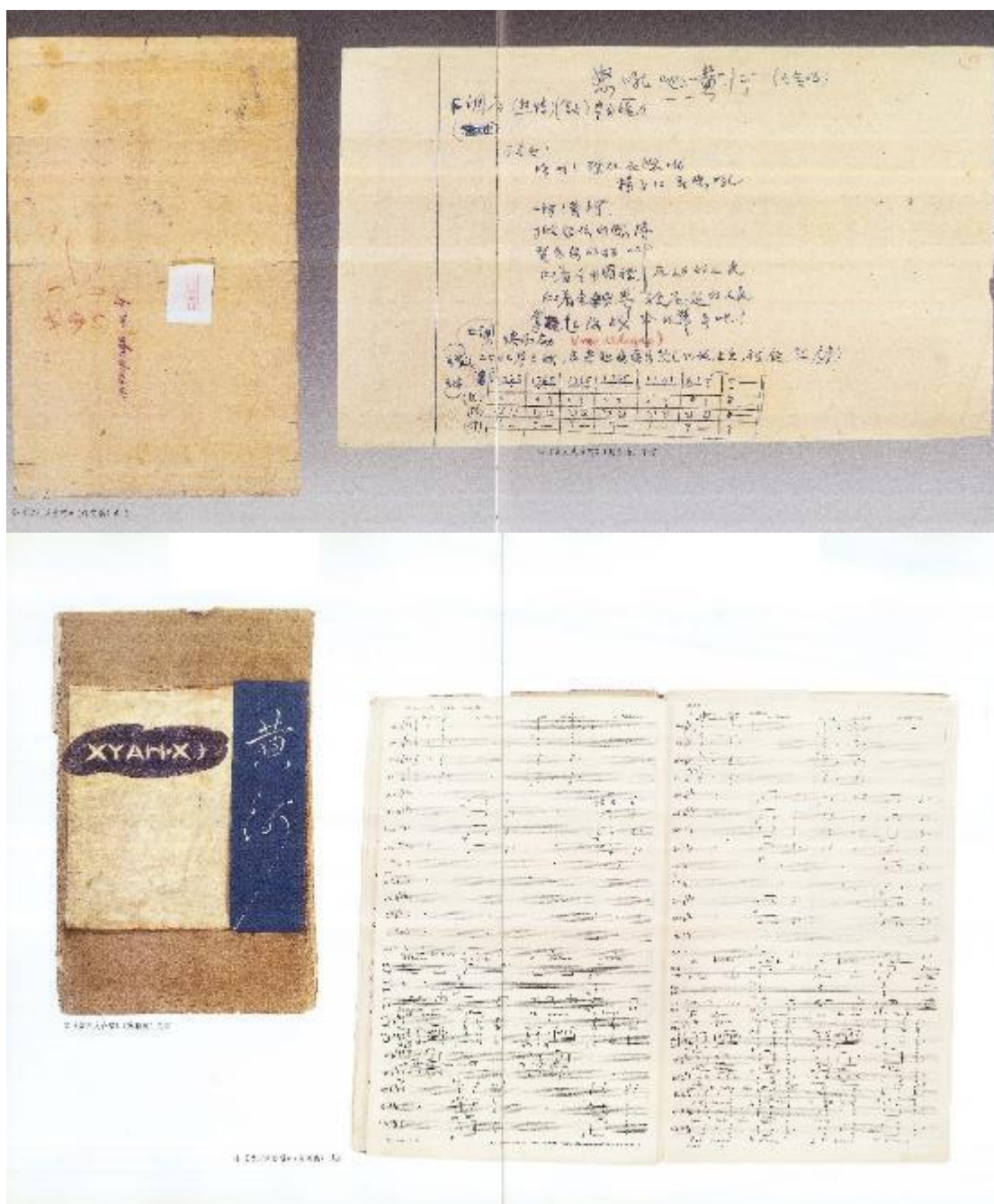
W 2019 roku uznany dyrygent Mariss Jansons współpracował z Lang Langiem, aby zaprezentować koncert fortepianowej wersji *The Yellow River Cantata*. Wystąpiła Orkiestra Symfoniczna Radia Bawarskiego. Warto to docenić, a link wideo dostępny online to: "<https://youtu.be/D-vE5c0nZwE?si=sDqQl0yK18a8GAx7>".

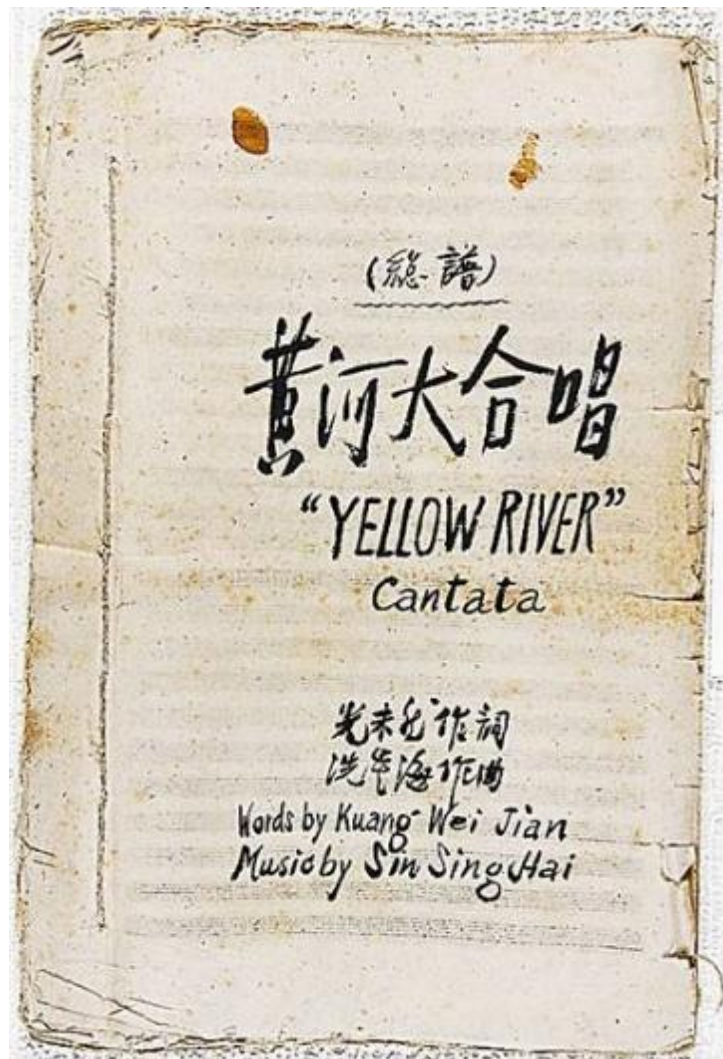


Ja i najsłynniejszy chiński pianista - Lang Lang

W wywiadzie Lang Lang powiedział: „*Kantata Żółtej Rzeki* zajmuje w Chinach niezachwianą pozycję historyczną. Rzadko zdarza się, aby pojedynczy utwór muzyczny rezonował ze wszystkimi Chińczykami, ale ten utwór może zjednoczyć duszę całego narodu chińskiego, co czyni go naprawdę wyjątkowym dziełem. Sukces *The Yellow River Cantata* leży w kilku aspektach. Po pierwsze, niesie ona ze sobą wyraźnie chiński koloryt, taki jak w utworze *Ballad of the Yellow River*. Jednocześnie powstała ona w szczególnym okresie, co nadaje jej niezwykłego uroku. Utwory o tak spójnej sile są bardzo rzadkie nawet na światowej estradzie muzycznej. Dzieło to połączyło się z krwią w moich żyłach. Kiedy go wykonuję, robię to ze szczerą miłością, a wraz z wiekiem ta miłość tylko się pogłębia. Żółta Rzeką ma ogromne znaczenie dla Chińczyków. *Kantata Żółtej Rzeki* jest symbolem siły jedności narodu chińskiego.”

Rękopis *Kantaty Żółtej Rzeki* Xinghai Xiana
 Źródło: Archiwum Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju





偽術彙河 (編者)

62

甲午歲後月廿七
 相繼像拉羊一般
 秋又草割
 夜臥露地遠近兵馬
 頗覺驚心
 候至天明

(civ)

明使府

71-4

71. (Allegre)

(정·조·서·문·화·학)

[illegible]

五



Luobin Wang. Source: <http://www.wangluobin.com/spjszx>

Luobin Wang (1913-1996)

Był on jednym z najbardziej znanych chińskich muzyków ludowych w XX wieku. Pochodzący z Pekinu Luobin Wang ukończył Wydział Muzyki Beijing Normal University w 1934 roku. Cztery lata po tym, jak poznał i zapisał pierwszą pieśń ludową z Xinjiangu, *The Girl of Dabancheng w Lanzhou*, zakochał się głęboko i na zawsze w północno-zachodnich Chinach; zamieszkał tam na resztę swojego życia. Życie to poświęcił zbieraniu, przepisywaniu, komponowaniu i rozpowszechnianiu północno-zachodnio-chińskich pieśni ludowych. W sumie prace Luobina Wanga to siedem oper i około 1000 pieśni, które zostały zawarte w sześciu opublikowanych śpiewnikach.

Większość jego utworów muzycznych to pieśni miłosne, wśród których *In a Faraway Place* i *The Half Moon Is Climbing in the Sky* zostały wybrane jako pozycje klasyczne w muzyce chińskiej XX wieku i nagrodzone przez chiński rząd "The Golden Record Prize for Outstanding Musical Composition". Wiele z jego innych pieśni jest znanych daleko i szeroko – zarówno w kraju, jak i za granicą; wzbogaciły one skarbnicę klasycznych chińskich dzieł muzycznych.

In That Far Away Place łączy w sobie cechy pieśni ludowych tybetańskich, kazachskich i ujgurskich. Utwór jest miłosną pieśnią, która wyraża podziw dla dziewczyny mieszkającej w odległej krainie baśni. Został on wykorzystany w jednym z epizodów w chińskim filmie *Wiosna w małym mieście* z 1948 roku.

Pieśń opowiada romantyczną historię miłosną między chińskim młodzieńcem Han i tybetańską dziewczyną. Wesoły tekst oraz żywa melodia podnoszą znaczenie miłości i życia. Jest to symbol etnicznej jedności między Tybetańczykami i Chińczykami Han oraz znak dziedzictwa kulturowego. Luobin Wang zadeedykował utwór mieszkańcom Qinghai, a nawet ludziom na całym świecie.

W 1992 roku utwór został uznany za klasyczną pozycję w muzyce chińskiej XX wieku. Dwa lata później Luobin Wang otrzymał za ten utwór nagrodę UNESCO "Special Contribution Award for Cultural Exchange Between East and West".

In That Far Away Place powstała na bazie europejskiej skali siedmionowej, rzadko spotykanej w chińskich pieśniach ludowych Han. Odznacza się ona tonem kazachskich i tybetańskich pieśni ludowych z regionu Qinghai. Pieśń ta, pełna romantycznych uczuć chińskiej młodzieży, charakteryzuje się zdrową treścią i doskonałością artystyczną, spełniając wszystkie warunki powszechnego przekazu. Dlatego też stała się wybitnym chińskim dziełem sztuki muzycznej, które wykracza daleko poza region, język, etnos i swoją epokę.

In That Far Away Place jest najczęściej wykonywaną pieśnią Luobina Wanga, jak również jedną z najczęściej wykonywanych chińskich pieśni na całym świecie. Z tego powodu Wang zyskał tytuł "Króla Zachodnich Pieśni". Słowa tej pieśni, zgodnie z wolą kompozytora, są wyryte na jego nagrobku. Paryskie Konserwatorium Muzyczne we Francji włączyło ten utwór do programu nauczania przedmiotu „muzyka Wschodu”.

W 1947 roku amerykański piosenkarz Paul Robeson przetłumaczył tekst utworu na język angielski i wykonał go publicznie w Szanghaju. W tym samym czasie, dla uczczenia zwycięstwa nad faszyzmem i założenia Organizacji Narodów Zjednoczonych, zaśpiewał i nagrał dwie inne chińskie pieśni, *March of the Volunteers* i *In That Far Away Place*.

W 1952 roku radziecki śpiewak tenorowy Bebtow zaśpiewał tę piosenkę po chińsku podczas "Miesiąca przyjaźni chińsko-radzieckiej", występując w takich miastach jak Pekin, Szanghaj, Guangzhou (Kanton) i Chengdu.

W 1998 roku, podczas Cross-Century Voice Concert w Taipei na Tajwanie, amerykańska piosenkarka jazzowa Diana Ross i dwóch z trzech wielkich tenorów na świecie – José Carreras i Plácido Domingo – wykorzystali ten utwór wielkim finale swojego show i wykonali go w wielu miejscach.

W 2007 roku reżyser Feng Gao nakręcił film *Love Song at the Horizon*, oparty na doświadczeniach Luobina Wanga związanych z komponowaniem utworu. Dnia 24 października tego samego roku wystrzelono satelitę księżycowego Chang'e 1, który odtworzył *In That Far Away Place* w przestrzeni kosmicznej, 380 000 kilometrów od Ziemi.

Tekst pieśni:

In that far place, have a good girl (W dalekim miejscu mieszka dobra dziewczyna).

Kiedy ludzie przechodzą obok jej namiotu, wszyscy chcą spojrzeć za siebie i ją zobaczyć.

Jej różowa, uśmiechnięta twarz wygląda jak czerwone słońce.

Jej piękne i poruszające oczy,

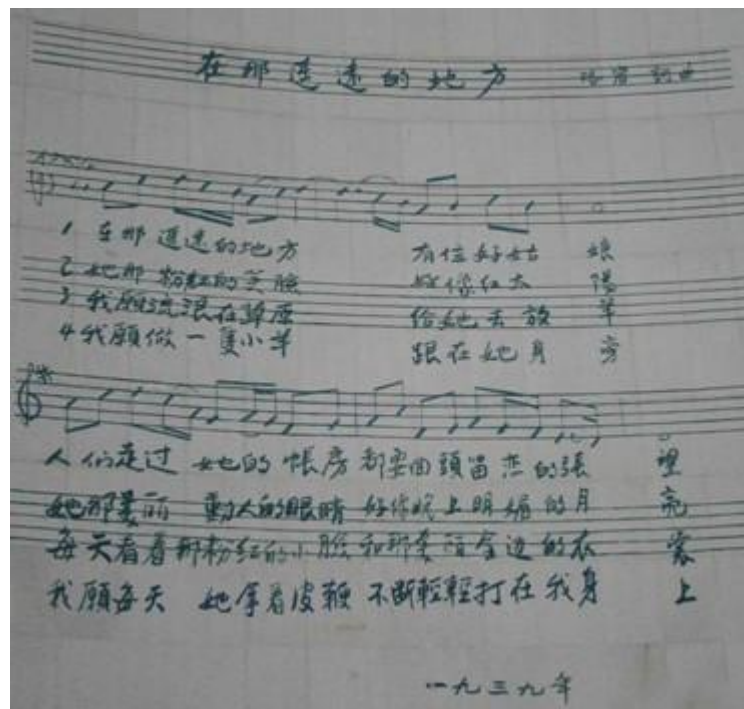
jak jasny księżyc wieczorem.

Chciałbym wędrować po łąkach i pasać z nią owce.

Codziennie patrzeć na poruszające się oczy, piękne ubrania haftowane złotem.

Chciałbym być małym barankiem i podążać u jej boku.

Chciałbym, żeby każdego dnia mogła trzymać pejcz i lekko mnie bić.



Rękopis *In That Far Away Place*.

Źródło:

https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E6%B4%9B%E5%AE%BE/502866?fromModule=lemma_inlink



Tybetańskie kostiumy w Qinghai. Chiny.

Source: https://news.sohu.com/a/798344542_267106

Treść klasycznej chińskiej poezji jest głęboka, emanuje estetycznym urokiem połączenia krajobrazu i uczucia, mglistym, ukrytym, wyrafinowanym pięknem i niepowtarzalnym smakiem, tworząc wyjątkowy czar. Pieśni artystyczne do poezji klasycznej powstają poprzez wykorzystanie jej w charakterze tekstów do muzyki i posiadają niepowtarzalny urok. Są to dzieła, które doskonale łączą poetyckie obrazy i koncepcję muzyczną. Były one od zawsze ważnym nośnikiem tradycyjnej kultury narodu chińskiego; ich tworzenie i wykonywanie zawsze cieszyło się szczególną uwagą i przychylnością kompozytorów czy wokalistów.

Pieśni oparte na poezji klasycznej to dzieła tworzone na podstawie wierszy ułożonych przez starożytnych poetów. Łączą one piękno poezji z pięknem muzyki, integrując umuzycznioną koncepcję liryczną z poetyckim obrazem dźwiękowym. Stanowią one ważną kategorię w obrębie chińskich pieśni i stały się również jednym z elementów dziedzictwa kulturowego narodu chińskiego.



Xue'an Liu.

Źródło: <https://www.ccmusic.edu.cn/gyrw/3d53d5c615f94000a7b96a6a900b2eb5.htm>

Xue'an Liu (1905-1985) był współczesnym chińskim kompozytorem, teoretykiem muzyki i pedagogiem muzycznym. Pochodził z Tongliang w prowincji Syczuan (obecnie Tongliang w prowincji Chongqing).

Liu był znanym artystą, światowej klasy mistrzem wymienionym w *The Encyclopædia Britannica: Dictionary of World Biography*. Jego życie obfitowało w trudności, ale zawsze zachował on miłość do muzyki. Został wcześniej osierocony przez rodziców. W młodości, dzięki wsparciu finansowemu krewnych i przyjaciół, Xue'an Liu studiował grę na fortepianie i skrzypcach w Akademii Sztuk Pięknych w Chengdu. Nauczył się także śpiewać operę *Kunqu* i komponować muzykę. Następnie, w 1930 roku, został przyjęty do Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju. Podczas pobytu w Konserwatorium systematycznie studiował zachodnie techniki kompozytorskie pod kierunkiem Youmei Xiao i Zi Huanga. Wczesne utwory, takie jak *Drifting Snowflakes*, spotkały się z wielkim uznaniem Erpin Qi. Liu stał się pierwszym z "Czterech Wielkich Uczniów" Zi Huanga. W późniejszym czasie, po rozmowie ze swoim mentorem Zi Huangiem, który uczył, że "kompozycja powinna służyć potrzebom oporu narodu przeciwko Japonii" – i po przemówieniu dyrektora Youmei Xia – który mówił "użyj pieśni bojowych, aby zjednoczyć wolę walki narodu chińskiego przeciwko wrogowi" – Xue'an Liu zmienił swój styl komponowania. Zastąpił prostotę i elegancję jasnością i żywością, zamieniając delikatny i sentymentalny śpiew w krzyk z zacieklą determinacją. Skomponował on wiele antyjapońskich pieśni wojennych, takich jak *Ballada o Wielkim Murze*. Liu ukończył Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju w 1936. W październiku 1937 samodzielnie sfinansował założenie periodyku *Battle Song*, jedynej wówczas publikacji w kraju poświęconej wyłącznie antyjapońskim pieśniom wojennym. Pracował kolejno jako profesor kompozycji w Suzhou College of Social Education, Southern Jiangsu Institute of Arts and Education, Jiangsu Normal College, East China Normal University, Beijing Normal College of Art i China Conservatory of Music. Skomponował utwór fortepianowy *Chinese Suite*.

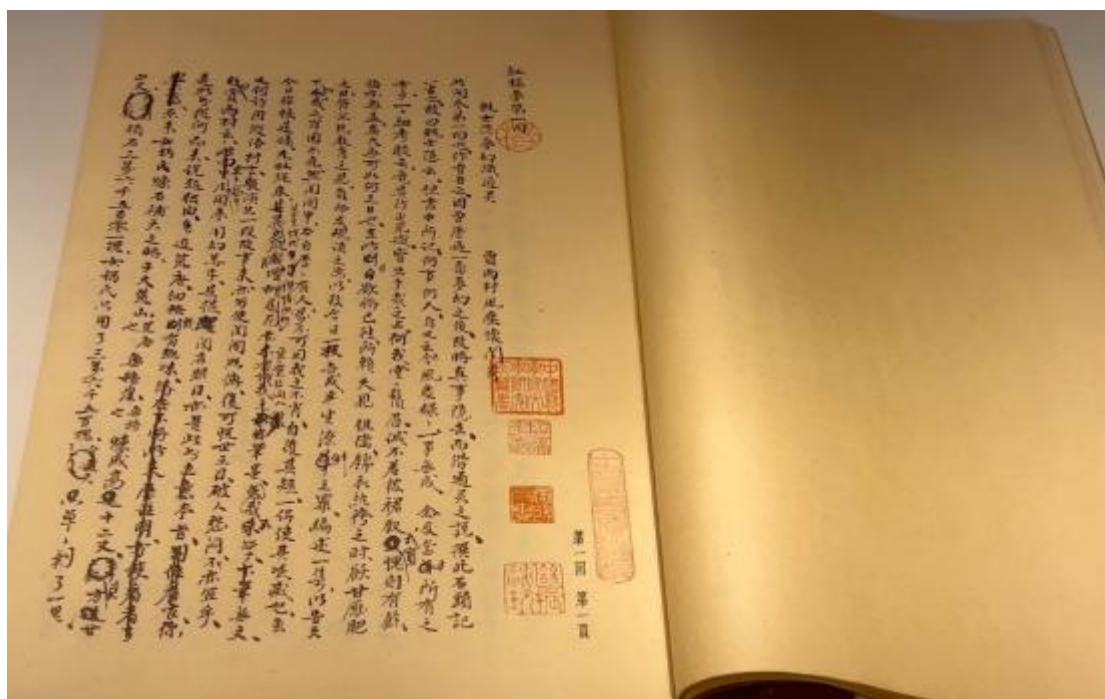


Chinese Suite. Źródło: <https://www.modernhistory.org.cn>

Xue'an Liu był bardzo ważną postacią w Chinach w XX wieku. Jego życie obejmowało znaczące okresy historyczne, w tym Republikę Chińską, wojnę przeciwko Japonii, chińską wojnę domową i powstanie Chińskiej Republiki Ludowej. Poświęcił je całkowicie uprawianiu muzyki.

Red Beans nie tylko odzwierciedla liryczny styl Xue'ana Liu, ale także wyraża emocjonalną treść poprzez dźwięki. Wykorzystując historię miłosną Daiyu Lin i Baoyu Jia, pośrednio ukazuje tragiczną sytuację społeczną kraju w tamtym czasie. Wyrażając smutek Xue'an Liu staje w obliczu narodowego cierpienia i rezonuje z narodem.

Sen o Czerwonej Komnacie to XVIII-wieczna powieść chińska autorstwa Xueqin Cao. Uważana jest ona za jedno z Czterech Wielkich Arcydzieł Chin. Znana jest ze swojego psychologicznego wymiaru oraz obserwacji światopoglądu, estetyki, stylu życia i stosunków społecznych w Chinach okresu późnej dynastii Qing. Xueqin Cao rozpoczął jej pisanie w latach 40. XVIII wieku i pracował nad nią aż do śmierci w 1763 lub 1764 roku. We wczesnych latach jego rodzina była bogata i prowadziła ekstrawaganckie życie, ale potem popadła w ubóstwo. Cao nie uległ złym emocjom, a dzięki swojej silnej wytrwałości i otwartości umysłu po wielu latach napisał *Dream of Red Mansions*. Tytuł dzieła został również przetłumaczony jako *Red Chamber Dream* i *A Dream of Red Mansions*.



Rękopis *Snu o Czerwonej Komnacie*. Źródło: <https://www.chnmuseum.cn/>

Tekst pieśni *Red Beans* pochodzi z rozdziału 28 *Dream of the Red Chamber* – jest to pieśń śpiewana przez postać Baoyu Jia. W rozdziale tym Baoyu Jia śpiewa *Czerwoną Fasolę* na bankiecie, by wyrazić swoją miłość do osoby, za którą tęskni. *Czerwona Fasola* odnosi się do *zakochanej fasoli*, a w wierszu *Czerwona fasola* z dynastii Tang autorstwa Wei Wang, odnośny wers brzmi następująco: "Mam nadzieję, że zbierzesz więcej, bo to jest najbardziej sugestywna miłość". W poezji czerwona fasola często symbolizuje tęsknotę; tutaj metaforycznie reprezentuje krew i łzy.

Pieśń ma strukturę wielofazową. Utwór rozwija się wokół rytmicznego wzorca pierwszej frazy muzycznej. Rytmiczna formuła, w połączeniu z falującym ruchem melodycznym, wyraża subtelne emocje w sposób przypominający zarówno śpiew, jak i recytację. Dwie ostatnie frazy muzyczne są takie same jak dwie pierwsze, co tworzy silne poczucie jedności i artystycznie wzmacnia ekspresję tęsknoty.

Dzieło roztacza atmosferę liryzmu, subtelności, ładu, harmonii i smutku. Dlatego też przesłanie *Red Beans* jest dalekie od poetyckiego – przekazuje ból i smutek. Aby wykonać go właściwie, trzeba zrozumieć intencję kompozytora, aby uchwycić i wyrazić esencję emocjonalną.

Tempo determinuje nastrój całego utworu, często jest niestety zmieniane przez wykonawców. Oryginalne tempo *Red Beans* to *andante* (tempo spacerowe), ale wielu muzyków wykonuje je jako *adagio* lub *lento*, co sprawia, że muzyka jest pozbawiona życia i wlecze się aż do znużenia. Dlatego też kontrola tempa jest kluczem do udanego wykonania *Red Beans*.

Łuki frazowe są powszechnie używane w pieśniach lirycznych, by zapewnić płynną i delikatną realizację melodii. Frazowanie nie powinno być niedbałe. Dźwięk na początku frazy powinien być lekko zaakcentowany, kolejne zaś dźwięki powinny być grane stopniowo łagodniej, podobnie do efektu *decrescendo*.



Pauzy służą wzmocnieniu ekspresji muzycznej, szczególnie w utworach lirycznych. Funkcja ta jest często źle rozumiana; wielu uważa, że pauzy służą po prostu do oddychania, co jest tylko jednym z ich celów. Służą one również jako przejścia, jako dramatyczne zatrzymanie, przygotowanie do kulminacji lub momenty, w których cisza wyraża więcej niż dźwięk. Na przykład pauzy po 11, 13 i 19 takcie sugerują utrzymujące się emocje. Najlepszym sposobem na ich wyrażenie jest nieznaczne skrócenie i złagodzenie nuty przed pauzą, podkreślając powściągliwość i subtelność frazy.



Red Beans przyjmuje tradycyjną chińską strukturę początku, kontynuacji, zwrotu i zakończenia, strukturę typową dla chińskiej pieśni ludowej. Używając tej "czwórki" jako ramy, można przedstawić przebieg logicznej ekspresji muzycznej: pierwsza linia jest oryginalnym stwierdzeniem, druga linia jest kontynuacją jej rozwoju, funkcja zwrotu jest odzwierciedlona w trzeciej linii, zaś czwarta linia służy jako rozstrzygające zakończenie. Chociaż ogólna struktura muzyczna charakteryzuje się tutaj prostotą, utwór zawiera pewien rozwojowy i ekspansywny proces myślowy: najpierw początek, potem kontynuacja, następnie transformacja i wreszcie integracja. Każda formalna sekcja muzyczna jest połączona z sąsiednimi i rozwija się krok po kroku.

Tekst:

Moje krwawiące serce i łzy desperacji kapią bez końca jak spadająca czerwona fasola;
Jednak wiecznie kwitnące wiosenne wierzby i kwiaty są w pełni widoczne w tym
malowniczym mieszkaniu.

Podrzucanie i obracanie po zmierzchu, bo burza uderza w koronkowe okno,

Nie zapominam wcale o niedawnym i przeszłym smutku.

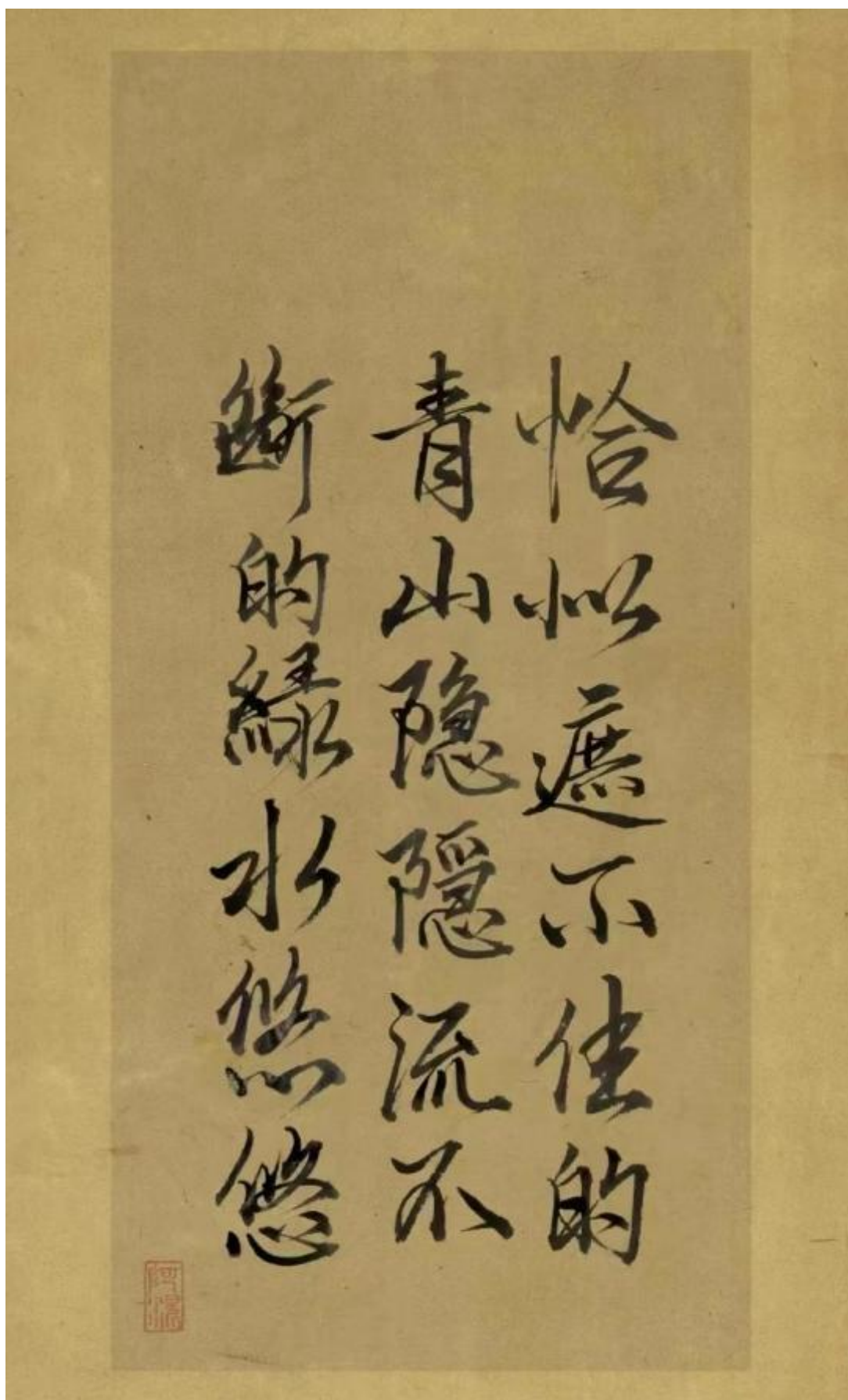
Połykając niepyszny ryż i wyborne wino, dławią mnie w gardle;

Patrząc w nieskończoność, ozdobne lustro odbija tylko moją skromność i rozpacz.

Nie mogę się odblokować; znoszę długą i ciemną noc.

To jak zielona góra, która jest tylko mgliście zasłonięta,

Albo meandrujący szmaragdowy strumień, którego nie da się zablokować!



Słowa Czerwonej fasoli zapisane chińską kaligrafią



Yiruo Li. Source: http://www.scsqw.org.cn/scyx/scfw/content_141812

Yiruo Li (1911-1959), którego prawdziwe nazwisko brzmiało Li Tianlu, był przedstawicielem narodowości Han i urodził się w Baizhang Village, Madu Township, Xuanhan County, Dazhou City w prowincji Syczuan. Od dzieciństwa był inteligentny, skłonny do poezji, lubił grać i śpiewać. Najpierw uczył się w Suishu United Middle School w okręgu Daxian, a następnie został przyjęty na Uniwersytet Chińsko-Francuski. Przez całe życie uwielbiał zbierać i tworzyć teksty pieśni ludowych. Wśród nich najbardziej znanymi są *Su Erjie* i *Kangding Love Song*. Yiruo Li jest autorem tekstu znanej na całym świecie piosenki *Kangding Love Song*, był też twórcą nurtu chińskich piosenek kampusowych. W 1929, kiedy studiował na Uniwersytecie Chińsko-Francuskim w Chengdu, zakochał się w swojej koleżance z klasy Li Ying z Kangding i został zaproszony do odwiedzenia krewnych w tym mieście. Zainspirowany trzema skarbami Kangding, "Kolorowymi Chmurami, Słońcem i Księżycem" oraz miłością, czarujący młodzieniec zakochał się mocno, a namiętność jego serca wybuchła z niezwykłą siłą. Li wykorzystał typowy styl pieśni ludowych Bashan („Liuliu Tune”), aby stworzyć oryginalny, pełen miłości do przyrody świat *Kangding Love Song* i *Horse Racing Song*; były one śpiewane na uczelniach i uniwersytetach w Kangding i Chengdu.

W 1952 grupa młodzieży tybetańskiej i Han z Kangding wykonała *Kangding Love Song* na Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Wiedniu, zdobywając Srebrny Medal. Następnie UNESCO zarekomendowało *Kangding Love Song* jako pierwszą chińską pieśń ludową. W krótkim czasie pieśń ta stała się znana na całym świecie – ze względu na piękną melodię i głębię emocjonalną. W latach 70. została ona wybrana do reprezentowania kultury świata jako jedyny chiński utwór na liście "Dziesięciu najbardziej reprezentatywnych piosenek świata" skompletowanej przez NASA. Utwór był transmitowany w przestrzeni kosmicznej z sondy kosmicznej Voyager 2, zdobywając pochwały za "niebiański dźwięk" i stając się "pieśnią wszechświata".

Pod koniec lat 90. *Kangding Love Song* została ponownie uhonorowana przez UNESCO jako jedyna chińska pieśń ludowa na liście "Dziesięciu najbardziej znaczących pieśni ludowych na świecie". Była ona rekomendowana krajom na całym świecie jako najważniejsza chińska pieśń ludowa, a nawet włączona do podręczników muzycznych w wielu krajach. W 2005 roku chiński statek kosmiczny Shenzhou VI wyniósł *Kangding Love Song* w przestrzeń kosmiczną, pozwalając jej melodii rozbrzmiewać wśród gwiazd.

Jako główny węzeł na starożytnym Szlaku Herbacyanym, od czasów dynastii Tang miasto Kangding służyło jako przyczółek handlu pomiędzy regionami etnicznymi i miejsce wymiany kulturalnej. "Liu Liu Tune", która pojawiła się w erze Qianlong dynastii Qing, jest jednym z rezultatów tybetańsko-hańskiej integracji kulturowej. *Kangding Love Song* jest odzwierciedleniem bogatej i unikalnej tradycji pieśni

miłosnych tego regionu. Wielu ludzi przyciągnęła do Kangding właśnie ta pieśń i to dzięki niej poznali miasto.⁹

Utwór ma strukturę złożoną z 8 fraz (4+4) plus dodatkowa linia jako fraza uzupełniająca z wtrąceniami. Główne i podrzędne frazy rozwiązują się odpowiednio na tonice i dominancie. W każdej frazie pierwsze dwa takty wykorzystują ten sam materiał, podczas gdy ostatnie dwa są zróżnicowane, przebiegają w średnim i wysokim rejestrze. Dodatkowa fraza, która rozpoczyna się w niższym rejestrze, służy pogłębieniu treści lirycznej i emocjonalnej. W porównaniu z drugą linią, fraza ta odwraca poprzedni schemat: pierwsze dwa takty różnią się, podczas gdy ostatnie dwa powtarzają ten sam materiał. Te trzy frazy muzyczne można podzielić na sześć motywów, z których każdy opiera się na wariacji poprzedniego. Strukturalna formuła motywu to $aa^{(1)} + ab + c(b^1)b$. Pomiędzy pierwszą i drugą linią, głowa jest zachowana, a ogon jest zmieniony; pomiędzy drugą i trzecią linią, głowa zmienia się, a ogon jest zachowany.



Utwór utrzymany jest w pentatonicznym trybie Yu (z systemu Shu Yu). Melodia rozwija się głównie krokowo, przeplatana jest opadającymi kwintami od 6 do 3 stopnia skali. Ambitus melodii jest wąski, w obrębie oktawy, a muzyka płynie płynnie i spokojnie. *Kangding Love Song* to wyjątkowa pieśń ludowa, która narodziła się w regionie zamieszkanym przez ludność Han i tybetańską. Ta kulturowa fuzja znajduje odzwierciedlenie w różnych zwyczajach ludowych występujących w *Kangding Love Song*, co pomaga pogłębić nasze zrozumienie znaczenia tej pieśni. Posiada ona wiele cech syczańskiej muzyki ludowej, a także subtelne rytmiczne i melodyczne elementy muzyki tybetańskiej.

Podczas koncertu w Zakazanym Mieście w Pekinie w 2001 roku, trzech wielcy tenorzy świata - Luciano Pavarotti, Plácido Domingo i José Carreras – wybrali *Kangding Love Song* na bis. W pewnym sensie oznaczało to uznanie utworu za "światową pieśń miłosną". Pojawiło się wiele kulturowych odgałęzień od niej. Rząd Tybetańskiej Prefektury Autonomicznej Garzê ustanowił "Kangding Love Song Festival" jako pamiątkowe wydarzenie turystyczne i stworzył projekt nazwany na cześć „Liu Liu Tune”, aby rozszerzyć wpływ kulturowy utworu. Wielokulturowe tło Kangding dało pieśni szerokie pole do reinterpretacji.

⁹ Huang, Fang. *On the Artistic Characteristics of Kang Ding Love Song*. North Music, 2017.

Tekst:

Wysoko na zboczach góry, unosi się chmura tak biała.
Tam leży miasto Kangding, skąpane w srebrnym świetle księżyca.
Światło księżyca świeci jasno nad miastem Kangding.
Uroczą służącą o słodkim uśmiechu, Li, córka drwala.
Zhang, najstarszy syn kowala, przybył do niej w świetle księżyca.
Światło księżyca świeci jasno, zaloty w świetle księżyca.
Po pierwsze, zakochał się, ponieważ jest utalentowana i przystojna.
Po drugie, zakochał się w niej, ponieważ potrafi zadbać o rodzinę.
Półksiężyc potrafi zadbać o rodzinę!
Uroczą dziewczętą świata, nie mogę nie kochać was.
Szlachetni ludzie ze świata nie mogą cię nie kochać.
Światło księżyca świeci jasno, nie może pomóc, ale cię zdobywa.

W 2022 r. moja *alma mater* – Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju – współpracowała z rządem Tybetańskiej Prefektury Autonomicznej Garzê w celu stworzenia i realizacji dużego projektu artystycznego o tematyce sycuańskiej, wspieranego przez Narodowy Fundusz Sztuki: opery zatytułowanej *Kangding Love Song*. Opowiada ona poruszającą historię Shang Yonga, absolwenta uniwersytetu, który z młodzieńczymi romantycznymi marzeniami przybywa na pokryty śniegiem płaskowyż. Tam, na odległym posterunku granicznym, dzieli życie z tajemniczym starszym Tybetańczykiem Ciwangiem, tybetańską dziewczyną Gamą i szefem stacji Zhongyi Hongiem, który zmienia się z ранnego żołnierza w lokalnego przywódcę. Na ośnieżonych szczytach rozciąga się droga nowych Chin, a każdy jej kilometr strzeżony jest przez duszę męczennika.

Changyong Liao, dyrektor Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, pełnił funkcję dyrektora artystycznego i głównego pianisty, Xianglin Zhou, odpowiedzialny za kompozycję i dyrygenturę, oraz Ding Ying, dyrektor gimnazjum powiązanego z uczelnią, skomponowali ścieżkę dźwiękową. Li Ting, czołowy chiński dramaturg, był reżyserem i scenarzystą; a profesor Guoyong Zhang dyrygował.

Dnia 22 października 2024 r. w National Centre for the Performing Arts odbyła się koncertowa wersja oryginalnego musicalu *Kangding Love Song*.



Orkiestra Symfoniczna Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju wykonuje symfoniczną wersję koncertową pieśni miłosnych z Kangding
 Źródło: <https://export.shobserver.com/baijiahao/html/810390.html>



Opera *Kangding Love Song* przygotowana przez Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju.

Źródło: <https://www.shcmusic.edu.cn/2023/1014/c2126a49050/page.htm>



Miasto Kangding, Syczuan, Chiny.

Źródło: <https://sc.cri.cn/20230524/a4cc7bae-d4fe-7a05-e1cc-9b77da5e3340.html>



Jianfen Gu. Źródło: https://yule.sohu.com/a/763895952_121489962

Jianfen Gu jest chińską kompozytorką. Najbardziej znana jest z utworów *The Kiss from Mother*, *Young Friends Come Together* i *The Affection of Green Leaves to the Roots*. Gu urodziła się w Osace w Japonii w 1935 roku, ale jej rodzina pochodziła z Weihai w Chinach. W 1942, wraz z rodziną wróciła do Chin i osiedliła się w Dalian. Studiowała w Luda Art Troupe, Akademii Sztuk Pięknych Lu Xun i Konserwatorium Muzycznym w Shenyang. To ostatnie ukończyła w 1955 roku. W latach 1984-1989 prowadziła Gu Jianfen Vocal Training Center, gdzie szkoliła śpiewaków – takich jak m.in. Mao Amin, Na Ying i Sun Nan. Była członkiem rady kilku organizacji, takich jak China International Culture Exchange Center, China Council for the Promotion of Peaceful National Reunification i Beijing Municipal Association for Friendship with Foreign Countries. Pełniła również funkcję wiceprezesa Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków w 1999 roku.

Remember Me to pieśń pełna tęsknoty za ojczyzną i uwielbienia dla niej, zabarwiona lekkim smutkiem. W dzieciństwie autorka piosenki wróciła z Japonii do Chin. Kiedy stanęła na chińskiej ziemi, jej młode serce wiedziało, że to jest jej prawdziwa ojczyzna, jej prawdziwy dom. Wiele lat później to życiowe doświadczenie wciąż głęboko tkwiło w jej sercu. Opierając się na swojej osobistej historii, skomponowała *Remember Me* w 1982 roku, aby wyrazić tęsknotę zamorskiego wędrowca do ojczyzny. W 1983 roku, kiedy Jianfen Gu spotkała Fengbo Zhu po raz pierwszy w Szanghaju, zagrała dla niej tę pieśń. Po jej wysłuchaniu Zhu wzruszyła się do łez. Czuli, że utwór wyraża niezachwianą i bezinteresowną miłość skrzywdzonego dziecka do ojczyzny - wielką miłość – dlatego postanowiła ją zaśpiewać. Według wspomnień Zhu, podczas koncertu z utworami Jianfen Gu, który odbył się 22 lutego 2001 roku, w czasie nagrywania pieśni wszyscy członkowie orkiestry byli mocno poruszeni, a dyrygent płakał po wyjściu ze studia. Czuli, że ta piosenka naprawdę wyraża ich wewnętrzne emocje.

W czerwcu 2019 roku pieśń ta została wybrana jako jedna ze "100 wybitnych pieśni z okazji 70. rocznicy założenia Chińskiej Republiki Ludowej".

Utwór ma strukturę trójdzielną z repryzą. Pierwsza część przebiega w powolnym tempie i spokojnym nastroju, utrzymana jest w swobodnym i lirycznym stylu, a melodie mają postać recytatywu. Przedłużony dźwięk na końcu pierwszej frazy i zmiany rytmiczne obecne w całym utworze nadają mu charakterystycznego uroku. W drugiej sekcji formalnej rozwija się melodia tematyczna, która niemal natychmiast doprowadza narrację do emocjonalnego szczytu, pełnego ekscytacji i uniesienia. Trzecia sekcja zasadniczo powtarza pierwszą, jednocząc emocje w całym utworze.

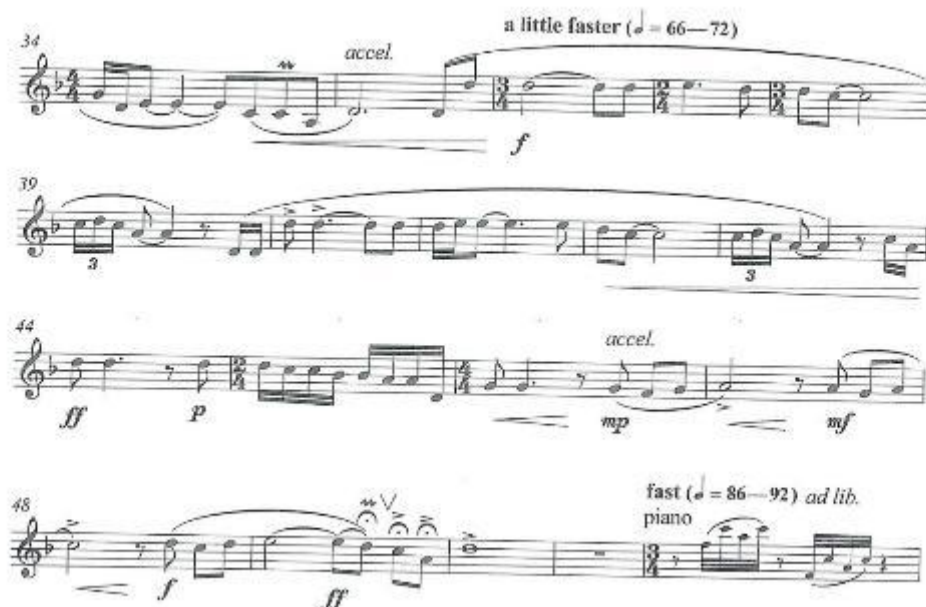
Temat muzyczny utworu jest skoncentrowany, żywy i bogaty w delikatne emocje, wyrażając głębokie przywiązanie dziecka do rodzinnego miasta i bezgraniczną tęsknotę za matką, która je wychowała.

Preludium *Remember Me* łączy tonację durową z harmonicznymi elementami mollowymi, jak gdyby wciągając słuchacza do obcej krainy, subtelnie sugerując życie kompozytorki za granicą.

Główna melodia wykorzystuje dźwięki skali pentatonicznej typowej dla mniejszości etnicznych w południowych Chinach. Frazowanie jest tu swobodne, z szerokim ambitusem i bez ograniczeń rytmu czy metrum (4/4, 3/4 i 2/4), przekazując tęsknotę za ojczyzną w prosty ludowy sposób. Pierwsza sekcja rozpoczyna się od kwinty czystej d – a, co otwiera narrację i ustanawia centrum tonalne, z reprezentacją relacji tonika-dominanta. Muzyczne opracowanie słów łączy w sobie układy sylabiczne i melizmatyczne, tworząc piękne, płynne frazy. Zarówno tekst, jak i muzyka przebiegają w spokojnym, ciepłym nastroju.



Druga sekcja rozszerza zakres dźwięków do e (wyższa oktawa), rozpoczynając się idealną oktawą od d (niższa oktawa) – d (wyższa oktawa) – interwałem, który stanowi muzyczny punkt kulminacyjny. Interwał ten sygnalizuje ewolucję od kwinty czystej w pierwszej sekcji do oktawy w drugiej, co przesuwa centrum tonalne z dominanty do toniki i potęguje wszystkie emocje.



Melodia drugiej sekcji wywodzi się i rozwija z pierwszej. Zachowane są tutaj liczne kluczowe elementy melodyczne i rytmiczne pierwszej sekcji. Są one następnie różnicowane i rozwijane.

Trzecia sekcja stanowi powtórzenie pierwszej; powrót ten po kontrastującej drugiej sekcji odgrywa istotną rolę w ukształtowaniu obrazu całości i spięciu klamrą formy utworu.

W całym utworze kilkakrotnie pojawia się pewien motyw muzyczny: jest on dwukrotnie transponowany o oktawę w górę – w drugiej sekcji i ponownie w trzeciej, nadaje to melodii poczucie jednolitości i ciągłości. Chociaż techniki rozwoju narracji są tutaj rozmaite, utwór zachowuje silną spójność formalną.

Mówiąc krótko, kompozytor wykorzystuje melodię, aby precyzyjnie i żywo wyrazić emocje zawarte w tekście. Wybrane motywy odzwierciedlają wewnętrzne uczucia podmiotu lirycznego. Pieśń oddaje autentyczną tęsknotę zamorskich wędrowców za domem, ukazując ich słodko-gorzkie doświadczenia w kształcie pięknej melodii i generując siłę oraz ogromny rezonans emocjonalny.

Tekst:

Tęsknię za małą rzeką w moim rodzinnym mieście,

I skrzypiący młyn wodny nad rzeką,

Och! Mamo,

Jeśli fala uśmiecha się do ciebie, to jestem ja. to jestem ja. to jestem ja.

Tęsknię za dymem z mojego rodzinnego miasta,

I wozy bydlęce na drodze do rynku,

Och! Mamo,

Jeśli gra do ciebie bambusowy flet, to jestem ja. to jestem ja. to jestem ja.

Tęsknię za rybackimi ogniskami mojego rodzinnego miasta,

I piękne konchy na plaży,

Och! Mamo,

Jeśli zbliża się do ciebie żagiel, to jestem ja. to jestem ja. to jestem ja.

Tęsknię za księżycem w moim rodzinnym mieście,

I odbiciem zielonych wzgórz w wodzie,

Och! Mamo,

Jeśli słyszysz górską pieśń z oddali, to jestem ja. to jestem ja. to jestem ja.



Liping Wang. Źródło: <http://www.counsellor.gov.cn/2020new/character.htm?page=wlp>

Liping Wang, pochodzący etnicznie z narodu Manchu, urodził się w sierpniu 1941 w Changchun w prowincji Jilin, gdzie znajduje się również jego dom rodzinny. Posiada tytuł licencjata i jest kompozytorem pierwszej klasy. Jest stypendystą rządu chińskiego, kompozytorem i autorem tekstów, dożywotnim honorowym przewodniczącym Music Copyright Society of China, honorowym prezesem China Film Music Society, byłym wiceprzewodniczącym Komitetu Centralnego Chińskiego Stowarzyszenia na rzecz Promowania Demokracji i byłym wiceprzewodniczącym Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków.

W listopadzie 1954 roku Liping Wang został przyjęty do młodszej klasy Centralnego Konserwatorium Muzycznego. W 1960 roku rozpoczął studia uniwersyteckie i został przyjęty na Wydział Kompozycji Centralnego Konserwatorium Muzycznego. W 1973 roku został przydzielony do Central Newsreel and Documentary Film Studio, gdzie rozpoczął profesjonalną karierę kompozytorską.

W 1991 roku Liping Wang doprowadził do utworzenia pierwszej chińskiej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, Music Copyright Society of China. W dniu 17 grudnia 1992 r. oficjalnie utworzono Music Copyright Society of China, a Liping Wang pełnił funkcję przewodniczącego tego stowarzyszenia. Dnia 29 grudnia 2017 r. na koncercie „Glorious Moment-Symphonic Concert of Liping Wang's Works”, który odbył się w Harbinie, wykonano jego utwór *Great Ocean, My Sweet Home*. W 2021 roku została wydana jego książka *A Century of Music: A Chronological Anthology of Modern and Contemporary Chinese Songs*; zdobyła ona drugą nagrodę w konkursie Shanghai Book Awards.

Great Ocean, My Sweet Home to piosenka przewodnia filmu dokumentalnego *The Sea Is Calling*. Melodia i rytm są rozwijane od pierwszych dwóch taktów pierwszej frazy muzycznej, ze spójnym podstawowym wzorcem rytmicznym, który jednoczy cały utwór. Melodia rozwija się dzięki wykorzystaniu powtórzeń głównych sekwencji. Zakończenia pierwszej, drugiej i trzeciej sekcji formalnej zawierają podobne rozwiązania harmoniczne, tworząc poczucie spójności; czwarta sekcja kończy się na tonie dominantowym, nadając trwale utworowi wyjątkowy charakter. Utwór składa się z czterech części: pierwsza podkreśla narrację; druga i trzecia intensyfikują ekspresję; w czwartej natomiast powraca spokój, odzwierciedlając nawiązanie do części pierwszej. Melodia pozostaje głównie w średnim zakresie rejestrowym, dzięki czemu emocje wydają się subtelnymi i delikatnymi, pozostawiając miejsce na refleksję.¹⁰

¹⁰ Sui, Xin. *The Artistic Value and Educational Significance of the Song "Great Ocean, My Sweet Home" as Movie Music*. Northern Music, 2018.

Melodia *Great Ocean, My Sweet Home* jest gładka i płynna, ciepła i przystępna, ale rygorystyczna pod względem struktury konstrukcyjnej. Pieśń utrzymana jest w tonacji F-dur i w metrum 3/4, składa się z sześciu fraz muzycznych pogrupowanych w trzy sekcje po dwie frazy każda. Tworzą one standardową prostą formę trójdzielną ABA.

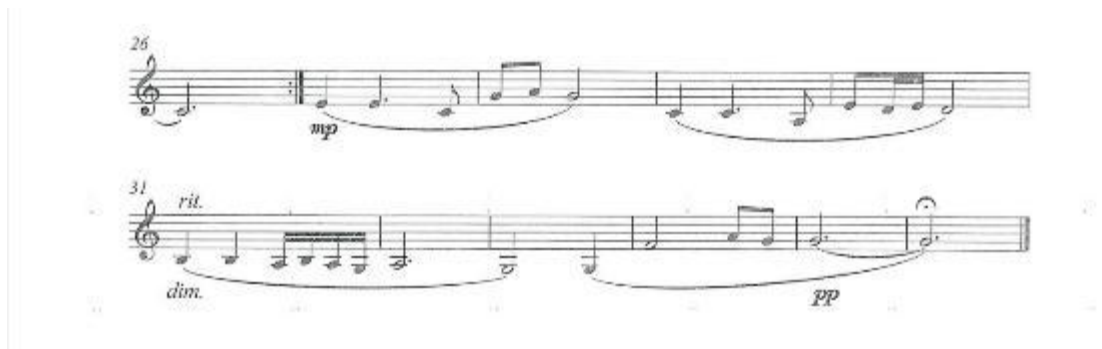
- **Sekcja pierwsza:** Składa się ona z dwóch fraz zawartych w ośmiu taktach. Frazy te wpisują się w dominantowo-toniczną relację harmoniczną. Linia melodyczna jest tutaj łagodna, jest prowadzona głównie sekundami lub tercjami. Rytm synkopowany i punktowany powtarzają się tu dość często. Większe skoki interwałowe przypominają morskie fale, a dźwięki powtarzane podkreślają liryczny nastrój muzyki. Sekcja pierwsza przypominać może swobodną, szczerą rozmowę – jest ona prosta i głęboko emocjonalna.



- **Sekcja druga:** Zawiera się ona również w ośmiu taktach. Zakres wysokości dźwięków, jak i wielkość interwałów wyraźnie tu wzrasta, zaczynając od skoku kwinty od dźwięku dominantowego. W przebiegu tego segmentu formalnego można zauważyć stopniowe przechodzenie od neutralnej uczuciowo narracji do silnie emocjonalnej ekspresji, nastrój zaś staje się coraz bardziej intensywny. Sekcja ta jest powtarzana, podkreślając emocjonalne przywiązanie do morza.



- **Sekcja trzecia:** Ostatnia sekcja, zawarta w dziesięciu taktach, przynosi nowe rozwiązania. Melodia staje się tutaj bardziej dynamiczna, tempo spowalnia, a dynamika opada. Kończąc się na dźwięku dominantowym, sekcja ta pozostawia słuchacza niejako z otwartym pytaniem, jak gdyby wołając do rodzinnego miasta i ojczyzny.



Great Ocean, My Sweet Home to utwór muzycznie przystępny, melodyjny i emocjonalny. Jego melodia jest dość prosta i wdzięczna, łatwa do zaśpiewania. Układy rytmiczne, zawierające takie wartości, jak półnuty, półnuty z kropkami i rytmy punktowane z podwójnymi kropkami, w pełni wyrażają wielką tęsknotę podmiotu lirycznego za morzem, rodzinnym miastem i ojczyzną. Emocje ewokowane przez słowa każdej kolejnej sekcji eskalują, przechodząc od neutralnego, delikatnego w charakterze opowiadania historii do wyzwolenia silnych emocji, co ukazuje głęboką miłość podmiotu lirycznego do morza i wielką nadzieję na dobrobyt ojczyzny.

Pieśń *Great Ocean, My Sweet Home* znalazła się w kilku oficjalnych podręcznikach, takich jak podręcznik do muzyki dla czwartej klasy wydany przez People's Education Press, czy podręcznik dla klasy ósmej wydany przez People's Music Publishing House. Wydany w grudniu 2013 tajwański podręcznik do przedmiotów humanistycznych i artystycznych dla szkół podstawowych również zawierał utwór *Great Ocean, My Sweet Home*.

Tekst piosenki (znaczenie przybliżone):

Kiedy byłem mały, moja mama powiedziała mi
Morze jest moim rodzinnym miastem.
Urodziłem się nad morzem, dorastałem w morzu
Och morze, och morze
To tutaj mieszkam
Morska bryza wieje, fale wzbierają.
Ze mną, wędrującym daleko i szeroko
Och morze, och morze
Tak jak moja matka dla mnie
Gdziekolwiek pójde przez świat
Ty zawsze jesteś u mego boku.
Kiedy byłem mały, mama powiedziała mi
Morze jest moim rodzinnym miastem.
Urodziłem się nad morzem, dorastałem w morzu
Och morze, och morze
To tu mieszkam
Morska bryza wieje, fale wzbierają
Ze mną wędrującym daleko i szeroko
Och morze, och morze
Tak jak moja matka dla mnie
Gdziekolwiek pójde przez świat
Zawsze jesteś u mego boku
O morze, o morze
Jak matka dla mnie
Gdziekolwiek pójde przez świat
Zawsze jesteś u mego boku
Och morze, moje rodzinne miasto
Och morze, moje rodzinne miasto
Moje rodzinne miasto
Moje rodzinne miasto



Shiguang Wang Źródło: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_22911585

Shiguang Wang (1941 - 2023) pochodził z Qingdao w prowincji Shandong, jego rodzina miała korzenie także w Licheng w Shandongu. W 1963 Wang ukończył Wydział Kompozycji Centralnego Konserwatorium Muzycznego, studiując pod kierunkiem Zhongrong Luo. W 1976 roku Wang został mianowany kompozytorem-rezydentem w Chińskiej Operze Narodowej. Pełnił również funkcję wiceprzewodniczącego Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków.

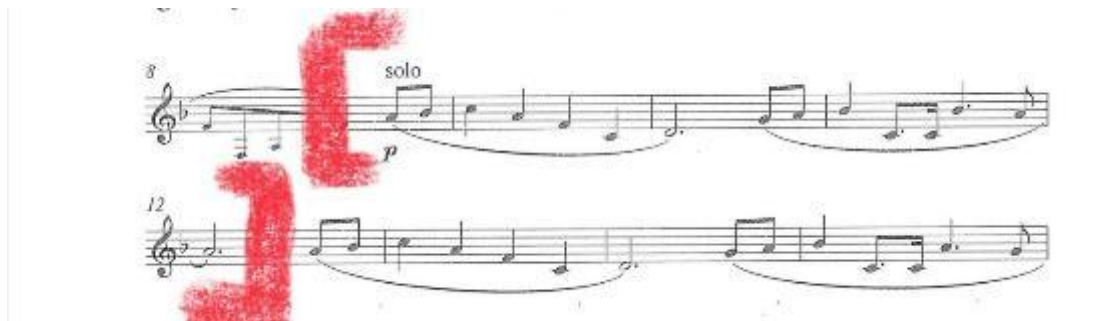
Shiguang Wang zaczął komponować piosenki i zdobywać nagrody już w młodości. Później ukończył studia kompozytorskie w Centralnym Konserwatorium Muzycznym i przez 13 lat pełnił funkcję dyrektora Chińskiej Opery Narodowej. Był także doradcą 8 Rady Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków.

Song of Yangtze River została skomponowana przez Shiguanga Wanga w 1984 jako przewodnia piosenka telewizyjnego filmu dokumentalnego *Tales of the Yangtze*. Ukazując wielkość, burzliwość i ogrom rzeki Jangcy, tekst utworu wykorzystuje również personifikację, co pozwala lepiej ująć artystycznie piękno chińskich krajobrazów i ducha ich mieszkańców.

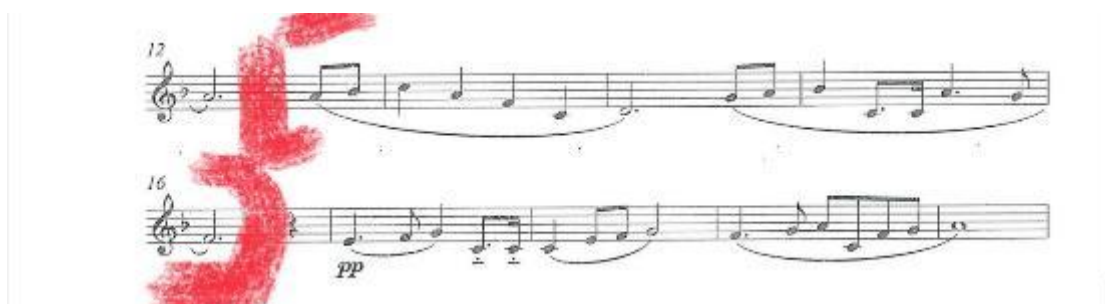
Pieśń ta jest utworem lirycznym o strukturze trójdzielnej (ABA). W czerwcu 2019 została ona umieszczona na liście "100 wybitnych pieśni z okazji 70. rocznicy założenia Chińskiej Republiki Ludowej".¹¹

¹¹ Cai, Nan. *The Story Behind "Song of Yangtze River"*. Northern Music, 2006.

Muzycznie *Song of Yangtze River* przyjmuje tradycyjną strukturę trójczłonową (ABA). Pierwsza sekcja A rozpoczyna się w rytmie zawierającym odbitkę (przedtakt), w ten sposób wprowadzony zostaje główny temat. Jego warianty są budulcem kolejnych odcinków. Wiodące frazy, zawierające dość obficie większe interwały (nawet septymy), przedstawiają szeroką rzekę i jej spokojny nurt.



Frazy trzecia i czwarta są zmodyfikowanymi powtórzeniami dwóch pierwszych, główny motyw ulega tutaj wzmocnieniu. Jasna melodia i miarowy rytm przywołują obraz płynącej wody rzecznej.



Sekcja B ostro kontrastuje z sekcją A. Jej melodia rozwija się ruchem krokowym, znikają tu wariacje głównego tematu. Rytm ulega tu zaostreniu, ewokując wyrażenie poruszający obraz, napięcie narasta do punktu kulminacyjnego. Ukazuje się tutaj wartki, zdecydowany ruch wielkiej rzeki.



Trzecia sekcja powraca do sekcji A, powtarzając główny temat.



Zakończenie przynosi dwukrotne powtórzenie charakterystycznego motywu muzycznego z przedtaktem w całości, a następnie jego transpozycję i zatrzymanie narracji na dwóch całych nutach (dźwięk a). Pogłębia to wrażenia słuchaczy.



teksty

Przybyłeś z zaśnieżonych gór,
Wiosenny przypływ to twoja nagroda,
Biegniesz w kierunku Morza Wschodniego,
Fale są twoją siłą.
Słodkim mlekiem karmisz synów i córki wszystkich ras,
Używasz swoich pięknych ramion, aby utrzymać góry i morze.
Chwalimy rzekę Jangcy,
Jesteś nieskończonym źródłem wody;
Jesteśmy przywiązani do rzeki Jangcy,
Masz siłę matki.
Pochodzisz z przeszłości,
Ogromna fala zmywa kurz,
Biegniesz ku przyszłości,
Szum fal odbija się echem poza niebem.
Nawadniasz krainę kwiatów czystymi strumieniami,
Wypełniasz ziemię kwiatami,
Z majestatyczną mocą napędzasz nową erę.
Chwalimy rzekę Jangcy,
Jesteś źródłem nieskończoności;
Jesteśmy przywiązani do rzeki Jangcy,
Masz serce matki.
Ach, rzeka Jangcy. Ach, rzeka Jangcy.

Rzeka **Jangcy** jest najdłuższą rzeką w Eurazji i trzecią co do długości rzeką na świecie. Jej źródła znajdują się na wzgórzu Jari w górach Tanggula na Płaskowyżu Tybetańskim, a jej długość wynosi 6300 km. Płyne ona w kierunku wschodnim do ujścia w Morzu Wschodniochińskim. Jest to piąta co do wielkości rzeka na świecie pod względem objętości zrzutu. Jej dorzecze obejmuje jedną piątą powierzchni Chin i jest domem dla prawie jednej trzeciej ludności kraju.

Jangcy odegrała ważną rolę w historii, kulturze i gospodarce Chin. Przez tysiące lat rzeka była wykorzystywana do pozyskiwania wody, nawadniania, celów sanitarnych, transportu, przemysłu, wyznaczania granic i prowadzenia wojen. Delta Jangcy generuje aż 20% chińskiego PKB, a Zapora Trzech Przełomów na Jangcy jest największą elektrownią wodną na świecie.



Sanxia, rzeka Jangcy.

Źródło: <https://www.ctg.com.cn/sxjt/sxgc4/gcgk7/index.html>



Miasto Chongqing, rzeka Jangcy.

Źródło:

<http://www.cq.xinhuanet.com/20240424/4d4f4b1bfd7f45d89750ed805fd382db/c.html>

Wnioski.

Podczas wykonywania na waltorni utwory zachodnie i chińskie, wykonawca musi zaadaptować elementy stylu danego dzieła, dostosować się do barwy dźwięku, uwzględnić odpowiednie podejście techniczne i zaprezentować odpowiednią ekspresję emocjonalną.

W utworach europejskich waltornia często odgrywa wielką i heroiczną rolę. Jej ton musi być bogaty, pełny, powinien również posiadać dobrą penetrację i rezonans. W utworach romantycznych i późniejszych waltornia jest często używana do wyrażania epickiej atmosfery lub głębokich emocji, a zatem wykonawca musi mieć wysoki poziom kontroli intonacji i wrażliwość w operowaniu dynamiką. Jednocześnie rytm i struktura formalna w zachodnich utworach są zazwyczaj bardzo rygorystyczne. Wykonawcy muszą ściśle przestrzegać podział metryczny, podkreślając stabilność rytmu i symetrię fraz muzycznych. Ponadto waltornia w zachodnich orkiestrach często współpracuje ze smyczkami, instrumentami dętymi drewnianymi lub innymi instrumentami dętymi blaszanymi, co wymaga od wykonawców silnego wyczucia zespołu i wysokich umiejętności łączenia kolorów dźwięku.

W przeciwieństwie do tego, w chińskich utworach rola waltorni koncentruje się bardziej na wyrażaniu "uroku" i tworzeniu koncepcji artystycznej. Muzyka chińska kładzie nacisk na poruszanie ludzi za pomocą emocji, jej melodie są często oparte na skali pentatonicznej, są również bogate w cechy narodowe i posiadają charakter wokalny. Podczas wykonywania takich utworów waltornia musi odpowiednio złagodzić swój ton, dążąc do czystej, eterycznej i delikatnej faktury, a nawet naśladować ekspresyjne techniki gry na tradycyjnych chińskich instrumentach. W obrębie rytmiki, chińskie utwory często zawierają swobodne rytmy lub niejednoznaczny puls, co podkreśla poczucie oddechu i prozodyczny walor fraz muzycznych. Wymaga to od wykonawcy dużej wrażliwości i elastyczności rytmicznej. Co więcej, chińskie utwory zawierają unikalne preferencje estetyczne w zakresie zakończeń fraz, glissand i ornamentacji, wymagając od wykonawcy dostosowania swojego oddechu i techniki wykonawczej, aby dokładnie uchwycić "ukryty, ale nie jawny" styl ekspresyjny.

Podsumowując, podczas wykonywania tych odmiennych stylistycznie różnych gatunków muzycznych na waltorni, należy zarówno szanować rdzeń ich stylów, jak i posiadać pewien poziom ekspresji, czy zrozumienie ich muzycznej treści. W utworach zachodnich główny nacisk jest położony na ekspresję struktury i na jakość dźwięku, podczas gdy w chińskich utworach wykonawcy koncentrują się bardziej na przekazywaniu koncepcji artystycznej, emocji i stylu narodowego. Tylko poprzez pełne zrozumienie tła kulturowego i immanentnych utworowi cech stylistycznych można w pełni wykorzystać ekspresyjną moc waltorni.

Historia Chin obejmuje ponad pięć tysięcy lat. W porównaniu z ich długą i burzliwą historią, poszukiwanie nowego głosu w chińskiej muzyce, w przybliżeniu jedno stulecie, to tylko 1/50 (2%) chińskiej osi czasu. Jednak w ciągu tych krótkich 100 lat Chiny stały się narodem rogów – choć jeszcze nie silnym, ale dużym. Byłoby fascynującym usłyszeć dźwięk rogu za kolejne 100 lat.

Jako waltornista mam nadzieję, że dzięki tej rozprawie Polacy będą mogli lepiej zrozumieć chińską muzykę XX wieku i przyczynić się do wymiany kulturalnej pomiędzy obydwooma krajami. Zarówno Chiny, jak i Polska są wielkimi narodami, zaznaczającymi swoją obecność w świecie zwłaszcza w dziedzinie kultury. Chiny mają długą historię i głębokie dziedzictwo kulturowe, podczas gdy Polska ma Chopina, światowej sławy kompozytora i pianistę. W ostatnich latach coraz więcej chińskich studentów przyjeżdża do Polski, aby studiować kierunki muzyczne, a wśród uczestników Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego 2025 chińscy pianiści stanowią największą grupę. Wierzę, że w przyszłości Chiny i Polska będą współpracować i rozwijać się jeszcze lepiej w dziedzinie muzyki. Planuję również zaprosić ad. dr hab. Tomasza Bińkowskiego do prowadzenia kursów mistrzowskich w Chinach i promowania rozwoju waltorni w moim kraju.

Niech żyje przyjaźń między Chinami i Polską!

Bibliografia

1. Bergendal, G. *Lars-Erik Larsson*. In S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd Edition, Vol. 14, pp. 280-281). Taunton, Massachusetts: Macmillan Publishers Limited. 2001.
2. Bonds, M. *A History of Music in Western Culture*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Education, Incorporated. 2006.
3. Brown, Thomas S. *A Study of Lars-Erik Larsson and His Contributions to Trombone Repertoire*. Lynchburg College, 2007.
4. Cai, Nan. *The Story Behind "Song of Yangtze River"*. *Northern Music*, 2006.
5. Ertelt, Thomas. **Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert/Aspekte - Parameter Band 3**. Kassel: Bärenreiter, 2022.
6. Gu, Wenxian; Shen, Xuan; Tao, Xin. *Compendium of Western Music History*. Shanghai Music Press, 1999.
7. Huang, Fang. *On the Artistic Characteristics of Kang Ding Love Song*. *North Music*, 2017.
8. Janetzky, Kurt; Brüchle, Bernhard. *Das Horn: e. kleine Chronik seines Werdens u. Wirkens*. Bern, Stuttgart: Hallwag, 1977.
9. Kilp, Brian Thomas. *A Discussion of Selected Works of Bernhard Krol Featuring the Horn: Thoughts on Historical Lineage and Performance*. The University of Arizona, ProQuest Dissertations Publishing, 1998.
10. Lai, Xiaoli. *Analyzing the Artistic Treatment of the Song of Yangtze River*. *Education: Comprehensive Education*, 2014.
11. Lin, Yan. *Progress and Development of Chinese Horn Theory Research*. *Art Education*, 2013(7):90-90.
12. Liu, Jingzhi. *The Influence of European Music on Chinese Music—And the Course of Orchestral Music Creation in the 20th Century*. *Journal of Nanjing Arts Institute: Music and Performance Edition*, 2017(4):23-30.
13. Liu, Ziwei. *The Use of European Compositional Techniques in Chinese Music in the 20th Century*. *Northern Music*, 2016(8):1-1.
14. Meucci, Renato; Rocchetti, Gabriele. *Horn*. In: *Grove Music Online*, 2001.
15. Miao, Zhijie. *Exploration on the Playing Method and Teaching of Horn in Chinese Music Works*. *Art Research: Art Journal of Harbin Normal University*, 2023(2):116-118.
16. *Music Appreciation*. People's Music Publishing House, 2004.
17. Nathaus, Klaus; Rempe, Martin (eds.). *Musicking in Twentieth-Century Europe: A Handbook*. Berlin, 2021.
18. O'Connor, Edward Joseph Patrick. *A Recital and a Study of Paul Hindemith's Style in His Compositions for Solo French Horn*. Columbia University, ProQuest Dissertations Publishing, 1967.
19. Pirchner, Werner; Szmolyan, Walter. *Österreichische Musikzeitschrift*, 1988.
20. Schubert, Giselher. *Paul Hindemith*. Mainz: Schott, 2016.
21. Shen, Qingran. *Patriotism in the Yellow River Cantata. Beautify Life*, 2023.
22. Staatsoper Stuttgart (Herausgebendes Organ). **Francis Poulenc - Dialogues des Carmélites: [Spielzeit 2010/2011]**. Red. Angela Beuerle, 2011.
23. Sui, Xin. *The Artistic Value and Educational Significance of the Song "Great Ocean, My Sweet Home" as Movie Music*. *Northern Music*, 2018.
24. Sun, Jinan. *Appreciation of Chinese and Foreign Famous Songs*. Shandong Education Press, 1987.
25. Tian, Chong. *Ode to the Times: Remembering Comrade Xinghai's Ode to the*

- Yellow River. People's Music*, 1981.
26. Veit, Gottfried. *Was man als Hornist wissen sollte*. Mit einem Geleitw. von Matthias Berg. Buchloe: Obermayer, 2008.
 27. Xiao, Jun; Pu, Henqiang. *An Exploration of the Mystery of the Composition of "Ode to the Yellow River"*. *Journal of Zhejiang Art Vocational College*, 2020.
 28. Xin, Yajing. *Artistic Treatment of Vocal Works—Taking "Kang Ding Love Song" as an Example*. *Beautify Life*, 2022.
 29. Xu, Xingxing. *An Ode to the Unlimited Love and Affection for the Sea—Introduction of the Works and Singing Tips of the Song "Great Ocean, My Sweet Home" in the Textbook for Senior Teachers*. *Music World*, 1993.
 30. Yin, Ming. *A Hundred Years of Playing—Some Problems of Chinese Music History Research in the 20th Century*. *Huang Zhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music*, 2004.
 31. Yu, Runyang. *A General History of Western Music*. Shanghai Music Press, 2003.
 32. Zhang, Suzhi. *The Composition and Performance Process of "Yellow River Cantata"*. *Music Time*, 2012.
 33. Zhang, Zhuoran. *Types and Characteristics of 20th Century Music*. *Artists*, 2022.
 34. Zhao, Jianmin. *Implications of Xinghai Xian's Anti-war Vocal Works for the Inheritance of Chinese National Music*. *Contemporary Music*, 2022(3):81-83.
 35. Zhou, Zhushuan. *Compendium of the General History of Chinese Music*. Shandong Education Press, 1991.

23. 教我如何不想他

刘半农词

赵元任曲

1926年

Moderato

(小提琴)

p

rit.

a tempo

天 上 飘 着

6

些 微 云, 地 上 吹 着 些 微

11

风, 啊 微 风 吹 动 了 我 头

16

发, 教我如何不想他?

rit.

rit.

22

月光恋爱着海洋, 海

a tempo

a tempo

27

洋恋爱着月光。啊

cresc.

cresc.

32

这般蜜也似的银夜，教我如何不想他？

mp

37

rit. *a tempo*

pp

pp a tempo

43

水面落花慢慢流，

p

48

mf

水 底 鱼 儿 慢 慢 游。 啊

mf

53

燕 子， 你 说 些 什 么 话？ 教 我 如 何 不 想

58

他？ 枯

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

63

树 在 冷 风 里 摇， 野 火 在 暮 色 中 烧。 啊

67

西 天 还 有 些 儿 残 霞， 教 我 如 何 不 想

72

他?