

# **UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

**Dziedzina sztuki: Instrumentalistyka**

**Dyscyplina artystyczna: Sztuki muzyczne**

**Liu Ningrui**

**Styl chińskich XX-wiecznych kompozycji fletowych z  
uwzględnieniem różnych kulturowych wpływów etnicznych.**

**Studium oparte na wybranych utworach na flet solo i na flet z fortepianem**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
dr hab. Urszula Janik-Lipińska, prof. UMFC

Warszawa 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

Data..... Podpis promotora pracy:.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt.

„Styl chińskich XX-wiecznych kompozycji fletowych z uwzględnieniem różnych kulturowych wpływów etnicznych. Studium oparte na wybranych utworach na flet solo i na flet z fortepianem” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

Data..... Podpis autora pracy.....

# SPIS TREŚCI

<b>WSTĘP</b> .....	5
<b>ROZDZIAŁ 1. Tradycyjna chińska kultura muzyczna</b> .....	7
1.1 Siedem kategorii muzyki tradycyjnej .....	7
1.2 Główne cechy muzyki tradycyjnej .....	16
<b>ROZDZIAŁ 2. Kultura narodowości Han</b> .....	20
<b>ROZDZIAŁ 3. Początek wpływów zachodniej kultury muzycznej w Chinach</b> .....	45
<b>ROZDZIAŁ 4. Tło historyczne i analiza wybranych utworów zarejestrowanych na płycie CD Jako dzieło artystyczne</b> .....	58
4.1 Tan Mizi „Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca” .....	58
4.1.1 Charakterystyka tradycyjnego chińskiego instrumentu muzycznego Pipa .....	58
4.1.2 Historyczna analiza partytury na instrument Pipa.....	66
4.1.3 Analiza partytury na flet .....	68
4.2 Jiang Xianwei „Podróż do Suzhou” .....	72
4.2.1 Historyczna analiza partytury na flet bambusowy.....	72
4.2.2 Charakterystyka tradycyjnego chińskiego fletu bambusowego.....	73
4.2.3 Historia fletu bambusowego.....	75
4.2.3.1 Podobieństwa i różnice fletu bambusowego i fletu poprzecznego.....	77
4.2.4 Okoliczności powstania i analiza partytury „Podróż do Suzhou” flet poprzeczny.....	79
4.3 Jin Fuzai „Wiosna w Pamirze” w aranżacji Le Zufenga .....	85
4.3.1 Sylwetka kompozytora.....	85
4.3.2 Analiza utworu.....	86
4.4 Huang Anlun „Poemat taneczny”.....	89
4.4.1 Sylwetka kompozytora.....	89
4.4.2 Analiza utworu.....	93
4.5 Ma Youdao „Koncert na flet poprzeczny d-moll”.....	100
4.5.1 Sylwetka kompozytora.....	100
4.5.2 Analiza utworu.....	101

<b>ZAKOŃCZENIE.....</b>	<b>106</b>
<b>SPIS ILUSTRACJI.....</b>	<b>112</b>
<b>SPIS PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH.....</b>	<b>113</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>115</b>

## Wstęp

Pisząc o „Stylu chińskim w muzyce na flet poprzeczny”, nie można pominąć historii rozwoju i wpływu muzyki zachodniej w Chinach. Wszystkie analizowane w niniejszej pracy utwory na flet zapisane bowiem zostały w systemie notacji na pięciolinii. Stworzyli je chińscy kompozytorzy z wykorzystaniem przyswojonej przez siebie klasycznej zachodniej teorii muzyki. Muzyka tworzona przez dawnych chińskich kompozytorów zapisywana była przy użyciu systemu notacji muzycznej zwanego Gongche (工尺谱) i uproszczonego zapisu znakowego Jianzipu (减字谱). Pod wpływem zachodniej kultury muzycznej przeszli na notację uproszczoną Jianpu (简谱), a później zaczęli używać notacji na pięciolinii. Najwcześniej używaną przez kompozytorów metodą zapisu nutowego jest notacja zwana Gongche, właściwa dla kultur używających pisma chińskiego. Pochodzi ona z okresu panowania dynastii Tang, następnie zaś upowszechniła się w Japonii, Korei, Wietnamie i innych krajach używających pisma chińskiego, jako rodzaj zapisu tekstowego. Ponieważ najczęściej używane są dwa dźwięki - „gong” i „chi” - nazywa się ona notacją Gongchi. Obecnie istnieje 360 szkół tradycyjnej chińskiej opery w różnych regionach kraju, między innymi opera Kunqu, opera pekińska, opera Yue, opera Huangmei, opera Pingju, opera henańska czy opera kantońska. Ich wykonawcy i uczniowie wciąż używają notacji Gongchi do zapisywania utworów, podczas, gdy współczesne chińskie orkiestry narodowe zwykle używają zapisu uproszczonego lub pięciolinii. Gongchi jest zapisywany od prawej do lewej strony, ponieważ tak właśnie pisali starożytni Chińczycy, a jest to jeden z rodzajów zapisu muzycznego opartego na piśmie. Obecnie można go pisać zarówno od prawej do lewej, jak i od lewej do prawej. W trzecim rozdziale poświęconym muzyce Hanów szczegółowo wyjaśnię zasady notacji Gongche (工尺谱) i uproszczonego zapisu znakowego Jianzipu (减字谱).

Analizując utwory na flet z różnych okresów, można wyraźnie zauważyć, że style kompozytorów są bardzo zróżnicowane, co jest ściśle związane z ówczesnym kontekstem społecznym. Na początku, kiedy zachodnia kultura muzyczna pojawiła się w Chinach, publiczność była elitarna, ograniczająca się do dworu cesarskiego. Podczas pierwszej i drugiej wojny opiumowej tylko zagraniczni muzycy mogli grać na zachodnich instrumentach muzycznych. Dopiero na skutek inwazji Japonii na Chiny, coraz więcej Chińczyków dążyło do reform, co znacznie przyspieszyło rozprzestrzenianie się kultury muzycznej Zachodu. Jednak w czasach wojny skupiano się na tym, jak dokonać istotnych reform, by wzmocnić obronność Chin.. Dlatego też

większość osób kształciła się w dziedzinach takich jak politologia, medycyna, nauki ścisłe i inżynieria. Niewiele osób studiowało wówczas muzykę, nie było też wielu zagranicznych nauczycieli teorii muzyki, którzy mogliby prowadzić systematyczne nauczanie. To sprawiało, że dzieła tworzone przez ówczesnych kompozytorów chińskich nie przypominały dzieł kompozytorów zachodnich, takich jak Bach, Beethoven, Chopin czy Czajkowski. Utwory te nie cechowały się różnorodnością w zakresie harmonii i zmian barwy, brakowało im także umiejętności skutecznego łączenia i współgrywania różnych instrumentów. Chociaż ówczesna teoria kompozycji była bardzo ograniczona, nie powstrzymało to entuzjazmu chińskich kompozytorów. Dokładna analiza ich twórczości może bardzo realnie odzwierciedlić pragnienie muzyki przez ludzi w tamtym okresie w Chinach, ich miłość do ojczyzny i dążenie do wolności. Myślę, że to jest powód, dla którego mówi się, że muzyka to dar od Boga dla ludzkości, ponieważ przekracza ona bariery językowe, rasowe, regionalne i kulturowe, wyrażając pragnienie pokoju i tęsknotę za pięknym życiem, które drzemie w sercach wszystkich ludzi. To jest też powód, dla którego postanowiłam opisać historię rozwoju zachodniej kultury muzycznej w Chinach, ponieważ stanowi ona tło dla prezentacji utworów muzycznych chińskich mniejszości etnicznych.

Od czasu, gdy Chiny stały się znane na świecie dzięki kośćcom z inskrypcjami znalezionym na terenie dynastii Yin, poprzez filozofów epoki Wiosen i Jesieni oraz okresu Królestw Walczących, którzy rozważali kwestie życia i społeczeństwa, myśli konfucjańskie i taoistyczne wpływały na chińskie społeczeństwo przez tysiące lat, do wynalazków symbolizujących starożytną chińską technologię i naukę, takich jak kompas, proch, technika tworzenia papieru i druku. Następnie przyszedł okres schyłkowy dynastii Qing, który doprowadził do dwóch wojen opiumowych i wojny chińsko-japońskiej. Chiny, to wielka rodzina 56 różnych narodowości, które posiadają różne języki, pisma i obyczaje. W ciągu tysięcy lat miały miejsce konflikty i walka, ale także integracja i rozwój. Każda kolejna wojna sprawiła, że różne grupy etniczne w tej wielkiej rodzinie stały się bardziej zjednoczone, a ich zwyczaje kulturowe stały się coraz bardziej podobne, a nawet zaczęły się przenikać. W pracy niniejszej przedstawiam rozwój tradycyjnego zachodniego instrumentu - fletu w Chinach, a także utwory na flet z elementami chińskimi, stworzone przez chińskich kompozytorów i kompozytorów pochodzenia chińskiego. Przedstawię też i szczegółowo przeanalizuję utwory na flet inspirowane wpływami etnicznymi, biorąc pod uwagę lokalizację geograficzną, tło kulturowe i język.

# 1.Tradycyjna chińska kultura muzyczna

## 1.1 Siedem kategorii muzyki tradycyjnej

Najstarsze zapisy historyczne dowodzą, że już w czasach panowania Dynastii Zhou występowała wymiana kulturalna pomiędzy różnymi mniejszościami etnicznymi. W okresie panowania Dynastii Han, Sui i Tang, wymiana między mieszkańcami Równin Centralnych (dzisiejsza prowincja Henan, położona w środkowym i dolnym biegu Żółtej Rzeki, uważana za kolebkę materialnej i duchowej kultury narodowości Han, a więc za rdzenną i najważniejszą część kultury chińskiej, której początki sięgają neolitu) a kulturą regionu zachodniego (czyli dzisiejszego regionu autonomicznego Xinjiang, w czasach panowania Dynastii Yuan obejmującego również region Azji Zachodniej) stawała się coraz bardziej intensywna. Kultury te wzajemnie na siebie wpływały, mieszały się i rozwijały. W czasach panowania Dynastii Ming i Qing doszło do zderzenia chińskiej i zachodniej kultury muzycznej. Chińska lutnia, zwana *Pipa*, wspomniana w rozdziale traktatu „Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca” poświęconym grze na flecie solo, pojawiła się w instrumentarium Równin Centralnych właśnie w wyniku wymiany kulturalnej z Regionami Zachodnimi. Chińska kultura muzyczna charakteryzuje się ogromną różnorodnością. Jest ona wynikiem wzajemnych oddziaływań i rozwoju oraz wymiany kulturalnej pomiędzy różnymi narodowościami. Globalna wymiana w zakresie kultury muzycznej jest jednym z ważniejszych czynników przyczyniających się do rozwoju ludzkiej cywilizacji.

Chiny zamieszkuje 57 narodowości, bardzo się od siebie różniących tradycjami kulturowymi, w tym również kulturą muzyczną. Jak wynika z danych zebranych w wyniku prowadzonych obecnie rządowych projektów badawczych w zakresie muzyki ludowej, muzyki artystycznej, opery tradycyjnej, muzyki tanecznej i tradycyjnego instrumentarium (prace te nie zostały jeszcze zakończone), istnieje ponad tysiąc rodzajów pieśni ludowych, z czego zgromadzono i zapisano dotychczas około dwudziestu tysięcy utworów; spośród prawie 1500 odmian ludowej muzyki tanecznej, wybrano ponad 8000 wybitnych utworów; spośród ponad 300 rodzajów muzyki artystycznej, wybrano ponad 3000 wybitnych utworów; spośród ponad 200 rodzajów opery tradycyjnej, wybrano ponad 6000 wybitnych utworów; Oprócz "Antologii utworów na qin" (opublikowano już prawie 20 tomów) w ludowej muzyce instrumentalnej i muzyce mniejszości etnicznych, jest prawie tysiąc utworów solowych, blisko sto gatunków muzyki

ludowej, a liczba utworów przekroczyła dziesięć tysięcy. Jest to bogate narodowe muzyczne dziedzictwo kulturowe, które nie ma sobie równych w żadnym innym kraju.

W jaki sposób racjonalnie i naukowo uporządkować i sklasyfikować to bogate dziedzictwo kultury muzycznej, jest to pytanie, nad którym wielu uczonych ciągle rozmyśla, prowadzi badania i próbuje znaleźć odpowiedź. W ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat, chińscy teoretycy muzyki podejmowali próby opisu tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej z różnych perspektyw: historycznej, narodowościowej, geograficznej oraz różnych dziedzin kultury chińskiej.

W 1964 roku, Instytut Badawczy Muzyki Chińskiej, w opracowanej monografii "Podstawy muzyki etnicznej", zaproponował podział na pięć głównych kategorii:

1. Muzyka ludowa (民歌音乐)
2. Muzyka taneczna (歌舞音乐)
3. Muzyka narracyjna (说唱音乐)
4. Opera tradycyjna (戏曲音乐) 5. Muzyka na instrumentach etnicznych (民族乐器的音乐).

W 1990 roku, Wang Yaohua w swojej książce "Ogólny przegląd tradycyjnej muzyki chińskiej" zaproponował cztery główne kategorie składające się na tradycyjną muzykę chińską:

1. Muzyka ludowa, obejmująca:
  - a) Pieśni ludowe
  - b) Muzykę taneczną
  - c) Muzykę narracyjną
  - d) Operę tradycyjną
  - e) Muzykę na instrumentach etnicznych
  - f) Gatunki muzyczne o charakterze kompleksowym
2. Muzyka literatów, obejmująca:
  - a) Muzykę na guqin (tradycyjnej chińskiej cytrze)
  - b) Muzykę do melodii ci (tradycyjnej chińskiej formy poetyckiej)
3. Muzyka dworska
4. Muzyka religijna, obejmująca:



- a) Muzykę buddyjską
- b) Muzykę taoistyczną

Jest to nowa klasyfikacja tradycyjnej muzyki chińskiej na podstawie pięciu głównych kategorii zaproponowanych we "Wstępie do muzyki etnicznej" z 1964 roku. Wraz z rozwojem badań teoretycznych z wykorzystaniem bogatego materiału, mogą pojawić się nowe koncepcje, jednak obecnie przyjmujemy punkt widzenia z podręcznika "Ogólny przegląd tradycyjnej muzyki chińskiej" opublikowanego w 1998 roku, ponieważ jest to obecnie najczęściej używany podręcznik muzyczny w chińskich uczelniach wyższych. Książka ta została napisana wspólnym wysiłkiem nauczycieli i studentów Konserwatorium Centralnego. Wymieniono w niej dwie kategorie muzyki religijnej (muzyka taoistyczna i buddyjska) i starożytną muzykę obrzędową, rozszerzając tym samym klasyfikację do siedmiu kategorii, a mianowicie:

1. Pieśni ludowe
2. Muzyka taneczna
3. Muzyka narracyjna
4. Opera tradycyjna
5. Narodowa muzyka instrumentalna
6. Muzyka religijna
7. Starożytna muzyka obrzędowa

1. Pieśni ludowe były tworzone i wykonywane w trakcie codziennych czynności i pracy.

Według zapisów historycznych, pierwszą chińską kolekcją pieśni ludowych była "Księga Pieśni" (诗经) skompilowana przez Konfucjusza w okresie Wiosen i Jesieni oraz Epocy Walczących Królestw. Zawartość muzyczna obejmowała tematy związane z codziennym życiem i pracą, nierównością klasową, uczuciami patriotycznymi oraz miłością. Zgromadzone utwory pochodziły z terenów dzisiejszych prowincji Shaanxi, Shanxi, Henan, Shandong, wschodniego Sichuan i północnego Hubei. W tym samym okresie, Qu Yuan zebrał i uporządkował pieśni ludowe z rejonów Hunan, Jiangsu, Zhejiang, Hubei i większości Sichuan, tworząc "Pieśni z Chu" (楚辞). Zarówno "Księga Pieśni", jak i "Pieśni z Chu" stanowią zbiory pieśni ludowych, a zarazem dzieła literackie o wysokiej wartości artystycznej. Muzykę ludową dzieli się na: pieśni ludowe narodowości Han oraz różne typy pieśni ludowych poszczególnych mniejszości etnicznych.

Pieśni ludowe Hanów dzieli się trzy kategorie, różniące się od siebie rytmem i melodią: haozi, shange i xiaodiao. Haozi to pieśni pracy, wykonywane podczas codziennych czynności i służące koordynacji ruchów i wysiłku wspólnie pracujących ludzi. Rytm ich jest zwarty, powtarzający się, a melodia prosta. Charakterystyczną ich cechą jest to, że jedna osoba prowadzi, kierując pozostałymi uczestnikami. Na przykład, w dawnych czasach, kiedy duży statek cumował przy brzegu, trzeba było przyciągnąć do linami cumowniczymi do brzegu. Marynarze śpiewali podczas tej pracy, a osoba kierująca nimi, mogła zmieniać rytm muzyki w zależności od sytuacji, koordynując ich ruchy. Ciągnięcie lin we wspólnym rytmie i w ślad za wspólną melodią pozwalało uniknąć chaotycznych ruchów, oszczędzając tym samym siły i czas. Pieśni te pobudzały zarazem do wysiłku w pracy. Shange, czyli Piosenki górskie stanowią formę pieśni ludowych, które rozwinęły się w obszarach górzystych, gdzie komunikacja była utrudniona z uwagi na ukształtowanie terenu. Śpiewa się je głośno, wysoko i w rytmie wolnym. Służyły one ekspresji uczuć, ale także stanowiły formę komunikacji na odległość. Ich forma muzyczna charakteryzuje się dużą swobodą. Xiaodiao wyróżnia się zmiennością melodii, występują też znaczne różnice formy rytmicznej pomiędzy utworami z południa i północy Chin. Xiaodiao z południa Chin mają rytm stabilny, podczas gdy te z północy często opierają się na rytm synkopowanym i przedtaktach. W przeciwieństwie do haozi i shange, xiaodiao często wykonuje się z towarzyszeniem instrumentów.

Wśród pieśni ludowych mniejszości etnicznych wyróżnić można:

- Długie i krótkie melodie mongolskie
  - Kazachskie pieśni wykonywane solo i z akompaniamentem instrumentów strunowych
  - Ujgurskie piosenki miłosne
  - Koreańskie ballady liryczne
  - Tybetańskie pieśni górskie i biesiadne
  - „Cztery melodie” narodowości Yi
  - Mniejszościowa muzyka polifoniczna.
- 
- Długie i krótkie melodie ludu mongolskiego, zamieszkującego obecny Autonomiczny Region Mongolii Wewnętrznej w Chinach i oraz Republikę Mongolii, wyznającego szamanizm i kultury pierwotne, dumnego i biegłego w sztuce jeździeckiej. Ich gatunki muzyczne obejmują pieśni pasterskie, hymny, pieśni tęsknoty za ojczyzną, pieśni biesiadne, piosenki dziecięce oraz ballady narracyjne. Długie melodie mają rytm swobodny i długi czas trwania. Zaliczają się do nich pieśni

pasterskie, hymny i pieśni tęsknoty za domem. Krótkie melodie charakteryzują się bardziej regularnym rytmem i krótszym czasem trwania. Zaliczają się do nich ballady i niektóre utwory muzyki tanecznej. W muzyce mongolskiej wykorzystuje się chińską skalę pentatoniczną, linie melodyczne w formie parabolicznej i liczne wielkie skoki interwałowe. Skoki kwintowe i sekstowe są dość rzadko spotykane w melodiach pieśni ludowych narodowości Han, natomiast w pieśniach mongolskich bardzo często występują skoki o oktawę lub nawet większe.

- Solowe i akompaniowanie pieśni kazachskie. Kazachowie zamieszkują Autonomiczny Region Xinjiang, wyznają islam i religie pierwotne, a w przeszłości wyznawali również buddyzm. Są narodem, który potrafi śpiewać i tańczyć. Oprócz Chin, Kazachowie mieszkają również w Kazachstanie, Uzbekistanie, Rosji i Mongolii. Ich pieśni ludowe dzielą się na pięć kategorii: pieśni pracy, pieśni pochwalne, pieśni miłosne, pieśni obyczajowe i inne. Pod względem formy wykonawczej wyróżnić można: utwory solowe, utwory wykonywane z towarzyszeniem instrumentów oraz duety. Utwory solowe są przeważnie w metrum 2/4 i 3/4, ze stałym tekstem, piękną melodią i uporządkowaną strukturą. Utworom wykonywanym z akompaniamentem towarzyszy kazachski instrument muzyczny dombra, na którym gra sam wykonawca. Rytm jest złożony i zmienny, często w metrum mieszanym 3/8. Wykorzystuje się zarówno europejską skalę siedmiotonową, jak i chińską pentatoniczną. Zazwyczaj składa się z kwarty i kwinty dźwięku tonicznego, a interwał na początku muzyki jest często głównym tonem całego utworu. W rytmie wykorzystuje się miary mieszane, często też pojawia się rytmy krótszy na początku i dłuższe na końcu każdego taktu. Szczegółowy opis znajduje się w rozdziale poświęconym pieśni „Wiosna w Pamirze”.



Przykład muzyczny nr. 1

- Pieśni miłosne Ujgurów. Ujgurowie zamieszkują Autonomiczny Region Xinjiang, wyznają szamanizm, manicheizm, buddyzm i islam. Tematy tradycyjnych pieśni ludowych obejmują miłość oraz zwyczaje ludowe. Ich system muzyczny jest bardzo bogaty, obejmuje systemy muzyczne chiński, europejski i persko-arabski. Najważniejszy z nich jest persko-arabski system muzyczny. Na przykład: sekwencja dźwięków używana w piosence "Layli and Majnun" to

dźwięki wskazywane przez strzałki, oznaczające podwyższenie lub obniżenie o ćwierćton, co jest zazwyczaj nazywane 3/4 tonem. Jednocześnie ton wskazany strzałką może przesuwac się w górę i w dół w zakresie 1/4-2/4 całego tonu. Jest to również charakterystyczna cecha muzyki arabskiej. Charakterystyka muzyczna ujgurskich pieśni ludowych przejawia się również w wykorzystaniu naturalnej tonacji molowej europejskiego systemu muzycznego oraz w wykorzystaniu skali Gong i Zheng z chińskiej tonacji pentatonicznej. (Szczegółowy opis skali pentatonicznej znajduje się w dalszych rozdziałach). Poza tym, ponieważ w języku Ujgurów akcent jest stały i zawsze pada na ostatnią sylabę, charakterystyczną cechą ich muzyki jest częste wykorzystanie rytmu synkopowanego i rozpoczynanie przedtaktem.

- Koreańskie ballady liryczne. Koreańczycy zamieszkują Chiny północno-wschodnie już od schyłku panowania Dynastii Ming, a większość ich utworów muzycznych nosi cechy liryczne. W koreańskich pieśniach ludowych stosuje się chiński system muzyczny, oparte są one zasadniczo na skali pentatonicznej. Ze względu na specyficzny akcent języka koreańskiego, w którym głoska długa jest zwykle na początku wyrazu, na końcu zaś głoska krótka, lub odwrotnie, głoska krótka na początku, a długa na końcu, w rytmice ich muzyki dominuje metrum 3/4. W melodii ten sam ton często pojawia się wielokrotnie. W muzyce częste są niewielkie skoki interwałowe, po których nagle pojawia się skok o bardzo dużym interwale.

- Tybetańskie pieśni górskie i biesiadne. Tybetańczycy żyją na Wyżynie Tybetańskiej, na obszarze prowincji Qinghai, Gansu, Sichuan i Yunnan, trudniąc się głównie rolnictwem i pasterstwem. Wyznają lamaizm i są narodem kochającym śpiew i taniec. Pieśni górskie, zwane po tybetańsku „Lilu”, to rodzaj pieśni ludowych śpiewanych swobodnie w górach. Rytm jest swobodny, czas trwania utworu długi, zakres tonalny szeroki, melodie silnie falują i często wykorzystuje się w nich technikę tremolo. Tybetańczycy korzystają ze skali pentatonicznej chińskiego systemu muzycznego. Pieśni biesiadne, nazywane w języku tybetańskim "Changlu", to utwory śpiewane podczas picia alkoholu, często łączone z prostymi ruchami tanecznymi. Jest to najpopularniejszy sposób świętowania tradycyjnych świąt tybetańskich, a sposób nalewania alkoholu jest zależny od wieku uczestników - nalewa się kolejno według wieku.

- „Cztery melodie” narodowości Yi. Przodkami Yi byli starożytni Qiangowie, o których mówi tradycja Hanów, że Chi You byli przodkami Yi. Zamieszkują Shaanxi, Gansu i Qinghai, trudniąc się głównie produkcją rolną. Wyznają buddyzm, taoizm, chrześcijaństwo i katolicyzm. Ze względu na różnice geograficzne miejsca zamieszkania, społeczność Yi dzieli się na liczne plemiona, różniące się od siebie stylem muzycznym. „Cztery melodie”, będące czterema formami

cyklicznymi, rozpowszechnione są na obszarach zamieszkałych przez jedno z plemion Yi, zwane Nisu, i reprezentują cztery różne formy śpiewu i suit." Utwory te są długie, zróżnicowane stylistycznie i kładzie się w nich nacisk na technikę wokalną. Stanowią one tradycyjny sposób komunikacji i wymiany uczuć między młodymi mężczyznami i kobietami. Zazwyczaj odbywają się one wieczorem i składają się z wymiany pytań i odpowiedzi prowadzonej przez mężczyznę i kobietę, podczas gdy inni śpiewają w formie chóru. W tańcu towarzyszą im takie instrumenty jak erhu (chińskie skrzypce) czy bambusowy flet. Wykonanie pełnego cyklu zajmuje około 20 minut. Rytm i melodia są improwizowane.

- Wielogłosowe pieśni mniejszości etnicznych. W tradycji wielu mniejszości etnicznych, a także Hanów, istnieją pieśni wielogłosowe. Zgodnie z obecnie zgromadzonymi materiałami, wielogłosowe pieśni ludowe występują głównie na południu Chin, jak na przykład wielkie pieśni Dongów, będące elementem niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO.

Struktura muzyczna wielogłosowej muzyki ludowej obejmuje naprzemienne przeplatanie się poszczególnych partii głosowych, połączenie melodii głównej i pobocznej, oraz połączenie partii stanowiącej odpowiednik basso continuo i stałych figuracji z melodią główną.

## 2. Muzyka taneczna dzieli się na :

- muzykę taneczną
- muzykę taneczną o charakterze wokalnym
- muzykę taneczną o charakterze instrumentalnym.

Z historycznego punktu widzenia, rozwój tej muzyki podzielić można na cztery główne okresy: muzykę taneczną czasów najdawniejszych; ludową muzykę taneczną okresu panowania Dynastii Xia, Shang i Zhou; ludową muzykę taneczną okresu panowania Dynastii Han, Wei do Tang i Song; ludową muzykę taneczną okresu panowania Dynastii Yuan, Ming i Qing. Muzyka taneczna o charakterze wokalnym to muzyka, w której partia głosu ludzkiego służy jako akompaniament do tańca. Instrumentalna muzyka taneczna to muzyka do tańca, wykonywana na tradycyjnych chińskich instrumentach muzycznych. Te trzy gatunki muzyki tanecznej nie podlegają żadnym ograniczeniom i zazwyczaj wyrażają szczere uczucia. Melodia i rytm muzyki różnią się w zależności od okresu historycznego i regionu geograficznego. Przykładami mogą tu być: Taniec Zbieraczy Herbaty narodowości Han, Niuyangge, tybetański Taniec Nangma czy ujgurski taniec Muqam.

### 3. Melorecytacyjne formy narracyjne:

Jest to specyficzna dla Chin forma artystyczna łącząca literaturę, muzykę i grę aktorską, sięgająca swoimi korzeniami okresu panowania Dynastii Zhou przed 3000 laty. Jej szczególnie burzliwy rozwój przypadł na epokę panowania Dynastii Tang, dojrzałość zaś osiągnęła za Dynastii Song. Czasy Dynastii Qing to okres jej niebywałego rozkwitu, kiedy to wykształciły się setki form muzyki narracyjnej. Ta forma muzyczna różni się od muzyki ludowej pod dwoma względami. Po pierwsze, muzyka ludowa to przede wszystkim piosenki śpiewana podczas pracy. Nie służyły one zarabianiu na życie, podczas gdy wykonawcy muzyki narracyjnej traktowali swoją sztukę jako źródło utrzymania. Po drugie, muzyka ludowa nie jest ograniczona do określonego gatunku, ma krótką formę, stały rytm i melodię. Z kolei muzyka narracyjna ma dłuższą formę, zmienne melodie, a wykonawca musi również dostosować formę wykonania do treści muzyki i tekstu utworu. Charakterystyczną cechą tej formy jest jej charakter narracyjny oraz ścisły związek między muzyką i językiem. W utworach tego typu zwraca się szczególną uwagę na relacje rytmiczne między muzyką a językiem. Najbardziej reprezentatywną formą muzyki narracyjnej narodowości Han jest forma "Wielkiego Bębna" z Pekinu. W regionach Shandong, Tianjin czy Henan istnieją lokalne formy muzyki narracyjnej, których wspólną cechą jest regularny rytm, nacisk na narracyjność muzyki i jej połączenie z grą aktorską. Wykonawca sam gra na instrumencie, jednocześnie opowiadając historię w trzeciej osobie używając formy melorecytacji i śpiewu. Szczególną uwagę zwraca się na harmonię połączenia śpiewu, akompaniamentu i treści opowiadanej historii.

4. Chińska opera tradycyjna to kompleksowa forma dramatyczna powstała w Chinach, łącząca w sobie muzykę, taniec, literaturę, poezję, sztuki walki, akrobatykę i scenografię.

Najbardziej znanymi formami chińskiej opery tradycyjnej są opera pekińska, opera Kunqu z Jiangsu, opera Syczuańska, opera Qinqiang z Shaanxi i opera Yuju z Henanu. Wspólną ich cechą jest towarzyszący im akompaniament wykonywany na tradycyjnych instrumentach, zmienność melodii i rytmu, co stanowi duże wyzwanie dla techniki wokalne i aktorskiej wykonawcy, a występ nierzadko obejmuje też pokazy akrobatyczne i sztuk walki. Do dziś jest to jedna z najpopularniejszych tradycyjnych form muzycznych w Chinach i posiada szerokie grono odbiorców.

### 5. Narodowa muzyka instrumentalna:

Według formy wykonania, podzielić ją można na formy solowe i zespołowe. W zależności od rodzaju używanych instrumentów, dzieli się na muzykę na instrumenty strunowe, drewniane dęte, dęte blaszane i perkusyjne. Najwcześniejszym instrumentem muzycznym w Chinach jest kościany flet Jiahu, wykopany w prowincji Henan. Liczy on sobie około 7000 lat. W mieście Suizhou w prowincji Hubei odkryto największy instrument muzyczny pochodzący z epoki brązu, Bianzhong, będący zestawem dzwonów posiadający kompletny system muzyczny. Popularnym instrumentem jest również bambusowy flet należący do grupy instrumentów dętych drewnianych, którego szczegółowy opis znajduje się w rozdziale „Podróż do Suzhou”.

6. Chińska muzyka religijna dzieli się na muzykę :

- buddyjską
- taoistyczną.

Te dwie religie rozwijały się przez cały okres historii Chin. Do głównych odłamów buddyzmu w Chinach należą buddyzm Han, buddyzm tybetański i buddyzm therawada. Buddyzm Han to jeden z odłamów buddyzmu, który dotarł do Chin z Indii i rozwinął się w połączeniu z tradycją chińską. Buddyzm tybetański to jeden z odłamów buddyzmu, powstały po dotarciu tej religii z Indii i Chin w rejony Wyżyny Tybetańskiej i jego połączeniu z lokalnymi kultami pierwotnymi. Buddyzm Theravada, zwany także Buddyzmem Południowym to jedna z form buddyzmu, która zawędrowała do Yunnan z Birmy i rozwinęła się w połączeniu z lokalnymi wierzeniami religijnymi.

Muzyka buddyjska obejmuje treści muzyczne związane z modlitwą o błogosławieństwo, praktyką duchową, pamięcią i uniwersalnym zbawieniem wszystkich istot. Formy wykonawcze obejmują muzykę wokalną i instrumentalną. Formy wokalne łączą cechy melodyczne języka z rytmem sutr. Muzyka instrumentalna opiera się na tradycyjnej muzyce chińskiej w której pojawiają się typowe dla buddyzmu instrumenty perkusyjne.

Taoizm jest rodzimą religią chińską, która rozwinęła się już w odległej starożytności z koncepcji filozoficznej równowagi yin i yang. Znany na świecie system ćwiczeń zdrowotnych Tai chi jest również jednym z elementów tej religii. W religii tej podkreśla się, że człowiek powinien żyć w harmonii z Przyrodą, przestrzegać jej praw oraz pielęgnować swoje ciało i umysł. Twórcą tej koncepcji był Laozi, którego poglądy podzieliło wielu chińskich uczonych, lekarzy i artystów. Muzyka taoistyczna dzieli się na muzykę ceremonialno-obrzędową oraz muzykę wykonywaną w

świątyniach taoistycznych celem usunięcia złej energii i zapewnienia powodzenia. Zazwyczaj jest to muzyka wykonywana przez zespół instrumentalny z udziałem taoistycznych przedmiotów ceremonialnych stanowiących partię perkusyjną, wszystkie zaś instrumenty towarzyszą partiom głosu ludzkiego.

## 7. Starożytna muzyka obrzędowa.

Jej korzenie sięgają odległej starożytności i jest ona związana z praktykowanymi przez długie wieki w Chinach rytuałami kultu przodków. Czczono, między innymi, Konfucjusza, jako twórcę oficjalnej doktryny państwa chińskiego - konfucjanizmu, składając mu ofiary w Świątyniach Konfucjusza. Również każda rodzina oddawała hołd swoim przodkom, a miejsca, gdzie składano im ofiary, nazywane są świątyniami przodków. W świątyniach tych codziennie ofiarowano świeże kwiaty, owoce i świece. Do dziś te ceremonie ofiarne należą do najważniejszych świąt rodzinnych. Muzyka ceremonialna stanowi element tradycyjnych obrzędów, upamiętnia tych, którzy zginęli w walce za Ojczyznę, służy jako łącznik między ludźmi i duchami, a także upamiętnia przodków. Forma jej łączy w sobie taniec, muzykę i obrzędy religijne.

## 1.2 Główne cechy muzyki tradycyjnej

### 1. Znak czasu o charakterze historycznym.

Znak czasu o charakterze historycznym oznacza charakterystyczne cechy tradycyjnej kultury muzycznej Chin. Ze względu na fakt, że powstanie, rozwój i zmiany w tradycyjnej kulturze muzycznej Chin następowały stopniowo w określonym procesie historycznym, jej zmiany i rozwój miały nierzadko formę lokalnych zmian ilościowych. Dlatego wszystkie elementy tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej, zwłaszcza te o długiej historii, do pewnego stopnia zachowują złożenia minionych okresów historycznych, różnych kontekstów kulturowych, a także wyraźne wpływy ludowe i regionalne. Słuchanie śpiewu lub gry jest zarówno doświadczeniem współczesnym, jak i historycznym. To znaczy, że w jej dzisiejszym wyglądzie mieni się blask kulturalnej świetności minionych epok.

### 2. Współczesne różnice regionalne.

Różnice lokalne występujące w tych samych okresach czasu są cechą bardzo charakterystyczną dla chińskiej tradycyjnej kultury muzycznej. Popularne w Chinach przysłowie:



„Co dziesięć mil zmienia się wiatr, co sto mil zmieniają się zwyczaje” bardzo dobrze oddaje tę cechę. W tym samym okresie historycznym, lecz w różnych regionach kraju, muzyka bardzo się od siebie różniła. Jest to bardzo naturalny wynik różnic w warunkach i sposobie życia na terenach o różnych warunkach przyrodniczych i geograficznych. Rozwój każdego rodzaju muzyki zawsze odbywa się pod wpływem tradycji kulturowych, uwarunkowań gospodarczych, struktury społecznej, obyczajów, wierzeń religijnych, języka i wielu innych czynników, a cechy te kształtują się w kontekście określonych relacji geopolitycznych. Nawet w przypadku tego samego gatunku pieśni, tańca, utworu muzycznego czy stylu dramatycznego, lokalne style są bardzo wyraźne w wersjach wykonawczych osób pochodzących z różnych miejsc czy społeczności.

### 3. Wspólne funkcje społeczne

Wspólne społeczne funkcje stanowią jedną z podstawowych cech kulturowych wyrażających się w chińskiej muzyce tradycyjnej. W rozwoju tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej, wiele podobnych czynników zadecydowało o jej określonej funkcji społecznej i to właśnie w niej można dostrzec różnorodność cech kulturowych charakterystyczną dla Chin. Z makro-perspektywy, kilka ważnych okresów rozwoju społeczeństwa ludzkiego, takich jak epoka kamienia, epoka ceramiki i epoka brązu, przyniosły ze sobą powstanie kultur nowego i starego narzędzia, kultur ceramiki i kultur brązu. Wczesne fazy historii kultury człowieka stworzyły wiele wspólnych dziedzictw gospodarczych i kulturowych. Pierwotne wierzenia stanowią wspólną podstawę rozwoju późniejszych wierzeń i zwyczajów ludzkości. Chińska kultura konfucjańska, buddyjska i taoistyczna bardzo silnie wpłynęła na oblicze sztuki ludowej, obyczaje, wierzenia religijne, obrzędy i rytuały pełniące funkcje społeczne. Formy te noszą zarówno cechy ogólnoludzkie, jak specyficzne cechy narodowe, regionalne lub społecznościowe. Zjawisko istnienia tych wspólnych funkcji społecznych jest po prostu odzwierciedleniem podobnych lub identycznych tworów kulturowych ukształtowanych na pewnym etapie rozwoju społecznego człowieka w tradycyjnej chińskiej kulturze muzycznej.

### 4. Typologia struktury wzorców

Typologia struktury wzorców jest charakterystyczna dla chińskiej tradycyjnej kultury muzycznej pod względem formy muzycznej. Jego charakterystyczną cechą jest odzwierciedlenie w muzycznej formie długotrwałości i względnej stabilności tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej. Charakterystyczną cechą struktury jest przede wszystkim manifestacja w różnych rodzajach

muzycznych form wykonawczych, takich jak gra solowa, zespołowa i akompaniament oraz różne typy zespołów muzycznych. Dotyczy to także wzorców struktury instrumentów melodycznych i skal dźwiękowych, wzorców struktury wokalne i ilości utworów w różnych rodzajach muzycznych, wzorców struktury utworów reprezentatywnych dla różnych form muzycznych oraz stylu śpiewu i techniki wykonawczej. To właśnie ze względu na charakterystykę struktury wzorcowej tych form muzycznych każda forma w tradycyjnej chińskiej kulturze muzycznej jest z jednej strony niezależna, z drugiej zaś strony ta charakterystyczna typologiczna struktura wzorców stanowi podstawę do przyporządkowania różnych cech i stylów muzycznych do poszczególnych gatunków i stylów muzycznych. Ze względu na diachroniczne cechy tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej, dawne formy i gatunki muzyczne lub dramatyczne często różniły się swoją budową i cechami strukturalnymi, co jest nieuniknionym skutkiem rozwoju i ewolucji gatunków muzycznych, tanecznych i dramatycznych.

##### 5. Zgodny i harmonijny rozwój.

Twórczość kulturowa narodu stanowi pewną ciągłość, łączącą przeszłość z teraźniejszością, obejmując różne etapy rozwoju społeczeństwa ludzkiego. W długiej historii kształtowania się kultury narodowej zawsze obecne są etapy powstawania, rozwoju, ewolucji i upadku. Prawa kontynuacji tradycji stanowią fundamentalny warunek przetrwania i ciągłości kultury muzycznej. Kultura muzyczna to społeczny fenomen kulturowy przekazywany z pokolenia na pokolenie, a w procesie tego przekazu pewne cechy wykazują względną stabilność w określonym okresie historycznym, niektóre zaś niezmiennie elementy stanowią podstawowe cechy prawidłowości ruchu i przetrwania gatunków kultury muzycznej. Oznacza to, że główne treści i formy często mogą być kontynuowane przez długie okresy historyczne, przekazywane z pokolenia na pokolenie, aż do naszych czasów. Ta względna stabilność przekazywana z pokolenia na pokolenie, jest istotną cechą chińskiej tradycyjnej kultury muzycznej w jej historycznej ewolucji. Tym niemniej jednak, z biegiem historii, kultura ta ulegała przemianom. Przerwanie tego przepływu i kontynuacji prowadzi do naturalnego zaniku zjawiska kultury muzycznej, co jest podstawową zasadą rozwoju historycznego. Innymi słowy, w dziedzictwie kultury muzycznej stabilność jest względna, a zmienność absolutna.

Zmienność jest cechą chińskiej tradycyjnej kultury muzycznej, która pojawia się w procesie przekazu, aby dostosować się do zmian społecznych. Jednym zaś z ważnych aspektów tej zmienności jest jej zdolność do inkorporacji różnych wpływów i tendencji, oraz syntezy różnych

stylów i form. W długiej historii rozwoju kultury ludzkiej, właśnie ze względu na tę cechę kompatybilności kulturowej, chińska tradycyjna kultura muzyczna utrzymuje się i trwa. Poprzez nieustanne absorbowanie obcych wpływów muzycznych, przyswajanie i adaptację, dochodzi do eliminacji słabszych elementów i zachowania silniejszych. W wyniku tego procesu, w trakcie rozwoju historycznego, chińska tradycyjna kultura muzyczna stale się odnawia, zmienia i rozwija.

## 2. Kultura Han

Każdy z nas jest ciekaw, skąd pochodzi, podobnie jak człowiek zawsze chciał wiedzieć, co było pierwsze - kura czy jajko. Zarówno Wschód, jak i Zachód mają własne mitologie, za którymi często kryje się charakterystyczny obraz danego narodu. Starożytne mity greckie opisują, jak świat wyłonił się z chaosu, z którego pochodziła pierwsza iskra życia, oraz jak człowiek żył i rozwijał się w świecie rządzonym przez bogów. Mity te miały znaczący wpływ na późniejsze rytuały religijne w starożytnej Grecji, a także na twórczość literacką i artystyczną oraz języki w świecie zachodnim. Na przykład wiele używanych dziś w Europie słów ma swoje źródło w antycznej tradycji greckiej, między innymi w homeryckich eposach "Iliada" i "Odyseja". Starożytne mity egipskie opowiadają, jak bogowie stworzyli świat z początkowego chaosu, jak bóg słońca Ra nim rządził, a Ozyrys, Izyda i Horus walczyli z Sethem, bogiem zła i chaosu. Dzięki zachowanym do dziś mumiom, piramidom, Sfinksowi i wielu innym zabytkom, możemy zrozumieć starożytne egipskie poglądy na świat. Indyjskie "Wedy" są nierozzerwalnie związane z późniejszym brahmanizmem i systemem kastowym. Należą do nich również historie zapisane w Biblii. Wszystkie one powstały w bardzo dawnych czasach, kiedy ludzie usiłowali wytłumaczyć sobie początki Wszechświata i rodzaju ludzkiego. Również i my, Chińczycy Han, mamy własne historie mityczne, zapisane w takich starożytnych księgach jak "Shanhajjing"<sup>1</sup>, "Shui Jing Zhu"<sup>2</sup>, "Shangshu"<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Autor jest nieznan. Niektórzy uważają, że traktat został napisany w okresie Walczących Królestw (475/403 p.n.e. - 221 p.n.e.), materiały historyczne dowodzą, że istniał już w okresie poprzedzającym epokę dynastii Qin (okres paleolitu - 221 p.n.e.). Za Wschodniej Dynastii Han (25-220 r. n.e.) Liu Xiu dokonał korekty, ustalając całkowitą liczbę rozdziałów jako 18 zawierających ponad 31000 znaków, obejmujących wiedzę z dziedziny geografii, etnografii, produkcji naturalnej, obyczajów, medycyny, rytuałów oraz magii. Traktat ten ma istotne znaczenie dla badań nad obszarami otaczającymi Chiny w starożytności, ma zarazem jednak silne zabarwienie mistyczne.

<sup>2</sup> Utwory prozatorskie i geograficzne z okresu Północnej Dynastii Wei (386-534 n.e.). Autor: Li Daoyuan (? -527), pochodzący z powiatu Zhuo w prowincji Hebei. Opowiada o źródłach i przebiegu 1389 rzek oraz scenerii i górach położonych wzdłuż ich biegu.

<sup>3</sup> "Dokumenty historyczne okresu starożytności", powstałe w okresie Walczących Królestw (475/403 r. p.n.e. - 221 r. p.n.e.). Księga zawiera około stu rozdziałów i była w owym czasie bardzo popularna. W okresie przed epoką Qin nazywano ją "Księgą", a po dynastii Han "Księgą Shang", lub "Księgę starożytnych cesarzy". Uważana za jeden z klasyków konfucjańskich, nosi również nazwę "Shujing". Powstała w okresie Wiosen i Jesieni oraz Walczących Królestw, jako dzieło zbiorowe różnych autorów.

"Jiu Ge"<sup>4</sup>, "Shiji"<sup>5</sup>, "Chuci"<sup>6</sup>, "Guoyu"<sup>7</sup> i inne. Taoizm, jako rdzennie chińska religia, poza rozwiniętymi przez siebie własnymi koncepcjami, odziedziczył także archaiczną wiarę w duchowość wszystkich bytów, kult przodków oraz kult totemów. W historii literatury chińskiej

---

<sup>4</sup> Państwo Chu (704 r. p.n.e. - 223 r. p.n.e.), położone było na terenie dzisiejszej Prowincji Hubei, dlatego Hubei jest również określane mianem Jingchu. W okresie Wiosen i Jesieni oraz Walczących Królestw, państwo Chu słynęło z wybitnych talentów oraz znaczenia politycznego. "Dziewięć" Qu Yuana (343 r. p.n.e. - 6 czerwca 278 r. p.n.e.) w tym kontekście nie oznacza konkretnej liczby, gdyż dawni Chińczycy często używali określenia "dziewięć" w znaczeniu przenośnym. Qu Yuan (pochodzący z powiatu Zigui w mieście Yichang w dzisiejszej prowincji Hubei) wykorzystał pieśni i tańce ludowe z państwa Chu używane przy ceremoniach składania ofiar duchom i bogom jako materiał pierwotny, który następnie poddał obróbce artystycznej. Tradycyjne chińskie święto Duanwu, podczas którego spożywa się zongzi, jest upamiętnieniem tego wielkiego poety, który zrozpaczony, że nie może służyć swojemu krajowi, rzucił się do rzeki. Odtąd datuje się obyczaj wrzucania zongzi do rzeki, aby ryby nie żywiły się jego ciałem. Inne tradycje Duanwu obejmują wyścigi smoczycy łodzi, jedzenie zongzi, oraz wieszanie saszetek z zapachem celem odstraszenia złych duchów.

<sup>5</sup> Zapiski Historyka ("史记") to historyczne dzieło napisane przez Sima Qiana (145-87 p.n.e.), żyjącego w okresie panowania Zachodniej Dynastii Han (206 lub 202 p.n.e. - 8 n.e., 23-25 n.e.). Zawiera ono zapis około 2500 lat historii Chin, począwszy od legendarnego Żółtego Cesarza aż do czasów Cesarza Wu z dynastii Han. Wraz z późniejszymi "Księgą Han", "Księgą Późniejszego Han" oraz "Kronikami Trzech Królestw", są one zbiorczo nazywane "Czterema wcześniejszymi historiami". Oryginalny rękopis prawdopodobnie zaginął pod koniec okresu panowania Zachodniej Dynastii Han. Najstarszy zachowany fragment pochodzi z okresu inwazji Japonii na Chiny podczas II wojny światowej i jest obecnie przechowywany w świątyni Takayama w Kioto. Zawiera chińskie zapiski z okresu Sześciu Dynastii, a także edycję z czasów dynastii Song autorstwa Huang Shanfu, znaną jako "Trzy komentarze do Zapisków Historyka". Najstarsza kompletna wersja znajduje się obecnie w Instytucie Historii i Językoznawstwa Akademii Sinica na Tajwanie. Jest to edycja "Jingyou" z czasów Północnej Dynastii Song, zatytułowana "Shiji Jijie" (piętnaście tomów jest uzupełnieniem z innego wydania).

<sup>6</sup> Jest to styl literacki stworzony przez poetów z państwa Chu z okresu Walczących Królestw (475/403 r. p.n.e. - 221 r. p.n.e.), głównie Qu Yuana. W czasach Zachodniej Dynastii Han, Liu Xiang zredagował utwory Qu Yuana, Song Yu i innych poetów, tworząc zbiór, który nazwał "Pieśni z Chu". Obejmuje on również inne utwory z terytorium państwa Chu, a na początku epoki panowania Zachodniej Dynastii Han był to ogólny termin na określenie stylu literackiego charakterystycznego dla państwa Chu.

<sup>7</sup> Twórcą jest Zuo Qiuming z okresu Walczących Królestw (475/403 r. p.n.e. - 221 r. p.n.e.). Dzieło to obejmuje okres od dwunastego roku panowania króla Mu z dynastii Zhou (990 r. p.n.e.) i jego wyprawy na zachód przeciwko plemieniu Quanrong (około 947 r. p.n.e.), aż do zniszczenia rodu Zhi (453 r. p.n.e.). "Guoyu" zawiera zapisy dialogów z dworskich audiencji, bankietów, satyr, dysput, rozmów między szlachetnie urodzonymi z różnych państw, a także relacje wydarzeń historycznych i legend. "Guoyu" to pierwsza chińska księga historyczna opisująca dzieje z podziałem na poszczególne królestwa.

najbardziej znane są "Inwestytura Bogów" (Fengshen Yanyi)<sup>8</sup>, "Podróż na Zachód" (Xiyouji)<sup>9</sup>, "Kwiaty w lustrze" (Jinghua Yuan)<sup>10</sup> oraz "Dziwne historie Liaozhaia" (Liaozhai Zhiyi)<sup>11</sup>. W mitologii narodu Han, literatura konfucjańska i kultura taoistyczna łączą się z wierzeniami ludowymi. W różnych okresach pojawiały się różne określenia, jak "Niebiański Cesarz", "Cesarz Nieba", "Nüwa", "Pangu" i "Jadeitowy Cesarz". Mity o "Niebiańskim Cesarzu" mogą istnieć już w zapisach pisemnych datowanych na 700 rok p.n.e. lub nawet wcześniej. "Niebiański Cesarz" i "Cesarz Nieba" są dokumentowane w "Księdze Dokumentów" (Shangshu)<sup>12</sup>. W doktrynie

---

<sup>8</sup> "Inwestytura Bogów" (封神演义) to opowieść o bogach i demonach, prawdopodobnie napisana między 1567 a 1572 rokiem, składająca się ze stu tomów. Narracja rozpoczyna się od króla Zhou z dynastii Shang, który usiłuje flirtować z boginią Nüwa, w wyniku czego w jego pałacu pojawia się Su Daji i uwodzi go. Opowieść jest osnuta na wydarzeniach historycznych, kiedy Jiang Ziya pomógł królowi Wu z dynastii Zhou w walce przeciwko królowi Zhou (Zhou Xin) z dynastii Shang. Jest to zatem opis konfrontacji między dynastiami Shang i Zhou, a także rywalizacji pomiędzy istotami nadprzyrodzonymi z taoistycznych sekt Chan i Jie, jak również o rozbiciu starego porządku i ustanowieniu nowych bogów. Na końcu Jiang Ziya ustanawia nowych bogów, a król Wu z dynastii Zhou mianuje swoich wasali. Fabuła łączy postacie historyczne z tamtego okresu z postaciami mitologicznymi, z ludźmi, taoistycznymi mnichami, bóstwami i różnymi istotami fantastycznymi. Autentyczne wydarzenia i fikcja przeplatają się ze sobą, tworząc atmosferę fantazji i kreując wiele wyrazistych postaci.

<sup>9</sup> To pierwsza romantyczna, długa powieść o bóstwach i demonach z epoki Ming (23 stycznia 1368 - 25 kwietnia 1644), o objętości 585 tysięcy znaków (według wydania z Shidetang), składająca się z 100 rozdziałów. Jest jednym z czterech wielkich dzieł literatury i jedną z czterech najbardziej niezwykłych chińskich ksiąg. Powstała w połowie XVI wieku, w czasach panowania dynastii Ming, a za jej autora powszechnie uważa się Wu Cheng'ena (1506-1582). Opowiada ona historię o tym, jak buddyjski mnich Tang Sanzang wraz z uczniami Sun Wukongiem, Zhu Bajie i Sha Wujingiem wyruszają na Zachód po sutry. Porusza ona odwieczny temat walki dobra ze złem, ale zdaniem niektórych jest ona równocześnie powieścią satyryczną krytykującą ówczesną władzę i scenę polityczną. Powieść ta doczekała się licznych adaptacji w formie opery tradycyjnej, filmów, seriali telewizyjnych, filmów animowanych oraz komiksów.

<sup>10</sup> Jest to długa powieść o bóstwach i demonach, składająca się z stu rozdziałów, napisana przez Li Ruzhena (1763-1830) z czasów panowania dynastii Qing (15 maja 1636 - 12 lutego 1912). Pierwsza jej część opisuje historie Tang Ao i Duo Jiugong, podróżujących statkiem po morzach oraz ich przygody w "Królestwie Kobiet", "Królestwie Dżentelmenów", "Królestwie Bezejelitowców" i innych krajach. Druga część opisuje historię egzaminu zorganizowanego przez cesarzową Wu Zetian dla utalentowanych kobiety, w tym historię Tang Xiaoshan, reinkarnacji "Kwiatowej Wróżki" i innych kwiatowych wróżek, które zdały egzamin i osiągnęły sukces na dworze.

<sup>11</sup> Anegdotyczna powieść napisana przez Pu Songlinga (1640-1715) w czasach dynastii Qing (1662-1722). Księga składa się z 491 rozdziałów o szerokim zakresie tematycznym. Wiele z nich poświęconych jest lisicom, duchom i demonom, odzwierciedlając obraz XVIII-wiecznego chińskiego społeczeństwa. Autor dokonuje szczegółowego opisu lisic, duchów i demonów, sugerując między wierszami, że owe duchy są bardziej uczciwe i sprawiedliwe, niż ludzie, co stanowi satyrę na ówczesne realia społeczne.

<sup>12</sup> Patrz przypis 3.

konfucjańskiej<sup>13</sup>, postaci "Niebiańskiego Cesarza" i "Cesarza Nieba" są łączone w jedno i określane jako "Wielki Władca Nieba", który jest również bóstwem czczonym przez konfucjanistów. Chińscy cesarze sami siebie nazywali "Synami Nieba", to jest synami "Wielkiego Władcy Nieba". Świątynia Nieba w Pekinie była miejscem, gdzie cesarze dynastii Ming i Qing oddawali hołd Niebu. Najwcześniejsze wzmianki o Nüwa i Fuxi pochodzą z taoistycznej księgi "Chongxu Jing"<sup>14</sup> oraz "Pieśni z Chu"<sup>15</sup> w wersji pozostawionej przez Liu Xiang z okresu panowania zachodniej dynastii Han. Według legend, bogini Nüwa i Fuxi byli przodkami ludzkości. Nüwa przybiera postać pół-kobiety i pół węża. Kiedy bóg wody Gonggong spowodował zapadnięcie się nieba, Nüwa miała roztopić pięć kolorowych kamieni, aby naprawić niebo, a

---

<sup>13</sup>Jest to koncepcja filozoficzna, która narodziła się w Chinach, po czym rozprzestrzeniła się na inne kraje Azji Wschodniej. Stworzony w V wieku p.n.e. przez Konfucjusza (28 września 551 p.n.e. - 11 kwietnia 479 p.n.e., pochodzącego z obecnego Qu Fu w prowincji Shandong). Konfucjanizm wywodzi się z tradycji rytualnej i muzycznej dynastii Zhou. Głównymi wartościami, jakie propaguje są: człowieczeństwo, tolerancja, szczerłość i szacunek dla starszych. Koncentruje się na rozwijaniu ludzkiej moralności, podkreślając wzajemną relację miłości i szacunku. Przywiązuje dużą wagę do pięciu relacji i etyki rodzinnej, propaguje edukację i politykę miłosierdzia. Jest to doktryna humanitarna i społecznie zaangażowana, opisywana często jako tradycyjny, filozoficzny, religijny, racjonalistyczny sposób zarządzania państwem i styl życia. Konfucjaniści opowiadali się za życzliwością i moralnością w zarządzaniu państwem, oraz za podporządkowaniem ludzkich słów i czynów drobiazgowo określonej etykietce, która może rozwiązywać konflikty i wprowadzić pokój. Początkowo Konfucjanizm był jedną ze stu szkół filozoficznych, ale stracił na znaczeniu za dynastii Qin ze względu na konflikt z Legalistami. Od dynastii Han, Konfucjanizm stał się doktryną cieszącą się specjalnym uznaniem dworu, uzyskując w końcu status oficjalnej nauki i religii państwowej, kształtując oblicze edukacji, kultury i wyznaczając drogę do służby publicznej, co stało się przyczyną wyjątkowego znaczenia Konfucjanizmu w chińskiej historii i kulturze. Podczas okresu panowania dynastii Jin, dynastii Północnych i Południowych, oraz dynastii Tang, Konfucjanizm był nazywany jedną z "Trzech Nauk", obok buddyzmu i taoizmu. Jego przesłanie etyczne przeniknęło wszystkie aspekty życia społeczeństwa chińskiego, wywierając wpływ również w Korei, Japonii czy Wietnamie i stając się jedną z głównych doktryn Azji Wschodniej. Szczególnie w Korei jest bardzo popularny, bardziej nawet powszechny, niż w Chinach kontynentalnych. Konfucjaniści czeją Konfucjusza jako świętego, traktując Czteroksiąg i Pięcioksiąg jako kanon. Tacy filozofowie, Mencjusz, Xunzi, Dong Zhongshu, Han Yu, Dwaj Bracia Cheng, Zhu Xi, Wang Yangming, Gu Yanwu, koreański Yi Hwang (znany też jako Toeogye) oraz japoński Yamazaki Ansai, i inni wielcy uczeni, przyczynili się do rozwoju tej tradycji. Konfucjanizm miał wpływ na politykę, kulturę i edukację społeczną we wschodniej Azji, gdzie wykształcił się krąg kultury konfucjańskiej.

<sup>14</sup>Również znany jako "Liezi" lub "Prawdziwa Księga Pustki", to ważne dzieło taoizmu, przypisywane Lie Yukou (ok. 450-375 p.n.e.), mieszkańcowi Zheng, małego państwa z okresu Walczących Królestw. Każdy rozdział składa się z wielu alegorycznych opowieści, wplatających filozofię Dao w opisywane zdarzenia. Do najbardziej znanych należą "Głupi starzec, który przeniósł góry", "Człowiek z Qi obawiający się, że niebo upadnie", "Zgubiony topór (Oskarżenie sąsiada o kradzież topora)" i "Owca zgubiona na rozwidleniu dróg". Wiele z tych alegorycznych historii niesie ze sobą pouczające lekcje, a także posiada pewną wartość literacką. W czasach panowania dynastii Tang, "Chongxu Zhenjing" była klasyfikowana razem z "Daodejing", "Zhuangzi" i "Wenzi" jako cztery klasyczne teksty kanonu taoistycznego.

<sup>15</sup> Patrz przypis 6.

następnie uformować człowieka z gliny. Pierwsze wzmianki dotyczące Pangu pochodzą z "Sanwu Liji"<sup>16</sup> autorstwa Xu Zhenga z okresu Trzech Królestw (220-280 r. n.e.). Według legendy, Pangu otworzył niebo i ziemię za pomocą ostrego topora, a po śmierci jego ciało przekształciło się we wszystko, co istnieje na świecie. W taoizmie<sup>17</sup>, Pangu jest nazywany "Królem Nieba Pierwotnego Początku". Natomiast Jadeitowy Cesarz jest jednym z pierwotnych bóstw urodzonych z Trzech Czystości w mitologii taoistycznej, władcą wszystkich bóstw, podobnie jak Zeus w mitologii greckiej. W chińskiej tradycji ludowej, Jadeitowy Cesarz jest również nazywany "Władcą Nieba". Koncepcje takie jak świat istot boskich, świat ludzki, świat demonów, "cztery morza i osiem pustkowi" czy sześć kręgów reinkarnacji do dziś stanowią źródło inspiracji dla twórców chińskich filmów i seriali telewizyjnych.

---

<sup>16</sup> "Księga Xu Zhenga z państwa Wu w epoce Trzech Królestw" ("三国时代吴国人徐整著") dotyczy wydarzeń historycznych poczynając od epoki Trzech Cesarzy. Zawiera pierwszą wzmiankę o Pangu otwierającym niebo. Niestety, oryginalny tekst zaginął i jedynie jego fragmenty zachowały się cytowane w późniejszych zapisach historycznych, jak "Taiping Yulan" i "Yiwen Leiju".

<sup>17</sup> Taoizm, rdzenna religia Chin, ma swoje korzenie w filozofii Żółtego Cesarza. Najwcześniejsze formy organizacji taoistycznej to Taiping Dao założona przez Yu Ji oraz Wudoumi Dao (Religia Pięciu Miar Ryżu, znana też jako Taoizm Celestjalnego Mistrza), założona przez Zhang Daolinga. Wyznawcy taoizmu czczą Laozi jako założyciela szkoły, co stanowi spuściznę pradawnych chińskich rytuałów składania ofiar Niebu i przodkom, oraz praktyk magicznych. W okresie Wiosen i Jesieni oraz Walczących Królestw, taoiści interesowali się alchemią i poszukiwali sposobu na osiągnięcie nieśmiertelności, co dało początek szkole Fangxiandao, która w połączeniu z koncepcją taoistyczną i filozofią Yin-Yang oraz Pięciu Przemian, ewoluowała w Szkołę Żółtego Cesarza. W środkowym i późnym okresie panowania dynastii Han określanej mianem Huang Lao Dao. Po reformach religijnych w okresie Dynastii Południowych i Północnych oraz fuzji różnych sekt w okresie Yuan i Ming, stopniowo wykształcił się współczesny taoizm.



Obszar starożytnych Chin<sup>18</sup> zamieszkały był przez wiele różnych grup etnicznych, z których każda posiadała swoje terytorium. Okres Trzech Władców i Pięciu Cesarzy stanowił najważniejszy etap wczesnego rozwoju Chin, któremu zawdzięczamy takie osiągnięcia jak wynalezienie techniki krzesania ognia przez wiercenie w drewnie czy początki tradycyjnej chińskiej medycyny, które miały doniosły wpływ na późniejszą kulturę chińską. Okres ten, poprzedzający nastanie rządów



Ilustracja nr.1 "Obraz Nüwa i Fuxi" został odkryty w 1965 roku w grobowcu Astana w regionie Turpan.

---

<sup>18</sup> Termin "Huaxia" ma znaczenie równoznaczne z "Zhonghua" (Chiny). Początkowo oznaczał on grupę plemion zamieszkujących środkowy i dolny bieg Żółtej Rzeki w czasach prehistorycznych. W późniejszych czasach była postrzegana jako jedno z źródeł kultury Han i cywilizacji chińskiej. Według "Zapisków historyka - Kroniki Pięciu Cesarzy", pierwszym z Pięciu Cesarzy był Żółty Cesarz, którego późniejsze pokolenia uznawały za przodka narodu Han. Po Żółtym Cesarzu najbardziej znani byli Tang Yao, Yu Shun i Xia Yu. Yu był przywódcą klanu Xiahou, nosił nazwisko Si i znany był również jako Xia Yu lub Dayu. Xia Yu opanował wody, obejmując tron po Shunie i stając się przywódcą wszystkich plemion Równin Centralnych, a tym samym pierwszym władcą wszystkich Chińczyków. Ustanowił on system dziedziczenia tronu, zapoczątkowując koncepcję "państwa jako rodziny" i pierwszą chińską dynastię Xia. Dynastia Xia była w owych czasach potęgą, a termin "ludzie Xia" zwykle odnosi się do jej spadkobierców. Termin „Huaxia” był natomiast w użyciu jedynie w czasach przed dynastią Han. Kong Yingda pisze w "Prawdziwych komentarzach w okresie Wiosen i Jesieni": "Chiny mają wielką etykietę, dlatego nazywane są Xia. Posiadają piękne stroje rytualne, dlatego nazywani są Hua". Oznacza to, że ponieważ Chiny są krajem posiadającym etykietę, nazywają się „Xia”, słowo to oznacza bowiem również elegancję. Posiadanie pięknej odzieży ceremonialnej nazywane jest zaś 'Hua'. Po okresie panowania dynastii Han, "Hua Xia" stało się synonimem narodu Han oraz Chin.

dynastii Xia<sup>19</sup>, jest nazywany erą legendarną. Współczesne odkrycia archeologiczne, takie jak kultura Peiligang<sup>20</sup> i kultura Jiahu<sup>21</sup>, których ślady odnaleziono w centralnych Chinach, potwierdzają, że od 7000 do 10 000 lat temu Chińczycy przeszli na rolniczy tryb życia. Znaleźiska inskrypcji na skorupach żółwia, podobnych do znaków na kościach wróżebnych sprzed około 3000 lat, z okresu panowania dynastii Yin-Shang (o czym piszę w podrozdziale "Kursywa"). Żółty Cesarz Xuanyuan był wtedy przywódcą większego klanu lub plemienia. Pokonał on plemię Chi You na terenie dzisiejszej prowincji Hebei w bitwie znanej jako Bitwa o Zhuolu. Następnie zaatakował swojego brata, Cesarza Yan, pokonał go w bitwie pod Banquan i zajął rozległe obszary Równin Centralnych, zaczynając tworzyć imperium Huaxia.

W obecnie dostępnych materiałach mamy do czynienia z pięcioma wersjami opowieści o Trzech Władcach:

1) „*Shangshu Dazhuan: Liyi han Jiawen*”<sup>22</sup>: *Fuxi, Shennong, Suiren*.

2) „*Zapiski historyka: „Kroniki Trzech Cesarzy”, „Chunqiu Yundoucai”, „Chunqiu Yuanmingbao*”<sup>23</sup>: *Fuxi, Shennong i Nüwa*.

---

<sup>19</sup> Dynastia Xia (około 2070 p.n.e. - około 1600 p.n.e.) była pierwszą dynastią dziedzicznego systemu plemiennego na Równinach Centralnych odnotowaną w historii Chin.

<sup>20</sup> Należała ona do kręgu kultur neolitycznych środkowego biegu Żółtej Rzeki, poprzedzającą kulturę Yangshao, a jej ślady odkryte zostały po raz pierwszy w wiosce Peiligang w Xinzheng w Prowincji Henan. Na podstawie pomiarów techniką węgla C-14 wykonanych w laboratorium Instytutu Archeologii Chińskiej Akademii Nauk Społecznych, wiek kultury Peiligang wynosi od około 9 000 do 7 000 lat i mogła ona trwać przez około 2000 lat. Jak wskazują wykopaliska archeologiczne, lokalna ludność znała już hodowlę i uprawę, sadziła proso i hodowała świnie. Była to również najstarsza znana z terenu Chin cywilizacja wytwarzająca ceramikę.

<sup>21</sup> Stanowisko archeologiczne w Jiahu to miejsce kulturowe neolitycznej kultury Peiligang, datowane na okres od 9000 do 7700 lat temu. Położone jest ono 1,5 km na południowy zachód od miasteczka Beiwudu w powiecie Wuyang w prowincji Henan i zajmuje obszar około 55000 metrów kwadratowych. Odkryto tam instrumenty muzyczne, m. in. flety kościane o skali od pięciu do siedmiu tonów, na których można nadal grać, a także inskrypcje wyryte w skorupach żółwi, mające charakter wczesnego pisania. Znaleźiono też ślady uprawy proso i ryżu, najstarsze w Chinach ślady hodowli świń domowych oraz ślady produkcji alkoholu. W 2001 roku stanowisko to wpisane zostało na chińską listę chronionych obiektów dziedzictwa kulturowego pod numerem 5-65.

<sup>22</sup> Zachodnia dynastia Han (202 p.n.e.-8 ne), autor: Fu Sheng, data urodzenia i śmierci nieznana. Składa się z 83 rozdziałów, napisanych pismem kancelaryjnym używanym w czasach panowania dynastii Han. Poświęcona jest astronomii, geografii, ceremoniom religijnym oraz strojom.

<sup>23</sup> Sześć artykułów „Kroniki Trzech Cesarzy”, „Chunqiu Yundoucai” i „Chunqiu Yuanmingbao” pochodzi z „Zapisków historyka”. Patrz przypis 5 dotyczący „Zapisków historyka”.

- 3) „Shangshu: „Przedmowa: stulecie cesarzy”<sup>24</sup>: Fuxi, Shennong, Huangdi.
- 4) „Bai Hu Tong”<sup>25</sup>: Fu Xi, Shen Nong, Zhu Rong.
- 5) „Tongjian Waiji”<sup>26</sup>: Fuxi, Shennong, Gonggong.
- 6) „Dynastia Han: Wei Shu”<sup>27</sup>: Cesarz Niebiański, Cesarz Ziemi, Cesarz Ludzki.

Istnieje 6 wersji zapisów dotyczących Pięciu Cesarzy:

- 1) "Zapiski historyka: Kroniki Pięciu Cesarzy", "Pochodzenie Świata", "Wielki Dziennik Ceremoniałów", "Komentarz do Księgi Przemian", "Księga Rytuałów", "Kroniki Wiosen i Jesieni"<sup>28</sup>: Huangdi, Zhuanxu, Ku, Yao, Shun.
- 2) „Shangshu: „Wstęp: Uniwersalne Znaczenie Białego Tygrysa”<sup>29</sup>: Shaohao, Zhuanxu, Ku, Yao, Shun.
- 3) „Księga Walczących Królestw”<sup>30</sup>: Żółty Cesarz, Fuxi, Shennong, Yao, Shun.

---

<sup>24</sup> „Przedmowa: Stulecie cesarzy” to przedmowa do „Shangshu”, patrz przypis nr 3 do „Shangshu”.

<sup>25</sup> Zapis ze spotkania uczonych z okresu Wschodniej Dynastii Han (25-220 n.e.), autor: Ban Gu (32-92 n.e.). Klasyka konfucjańska obejmuje różne szkoły, które komentują lub objaśniają klasyczne dzieła konfucjanizmu.

<sup>26</sup> Północna dynastia Song 1078, autor: Liu Shu. Złożone z 10 tomów, nazywane również "Kroniką zewnętrzną", jest to najwcześniejsza chińska kronika opisująca historię sprzed epoki dynastii Shang.

<sup>27</sup> Księgi apokryficzne z okresu panowania Dynastii Han (202 p.n.e. - 220 n.e., podzielona na: Zachodni Han i Wschodni Han, z powodu nazwiska rodziny królewskiej Liu, nazywana też Dynastią Liu, trwała łącznie 405 lat) nie należą do klasycznego kanonu tekstów konfucjańskich, ale służą ich interpretacji. Era panowania dynastii Han to czas wielkich chińskich osiągnięć technologicznych, w tym jednego z czterech wielkich wynalazków - techniki produkcji papieru. Również w tym okresie Zhang Heng zaprojektował i zbudował pierwszy na świecie sejsmograf, a także dokonał znaczących odkryć w dziedzinie matematyki i medycyny.

<sup>28</sup> "Księga Pięciu Cesarzy", "Księga Świata", "Wielki Dziennik Ceremoniału", "Komentarz do Księgi Przemian", "Księga Rytuałów", "Kroniki Wiosen i Jesieni", te sześć tekstów pochodzących z "Zapisków Historyka". Więcej informacji na temat "Zapisków Historyka" znajduje się w przypisie nr 5.

<sup>29</sup> "Wstęp: Uniwersalne Znaczenie Białego Tygrysa" to przedmowa do "Shangshu" (Księgi Dokumentów), patrz przypis nr 3.

<sup>30</sup> Autor nie jest nieznan, a oryginał nosi różne tytuły i ma różne wersje. Kompilacji dokonał w okresie panowania Zachodniej Dynastii Han Liu Xiang, dzieląc tekst na 13 rozdziałów ułożonych według kolejności 12 państw okresu Walczących Królestw i nadając całości tytuł "Księga Walczących Królestw". Zawiera dyskusje na temat problemów politycznych i strategii walki prezentowane w formie dialogów prowadzonych przez różne postacie tamtego okresu.

4) „Księga obrzędów: Yue Ling; Roczniki Wiosen i Jesieni<sup>31</sup>: Lu, Huainanzi”; Huangdi, Zhuanxu, Taihao (Fuxi), Shaohao, Yandi.

5) „Zizhi Tongjian Waiji”<sup>32</sup>: Huangdi, Zhuanxu, Ku, Yao, Shun, Shaohao.

6) "Shiji Zhengyi"<sup>33</sup>: Niebieski Cesarz, Czerwony Cesarz, Biały Cesarz, Czarny Cesarz, Żółty Cesarz.



Ilustracja nr. 2 Suiren wierci drewno, by rozpalić ogień

Obecnie najszerzej akceptowaną wersją podwalin kulturowych chińskiej cywilizacji” jest Trzech Władców: Fuxi, Shennong i Zhurong; Pięciu Cesarzy: Żółty Cesarz, Zhuan Xu, Di Ku, Yao, Shun.

Suiren żył w okresie paleolitu, około 17 500 lat temu w okolicach He Tao i wiąże się go z ustanowieniem patriarchalnej organizacji społeczeństwa. W tamtych czasach ludzie prowadzili

<sup>31</sup> „Yue Ling”, „Lu Shi Chunqiu” i „Huainanzi” wchodzi w skład „Księgi obrzędów” ("礼记"), jednego z klasycznych tekstów starożytnego chińskiego konfucjanizmu, powstałego w zachodniej dynastii Han.

<sup>32</sup> Północna dynastia Song, dziesięć tomów, rozpoczynając od Wspólnoty Gonghe w Zachodniej Dynastii Zhou (841 p.n.e.) do 22. roku panowania króla Weilie (404 p.n.e.), autor: Liu Shu (1032-1078 n.e.).

<sup>33</sup> Dynastia Tang (od 18 czerwca 618 do 16 października 690, od 21 lutego 705 do 12 maja 907), autor: Zhang Shoujie, 30 tomów.

życie oparte na łowiectwie, jedząc surowe mięso i pijąc krew, dopóki pewnego dnia Suiren podczas polowania nie zauważył iskier wytworzonych przez tarcie kamiennej strzały o skałę. To zainspirowało go do wypróbowania metody wykrzesania ognia przez tarcie drewna, co oznaczało odejście od prymitywnego życia opartego na spożywaniu surowego jedzenia i wejście w erę użycia ognia. Suiren po śmierci został pochowany w Shangqiu w prowincji Henan. Dlatego Shangqiu jest również znane jako rodzinne miasto kultury ognia. Jednak rodzina Suiren nie chciała podtrzymywać ognia, a Zhu Rong wynalazł metodę podtrzymywania ognia. Zhu Rong był również znany jako bóg ognia. Mieszkańcy stanu Chu (dzisiejsza prowincja Hubei) uważają go za swojego przodka.

Po klanie Suiren nastaly czasy klanu Fuxi, zamieszkujący obszar w Longxi Chengji, położony na terytorium dzisiejszego miasta Tianshui w prowincji Gansu. Pierwsze wzmianki o Fuxi pochodzą z okresu Walczących Królestw. Fu Xi: 1. Nauczył ludzi wytwarzania sieci rybackich, łowiectwa i hodowli zwierząt, stworzył także Ba Gua (Osiem Trygramów). 2. Stworzył pismo i starożytną lutnię (Guqin). 3. Fuxi i jego młodsza siostra Nüwa pobrali się i zapoczątkowali Ród Smoka. Dlatego Fuxi jest również nazywany przodkiem narodu chińskiego, którego totemem był właśnie smok, ze stolicą w Chenwanqiu (obecnie Huaiyang w Prowincji Henan). Ich ojcem był Shi Huaxu, a synem Shaodian, którego potomkami byli Cesarz Yan i Żółty Cesarz. Stąd też słowo „Hua” w nazwie narodu Huaxia, będącego określeniem narodu chińskiego.

Shennong był następcą Fuxi w czasach przed nastaniem dynastii Xia. Do jego najważniejszych zasług należało: 1) nauczanie ludzi, jak siać rośliny uprawne, zbierać nasiona i siać je na uprawianych ziemiach, co dało ludziom stałe źródło pożywienia. 2) Wynalezienie leizi, prymitywnego drewnianego narzędzia rolniczego. 3) Shennong próbował różnych ziół, poznając ich działanie i używając ich do leczenia, co stało się początkiem medycyny chińskiej. 4) Odkrył właściwości herbaty. Lu Yu (733-804) z czasów dynastii Tang wspomina w swojej "Księdze herbaty", że "zwyczaj picia herbaty rozpoczął się od Shennonga". Jest to słynna na całym świecie, najstarsza monografia poświęcona herbacie, która w znaczący sposób przyczyniła się do rozwoju kultury herbacianej w późniejszych wiekach. Lu Yu jest uważany za wielkiego znawcę i czczony jako bóstwo herbaty. Legenda mówi, że kiedy Shen Nong próbował trujących ziół, używał liści herbaty do oczyszczania się z toksyn. Tak też narodził się zwyczaj picia herbaty. 5) Rodzina Bu Sui została wytępiona, a rodzina Shennong udała się na północ, by zaatakować rodzinę Bu Sui i zająć

jej terytorium. Ziemia. Wśród potomków rodu Shennonga są również Chi You<sup>34</sup> z Jiuli, a lud Miao<sup>35</sup> uważa się za potomków Chi You. Wietnamczycy twierdzą, że Shennong jest ich przodkiem, ale nie ma na to miarodajnych dowodów. Klan Shennong został pokonany przez Żółtego Cesarza w bitwie pod Banquan. Następnie Yandi i Huangdi zawarli sojusz, tworząc plemię Huaxia, dlatego Chińczycy nazywają się również potomkami Yan i Huang. W ten sposób kończy się okres Trzech Cesarzy.



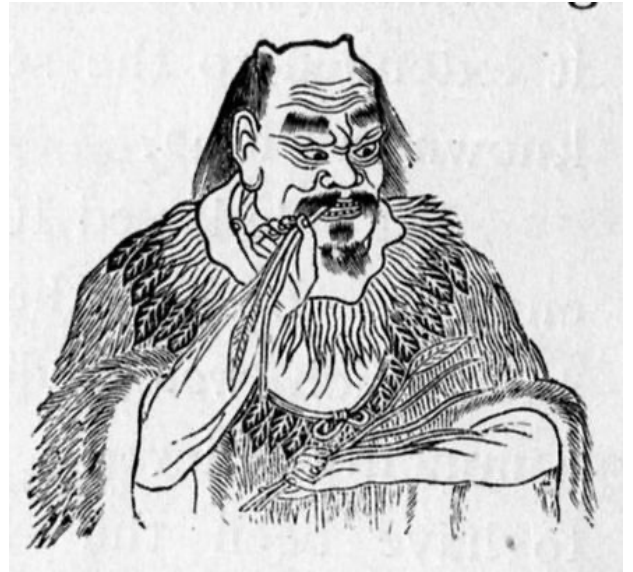
Ilustracja nr.3 Sima Qian „Zapiski historyka: Kronika Pięciu Cesarzy” Zhonghua Book Company, wydanie 2006

<sup>34</sup> Przywódca starożytnego plemienia Jiuli, a także bóg wojny w mitologii chińskiej. Pierwsze wzmianki o Chiyou pochodzą z "Zapisków historyka: Kroniki Pięciu Cesarzy". Po zwycięstwie Żółtego Cesarza nad Yan Di w bitwie pod Banquan, Chiyou wszczął bunt. Żółty Cesarz pokonał go w bitwie o Zhuolu, co umocniło jego pozycję jako Syna Nieba.

<sup>35</sup> Jedna z 56 chińskich mniejszości etnicznych, zamieszkująca prowincje Syczuan, Yunnan i Guizhou. Przodkowie ludu Miao żyli w starożytności w dorzeczu Żółtej Rzeki. Ponieważ zostali pokonani przez Yan Di i Żółtego Cesarza w bitwie pod Banquan, zmuszeni byli do migracji na tereny dzisiejszych prowincji Syczuan, Yunnan i Guizhou. Warto wspomnieć, że pandy były wierzchowcami plemienia Chiyou podczas starożytnych wojen międzyplemiennych. Pandy to zwierzęta reliktywne czasów starożytnych, a ich przodkowie również byli świadkami ówczesnych bitew. Niektóre nazwiska narodowości Han mogą być również związane z plemieniem Chi You, na przykład: Zou, Li, Chi czy Liu.

Następnie nastąpił okres Pięciu Cesarzy. Po tym, jak Żółty Cesarz przejął władzę po klanie Shennong, stając się władcą świata, rozpoczął się okres Pięciu Cesarzy. Nazwisko Żółtego Cesarza brzmiało Ji, a jego imię brzmiało Xuanyuan. Jego ojcem był Shaodian, dziadkami byli Fuxi i Nüwa. Huangdi założył swoje królestwo w Youxiong, które dzisiaj jest znane jako Xinzheng w prowincji Henan. Żółty Cesarz pokonał Shennonga w bitwie pod Banquan, zawarł sojusz z Yan Di, tworząc plemię Huaxia, a następnie pokonał Chi You z Jiuli w bitwie pod Zhulu, jednocząc cały świat i stając się jego władcą. Po swojej śmierci, Żółty Cesarz został pochowany w Qiaoshan, w dzisiejszym mieście Zhangjiakou w Prowincji Hebei. Jego wkład polegał na podziale ziemi i utworzeniu państwa, podziale całego świata na poszczególne regiony, a także ustalaniu systemu zarządzania państwem i stworzeniu pierwszego kalendarza. Nauczył również ludzi gotować i spożywać ciepłe potrawy. Jego żona, Lei Zu, wynalazła technologię hodowli jedwabników, produkcji jedwabiu i tkactwa. Żółty Cesarz nakazał ludziom tworzyć muzykę i rytuały, polecił też Cangjie i Jusongowi stworzenie pisma. Mówi się też, że Momu, konkubina Żółtego Cesarza, wynalazła lustro.

Plemię Huaxia, które było pod władzą Huang Di i Yan Di, jest przodkiem narodu chińskiego, w tym Hanów. To jest również powodem, dla którego wielu Chińczyków i osób chińskiego pochodzenia za granicą nazywa siebie potomkami Huaxia.



Ilustracja nr. 4 Wizerunek Huang Di (rzeźba w kamieniu z epoki Han w świątyni Jiaxiang w prowincji Shandong) i wizerunek Yan Di.

Zhuanxu był synem Changyi, który był drugim synem Huang Di i Leizu. Jednak Changyi nie miał wystarczających umiejętności i moralności, aby objąć wysokie stanowisko. Tak więc Shaohao objął tron. Zhuanxu rozpoczął swoją pomoc w zarządzaniu regionem Jiuli (obejmującym prowincje Hebei, Shandong, Jiangsu) w wieku 15 lat, wspomagając Shaohao. W wieku 20 lat objął tron jako władca całego świata, zamieszkując w Diqiu (miasto Puyang w prowincji Henan). Największym wkładem Zhuanxu było przeprowadzenie reformy religijnej. W tamtym czasie, potomkowie Chiyou w regionie Jiuli wyznawali szamanizm, zaniedbując normalne działania społeczne, takie jak uprawa ziemi, na rzecz przepowiadania przyszłości i oddawania czci duchom. To poważnie zakłóciło normalne funkcjonowanie społeczeństwa. Zhuanxu osobiście demonstrował szacunek dla Nieba, nauczając ludzi, jak prowadzić produkcję rolną zgodnie z prawami natury. Zachęcał do odzyskiwania ziemi pod uprawy, co pomogło przywrócić normalny porządek społeczny. Ponadto, zbudowano wały na zachodnim brzegu Żółtej Rzeki, co spowodowało, że podczas powodzi rzeka zalała plemię Zhuanxu na wschodnim brzegu, powodując ogromne straty w uprawach. To z kolei spowodowało wybuch wojny pomiędzy nimi. W końcu Zhuanxu pokonał Gonggonga. Został pochowany w Puyang w 78. roku swego panowania.



Ku był bratankiem Zhuaxu, który odziedziczył tron w wieku lat 30, w Huhaodingu (dzisiejsze miasto Yanshi, prowincja Henan). W wieku 15 lat Ku został wybrany do pomocy Zhuaxu ze względu na swoje wybitne zdolności. Gonggong był niezadowolony z rządów Ku, co wywołało między nimi wojnę, w wyniku której Ku zabił Gonggonga. Rządzi krajem z życzliwością i współczuciem, ciesząc się powszechną sympatią. Jego synowie Qi i Qi byli przodkami założycieli dwóch późniejszych dynastii Zhou i Shang. Cesarz Ku został po śmierci pochowany w mieście Puyang w prowincji Henan.

Yao, o przydomku Qi, urodził się jako Fangxun. Był synem Di Ku, po którego śmierci przekazał tron swojemu starszemu bratu Zhi, któremu pomagał. Ponieważ Zhi był mierny i niezdolny do dobrego rządzenia krajem, podczas gdy Yao był wybitny, inne plemiona wspierały Yao jako współwładcę. Wobec tego Zhi przekazał tron 23-letniemu Yao, który ustawił swoją stolicę w Pingyang (dzisiejsze miasto Linfen w prowincji Shaanxi). Cenił sobie prostotę życia i ceremonii, nie trwoniąc środków uzyskanych z podatków. Wniósł znaczący wkład w dziedziny polityki i nauki. W polityce: zakazał oszustw, dlatego ustanowił tzw. "bęben remonstracyjny" (które umożliwiały obywatelom komentowanie ważnych spraw państwowych) oraz "drzewo krytyki" (na którym obywatele mogli bezpośrednio krytykować błędy Yao). W nauce: wprowadził kalendarz, pozwalający określić kiedy należy siać, nawozić i zbierać plony, zgodnie z porami roku. W późniejszych latach panowania Yao nastąpiła wielka powódź, władca rozkazał więc Gunowi jego opanowanie, ten jednak nie zdołał uporać się z tym zadaniem przez dziewięć lat. Yao obserwował i oceniał wszystkich następców i stwierdził, że Shun spełnia wymagania stawiane następcy tronu. Po śmierci Yao został pochowany w Jiyin Chengyang (dzisiejsze miasto Heze, prowincja Shandong).

Ojciec Shuna był niewidomy. Po śmierci matki Shuna poślubił drugą żonę. Ojciec Shuna bardzo kochał swoją drugą żonę i syna. Kiedy Shun był jeszcze mały, wyjechał, by pracować i utrzymywać rodzinę. Musiał znosić pogardę ze strony rodziny, a nawet jego biologiczny ojciec, macocha oraz brat przyrodni próbowali go zabić. Mimo to nadal traktował ich z dobrocią. Wieści o dobrej naturze Shuna dotarły do uszu Yao, który przekazał mu tron w wieku lat 50, oddając mu jednocześnie za żony swoje dwie córki. Shun potrafił rozpoznać i wykorzystywać ludzkie talenty. Podczas swojego panowania wykorzystał umiejętności 16 uzdolnionych osób, co przyczyniło się do rozwoju i wzmocnienia jego państwa. Shun podzielił kraj na 12 prefektur, których granice stanowiły rzeki. Po swojej śmierci, Shun został pochowany na Górze Jiuyi (dzisiejszy powiat Ningyuan w prowincji Hunan).

Przejście od okresu Trzech Władców do Pięciu Cesarzy można postrzegać jako ewolucję sposobu życia przodków Chińczyków od społeczeństwa pierwotnego do społeczeństwa cywilizowanego, a jednocześnie okres Pięciu Cesarzy pozwolił na stworzenie solidnych podstaw terytorialnych i cywilizacyjnych dla przyszłego narodu chińskiego. Okres Trzech Władców i Pięciu Cesarzy, w którym różne plemiona walczyły między sobą, sprzyjał mieszanym małżeństwom i integracji etnicznej, czyniąc cywilizację chińską bardzo tolerancyjną. Można powiedzieć, że okres ten stał się silnym bodźcem do rozwoju Chin w ciągu następnych 5000 lat.

Po XXI wieku p.n.e. na Równinach Centralnych kolejno pojawiały się dynastie Xia<sup>36</sup>, Shang<sup>37</sup> i Zachodnia Zhou<sup>38</sup>. Chociaż wszyscy uważali za swojego przodka Żółtego Cesarza, w rzeczywistości pochodzili z różnych plemion. Po długich wojnach i integracji stworzyli wspólny naród. W okresie panowania Zachodniej Dynastii Zhou naród ten określany był jako Hua, Xia lub Huaxia, co odróżniało go od obcych plemion Man, Yi, Rong czy Di. W okresie Wiosen i Jesieni oraz Walczących Królestw<sup>39</sup>, państwa Qin, Chu, Qi, Yan, Han, Zhao i Wei były zbiorczo określane jako Zhu Xia. Po długotrwałych walkach, zaznaczyła się tendencja do unifikacji Zhuxia. Rong, Di, Yi i Man z Równin Centralnych także połączyły się z Huaxia w stabilną grupę etniczną. Zamieszkały przez nie obszar obejmował środkowy i dolny bieg rzeki Liao na północnym wschodzie, dorzecze rzeki Tao na północnym zachodzie, Sichuan i Guizhou na południowym

---

<sup>36</sup> Patrz przypis 19.

<sup>37</sup> Dynastia Shang (XVI - XI wiek p.n.e.) rządziła państwem założonym przez lud Shang. Była ona pierwszą dynastią w historii Chin, z okresu panowania której zachowały się dokumenty pisane, co oznacza, że w tym czasie Chiny wkroczyły w okres historii udokumentowanej. Inskrypcje na kościach wróżebnych i naczyniach z brązu, które pojawiły się właśnie w czasach dynastii Shang, stanowią najstarsze odkryte zabytki pisma chińskiego.

<sup>38</sup> Zachodnia dynastia Zhou (około 1046 p.n.e.-771 p.n.e.) to okres panowania dynastii Zhou przed przeniesieniem stolicy na wschód przez króla Pinga. Dynastia Zhou objęła rządy po dynastii Shang, a nazwisko rodziny panującej brzmiało Ji. Pierwotnie zamieszkiwali oni w dorzeczu rzeki Wei. Następnie, uciekając przed plemionami Rong i Di, przenieśli się do regionu Zhou Yuan u podnóża góry Qishan, gdzie rozwijali rolnictwo, budowali miasta i ustanawiali urzędy. Stolicą było Feng Hao (Zong Zhou, obecny Xi'an). Podczas panowania króla You z dynastii Zhou, lud Quanrong zdobył miasto, co oznaczało koniec Zachodniej Dynastii Zhou. Królewski pałac został spalony, a rodzina królewska nie mogła dłużej utrzymać w okolicznościach Feng Hao, zdobytego wkrótce lud Qin. Król Zhou Ping był zmuszony przenieść się na wschód do Chengzhou, co w historii znane jest jako przeniesieniem stolicy na wschód przez króla Pinga.

<sup>39</sup> Okres Wiosen i Jesieni oraz okres Walczących Królestw (770 p.n.e. - 221 p.n.e.) to okres intensywnych sporów między państwami, w którym rywalizowały ze sobą różne szkoły filozoficzne. Był to okres, w którym wyłoniło się wiele utalentowanych jednostek, a życie intelektualne kwitło. Był to okres wielkiego rozłamu w historii Chin. Wschodnia dynastia Zhou została pokonana przez wojska Qin pod koniec okresu Walczących Królestw (256 p.n.e.), a zatem okres Wiosen i Jesieni oraz okres Walczących Królestw nie są w pełni włączone w okres panowania dynastii Zhou.

zachodzie, oraz Hu, Xiang, Wu i Yue na południowym wschodzie. W 221 roku p.n.e. państwo Qin połączyło sześć królestw, jednocząc Zhuxia i tworząc pierwsze w historii scentralizowane chińskie państwo feudalne. Lud Han, którego rdzeń stanowili Huaxia sprzed okresu panowania dynastii Qin, w okresie panowania dynastii Qin i Han uformował jednolity naród chiński.



Ilustracja nr. 5 Kolor żółty oznacza terytorium królestwa Qin po zjednoczeniu sześciu królestw przez Cesarza Qin Shi Huang (770 p.n.e. - 207 p.n.e.).

Hanowie są narodem, który bardzo ceni sobie więzy rodzinne. Już we wczesnym okresie panowania Północnej Dynastii Song (960-1127) w "Księdze Stu Nazwisk"<sup>40</sup> zarejestrowano 504

<sup>40</sup> Księga Stu Rodów ("百家姓") to dokument rejestrujący nazwiska członków narodowości Han. Jego powstanie datuje się na początki panowania Północnej Dynastii Song. Według dostępnych źródeł, zostało zarejestrowanych łącznie 411 nazwisk, których liczba wzrosła następnie do 504 nazwisk. Wśród nich jest 444 zapisywanych jednym znakiem i 60 nazwisk zapisywanych więcej, niż jednym znakiem.

nazwiska Hanów, podzielone na nazwiska pojedyncze i złożone. "Księga Stu Nazwisk", "Księga Trzech Znaków"<sup>41</sup>, "Poemat Tysiąca Znaków"<sup>42</sup> i "Wiersze Tysiąca Rodzin"<sup>43</sup> to niezwykle popularne starożytne podręczniki dla dzieci, do dziś znane wszystkim chińskim dzieciom. Każda rodzina o określonym nazwisku posiada swoją własną genealogię i rodowy ołtarz, na którym czczone są pokolenia jej przodków. W genealogii rodziny wyraźnie zapisane jest skąd pochodzi, ilu było członków w każdym pokoleniu, jakie zajęcia wykonywali, itd. Pierwszą rzeczą, jaką robi każdy członek rodziny wracający do domu z dalekiej podróży, jest staranne umycie rąk, a następnie udanie się do rodowego ołtarza, aby zapalić kadzidło w ofierze przodkom. Każdy przodek ma osobne miejsce na ołtarzu. Zapalenie kadzidła oznacza powitanie z przodkami po powrocie z podróży. Podczas każdego Święta Qingming, Święta Smoczych Łodzi, Święta Środka Jesieni, Nowego Roku Księżycowego czy Święta Latarni, młodszy zbierając się, aby zapalić kadzidła, modlić się i składać ofiary ze smakowitych potraw, prosząc swoich przodków o błogosławieństwo dla swojej rodziny. Jednocześnie, wyrażają nadzieję, że ich przodkowie żyją w spokoju i szczęściu w innym świecie. Gdy kobieta z rodziny wychodzi za mąż, zgłasza to i prosi o radę swoich

---

<sup>41</sup> Księga Trzech Znaków ("三字经") to tradycyjny chiński podręcznik dla dzieci, służący jako wprowadzenie do początkowego etapu edukacji. Jest jednym z najprostszych i najbardziej zrozumiałych chińskich tekstów klasycznych i do dziś cieszy się wielką popularnością. Materiał ten obejmuje szeroki zakres tematyczny - literaturę, historię, filozofię, astronomię i geografę, etykę społeczną, lojalność i filialność, będące częścią pięcioletniej tradycyjnej kultury chińskiej. Ich recytacja pozwala poznać wiele informacji z dziedziny wiedzy ogólnej, tradycyjnej nauki chińskiej, historii, jak również prawdy o życiu i postępowaniu ludzkim ukryte w tych historiach. Układ jest bardzo rygorystyczny. Trzy słowa tworzą jedną frazę, dwie frazy tworzą jeden rym, co ułatwia dzieciom łatwe zapamiętanie. W procesie czytania zgodnie z rytmem, niepostrzeżenie opanowują one materiał, co jest zgodne z zasadą "dobrowolności" w edukacji.

<sup>42</sup> „Tysiąc znaków” to długi poemat napisany przez Zhou Xingsi z okresu panowania Południowej Dynastii Liang (502-549). Składa się on z tysiąca znaków, z których żaden się nie powtarza. Jest on oparty na filozofii konfucjańskiej, łącząc w sobie wiedzę o naturze, historii i społeczeństwie. Ma głębokie znaczenia, jasną strukturę, prosty i elegancki język. Poemat ten napisany jest wersem czterosylabowym. Służy on nauczaniu dzieci podstawowych znaków chińskich, wraz z "Księgą Trzech Znaków", "Stoma Nazwiskami" i "Poematem Tysiąca Rodzin", znany jest pod zbiorczą nazwą "Trzy, Sto, Tysiąc, Tysiąc".

<sup>43</sup> „Poemat Tysiąca Rodzin” stanowi podręcznik edukacji przedszkolnej i w większości składają się na niego słynne wiersze poetów z epoki Tang i Song. W epoce Ming „Poemat Tysiąca Rodzin” był używany jako podręcznik dla dzieci królewskiej rodziny, co dowodzi jego ogromnej popularności. Zyskał sobie ogromną sławę dzięki swojemu "Poematu tysiąca rodzin" ("千家诗"). W okresie dynastii Qing, inni autorzy skorzystali z tej sławy, wydając zbiory poezji "Guochao Qian Jia Shi" (Poemat Tysiąca Rodzin Dynastii Qing) oraz "Xu Qian Jia Shi" (Kontynuacja Poematu Tysiąca Rodzin), w których znalazły się wiersze poetów z okresu Qing. W okresie Republiki Chińskiej powstał zbiór poezji zatytułowany "Xingshi Qian Jia Shi" (Poemat Tysiąca Rodzin, który obudził świat), inspirowany twórczością Liu Kezhuanga i poświęcony tematyce problemów społecznych.

przodków na rodzowym ołtarzu, prosząc o błogosławieństwo i ochronę. Ponieważ błogosławieństwo przodków przechodzi na kolejne pokolenie rodziny, w Chinach czynienie dobra nazywane jest "积阴德" (akumulacją dobrych uczynków). Oznacza to, że przez bycie dobrym człowiekiem i gromadzenie dobroci zapewniamy sobie samym i naszym potomnym ochronę w chwilach zagrożenia, a wszelkie trudności przyniosą ostatecznie pomyślne rezultaty. Natomiast czynienie zła jest nazywane "坏了阴德" (niszczeniem dobrych uczynków), co oznacza, że złe osoby, które postępują źle, poniosą karmiczne konsekwencje, które odbiją się na przyszłych pokoleniach. Jest to wyznawana przez Chińczyków filozofia cykliczności karmicznej zasady przyczyny i skutku, która ma na celu zachowanie równowagi między yin i yang we wszystkich bytach istniejących na świecie. Ponadto, Chińczycy bardzo zwracają uwagę na to, czy ich imię pojawia się w rodowodzie rodzinnym, ponieważ przesądza to o tym, czy będą chronieni przez uczynki swoich przodków. „Młodzi ludzie opuszczają dom, a starzy wracają, lokalny akcent pozostaje ten sam, a włosy na skroniach bledną.” Chińczycy mają silne przekonanie, że po śmierci dusza powinna powrócić do swojego rodzinnego miejsca i być pochowana razem z rodziną, aby osiągnąć harmonię między życiem a śmiercią. Ta koncepcja jest znana jako "落叶归根" (luòyè guīgēn) - "opadające liście wracają do korzeni". Jest to symboliczne wyrażenie wiary w trwałe związki rodzinne i poczucie przynależności do rodowej ziemi nawet po śmierci. Ten szacunek do tradycji rodzinnej jest także widoczny w ceremonii parzenia herbaty. Jak wiadomo, Chiny są krajem, w którym herbatę wynaleziono i produkuje się ją od wieków, spożywa się również ciastka z liśćmi herbaty. Najwcześniejsze wzmianki na ten temat sięgają co najmniej 3000 lat do okresu Walczących Królestw. Zwyczaj picia herbaty w Japonii pojawił się po raz pierwszy w czasach dynastii Tang, kiedy to japońscy wysłannicy do Chin studiowali chińską kulturę i zwyczaje kulinarne, a następnie zabrali chińskie krzewy herbaty z powrotem do Japonii. W dawnych czasach, sąsiedzi Chin mieli okazję skosztować herbaty z południowych regionów kraju dzięki "Szlakowi

Jedwabnemu"<sup>44</sup> i "Szlakowi Herbaty i Koni"<sup>45</sup>, łączącym Xinjiang, Tybet i Mongolię. Narody i kraje przyzwyczajone do spożywania mleka zaczęły mieszać herbatę z mlekiem, co doprowadziło do powstania herbaty z mlekiem. Napój ten jest do dziś bardzo popularny na całym świecie i jest najlepszym świadectwem integracji różnych kultur

---

<sup>44</sup> Szlak Jedwabny (niemiecki: Seidenstraße; angielski: Silk Road), to termin ukuty przez Ferdinanda von Richthofena, barona i geografa Cesarstwa Niemieckiego, który opublikował go w pięciotomowym atlasie w 1877 roku. Jedwabny Szlak to droga lądowa rozpoczynająca w Chang'an lub Luoyang, przecinająca Gansu i Xinjiang, w kierunku Azji Centralnej, Azji Zachodniej i Europy, aż do krajów śródziemnomorskich. Początkowo był to lądowy szlak handlowy przetarty przez Zhang Qiana z okresu panowania Zachodniej Dynastii Han (202 p.n.e. - 8 n.e.), rozpoczynający się w Chang'an i wiodącym do krajów Azji Zachodniej. Za czasów Wschodniej Dynastii Han, Ban Chao ponownie wyruszył do Regionów Zachodnich, otwierając długo zapomniany Jedwabny Szlak i rozszerzając go na wschodzie do Luoyang, stolicy Wschodniej Dynastii Han w prowincji Henan, na zachodzie zaś do Rzymu. Jest on również nazywany "Lądowym Jedwabnym Szlakiem", dla odróżnienia od dwóch innych tras komunikacyjnych, które później również otrzymały nazwę "Jedwabnego Szlaku". Przyczyną nadania takiej nazwy jest fakt, że wśród towarów transportowanych tą drogą na zachód najważniejsze i najcenniejsze były wyroby z jedwabiu. Podstawowy kierunek został ustalony w czasach dynastii Han i obejmował trzy trasy: południową, środkową i północną. W rzeczywistości jednak, Szlak Jedwabny to nie jeden szlak, lecz cała sieć dróg przecinających góry i pustynie, bez oznaczeń, a jedwab to tylko jeden z wielu transportowanych towarów. 22 czerwca 2014 roku, podczas 38. sesji Komitetu Światowego Dziedzictwa UNESCO w Doha, Szlak Jedwabny wraz z Wielkim Kanałem Pekin-Hangzhou zostały wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO.

<sup>45</sup> Według zapisów historycznych, starożytny Szlak Herbaty i Koni prawdopodobnie powstał w okresie panowania Zachodniej Dynastii Han (202 p.n.e. - 8 n.e.), a jej powstanie było ściśle związane z rozwojem i rozpowszechnianiem chińskiej kultury herbacianej. Inną teorią jest, że Szlak Herbaty i Koni (茶马古道) to handlowa trasa powstała w XI wieku, przecinająca Wyżynę Tybetańską i Płaskowyż Tybetu, celem dostarczenia armii chińskiej konie, a Tybetańczykom herbaty. Szlak ten był w użyciu aż do lat 50-tych XX wieku. Był to dawny szlak handlowy, podobnie, jak Szlak Jedwabny, przebiegający przez pasmo górskie Hengduan Shan na południowo-zachodzie Chin w kierunku Wyżyny Tybetańskiej. Rozpoczął się on w Chengdu i Ya'an w prowincji Syczuan, Kunmingu i Puer w prowincji Junnan, a kończył w Lhasie w Tybecie i innych regionach południowo-wschodniej Azji. Jego sieć obejmowała terytoria obecnych prowincji Syczuan, Junnan, Kuejczou i Autonomicznego Regionu Tybetańskiego, przecinając dorzecza Jangcy (Jinsha), Lancang, Nujiang i Yarlung Zangbo. Był ważnym środkiem komunikacji handlowej między narodowością Han w śródlądowej części kraju a innymi grupami etnicznymi, tworząc więź łączącą różne narody w południowo-zachodniej części Chin i umożliwiając wzajemną wymianę gospodarczą i kulturalną.



Ilustracja nr. 6 Starożytny Szlak Jedwabny

Hanowie, to główna grupa etniczna w Chinach kontynentalnych, Hongkongu, Makau i na Tajwanie. Grupy takie jak Kachin w Birmie, Jiayi i Mingxiang w Wietnamie, są również odłamami Hanów. Hanowie należą do rasy wschodnioazjatyckiej, z populacją wynoszącą około 1,4 miliarda osób, są obecnie największą jednorodną grupą etniczną na świecie. Obecny wskaźnik dzietności jest niższy niż globalny poziom zastępowania populacji. `pasted-image.tiff` "Han" pierwotnie oznaczało Drogę Mleczną, co jest częścią starożytnej chińskiej kosmologii, w której uważa się, że ludzkość pochodzi z kosmosu. W "Księdze Pieśni"<sup>46</sup> mówi się, że "Niebo ma swoje gwiazdy, a władca ma swój blask." Nazwa "Han" dla chińskiej grupy etnicznej wynika z istnienia dynastii

<sup>46</sup> "Księga Pieśni" to najwcześniejszy chiński zbiór poezji, zawierający 305 utworów poetyckich powstałych od początku panowania Zachodniej Dynastii Zhou do środkowego okresu Wiosen i Jesieni (około XI - VI wieku p.n.e.). Oprócz tego jest jeszcze 6 utworów, które mają tytuły, ale nie mają treści. Od czasów dynastii Han, uznana za klasykę konfucjańską, a formalne użycie nazwy "Księga Pieśni" prawdopodobnie datuje się na początki Dynastii Song. Najstarszą zachowaną wersją oryginalną jest „Księga pieśni” z wczesnego okresu Walczących Królestw, przechowywana w zbiorach Uniwersytetu Prowincji Anhui. Treść "Księgi Pieśni" jest niezwykle bogata, odzwierciedla prace i miłość, wojnę i niewolnictwo, opresję i bunt, obyczaje i małżeństwo, ceremonie ku czci przodków i biesiady, a nawet zjawiska astronomiczne, krajobrazy, zwierzęta, rośliny, stanowiąc wierne odbicie życia społecznego z epoki Zhou.

Han<sup>47</sup>, która miała ogromny wpływ na historię Chin. Przed dynastią Han Chińczycy często określani byli jako "Huaxia" lub "Zhuxia". Starożytni przodkowie Hanów zamieszkiwali głównie obszar od gór Long na zachodzie do góry Tai na wschodzie, na terenie środkowego i dolnego biegu Żółtej Rzeki. W wyniku aneksji i wojen, nastąpiła unifikacja różnych grup etnicznych, takich jak Rong, Di, Yi i Man<sup>48</sup>, które migrowały na obszar Równin Centralnych. Hanowie byli bardzo stabilną grupą etniczną, a ich osadnictwo objęło znaczne obszary Chin, w tym na północno-wschodnią część dorzecza rzeki Liao, dorzecze rzeki Tao na północnym zachodzie, regiony Ba-Shu-Qian w południowo-zachodnich Chinach oraz regiony Hu-Xiang-Wu-Yue na południowym wschodzie. Po XXI wieku p.n.e. na Równinach Centralnych kolejno pojawiały się dynastie Xia, Shang i Zachodnia Zhou. Hanowie są podzieleni na Hanów z północy i Hanów z południa<sup>49</sup>, którzy różnią się znacznie pod względem budowy ciała, wyglądu i zwyczajów żywieniowych. Na

---

<sup>47</sup> Znana również jako Dynastia Han (202 p.n.e.- 8 n.e., 25 n.e.-220 n.e.) to dynastia, która nastąpiła po Dynastii Qin i ma wyjątkowe znaczenie w historii Chin, stanowiąc most pomiędzy przeszłością a przyszłością. Dynastia Han dzieli się na dwa okresy historyczne: Zachodnia Han (202 p.n.e.- 8 n.e.) i Wschodnia Han (25 n.e.-220 n.e.), z okresem przerwy, kiedy to Wang Mang obalił Han i założył nową dynastię (9 n.e.-23 n.e.) oraz okresem Cesarza Gengshi (23 n.e.-25 n.e.). W czasach panowania dynastii Han, imperium chińskie obejmowało dorzecze Żółtej Rzeki i Jangcy. Okres ten często nazywany bywa "Silnymi Hanami" i jest porównywany do późniejszej epoki dynastii Tang. W epoce dynastii Tang pojawiała się również tendencja do stawiania epoki panowania Hanów jako przykładu i wzorca dla dynastii Tang. Dynastia Han i Cesarstwo Rzymskie, które powstało na półwyspie Apenińskim we wczesnym I wieku p.n.e., stanowiły dwie równoległe potęgi. Późniejsze pokolenia często wymieniały dynastię Han i Cesarstwo Rzymskie istniejące w Europie mniej więcej w tym samym czasie, jako najbardziej zaawansowane i cywilizowane potężne imperia na świecie. W czasach cesarza Wu z dynastii Han, terytorium kraju zostało powiększone poprzez podbój Nan Yue, Min Yue i królestwa Wiman Joseon na Półwyspie Koreańskim. Stworzono również bezpośrednie powiaty i hrabstwa na terytoriach czterech prefektur w zachodnim regionie He Xi i na obszarach zamieszkałych przez plemiona południowo-zachodnie. Terytorium dynastii Han na początku nie obejmowało dzisiejszych prowincji Guangdong, Guangxi, Wietnam, Fujian, południowej części Zhejiang, zachodniej części Jiangxi, południowej części Hunan, Guizhou i Yunnan. Od czasów cesarza Wu do czasów cesarza Xuan, terytorium rozciągało się na północ aż do powiatów Wuyuan i Shuofang (obecnie tereny w Mongolii Wewnętrznej, w tym Baotou i Bayannur), na południe do powiatu Rinan (obecnie prowincja Quang Binh w Wietnamie), na wschód do powiatu Lintun (obecnie prowincja Gangwon w Korei Północnej), a na zachód do przełęczy Tsung Ling (dzisiejsze Wyżyny Pamirskie), obejmując obszar 6 milionów kilometrów kwadratowych.

<sup>48</sup> W dawnym języku chińskim, termin "Kraina Dzikusów" ("蛮夷之地") oznacza miejsca uważane za dzikie i prostackie, gdzie ludzie nie mieli wykształcenia. Osoby zamieszkujące zaś te obszary były nazywane "barbarzyńcami" ("蛮夷之人").

<sup>49</sup> Północ i południe Chin w sensie geograficznym dzieli umowna linia Qinling-Huaihe.



przykład: ludzie z północy lubią jeść słodkie tofu<sup>50</sup> na śniadanie, podczas gdy ludzie z południa wolą jeść słone tofu na śniadanie. Ludzie z północy jedzą yuanxiao<sup>51</sup> z nadzieniem mięsnym, a ludzie z południa jedzą yuanxiao o smaku słodkim. Yuanxiao i tangyuan to tak naprawdę ta sama potrawa, której bazą jest kleisty ryż. Jednak nazewnictwo i zwyczaje różnią się między północą a południem Chin, co jest bardzo powszechne w tym kraju. Klimat na południu jest wilgotny i cieplejszy niż na północy, dlatego tam obfituje uprawa herbaty, a różnorodność rodzajów herbaty do picia jest ogromna. Natomiast na północy ze względu na geograficzne i klimatyczne powody nie ma uprawy herbaty, dlatego ceny herbaty są bardzo wysokie. Na południu Chin jest większa różnorodność gatunków owoców i warzyw w porównaniu do północy. Klimat i warunki glebowe na południu sprzyjają uprawie różnych odmian owoców, warzyw i roślin. Północ jest bogata w ryż i pszenicę. Uwarunkowania geograficzne sprawiają, że ludzie z północy i z południa mają zupełnie inny charakter. Ludzie z północy są szczodrzy, entuzjastyczni i nie przywiązują wagi do drobnostek. Ludzie z południa są natomiast inteligentni, zdolni i bystrzy.

Pan Nianying napisał w „Zasadach strukturalnych i duchach kulturowych mitologii w południowych Chinach - także o różnicach i mechanizmach przetrwania kultur północnych i południowych Chin”: „Z perspektywy kultury regionalnej i cech narodowych, na starożytną kulturę chińską złożyły się cztery główne ośrodki: Dongyi, Nanman, Xirong i Beidi. Te cztery ośrodki tworzyły całość, lecz były też od siebie względnie niezależne. Kultura „Dongyi” była kulturą morską, podczas gdy „Xirong” kulturą śródlądową. Pierwsza była otwarta, druga zaś zamknięta. Jednak Jangcy<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Jest to przekąska przygotowywana z zmielonej soi i dodatków spożywczych. Ma konsystencję jeszcze bardziej delikatną niż galaretką. Jest to jeden z popularnych posiłków śniadaniowych w Chinach, często podawany z pałeczkami z ciasta smażonego na głębokim tłuszczu (youtiao) lub chrupiącymi ciastkami.

<sup>51</sup> Jest to przysmak w kształcie kulek, wykonany z mąki z kleistego ryżu. W środku zawiera różne rodzaje nadzienia, jak pasta z czerwonej fasoli, mąka sezamowa, dżem z róży, dżem z osmanthusa czy mięso. Jeden z obowiązkowych przysmaków każdej rodziny podczas tradycyjnego chińskiego Święta Latarni.

<sup>52</sup> Rzeka Jangcy jest najdłuższą rzeką w Azji i trzecią najdłuższą rzeką na świecie. Jest także najdłuższą rzeką, która w całości przepływa przez terytorium jednego kraju. Jej całkowita długość wynosi 6300 kilometrów. Główny nurt Jangcy wypływa z pasma górskiego Tanggula na wschodzie Tybetańskiego Plateau, przepływa przez południowo-zachodnie Chiny (Qinghai, Tybet, Junnan, Syczuan, Chongqing), środkowe Chiny (Hubei, Hunan, Jiangxi) i wschodnie Chiny (Anhui, Jiangsu), aż do ujścia w Szanghaju do Morza Wschodniochińskiego. Dorzecze Jangcy obejmuje jedną piątą obszaru lądowego Chin i obsługuje jedną trzecią ich populacji. Region Ekonomiczny Rzeki Jangcy jest również jednym z największych regionów gospodarczych kraju. Do 2019 roku, Delta Jangcy odpowiadała za około 24% PKB Chin, a jej populacja wynosiła 227 milionów osób.

i Żółta Rzeka<sup>53</sup>, symbolizujące dwa źródła chińskiej cywilizacji, płyną z zachodu na wschód, oddzielając tereny północne od południowych oraz stanowiąc przeszkodę wymianie kulturalnej. Relatywnie rzecz biorąc, komunikacja Wschód-Zachód była znacznie łatwiejsza, niż ta w kierunku Północ-Południe. Dlatego też różnice kulturowe między Północą a Południem Chin są szczególnie widoczne. Ze względu na różnice geograficzne, klimatyczne, jak również kulturowe i obyczajowe, kultury północne i południowe również znacząco się od siebie różnią. Kultura Północy była kulturą koczowniczą, podczas gdy kultura Południa - zdecydowanie rolniczą. Północ to kultura racjonalna, podczas gdy Południe to kultura emocjonalna. "System kulturowy dorzecza Jangcy i na południe od niego, oraz system kulturowy dorzecza Żółtej Rzeki i na północ od niego to dwa zupełnie różne kręgi kulturowe". "Chińska kultura narodowa stanowi niezależny system, różniący się od kultur innych narodów świata. Jej istotę stanowi opozycja między kulturą konfucjańską a kulturą szamanistyczną oraz ich późniejsza integracja i zjednoczenie". Jednocześnie różnica między kulturą południową a północną nie wynika jedynie z różnicy warunków naturalnych, z tego, że Południe jest w większości góryste, podczas gdy na północy rozciągają się równiny. W przeszłości do podsumowania kultury północnej używano wyrażenia „kultura biurokratyczna”, które rzeczywiście

---

<sup>53</sup> Ponieważ kultura Yangshao została odkryta na początku XX wieku, większość relikwów kulturowych odkrytych w Chinach znajduje się w dorzeczu Żółtej Rzeki, dlatego uważa się je za miejsce narodzin chińskiej cywilizacji. Z biegiem czasu cywilizacja Żółtej Rzeki rozprzestrzeniła się na okoliczne obszary, m. in. dorzecze Jangcy. Jednak po odkryciu stanowiska Hemudu w mieście Yuyao w prowincji Zhejiang w latach 1973-1978 stwierdzenie to zostało obalone. Przypuszcza się, że stanowisko archeologiczne Hemudu istniało od około 5000 do 6000 lat p.n.e. i już wtedy uprawiano tam w dużych ilościach ryż. Kultura Hemudu i cywilizacja Żółtej Rzeki to oczywiście zupełnie różne cywilizacje. Obecnie dominuje pogląd, że cywilizacja dorzecza Jangcy i cywilizacja Żółtej Rzeki, a także inne starożytne cywilizacje Chin, wywierały na siebie długotrwały wzajemny wpływ, w wyniku czego wykształciła się cywilizacja Huaxia. Cywilizacja Żółtej Rzeki obejmowała początkowo rejony od rzek He i Huang na zachodzie, poprzez góry Yanshan i pustynię na północy, aż po góry Qinling i wododział Jianghuai na południu. Żółta Rzeka i Rzeka Jangcy są nazywane rzekami-matkami kultury chińskiej i kultury narodowości Han, które dały początek obu cywilizacjom. Cywilizacja Żółtej Rzeki jest jedną z tak zwanych „Czterech Starożytnych Cywilizacji”. Cywilizacja Żółtej Rzeki była bardzo rozwinięta już w okresie neolitu. W tym okresie ważnymi kulturami były kultura Yangshao, a następnie większa od niej i bardziej zaawansowana w rozwoju kultura Longshan. W okresie społeczeństwa niewolniczego nastąpił bardzo szybki rozwój, co przejawiało się w pojawianiu się kolejnych dynastii Xia, Shang i Zhou, reprezentujących cywilizację dorzecza Huang He.

oddawało jej istotę. "Księga drogi i cnoty"<sup>54</sup>, "Zhuangzi"<sup>55</sup> oraz seria klasyków południowych, takich jak "Pieśni z Chu"<sup>56</sup>, są równie piękne i magiczne jak południowe krajobrazy, góry i rzeki. I nie brakuje im też wyraźnej indywidualności.

Totemy Hanów składa się z wizerunków smoka i feniksa, symbolizujący "yin" i "yang", czyli "mężczyznę" i "kobietę". Jest to koncepcja taoistyczna<sup>57</sup>, stanowiąca część tradycyjnej chińskiej filozofii. Teoria yin i yang objęła wiele dziedzin tradycyjnej chińskiej kultury, takich jak astronomia, meteorologia, medycyna chińska, sztuki walki, architektura, religia, feng shui, wróżbiarstwo i wiele innych. Ze względu na liczną populację narodowości Han, która stanowi większość historycznego rozwoju Chin, w tradycyjnej kulturze chińskiej poezja, sztuka, filozofia, porcelana, herbata, jedwab, nauki przyrodnicze, astronomia, medycyna, rolnictwo itd., większość z nich jest kulturalnym kryształem Hanów, kontynuując najstarsze chińskie symbole - smoka, jako symbol swojego narodu. Lecący smok i tańczący feniks to symbole narodowe regionu centralnego i południowego Chin. Smok: to jest duchowy stan, w którym wszystko jest jednością, w akceptacji różnorodności. To jest postawa życiowa dążąca do harmonii i orientacji na wspólnotę. To jest uczucie związane z ideą wielkiego zjednoczenia Chin. Feniks: Feniks powstaje z popiołów, szukając światła, symbolizuje odrodzenie i przebudzenie narodu chińskiego. To jest świadomość troski, łącząca w sobie poczucie odpowiedzialności społecznej i historycznej misji. To jest idealizm

---

<sup>54</sup> "Księga Drogi i Cnoty" ("道德经") jest starożytnym tekstem, który powstał w okresie przed panowaniem dynastii Qin (przed rokiem 221 p.n.e.). Przypisuje się go myślicielowi Laozi (571-471 p.n.e.), który według tradycji żył w okresie Wiosen i Jesieni i był obywatelem państwa Chu, obecnie regionu Anhui, w miejscowości Haozhou. Jest ona klasycznym tekstem szkoły taoistycznej z okresu Wiosen i Jesieni oraz okresu Walczących Królestw, do dziś wchodzącym w skład taoistycznego kanonu. Skupiając się na filozoficznych koncepcjach "Drogi" ("Dao") i "Cnoty" ("De"), omawia zasady samodoskonalenia jednostki ludzkiej, rządzenia państwem, strategii wojskowej i dbałości o zdrowie, a także kwestie polityczne. Wywarła głęboki wpływ na tradycyjne chińskie myślenie, naukę, politykę, literaturę, sztukę i inne dziedziny.

<sup>55</sup> "Zhuangzi" ("庄子") jest powszechnie uważany za zbiór tekstów napisanych przez Zhuangzi i jego uczniów, które zostały następnie podzielone na rozdziały "wewnętrzne", "zewewnętrzne" i "mieszane". Księga ta należy do klasyki taoizmu. Według „Zapisków historyka” Sima Qiana, „Zhuangzi” ma ponad 100 000 słów i zawiera 52 rozdziały powstałe w okresie od epoki dynastii Han do Jin. Obecnie znana wersja "Zhuangzi" składa się z 33 rozdziałów i zawiera ponad 70 000 słów. Uważa się, że została ona skompilowana, gdy Guo Xiang pisał do niej komentarze. Spośród wszystkich historycznych komentarzy do "Zhuangzi", najważniejsze są te napisane przez Guo Xianga i Cheng Xuanyinga. Najbardziej szczegółowy jest "Zhuangzi Jiaoxuan" napisany przez współczesnego autora Wang Shumin. "Zhuangzi" to przełomowe dzieło w rozwoju prozy sprzed epoki Qin, wskazującym na osiągnięcie dojrzałego etapu tego gatunku literackiego i uznawanym za najwybitniejsze osiągnięcie prozy tamtego okresu.

<sup>56</sup> Patrz przypis 6.

<sup>57</sup> Patrz przypis 17.

polegający na nieustannej samodoskonaleniu i poświęceniu się dla propagowania prawdy. Jest to postawa do pracy, charakteryzująca się pracowitością, oszczędnością, ciężką pracą i walką. Wen Yiduo w swoich trzech dziełach "Studium Fuxi", "Smok i Feniks" oraz "Studium Duanwu" wskazuje, że Chińczycy są nazywani "potomkami smoka" na podstawie legendy z czasów Żółtego Cesarza. Według legendy, jeszcze przed zjednoczeniem Równin Centralnych, Żółty Cesarz posługiwał się znakiem niedźwiedzia jako swoim herbem, a zarazem totemem. Po pokonaniu klanu Chiyou i zjednoczeniu Równin Centralnych, włączył do niego totemy innych opanowanych przez siebie klanów i plemion. Były wśród nich symbole ptaków, koni, jeleni, węży, bawołów czy ryb. Z ich kombinacji powstał wizerunek fikcyjnego zwierzęcia, czy też bóstwa - właśnie Smoka, który odtąd czczony był przez wszystkich Chińczyków. Jego niezwykle wygląd symbolizuje rozwój narodu chińskiego, będącego połączeniem wielu różnych narodowości, oraz ich jedność, przez co stał symbolicznym wzorem dla przodków narodu chińskiego. Później wizerunek „smoka” zaczął pojawiać się w różnych formach, z czasem stając się znakiem zarezerwowanym dla cesarza.

Językiem narodowości Han jest język chiński, który należy do rodziny języków chińskotybetańskich i jest jednym z najstarszych, najbogatszych i najbardziej uporządkowanych języków świata. Początków pisma chińskiego upatrywać można w inskrypcjach na kościach wróżebnych, rytych na kościach zwierząt i skorupach żółwi około 1300 roku p.n.e. Chociaż jest młodsze, niż klinowe pismo Sumerów i hieroglify Egipcjan, jest jedynym na świecie rodzajem pisma, które od czasów starożytnych aż po dzień dzisiejszy pozostaje w nieprzerwanym użyciu. Kroniki historyczne i klasyczne teksty literackie w ciągu całej historii Chin zapisywane były za pomocą znaków chińskich, które choć również ulegały ewolucji, nigdy jednak nie zostały zarzucone. Język chiński, jako język oficjalny, ma zasięg ponadregionalny. Praktycznie każdy Chińczyk od dziecka mówi w dwóch językach: w mandaryńskim i w lokalnym dialekcie (kantońskim, Min, Wu, Syczuańskim, Północno-wschodnim, Pekijskim itp.). W moim rodzinnym mieście liczba używanych dialektów sięga kilkunastu. Wszystkie one zapisywane są chińskimi znakami, ale ich wymowa jest bardzo różna, stąd pochodzi popularne w Chinach powiedzenie: "co dziesięć mil, to inny dialekt". W różnych prowincjach i regionach Chin, poszczególne grupy etniczne nadal zachowują swoje lokalne dialekty. Ze względu na ogromną liczbę i zróżnicowanie tych dialektów, dla ułatwienia komunikacji między różnymi regionami i grupami etnicznymi, językiem urzędowym dla całego kraju jest dialekt mandaryński.

### 3. Rozwój zachodniej kultury muzycznej w Chinach

Historia muzyki zachodniej w Chinach sięga czasów panowania dynastii Tang<sup>58</sup> i chorałów Kościoła Wschodniego. W czasach dynastii Yuan<sup>59</sup> i Ming<sup>60</sup>, misjonarze katoliccy przybyli do Chin z zamiarem ewangelizacji, składając cesarzowi dary w postaci klawesynu (wówczas nazywanego "zachodnim instrumentem") i innych instrumentów zachodnich. Pod koniec dynastii Ming i na początku dynastii Qing<sup>61</sup>, niemiecki misjonarz Johann Adam Schall von Bell (1591-1666) popularyzował w Chinach zasady budowy i technikę gry na zachodnich instrumentach muzycznych, między innymi na fortepianie. Muzyka zachodnia stopniowo zaczęła wywierać pewien wpływ na chiński dwór cesarski. Ponadto belgijski misjonarz jezuicki Ferdinand Verbiest (1623-1688) i portugalski misjonarz jezuicki Tomás Pereira (1645-1708) zdobyli sobie zaufanie czwartego cesarza dynastii Qing, Kangxi, który mianował ich nauczycielami muzyki dworskiej, a celem ułatwienia nauczania, napisali po chińsku traktat "Lü Lv Zuan Yao"<sup>62</sup>. Dodatek do wielkiego dzieła muzycznego "Yuzhi Lü Lv Zhengyi"<sup>63</sup>, napisanego na polecenie cesarza Kangxi, "Xie Yun Du Qu" zawiera szczegółowe informacje na temat europejskiej twórczości muzycznej i podstawy wiedzy teoretycznej wprowadzonej do Chin przez Tomása Pereirę i jego następcę, włoskiego misjonarza Teodorico Pedroni (1671.6.30-1746.12.10).

Początkowo Pedroni cieszył się poparciem dworu qingowskiego, ale kiedy okazało się, że z polecenia papieża dąży do zmiany polityki misyjnej wcześniejszego włoskiego misjonarza Matteo

---

<sup>58</sup> Jingjiao pojawiło się w Chinach w okresie panowania dynastii Tang (618-917 n.e.) i jest uważane za najwcześniejszy odłam chrześcijaństwa, który dotarł do Chin, znany na Zachodzie pod nazwą Nestorianizm. Pochodzi z dzisiejszej Syrii i został założony przez syryjskiego duchownego Nestoriusza, patriarchy Konstantynopola, między 428 a 431 rokiem n.e.

<sup>59</sup> Dynastia Yuan: 1271-1368

<sup>60</sup> Dynastia Ming: 1368-1644

<sup>61</sup> Dynastia Qing: 1636-1912

<sup>62</sup> "Lülv Zuanyao" w dwóch tomach - "Manuskrypt" i "Kopia z okresu Kangxi". Oba są przechowywane w bibliotece Muzeum Pałacowego w Pekinie. Traktat ten posiada wersję w języku chińskim i mandżurskim. Stanowi on wprowadzenie do teorii muzyki zachodniej napisane w czasach dynastii Qing, w okresie Kangxi, prace zaś nad nim ukończono pod koniec lat 80-tych XVII wieku.

<sup>63</sup> W kolejnym tomie opisano zachodnią teorię muzyki i zapis na pięciolinii przekazane przez Portugalczyka i Włocha. Następne 120 tomów, napisanych na polecenie szóstego cesarza dynastii Qing, Qianlonga, zostało ukończonych w 1746 roku. Zawierają one zapisy muzyki ceremonialnej, nut i partytur tańców.

Ricci<sup>64</sup> (1552.10.6-1610.5.11), popadł w niełaskę. Kwestia sinizacji katolicyzmu, znana również jako Kontrowersja Rytualna w Chinach, to konflikt, który miał miejsce w XVII i XVIII wieku pomiędzy misjonarzami katolickimi a dynastią Qing na tle nauki i polityki, dotyczącym tego, czy tradycyjne rytuały chińskie są zgodne z nauką katolicką. W łonie Kościoła istniały dwie różne opinie. Jezuici uważali, że ofiary na cześć przodków i Konfucjusza to rytuały świeckie, zgodne z nauką katolicką, i powinny być tolerowane w pewnym zakresie. Dominikanie i franciszkanie uważali, że jest to sprzeczne z nauką katolicką i nie może być tolerowane, dlatego poprosili papieża o instrukcje. Na sugestię Dominikanów, Stolica Apostolska w 1645 roku wydała edykt zakazujący chińskim wiernym składania ofiar przodkom i czczenia Konfucjusza. Później jednak, pod wpływem Jezuitów, zakaz ten zniesiono w roku 1656. Kontrowersje te miały wpływ na życie katolików nie tylko w Chinach, lecz również w innych regionach Azji, w tym w Japonii i Indiach. Warte uwagi jest to, że na dworze qingowskim odbywały się koncerty na instrumentach zachodnich, wystawiano też opery włoskie. Można powiedzieć, że były to nasiona kultury muzycznej zachodu zasiane w Chinach. Jednakże, te działania były ograniczone tylko do środowiska dworskiego. Ponadto, rodzime chińskie religie - taoizm, konfucjanizm i buddyzm - miały długą historię i były głęboko związane z rozwojem tradycyjnej muzyki chińskiej, co w znacznym stopniu hamowało wpływ muzyki zachodniej.

W XIX wieku, w wyniku pierwszej wojny opiumowej (4 września 1839 - 29 sierpnia 1842), drugiej wojny opiumowej (8 października 1856 - 18 października 1860), wojny chińsko-francuskiej<sup>65</sup> oraz późniejszej inwazji Ośmiu Mocarstw, Chiny zostały zmuszone do otwarcia się pod presją militarnej i politycznej siły zachodniego kapitalizmu. W obliczu brutalności wojny, Chińczycy musieli przyznać się do swojego zacofania. Dodatkowo, rosła klasa intelektualistów, wśród której nie brak było osób domagających się reform, dążyła do modernizacji kraju zgodnie z

---

<sup>64</sup> Chińskie imię Li Madou przypisywane jest Matteo Ricciemu, który przybył do państwa dynastii Ming w 1583 roku. Cieszył się wielkim szacunkiem ówczesnego dworu cesarskiego i otrzymał przydomek "Uczonego z Zachodu". Był jednym z pionierów katolickiej pracy misyjnej w Chinach i pierwszym zachodnim uczonym, który czytał chińską literaturę i studiował chińską klasykę. Oprócz pracy misyjnej, nawiązał również szerokie kontakty z chińskimi urzędnikami i ważnymi osobistościami życia państwowego, propagując zachodnią wiedzę o astronomii, matematyce, geografii i innych naukach ścisłych. Jego prace nie tylko wniosły znaczący wkład w dialog między Wschodem a Zachodem, ale miały również duży wpływ na rozumienie zachodniej cywilizacji przez kraje Półwyspu Koreańskiego i Wysp Japońskich.

<sup>65</sup> Wojna chińsko-francuska: od grudnia 1883 do kwietnia 1885 roku, była to wojna, w której dynastia Qing walczyła z Francją w obronie Wietnamu. Pod wpływem tej wojny, Cixi, cesarzowa wdowa z dynastii Qing, utworzyła prowincję Tajwan, a Liu Mingchuan, jako jej pierwszy gubernator, przyczynił się do rozwoju nowoczesnej obronności i wprowadzenia szeregu reform, dążąc również do utworzenia chińskiej Floty Północnej.

zachodnim modelem. Ta gorączka rewolucyjna przyspieszyła również rozwój w Chinach zachodniej kultury muzycznej. Większość uczonych uważa, że kultura muzyczna Zachodu w tym okresie była głównie popularyzowana przez śpiewy religijne Kościoła, tworzenie nowoczesnych orkiestr wojskowych, rozwój nowoczesnych pieśni wojskowych, a także przez twórczość pieśni szkolnych.<sup>66</sup>

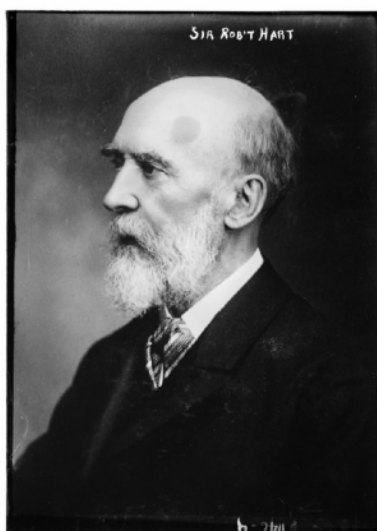
Rząd dynastii Qing po porażce w wojnie opiumowej w 1842 roku podpisał z Wielką Brytanią "Traktat Nankiński". W roku następnym, zgodnie z postanowieniami traktatu, oficjalnie otworzył Szanghaj na handel z zagranicą jako wyznaczone miejsce handlu. W skład terenów otwartych dla cudzoziemców weszły jeszcze cztery inne miasta portowe - Kanton, Xiamen, Fuzhou i Ningbo. W 1845 roku, brytyjska i amerykańska koncesja zostały połączone w jedną koncesję międzynarodową, a następnie powołano "Radę Miejską Koncesji Międzynarodowej (Municipal Council of the International Settlement)". Dlatego, po otwarciu Szanghaju dla cudzoziemców, życie w koncesjach skoncentrowane wokół diaspory stało się ważnym czynnikiem rozwoju kultury miasta. Pierwsze grupy kulturalne w koncesjach zajmowały się tańcem, muzyką i teatrem. Orkiestra Komendy Policji Rady Miejskiej została założona w 1864 roku w celu zapewnienia rozrywki dla obcokrajowców służących w policji. W 1879 roku cudzoziemcy z koncesji brytyjsko-amerykańskiej w Szanghaju założyli "The Shanghai Public Band" (poprzednik Orkiestry Symfonicznej Rady Miejskiej Szanghaju). Początkowo powstała ona dla zaspokojenia potrzeb rozrywkowych europejskich ekspatriantów, służąc rozrywce ludzki zamożnych, a nie całej społeczności miasta, co stało się głównym powodem jej późniejszej likwidacji. Większość muzyków stanowili Filipińczycy, osobiście rekrutowani przez dyrygenta Jeana Rémusata, ponieważ akceptowali oni niskie stawki i mogli być zatrudnieni zbiorowo, co ułatwiało zarządzanie. Jej kolejnymi dyrygentami byli Melchior Vela w 1881 roku, M. A. Valenza w 1900 roku, Rudolf Buck w 1906 roku i Mario Paci w 1919 roku. W 1922 roku, Shanghai Public Band zmieniło swoją nazwę na Shanghai Municipal Orchestra and Band. Zgodnie z zapisami w "Raporcie Rocznej Rady Miejskiej", liczba muzyków z Rosji wzrosła, a liczba muzyków z Filipin spadła, ponieważ od 1923 roku do Szanghaju zaczęli przybywać rosyjscy muzycy-uchodźcy. W tym okresie zespół składał się z 24 muzyków

---

<sup>66</sup> Zbrojna agresja na Chiny, przeprowadzona w dniu 28 maja 1900 przez osiem państw sprzymierzonych, w skład których wchodziły Wielka Brytania, Rosja, Japonia, Francja, Włochy, Stany Zjednoczone, Niemcy i Austria. Podczas działań wojennych, wojska sprzymierzonych państw dokonały podpalenia i zniszczenia Ogrodu Letniego (Yuanmingyuan) w Pekinie oraz grabieży wielu cennych dzieł sztuki. Wszystko zaś, czego nie zdołano wywieźć, palono i niszczone. Zrabowane zabytki znajdują się obecnie w różnych muzeach na świecie, m. in. w Luwrze, w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku i w British Museum w Londynie. Do dzisiaj nie zostały one zwrócone Chinom. W dniu 7 września 1901, w rezultacie podpisania traktatu Xinchu, Chiny stały się państwem półkolonialnym

europejskich i 19 filipińskich. Dopiero w 1927 roku pojawił się pierwszy chiński wykonawca, Tan Shuzhen. Według ówczesnych statystyk, w roku 1938 było już pięciu chińskich wykonawców: Wang Renyi, Chen Youxin, Liu Weizuo, Zhang Zhenfu i Huang Yijun. W roku 1942 Japończycy opanowali Szanghaj, a nazwę orkiestry zmieniono na Szanghajską Orkiestrę Symfoniczną. Był to pierwszy profesjonalny zespół muzyczny założony na terenie Chin przez ludzi z Zachodu.

Niedługo później w Pekinie (początkowo w Tianjin), Sir Robert Hart (1835.02.20 - 1911.09.20), pełniący funkcję drugiego Komisarza Generalnego Ceł w rządzie dynastii Qing, założył orkiestrę dętą pod egidą Generalnego Urzędu Ceł.



Ilustracja nr. 7 Sir Robert Hart

Rekrutowano do niej głównie młodych chińskich muzyków, lecz kiedy Sir Robert Hart przeszedł na emeryturę i wrócił do kraju w 1908 roku, orkiestra została rozwiązana. Zgodnie z dostępnymi źródłami historycznymi, pierwsze nowoczesne orkiestry wojskowe utworzone przez samych Chińczyków, datuje się na czasy po wojnie chińsko-japońskiej. Dynastia Qing powierzyła Yuan Shikaiowi szkolenia nowych wojsk i w 1898 roku osobiście opracował on „Zasady Nowo Utworzonej Armii Lądowej”<sup>67</sup>, wyraźnie określające organizację orkiestr wojskowych i odnośne wymagania. Jednocześnie zatrudniono również zagranicznych nauczycieli muzyki wojskowej. Chociaż szczegóły dotyczące tych orkiestr wojskowych wymagają jeszcze weryfikacji historycznej, potwierdzono jednak, że w nowoczesnej orkiestrze wojskowej Yuan Shikaia zaczęto używać trąbki do przekazywania poleceń wojskowych oraz zespołu muzycznego do prowadzenia oficjalnych

---

<sup>67</sup> Jest to traktat z dziedziny teorii wojskowości powstały u schyłku panowania dynastii Qing, opisujący system zasad i procedur szkoleniowych związanych z tworzeniem nowoczesnej chińskiej armii.



ceremonii powitalnych i uroczystości. Jest to dowód na to, że chińskie zespoły wojskowe były pod znaczącym wpływem zachodniej kultury muzycznej już u schyłku panowania dynastii Qing i na początku Republiki Chińskiej.

Pod wpływem ruchu Nowej Kultury "4 Maja"<sup>68</sup> w 1915 roku, zwłaszcza założenie różnego rodzaju nowych stowarzyszeń muzycznych i wczesnych profesjonalnych instytucji muzycznych, miało istotny wpływ na rozwój kultury muzycznej w miastach. W miastach nadmorskich na wschodzie Chin rozwijała się kultura muzyczna.

1) Niektórzy znani wykonawcy z krajów zachodnich zaczęli występować w Chinach. Według niepełnych statystyk, wśród wykonawców, którzy przybyli do Chin na występy (w tym niewielka liczba, która później na dłuższy czas zamieszkała w Chinach) byli między innymi: rosyjski pianista M. Biaslo (listopad 1915 r., Szanghaj), włoski pianista Mario Paci (1919 r.), kanadyjski skrzypek Kathleen Paroli (listopad-grudzień 1922 r., Szanghaj), polski pianista Leopold Godowsky (grudzień 1922 r. - 1923 r. w Szanghaju), litewski skrzypek Jascha Heitz (1923, 1931), polski pianista Ignacy Friedman, polski pianista Arthur Rubinstein, rosyjski skrzypek Mischa Elman i inni.

2) W Szanghaju, Harbinie, Dalian, Qingdao i innych skupiskach zagranicznych emigrantów, sukcesywnie powstawały zespoły muzyczne złożone głównie z zagranicznych muzyków, występujące dla zagranicznych emigrantów.

3) Nowoczesne stowarzyszenia muzyczne w Chinach oraz amatorskie grupy studenckie z nielicznych uniwersytetów i szkół średnich, które utworzyły orkiestry dęte, również regularnie organizowały różne koncerty i wydarzenia muzyczne. Głównie organizowane były koncerty mieszane, z chińskimi i zagranicznymi utworami, ale poziom wykonania tych orkiestr nie był zbyt wysoki, zwłaszcza w porównaniu z poziomem chińskich orkiestr muzyki narodowej, który był znacznie wyższy.

4) Koncerty nauczycieli i studentów organizowane przez nowo utworzone profesjonalne instytucje edukacji muzycznej miały wyższy poziom artystyczny niż te prowadzone przez amatorskie grupy studenckie. Warto zwrócić uwagę na postać flecisty Li Tingzhen. Był on wykonawcą i nauczycielem fletu w Orkiestrze Symfonicznej Instytutu Muzycznego Uniwersytetu Pekńskiego (późniejszej Orkiestrze Symfonicznej Uniwersytetu Pekńskiego), liczącej tylko 15

---

<sup>68</sup> Wydarzenie w historii nowożytnej Chin, które miało miejsce 4 maja 1919 roku. Był to ruch studencki, wybuchły w proteście przeciwko decyzji podjętej na konferencji pokojowej w Paryżu, gdzie przekazano Japonii prawa do chińskiej prowincji Shandong. W Chinach wybuchły wówczas protesty pod hasłem "Walka o suwerenność zewnętrzną, eliminacja zdrajców wewnętrznych". Dla uczczenia tego antyfeudalnego ruchu, który przyspieszył przemiany kulturowe, dzień 4 maja obchodzi się w Chinach jako Dzień Młodzieży.

osób, założonej w Pekinie w kwietniu 1923 roku dzięki staraniom Xiao Youmei. Skład tej orkiestry to: 4 skrzypiec, 1 altówka, 2 wiolonczele, 1 kontrabas, 1 flet, 2 klarnety, 1 waltornia, 1 trąbka, 1 puzon, 1 zestaw kotłów i 1 fortepian. Według standardów zespołu muzyki klasycznej zachodniej, jest to orkiestra dość niekompletna, a jej poziom wykonawczy również nie był wysoki. Była to jednak pierwsza orkiestra utworzona całkowicie przez Chińczyków i grająca na zachodnich instrumentach muzycznych, co można uznać za początek rozwoju zachodniej orkiestry symfonicznej w Chinach. Chociaż Li Tingzhen jest uważany za pierwszego nauczyciela fletu w Chinach, niestety nie udało się znaleźć bogatszych informacji na jego temat.

Po pierwszej i drugiej wojnie opiumowej wpływ kultury zachodniej na Chiny nasilił się. Jednakże, niedługo po tych dwóch wojnach, wybuchła trzecia - japońska inwazja na Chiny<sup>69</sup>. Utwory muzyczne tworzone przez chińskich kompozytorów zasadniczo związane były z ówczesnymi realiami wojennymi. Powstawały utwory mające na celu podniesienie ducha walki, głównie pieśni, łatwe do zapamiętania zarówno przez dzieci, jak i dorosłych.

Ówczesny chiński kompozytor, Jiang Wen,<sup>70</sup> również studiował w Japonii w 1928 roku. Posiadał japońskie obywatelstwo, ponieważ Tajwan był wówczas pod japońską okupacją. W marcu 1934 roku stworzył on utwór na orkiestrę "Fantazja o Białej Czapli", który zdobył drugie miejsce na trzecim ogólnokrajowym konkursie muzycznym w Japonii. W sierpniu 1934 roku skomponował utwór na orkiestrę "Taniec tajwański", w 1935 roku utwór na orkiestrę "Symfonia na temat Tańca Bon", a w 1937 roku utwór na orkiestrę "Preludium i Fuga", który zdobył drugie miejsce na szóstym ogólnokrajowym konkursie muzycznym w Japonii. W tym samym roku skomponował "Sonatę Żalobną" op. 17 na flet i fortepian. Kompozytor ten stworzył ponadto 22 utwory na fortepian, 6 oper, 2 nieukończone opery, 13 utworów kameralnych, w tym kwintet dęty "Szczęśliwe Dzieciństwo" i dwa tria na instrumenty dęte, 13 utworów na chór i 23 solowe utwory wokalne.

Kolejny chiński kompozytor, He Luting, muzyk tworzący muzykę filmową w Szanghaju, skomponował w 1937 roku utwór "Ciche rozmyślanie" na flet i fortepian. Wykorzystał w nim tradycyjny chiński system pentatoniczny, łącząc go jednocześnie z technikami kompozytorskimi zachodniej sonaty. W 1951 roku na III Światowym Młodzieżowym Konkursie Muzycznym odbywającym się w Niemczech, Han Zhongjie, słynny chiński flecista i dyrygent, wykonał „Flet

---

<sup>69</sup> Agresja japońska na Chiny, która trwała od 18 września 1931 do 15 sierpnia 1945 roku i była częścią azjatyckiego teatru działań wojennych podczas II wojny światowej.

<sup>70</sup> Jiang Wenye: Urodził się 11 czerwca 1910 roku w Tajpej na terytorium pod japońską okupacją w czasach panowania Japonii nad Tajwanem. Jego przodkowie pochodzili z grupy etnicznej Hakka z prowincji Fujian. Jego obywatelstwo: Japonia (1910-1945) Republika Chińska (1945-1949) Chińska Republika Ludowa (od 1949 do 1983)

pasterski” He Lutinga i „Koncert D-dur” Mozarta. Było to pierwsze pojawienie się utworu na flet, skomponowanego przez chińskiego kompozytora, na międzynarodowej scenie. Utwór "Flet Pasterski" został pierwotnie skomponowany przez He Lutinga w 1934 roku jako utwór na fortepian solo. Flecista Li Huanzhi specjalnie zaaranżował go na flet i fortepian, aby spełnić wymagania konkursowe.

W 1949 roku, po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej, kompozytor Dai Hongwei stworzył utwór na flet solo "Na stepach Mongolii Wewnętrznej", opowiadający o rozległych przestrzeniach stepów i barwnym, szczęśliwym życiu ludzi w Nowych Chinach. Podobnym utworem jest "Pasterz na stepie" skomponowany przez Lia Shengjinga. Kompozytor odwiedził mniejszości etniczne na południowym zachodzie i północnym zachodzie Chin, zbierając lokalne materiały muzyczne do swojej kompozycji. Utwór ten został zaprezentowany przez znanego chińskiego flecistę i pedagoga, Li Xuequana (1932-) na IV Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów (The 4th World Festival of Youth and Students), który odbył się w Rumunii w 1953 roku. Inny bardzo znany chińsko-amerykański kompozytor, Zhou Wenzhong (1923.7.28-2019.10.25), studiował u francuskiego modernistycznego kompozytora Edgarda Victora Achille Charlesa Varèse. W 1952 roku opublikował "Siedem Poematów Tangowskich" C.F. Petersa na sopran i zespół instrumentalny. W 1960 roku opublikował utwory orkiestrowe „Malarstwo pejzażowe” i „Kwitnący wiosną kwiat księżycy”. W 1962 wydał suitę na harfę i kwintet dęty drewniany, w 1965 „Trzy pieśni ludowe” na harfę i flet, „Pismo trawiaste” na flet i fortepian oraz „Przeminęło z wiatrem” na zespół instrumentów dętych drewnianych. Zhou Wenzhong komentował kiedyś swoją twórczość: "Moje wczesne prace były oparte na chińskiej tradycyjnej muzyce ludowej, podczas gdy w moich ostatnich pracach, te chińskie tradycyjne elementy stanowią jedynie punkt wyjścia. Na przykład bardzo interesuje mnie tradycyjny chiński instrument guqin. Uważam, że jego brzmienie najlepiej oddaje ducha starożytnej kultury chińskiej. Odkryłem w nim charakterystykę muzyki chińskiej, polegającej głównie na docenianiu barwy dźwięku każdej nuty i użyciu techniki gry. Dlatego w moich pracach, wychodzę z tego punktu... Pod względem instrumentarium, nie korzystam z zachodniego systemu, lecz raczej opieram się na dawnych

utworach muzycznych, głównie z okresu panowania dynastii Tang<sup>71</sup> i Song<sup>72</sup>, ponieważ jestem pod silnym wpływem tradycyjnej chińskiej koncepcji artystycznej. Jeśli chodzi o filozofię, odkryłem, że idee zawarte w „Księdze Przemian”<sup>73</sup> są bardzo korzystne dla komponowania muzyki. Opierając się na wpływie „Księgi Przemian”, napisałem także kilka prac, takich jak „Gua Yu” na orkiestrę. „Zmiana” to koncert na fortepian, instrumenty dęte drewniane i perkusyjne. Wszystko to opiera się na różnych poglądach i przemyśleniach na temat natury zawartych w „Księdze Przemian” dotyczącej materiałów muzycznych. "Poza tym, moje utwory są głęboko inspirowane chińską kaligrafią<sup>74</sup>, ponieważ w kaligrafii jest coś szczególnego, co można określić jako chińską artystyczność, co często daje mi inspirację w aspekcie zewnętrznych koncepcji". Dodatkowo, w książce "Wybór utworów do nauczania fletu" wydanej przez Konserwatorium Centralne, zawarto także prace reprezentujące ówczesną chińską muzykę na flet, takie jak "Tęsknota" i "Pieśń górską" autorstwa Ma Siyun, "Mały wózek" autorstwa Qian Yuan, oraz sonatina "Poranek" Tian Bao. Ponadto, utwory "Jaskółka" Duan Pingqina, "Wiejski flet" Luo Xiaomina, "Komiczna melodia" Gao Yansheng i "Przeganiający duchy" Shang Deyi, wyróżniają się swoim materiałem pochodzącym z muzyki ludowej z różnych części Chin i choć wszystkie są raczej krótkie, to jednak wzbogaciły one repertuar chińskiej twórczości na flet. W wyniku przeprowadzonego poszukiwania

---

<sup>71</sup> Dynastia Tang (618-907) panowała w Chinach po dynastii Sui i była jedną z największych i najpotężniejszych chińskich dynastii. Epoka ta jest powszechnie uznawana za jeden z okresów największego rozkwitu kraju pod względem gospodarczym, kulturalnym i naukowym. Państwo było silne, a sytuacja społeczna bardzo stabilna. Dynastia ta odegrała kluczową rolę w rozwoju kontaktów międzynarodowych i handlu. Był to także złoty wiek poezji i literatury chińskiej. W roku 617, książę Tang Li Yuan przeprowadził bunt w Jinyang, a rok później założył dynastię Tang w Chang'an (obecnie Xi'an), co spowodowało, że dynastię Tang nazywano także dynastią Li Tang. W latach 690-705 panowała Wu Zetian, jedyna kobieta-cesarz w ponad 5000-letniej historii Chin.

<sup>72</sup> Dynastia Song (960-1279) obejmowała 18 cesarzy. W tym okresie populacja ludności Chin wynosiła 126 milionów, a główną grupą etniczną byli Hanowie. W tym okresie przywiązywano ogromną wagę do klasy intelektualistów, dzięki czemu jest on uważany za jeden z najważniejszych okresów rozwoju kultury, edukacji i technologii po dynastii Tang. Wtedy też powstały cztery wielkie wynalazki: kompas, technika produkcji papieru, prochu i druku. Wynalazek druku, był dziełem Bi Shenga żyjącego w okresie panowania Północnej Dynastii Song.

<sup>73</sup> Księga Przemian ("易经") jest jednym z najstarszych klasycznych tekstów chińskich, według legendy stworzonym przez Fuxi około 4000 lat temu, po czym Xia Yu rozszerzył go do 64 heksagramów. W starożytnych Chinach, ludzie korzystali z nich jako z narzędzia do przewidywania przyszłości, określania korzyści i szkód. W Księdze Przemian odzwierciedlają się koncepcje dotyczące zmienności yin i yang w różnych dziedzinach, takich jak filozofia, religia, polityka, ekonomia, medycyna, astronomia, matematyka, literatura, muzyka, sztuka, wojskowość czy sztuki walki.

<sup>74</sup> Kaligrafia jest tradycyjną sztuką nierozdzielnie związaną z pismem chińskim. Od czasów archaicznych inskrypcji na kościach wróżebnych, chińska kaligrafia przeszła przez różne fazy rozwoju, kształcąc wiele stylów pisma, takie jak sigillografia, pismo kancelaryjne, pismo kursywne, pismo regularne i pismo półpłynne. W każdym z okresów jej rozwoju pojawiło się wielu wybitnych mistrzów kaligrafii, którzy pozostawili po sobie liczne dzieła.

materiałów źródłowych, udało mi się znaleźć na rynku wtórnym partyturę "Koncertu na flet D-moll" napisanego w 1963 roku przez nauczyciela wydziału muzycznego Konserwatorium Szanghajskiego Ma Youdao, oraz partyturę "Koncertu na flet" skomponowanego w 1911 roku przez Jin Fuzai. Koncert Ma Youdao jest pierwszym koncertem na flet chińskiego kompozytora i bez wątpienia zapomnianym klejnotem w historii chińskiej kompozycji.

W okresie rewolucji kulturalnej (1966-1976) rozwój kultury muzycznej uległ zatrzymaniu, a pojawiające się z rzadka utwory na flet poprzeczny były adaptacjami piosenek rewolucyjnych, co było ściśle związane z ówczesną sytuacją polityczną. Okres ten był niewątpliwie katastrofą dla kultury, sztuki i edukacji, a dziesięciolecie brutalnych represji doprowadziło do stagnacji, a nawet regresji całej chińskiej kultury i oświaty. Co więcej, dodatkowym utrudnieniem dla osób uczących się gry na zachodnich instrumentach był zakaz korzystania z jakichkolwiek podręczników wydanych na Zachodzie, co zmusiło wielu pedagogów do samodzielnego opracowywania materiałów dydaktycznych. Między innymi nauczyciel gry na flecie z Konserwatorium Szanghajskiego, Fang Dinghao, zmuszony został do samodzielnego napisania podręcznika na potrzeby nauczania. Jednakże jego wiedza i doświadczenie w zakresie techniki i teorii gry na flecie nie było wystarczająco kompletne i systematyczne. Dlatego stworzone przez niego materiały dydaktyczne nie były tak systematyczne i uporządkowane, jak dobrze nam znany podręcznik Marcela Moysse'a, Paula Taffanela i Philippe'a Gauberta "Methode Complete de Flute". Z tego powodu studentom gry na flecie kształconym w takich warunkach brak było solidnych podstaw. Nie rozumieli, jak grać frazy muzyczne, nie wiedzieli, jak prawidłowo używać oddechu, a także nie byli bardzo zaznajomieni z tym, jak wydobyć różne barwy dźwięku i podkreślać harmonię. Podejmując pracę dydaktyczną, przekazywali swoje błędy i ograniczenia nowym pokoleniom studentów i dopiero w latach 90-tych zaczęli pojawiać się pierwsi, nieliczni jeszcze fleciści, którzy mieli okazję studiowania za granicą, w USA i Europie. Mimo że po powrocie do kraju podejmowali pracę nauczycielską, w sytuacji tak ogromnego niedoboru kadrowego, było ich zdecydowanie za mało. Przed latami 90-tych chińscy studenci fletu generalnie nie mieli okazji uczyć się od osób o poziomie porównywalnym do pedagogów z konserwatoriów europejskich.

W okresie dobrych stosunków między Związkiem Radzieckim a Chinami, wielu radzieckich muzyków przyjeżdżało do Chin, aby nauczać, byli to jednak w większości pianiści, skrzypkowie i śpiewacy, co stanowiło główny powód, dla którego w latach 80-tych i 90-tych w Chinach pojawiła się fala zainteresowania nauką gry na fortepianie i skrzypcach. W związku z tym, również chińscy kompozytorzy tworzyli głównie utwory na fortepian i skrzypce. Na przykład skrzypki i

kompozytor Ma Sicong stworzył ponad 10 koncertów skrzypcowych. Ze względu na długotrwały brak dobrych i systematycznych materiałów dydaktycznych do nauki fletu oraz profesjonalnych nauczycieli, chińska muzyka na flet do dziś pozostaje wyraźnie w tyle za zachodnią. Nawet jednak w tym niekorzystnym okresie, pojawił się ważny utwór na flet solo - "Słoneczny blask oświetla Tian Shan" (na flet i fortepian), skomponowany przez Huang Huweia w 1972 roku. Wykorzystano w nim melodykę i rytmikę muzyki Ujgurów z Xinjiangu w połączeniu z zachodnimi metodami kompozycji, tworząc pełen entuzjazmu opis pięknych ojczyстых krajobrazów i sławiąc pracowitość i odwagę ludzi z różnych mniejszości etnicznych zamieszkujących rejony gór Tian Shan. Utwór ten stanowi promień światła w ciemności. Również i dziś jest on jednym z klasyków koncertów fletowych i stanowi jeden z najbardziej reprezentatywnych utworów chińskiej muzyki na flet. W porównaniu do wcześniejszych utworów na flet, jest to kompozycja znacznie bardziej przemyślana pod względem techniki gry i pozwala fleciście na wykazanie się pewnym poziomem umiejętności wykonawczych. Partia instrumentu nie jest już prosta i jednowymiarowa, a barwa harmoniczna jest również znacznie bardziej zróżnicowana. Ponadto, w porównaniu z partią fortepianową utworu "Melancholia" z 1937 roku, akompaniament tutaj jest bardziej zgodny z regułami analizy harmonicznej, nie ograniczając się już jedynie do prostych arpeggio akordów łamanych, czy jednego akordu na takt. Innym utworem z tego samego okresu jest "Fantazja Bambusowego Brokatu", zaadaptowana z utworu na skrzypce przez znanego chińskiego pedagoga fletu, Wang Yongxina. Niestety jednak, jego partia fortepianu jest zbyt jednolita, często przez cały takt brzmi jeden akord, pojawia się również wiele niespójności w harmoniach. To również wynik braków technicznych ówczesnych chińskich pedagogów gry na flecie, co w pewnym stopniu usprawiedliwia poziom umiejętności kompozycji Wang Yongxina. Nie ulega wątpliwości, że profesor Wang Yongxin z Konserwatorium Centralnego w Pekinie był bardzo sumienny, odpowiedzialny i pełen pasji w nauczaniu swoich studentów.

Reformy i otwarcie lat 80-tych przyniosły Chinom stabilizację i sprzyjającą sytuację społeczną, szybki rozwój gospodarczy i powszechne zadowolenie z poprawy warunków życia. Kultura i sztuka zaczęły stopniowo odzyskiwać swobodę, coraz więcej kompozytorów tworzyło dzieła łączące tradycyjne chińskie instrumenty z zachodnimi, takie jak koncert na Erhu<sup>75</sup> koncert na

---

<sup>75</sup>Erhu, wcześniej nazywany Xiqin, w okresie Republiki Chińskiej nazwę zmieniono na Erhu. Tradycyjny instrument muzyczny o dwóch strunach, pierwotnie używany przez narodowość Xi zamieszkującą Chiny północno-wschodnie, w okresie panowania dynastii Tang przejęty przez narodowość Han.

instrument Pipa<sup>76</sup>, czy koncert na Guzheng<sup>77</sup>. W tych nowych warunkach zaczęła się również rozwijać nauka gry na flecie. Coraz więcej wybitnych zagranicznych zespołów muzycznych i wykonawców przyjeżdżało do Chin w ramach wymiany kulturalnej. W okres rozkwitu weszła również chińska twórczość muzyki na flet poprzeczny. W 1980 roku, flecista i kompozytor Tan Mizi, zaadaptował utwór na tradycyjny instrument Pipa "Księżycowa noc" ("春江花月夜"), tworząc utwór na flet solo "Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca" ("夕阳箫鼓"). Połączył w nim techniki takie jak flażolety i naśladowanie brzmienia instrumentów perkusyjnych(uderzenia w kłapy) z tradycyjną chińską melodią, imitując dźwięk bębnów i fletu. W 1981 roku, kompozytor Huang Anlun, który studiował w Kanadzie, skomponował utwór na flet i fortepian "Poemat taneczny nr 1" ("舞诗"作品第一号), który wybrany został jako stała część repertuaru finałów Drugiego Ogólnochińskiego Konkursu Fletowego. W tym samym roku, na zlecenie Radia Chińskiego, kompozytor Ma Shuilong stworzył "Koncert na bangdi" ("梆笛协奏曲"), w formie koncertu dla orkiestry symfonicznej z bangdi<sup>78</sup> - tradycyjnym chińskim instrumentem w roli głównego instrumentu solowego. Premiera odbyła się 29 listopada 1981 roku w ramach „Pierwszej Chińskiej Wystawy Muzyki Nowoczesnej” sponsorowanej przez Radio Chińskie. W 1985 Chen Qigang, kompozytor studiujący we Francji, napisał utwór „Wspomnienia” na flet i harfę, który miał swoją światową premierę w American Church w Paryżu w czerwcu 1986. Na flecie zagrał Jean-Marie Bauman, na harfie Sabine Chefson. Utwór trwa 11 minut i został opublikowany przez wydawnictwo Gerard Billaudot Editeur. Chen Qigang w swojej karierze twórczej skomponował, na zlecenie m.in. Francuskiego Narodowego Radia i Orkiestry Kameralnej w Stuttgart, 8 utworów kameralnych, 11 koncertów, 3 utwory wokalne, 7 utworów na orkiestrę symfoniczną, 1 utwór łączący muzykę instrumentalną z elektroniczną, 1 balet, 7 piosenek, w tym "Ja i Ty”, będącą oficjalną piosenką 29. Igrzysk Olimpijskich w Pekinie w 2008 roku, a także wiele utworów muzyki filmowej. W 1991 roku, znany kompozytor Jin Fuzai, na prośbę dyrygenta Hu Yongyana napisał

---

<sup>76</sup>Pipa jest tradycyjnym chińskim instrumentem strunowym o ponad 2000 lat historii. Pojawił się już w czasach Wschodniej Dynastii Han (25-220 n.e.) i rozpowszechnił z obszaru Chin na Półwysep Koreański, do Japonii, Wietnamu i Wysp Ryukyu.

<sup>77</sup>Guzheng to tradycyjny chiński instrument strunowy, którego początki sięgają okresu Walczących Królestw (475 p.n.e./403 p.n.e. - 221 p.n.e.), a więc ma już 2500 lat historii.

<sup>78</sup> Bangdi, znany również jako flet bambusowy, jest tradycyjnym instrumentem chińskim. Najstarszy z odnalezionych egzemplarzy liczy sobie około 7000 lat i jest fletem siedmiotworowym wykonanym z kości. Odkryty został na stanowisku archeologicznym w Jiahu, ma około 7000 lat historii.

"Koncert na flet", który miał swoją premierę tego samego roku w Miejskiej Sali Koncertowej w Szanghaju w wykonaniu Szanghajskiej Orkiestry Symfonicznej.

Z początkiem XXI wieku, w kręgach chińskiej edukacji muzycznej powstało wiele czasopism muzycznych, takich jak "Twórczość Muzyczna" ("音乐创作"), prezentujące utwory chińskich kompozytorów, dostępne do celów naukowych i dyskusji dla miłośników muzyki oraz studentów i nauczycieli profesjonalnych uczelni muzycznych.

"Chiński Magazyn Edukacji Muzycznej" ("中国音乐教育杂志") ukazuje się nakładem Centralnego Ludowego Wydawnictwa Muzycznego. Poświęcony jest dyskusji na temat kierunku polityki krajowej edukacji artystycznej, ogólnej teorii muzyki oraz prezentacji wyników edukacji muzycznej. "Kształcenie Artystyczne" ("艺术教育") to magazyn naukowy z dziedziny badania sztuk pięknych, nadzorowany przez Ministerstwo Kultury i wydawany przez Wydawnictwo "Kultura Chińska". Jest to renomowane czasopismo akademickie, dostarczające informacji dydaktycznej dla uniwersytetów i specjalistycznych uczelni artystycznych, służące współpracy i wymianie naukowej. Istnieje również czasopismo poświęcone teorii muzycznej,

"Teoria i Krytyka Artystyczna" ("文艺理论和批评"), wydawane przez Chiński Instytut Badań nad Sztuką, prowadzący badania teorii sztuki i działalność w zakresie krytyki artystycznej. Skierowane jest ono do studentów i nauczycieli uczelni specjalistycznych, a także entuzjastów teorii sztuki.

W kraju zamieszkałym przez 56 mniejszości narodowych nie może oczywiście zabraknąć czasopism specjalizujących się w badaniach sztuki tych mniejszości. Jako przykład wymienić tu można "Badania nad Sztuką Etniczną" ("民族艺术研究"), czasopismo wydawane przez Uniwersytet Prowincji Yunnan, sponsorowane przez Instytut Badania Sztuki i Wydział Kultury Prowincji Yunnan, poświęcone badaniom teorii sztuki etnicznej, łączące teorię i praktykę, mające w założeniu stanowić czasopismo zarówno akademickie, jak i użytkowe.

Czasopismo "Poszukiwania Muzyczne" ("音乐探索") zostało założone w 1983 roku i jest sponsorowane przez Konserwatorium Syczuańskie. Jest to jedyne profesjonalne teoretyczne czasopismo muzyczne wydawane w Chinach Połudnowo-Zachodnich, ukazujące się zarówno w kraju, jak i poza jego granicami. Poświęcone jest ono badaniom muzyki etnicznej i ludowej, teorii techniki kompozytorskiej, historii muzyki chińskiej i światowej, estetyki muzycznej, techniki wykonawczej, edukacji artystycznej i muzyki komputerowej. Jest indeksowane w bazie danych ProQuest Cambridge Scientific Abstracts, i było ono źródłowym czasopismem CSSCI w latach



2008-2013. Przez dwa kolejne okresy (2011-2014) uzyskało ocenę "RCCSE Chinese Core Academic Journal" (klasa A). W 2010 roku uhonorowane zostało I Nagrodą dla wybitnego czasopisma uniwersyteckiego z dziedziny nauk społecznych na szczeblu krajowym.

Celem czasopisma "Badania nad Sztuką Tybetu" ("西藏艺术研究") jest podejmowanie badań z zakresu budowy systemu teoretycznego kultury i sztuki Tybetu, skupiając się na ratowaniu i propagowaniu dziedzictwa kulturowego wybitnych filozofów. Traktując szeroko rozumianą kulturę jako całość, podejmuje ono odpowiedzialność powierzoną przez historię za stworzenie teoretycznego systemu badań tybetańskiej kultury i sztuki. Treść obejmuje następujące działy: teoria kultury i sztuki, forum akademickie, taniec, muzyka, sztuki dramatyczne, pieśń, sztuki plastyczne i rzemiosło oraz fotografia.

Czasopismo "Sztuka Mongolii Wewnętrznej" ("内蒙古艺术") powstało w 1980 roku i ma na celu ochronę dziedzictwa kulturowego sztuki mongolskiej.

Istnieje bardzo wiele podobnych czasopism z dziedziny edukacji muzycznej, co wskazuje na pewien trend we współczesnej chińskiej kulturze muzycznej, polegający na poświęcaniu uwagi ochronie tradycyjnego dziedzictwa kulturowego, przy jednoczesnym czerpaniu z bogactwa tradycji zachodniej. Podobne tendencje występują w chińskiej architekturze, gdzie łączy się tradycyjne formy z nowoczesnymi koncepcjami projektowania zachodniego, tworząc nowe style architektoniczne. Powracający z zagranicy absolwenci studiów muzycznych, tacy jak ja, muszą również poszukiwać sposobów harmonijnego łączenia zaawansowanej europejskiej kultury muzycznej i metod dydaktycznych z rodzimym chińskim systemem edukacji. Jest to właśnie problem, nad którym my, osoby studiujące za granicą powinny się wspólnie zastanawiać. Jako osoba wychowana na w tradycji chińskiej kultury klasycznej, która otrzymała również edukację zachodnią, chciałabym przyczynić się do zbliżenia tych dwóch światów, oraz pomóc wszystkim, którzy kochają muzykę, cieszyć się pięknem zarówno jednego, jak i drugiego z nich.

## 4. Tło historyczne i analiza utworów zarejestrowanych na płycie CD jako dzieło artystyczne

### 4.1. Tan Mizi „Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca”

#### 4.1.1 Charakterystyka tradycyjnego chińskiego instrumentu muzycznego Pipa

Wersja utworu „Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca” na flet bez akompaniamentu została zaadaptowana przez flecistę Tan Mizi z tradycyjnej melodii na instrument Pipa pod tym samym tytułem. Zanim przystąpimy do analizy tego utworu, konieczne jest kilka słów wprowadzenia o tradycyjnym chińskim instrumencie szarpanym Pipa. Poznanie tego dawnego chińskiego instrumentu narodowego pozwoli nam bowiem lepiej zrozumieć i wykonać wersję utworu na flet poprzeczny bez akompaniamentu.

Instrument ten można podzielić na dwa rodzaje, w zależności od kształtu jego pudła rezonansowego i pochodzenia.

1) Instrument *Pipa* z okrągłym pudłem rezonansowym. Według legendy, kiedy pod koniec epoki Qin (ok. 217 r. p.n.e.) budowano Wielki Mur, zainstalowano strumy na bębnie grzechotkowym, przekształcając go w instrument strunowy szarpany, nazwany później *Qin Pipa*, czyli *Pipa* z epoki Qin. Około 105 roku p.n.e., wzorując się na kształcie i konstrukcji takich instrumentów jak Guqin, Guzheng oraz Konghou, skonstruowano nowy instrument o okrągłym pudle rezonansowym z długim gryfem, wyposażony w 12 progów i 4 struny szarpane ręką. Nazwa no go *Pipa*. Według legendy, księżniczka Jieyou z dynastii Han przyniosła go do Regionów Zachodnich, stąd jest też nazywany *Han Pipa*.

2) Instrument *Pipa* z pudłem rezonansowym w kształcie połówki gruszki: około 350 roku n.e. sprowadzona została z Indii do północnej części Chin, a 551 lat temu dotarła do południowej części kraju. Ta wersja ma zakrzywiony gryf z czterema progami i czterema strunami, na których gra się za pomocą kostki. Była ona szeroko rozpowszechniona w epoce Sui i Tang, jako jeden z ważniejszych instrumentów w muzyce tanecznej i wokalne. Ponieważ gryf jest zakrzywiony do tyłu, nazywa się go również *Pipa* o zakrzywionym gryfie, a ponieważ przybył do Chin z Królestwa Kucha, jest także nazywany *Kucha Pipa*.



Ilustracja nr. 8 Pięciostrunowy instrument Pipa z drewna sandałowego z inkrustacją perłową z czasów dynastii Tang (obecnie przechowywana w Shōsōin w Japonii) jest jedynym na świecie zachowanym przykładem szczytowej technologii produkcji instrumentów z okresu dynastii Tang.

Istnieją trzy główne szkoły gry na tym instrumencie: Szkoła Pudong z Szanghaju, Szkoła Wuxi z Jiangsu i Szkoła Pinghu z Zhejiang.

Chen Zijing (1837–1891), założyciel Szkoły Pudong, pochodził z Hengsha w Nanhu (obecnie Pudong) w Szanghaju, gdzie również zmarł. Uczył się gry na instrumencie Pipa od Ju Maotanga. W

„Nansha Zazhi” Huang Zhi'ana czytamy: „W tamtym czasie w naszym mieście było dwóch ludzi, którzy byli dobrzy w grze na instrumencie Pipa. Jednym był Cheng Chuntang, a drugim Chen Zijing. (...) Kiedy grał "Ba Wang Xie Jia", dźwięk był donośny, dający wrażenie niesamowitej mocy i nieziemskiej potęgi.” Często był zapraszany do Szanghaju, jako mistrz gry na tym instrumencie, w czym nikt nie mógł mu dorównać. Po wysłuchaniu wykonania Chen Zijinga, książę Chun z dynastii Qing, będący wówczas w Szanghaju, zaprosił go do Pekinu, aby tam nauczał gry na Pipa. Nadał mu tytuł "Najlepszego Pipaisty pod Słońcem" oraz honorowo trzeci stopień urzędniczy. Chen Zijing był również uzdolnionym perkusistą, a grając na Pipa potrafił znakomicie naśladować dźwięk gongów i bębnów. Przypisuje mu się skomponowanie wszystkich trzech zachowanych do dziś wersji utworu „Smocza Łódź” („龙船”).

Shen Haochu (1889-1953) studiował u Ni Qingquana, ucznia Chen Zijinga i był bezpośrednim spadkobiercą szkoły Pudong. Shen Haochu przez całe życie praktykował medycynę, w wolnych chwilach studiując starożytną literaturę i poezję. Jest on autorem 16 tomów "Zbioru Pieśni Yuan" ("元人乐府集"). Jego "Partytury na Pipa z Yangzhengxuan" ("养正轩琵琶谱") wydane w 1929 roku w wersji Gongchepu, jest bardziej szczegółowe niż "Partytury na instrument Pipa", napisane przez Hua Zitonga i Hua Qiupinga w 1818 roku, oraz ""Dodatkowe Utwory na instrument Pipa dla Trzynastu Wielkich Kompozycji ze Szkoły Północnej i Południowej", napisane przez Li Fangyuana w 1895 roku, zwłaszcza w zakresie oznaczeń i symboli aplikatury. Zawierają one unikalne uwagi dotyczące oznaczeń muzycznych w zapisie nutowym, technik wykonawczych, notacji oraz innych kwestii związanych z interpretacją i wykonaniem. Warto w tym miejscu wspomnieć, że w wydanych w 1818 roku „Partyturach na instrument Pipa”, Hua Qiuping naśladując uproszczoną notację znakową na Guqin, stworzył zestaw symboli aplikatury na Pipa.

W 1983 roku Ludowe Wydawnictwo Muzyczne opublikowało pięcioliniową wersję „Partytur na Pipa z Yangzhengxuan”. Cechą Shen Haochu była naukowa ścisłość. Unikał on spekulacji na temat autorów, którzy nie podawali wystarczających dowodów i sam nie pisał bezpodstawnych komentarzy. W swoim dziele "Yang Zhengxuan Pipa Pu", pisze: "Nie wiem, kto je stworzył. Czy 'Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca' została napisana przez Yu Shinana z epoki Tang, czy 'Tęsknota' została napisana przez Wang Zhaojun z epoki Han... Skąd mamy to wiedzieć?" ... a co do nazwisk twórców, to na razie pominę. Nie należy twierdzić bezpodstawnie, że są to dzieła starożytnych". Pokładał wielkie nadzieje w kształceniu młodych talentów: "Ci, którzy przyjdą później, przewyższą tych, którzy byli wcześniej. Czekam na nich z niecierpliwością".

Utwory na instrument Pipa dzielą się na "wenqu" (utwory literackie) i "wuqu" (utwory wojenne):

1) "Wenqu": wyrażają głównie uczucia i opisują scenerie. Pod wpływem chińskiej tradycyjnej kultury i religii konfucjańskiej, buddyjskiej i taoistycznej, powstała bardzo bogata i różnorodna stylistycznie twórczość tego nurtu. Utwory tego typu oddają świeżość i elegancję kultury chińskiej, stając się symbolem jej ducha. Jako przykłady można tu wymienić „Grę na flecie i bębnie o zachodzie słońca”, „Jesienny księżyc nad Pałacem Han” czy „Łabędź Opada na Płaskie Piaski”.

2) "Wuqu": to utwory o charakterze bardziej narracyjnym. "Szacunek dla literatury i wojskowości" jest istotnym elementem ducha cywilizacji chińskiej. Tradycyjne utwory tego typu charakteryzują się rozmachem i atmosferą mocy. Każdy z nich jest ściśle związany z tradycyjną chińską kulturą i świadomością estetyczną, a zawarta w nim energia i siła stanowią odbicie ducha nieustannego dążenia do samodoskonalenia. Jako przykłady można tu wymienić Na przykład "W zasadzce", "Władca zdejmuje zbroję" czy "Haiqing łapie żurawia".

Wśród zachowanych tradycyjnych partytur wyróżnić można dwa typy: partytury drukowane i przepisywane ręcznie.

Opublikowano 7 zbiorów partytur na instrument Pipa:

1) „Partytury na instrument Pipa”, 1818 (23. rok panowania Jiaqing z dynastii Qing) wydane przez Huà Zítóng i Huà Qiūpíng z Wuxi w Jiangsu. Huà Qiūpíng, naśladując zasady notacji uproszczonej na instrument guqin, stworzył zestaw specjalnych symboli do oznaczania technik gry na Pipa. Ten zestaw symboli miał duży wpływ na kompilację późniejszych zbiorów nut na Pipa. W opracowaniach literackich twórczość na instrument Pipa dzieli się zwykle na szkołę północną i południową, a każdą z nich dodatkowo na nurt "wenqu", "wuqu", utwory długie, utwory drobne i wersje istniejących utworów.



(1) ♩ = 48 → 王 迪 記 譜

壽 壽 息 也 已 已 已 蓆 野 芭 芭 芭 芭

大 琴 午 也 芭 籥 四 佳 貝 芭 琴 芭

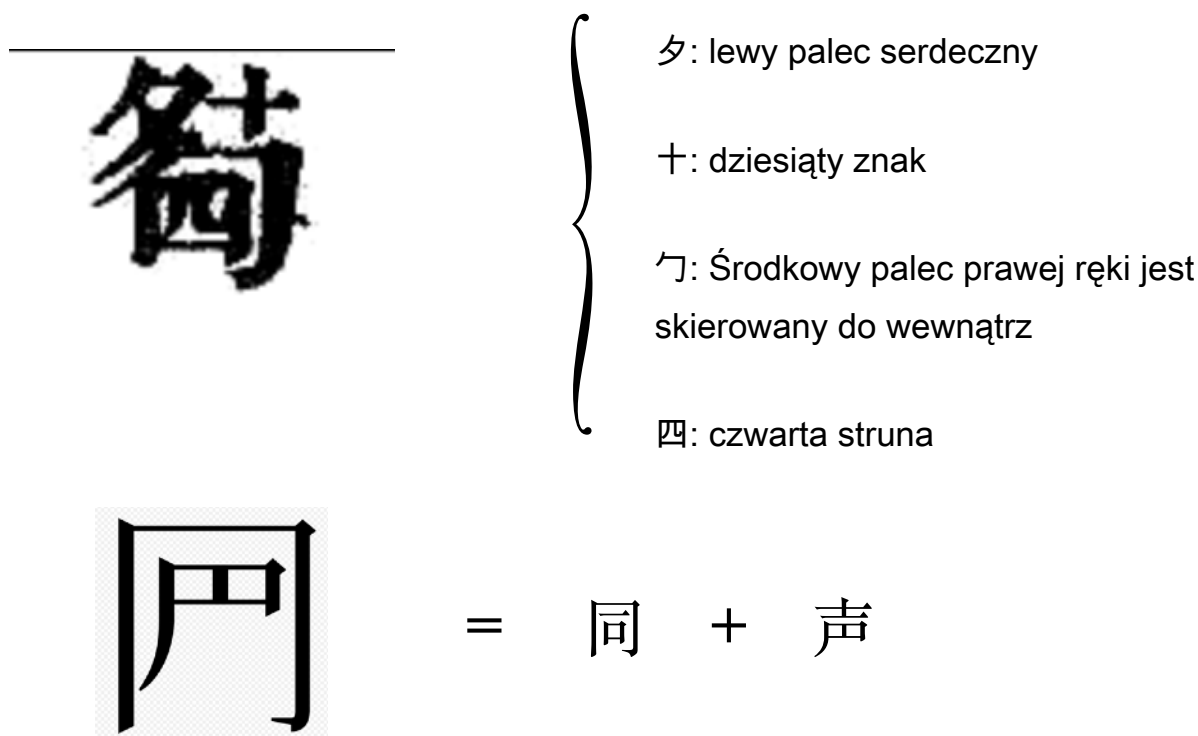
Przykład muzyczny nr. 2

"Yilan", zwany również "Youlan", utwór napisany przez Konfucjusza, pochodzący z pierwszego tomu "Zbioru utworów na Guqin", zebranego przez Instytut Technik Wykonawstwa Muzycznego Akademii Sztuki Chińskiej i Pekijski Instytut Badań Guqin, wydany przez Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, Pekin, sierpień 1962. Konfucjusz<sup>79</sup> był nie tylko jednym z największych myślicieli Chin, lecz również wysoce uzdolnionym wykonawcą Guqin (tradycyjnego chińskiego instrumentu strunowego). Guqin jest jednym z ulubionych instrumentów muzycznych dawnych chińskich literatów, którzy często recytowali poezję grając na tym instrumencie. Legenda o "Yulan" („Mrocznej Orchidei”) została zapisana już pod koniec dynastii Han w "Qin Cao" autorstwa Cai Yonga: Konfucjusz podróżował po różnych królestwach, ale nigdzie nie spotkał się z należytych przyjęciem. W drodze powrotnej zobaczył kwitnące orchidee w odległej dolinie i westchnął: "Orchidea, pierwotnie królowa kwiatów wonnych, teraz rośnie wśród chwastów, tak jak

<sup>79</sup> Kong Qiu (28 września 551 r. p.n.e. - 11 kwietnia 479 r. p.n.e.), zwany przez potomnych Konfucjuszem lub Mistrzem Kong, urodził się w państwie Lu. Jego przodkowie należeli do starej arystokracji państwa Song i byli potomkami dynastii Yin. Konfucjusz był edukatorem i filozofem w państwie Lu pod koniec okresu Wiosen i Jesieni u schyłku panowania Wschodniej Dynastii Zhou, zajmując w tym państwie ważne stanowiska urzędowe w Lu. Po opuszczeniu Lu podróżował po różnych państwach przez czternaście lat. Ostatecznie Książę Ai z Lu przywrócił go na stanowisko, nadając mu tytuł "Starszego w Państwie". Następnie Konfucjusz rozpoczął pracę nad słynną "Kroniką Wiosen i Jesieni". Konfucjusz, założyciel i główny przedstawiciel konfucjanizmu, czczony jest wśród czterech świętych konfucjańskich jako "najświętszy", o pozycji najwyższej wśród świętych i mędrców konfucjanizmu. Propagując cnoty humanitaryzmu, sprawiedliwości, uprzejmości, mądrości i uczciwości, Konfucjusz uczynił swoje słowa główną treścią księgi znanej na zachodzie jako "Analekta". Jest to jedno z ważnych dzieł konfucjanizmu, a myśli w nim zawarte wywarły ogromny wpływ na większość państw Dalekiego Wschodu, jak Korea, Wyspy Riukiu, Japonia, Wietnam, Azja Południowo-Wschodnia, jak również obszary zamieszkałe przez diasporę chińską. Regiony te są również nazywane kręgiem kultury konfucjańskiej.

wybitny i szlachetny człowiek, który nie urodził się we właściwym czasie", po czym zaczął grać na Guqin i zaimprovizował ten utwór.

Jianzipu to system notacji muzycznej, który polega na uproszczonym zapisie znakowym, zapisującym technikę gry lewą i prawą ręką, pojedyncze dźwięki oraz interwały, poprzez eliminację elementów składowych znaków chińskich lub ich łączenie w określony sposób. Górna część reprezentuje techniki gry lewą ręką, a dolna część - prawą ręką.



Ilustracja nr. 10 Jianzipu

Oznacza to, że lewa ręka podnosi lub przesuwa strunę, podczas gdy prawa ręka szarpie pustą strunę, dzięki czemu powstaje dźwięk

2) „Dodatkowe Utwory na instrument Pipa dla Trzynastu Wielkich Kompozycji ze Szkoły Północnej i Południowej” zostały napisane przez Li Fangyuana z Pinghu w Prowincji Zhejiang. W tym zbiorze użyto innych symboli aplikatury, opartych na uproszczonych znakach chińskich, niż w przypadku Hua Qiupinga. W 1895 roku (21. rok panowania Guangxu w dynastii Qing) został wydrukowany przez Shangyang Cishutang. W wersji opublikowanej w 1955 roku dołączono napisane przez Cao Anhe zakończenie poświęcone osobie Li Fangyuana.



3) „*Stare Melodie z Yingzhou*” zostały opublikowane w 1916 roku przez Shen Zhaozhou w Haimen w prowincji Jiangsu, a ukazały się drukiem dzięki Stowarzyszeniu Edukacji Prowincji Jiangsu.

4) „*Partytury na Pipa z Yangzhengxuan*” zredagował i opublikował Shen Haochu z Pudong Nanhui w Szanghaju w 1929 roku. Znaczenie tego zbioru leży głównie w użytych w nim oznaczeniach aplikatury, znacznie bardziej szczegółowych, niż w pozycjach 1) i 2).

5) „*Yayin Ge*” (Tom Drugi), wydany w 1929 roku, skomponowane przez Yang Yinliu z miasta Wuxi w prowincji Jiangsu. Yang transkrybował notację Gongche z poprzednich pozycji 1), 2), 3) i 4) na notację numeryczną, co czyni to wydanie pierwszym opublikowanym w Chinach wydaniem partytur na instrument Pipa, w którym zastosowano notację numeryczną.

6) „*Partytury na instrument Pipa ze Świątyni Mei'an*” stanowią rozszerzoną wersję „*Starych melodii z Yingzhou*”. Opracowane zostały w roku 1936 przez Xu Zhuo (Lisun) z miasta Nantong w prowincji Jiangsu, wydrukowane przez Hanmolin Shuju z Nantong w prowincji Jiangsu, i dystrybuowane przez Nan Tong Mei'an Qin She.

7) „*Dwanaście utworów w rytmie Wen*” napisane przez Cao Anhe i Yang Yinliu, wydane przez Komisję Edukacji w 1942 roku. Publikacja ta zawiera partytury utworów na instrument Pipa w dwóch wersjach: Gongche i pięciolinii. Symbole aplikatury na instrument Pipa zapisane przez Yang Yinliu na pięciolinii w formie figur geometrycznych stanowią pionierską wizualizację technik gry na tym instrumencie we współczesnej notacji muzycznej.

Dziewięć zachowanych rękopisów partytur na instrument *Pipa* przechowywanych jest w Instytucie Badań Muzycznych Chińskiego Instytutu Badań nad Sztuką:

1) „*Xian Suo Bei Kao*” został napisany na podstawie 13 popularnych wówczas melodii, znanych również jako „*Trzydzieści cykli na instrumenty strunowe*”. Stworzony przez Rong Zhai i innych w 1815 roku (19 rok panowania Jiaqing w dynastii Qing), jest zbiorem partytur na zespół składający się z czterech instrumentów: Pipa, Xianzi, Huqin i Guzheng, przy czym każdy z instrumentów ma oddzielną partyturę. Później został przetranskrybowany na zapis pięcioliniowy przez Cao Anhe i Jian Qihua i opublikowany przez Wydawnictwo Muzyczne partiami w latach 1955 i 1962.

2) „*Kolekcja Tancao*” (22. rok panowania cesarza Daoguang z dynastii Qing) została przepisana przez Yun Jiana i Zhang Jianshana. W roku 1979, Fu Xueying odnalazła rękopis z kolekcji zmarłego Fu Xihua w bibliotece Instytutu Badań nad Teatrem w Chińskiej Akademii Sztuk

Pięknych. Natychmiast przepisała dziewięć utworów, jednak podczas ponownych poszukiwań w 1993 roku rękopis nie został już odnaleziony.

3) „*Xianxu Youyin*” został przepisany w 1860 roku. Pierwotnie był to rękopis do publikacji, której jednak nie doczekał. Współcześnie istnieje fotokopia oraz odręczna transkrypcja Yang Yinliu.

4) „*Partytury na instrument Pipa*” (24 rok panowania cesarza Guangxu z dynastii Qing), podpisane przez Qiu Huaide. Sądząc po charakterze pisma, nie pochodzi on od tej samej osoby, co pismo na okładce.

5) „*Partytury na instrument Pipa*” skopiowane w epoce Qing, zgodnie z oryginalnym rękopisem Chen Lingxiu.

6) Cztery tomy „*Partytur na instrument Pipa*” (brak tomów 1 i 3), ręcznie skopiowane w epoce dynastii Qing.

7) „*Partytury na instrument Pipa z Pudong*”, przepisane z rękopisu, który był w posiadaniu Tang Lewu z Pudong.

8) „*Partytury na instrument Pipa z Komnaty Yiyi*”, przepisane przez Wu Mengfei.

9) „*Partytura na instrument Pipa Wang Yutinga*” to partytura stworzona przez Wang Yutinga i przechowywana przez jego uczniów. Biorąc pod uwagę okres nauczania gry przez Wang Yutinga, większość z tych partytur muzycznych została przepisana w latach dwudziestych i czterdziestych XX wieku.

#### **4.1.2 Historyczna analiza partytury na instrument Pipa**

"Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca" to tradycyjny chiński utwór na instrument Pipa, znany również jako "Gra na flecie o zachodzie słońca", "Pipa z Xunyang", "Nocny Księżyc nad Xunyang" i "Pieśń z Xunyang", lub skrótowo "Xunyang". Jest to utwór liryczny i malarski na instrument Pipa, w którym lewa ręka często używa technik takich jak "推" (tui), "拉" (la), "吟" (yin) i "揉" (rou), stanowiących bardzo typowe techniki wykonania utworów lirycznych na ten instrument. Zapis tego utworu po raz pierwszy pojawił się w roku 1842, w czasie panowania cesarza Daoguanga z dynastii Qing, w ręcznie przepisany zbiorze utworów na instrument Pipa Zhang Jianshana z Yunjian pod tytułem "Zbiór Tanco" ("Tanco Ji"), występując tam pod tytułem "Gra na flecie o zachodzie słońca". Utwór ten składa się z trzech części, nie posiada jednak podtytułów. W roku 1815, Wu Wanqing (znany również jako Zeng Qi, 1847-1926) ręcznie przepisał

ten utwór, zmieniając jego nazwę na "Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca"). W tej wersji utwór składa się z siedmiu części, również nieopatrzonych podtytułami. W roku 1895, Li Fangyuan z Pinghu w prowincji Zhejiang wydał "Dodatkowe Utwory na instrument Pipa dla Trzynastu Wielkich Kompozycji ze Szkoły Północnej i Południowej", zmieniając tytuł utworu "Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca" na "Pipa z Xunyang" ("浔阳琵琶"). W tej wersji utwór został rozszerzony z siedmiu do dziesięciu części, które opatrzone podtytułami (m. in. "Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca" i "Wiatr rozwiewa kwiaty"). Ponadto, utwór został powiązany z długim poematem Bai Juyi pt. "Podróż z instrumentem Pipa" ("琵琶行") z epoki Tang, przypisywanym poecie Yu Shinanowi. W roku 1898 została sporządzona ręcznie przepisana wersja "Partytur na instrument Pipa" (edytowana przez Qiu Huaide), a w roku 1929 zostały wydane przez Shen Haochu z Nanhui w Szanghaju "Partytury na Pipa z Yangzhengxuan". Oba te zbiory zawierają omawiany tu utwór i obaj autorzy tytułują go "Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca". Utwór składa się z siedmiu części, z podtytułami, m. in. "Powrót wiatru", "Nad wodą" czy "Wspinaczka na górę".

Istnieje ponadto wersja nauczana przez Wang Yutinga (1872.09.29-1951.02.20), zatytułowana "Nocny Księżyc nad Xunyang", składająca się z dziesięciu części, z podtytułami identycznymi z tymi zawartymi w "Dodatkowych Utworach na instrument Pipa dla Trzynastu Wielkich Kompozycji ze Szkoły Północnej i Południowej". W 1923 roku Liu Yaozhang z Shanghai Datong Music Association, opierając się na partyturze Wang Yutinga, zaadaptował „Nocny Księżyc nad Xunyang”, tworząc utwór na zespół chińskich instrumentów tradycyjnych i tytułując go „Księżycowa noc”. W marcu 1957 roku wykonawca instrumentu Pipa Li Songting (1906.12.18-1976.08.11) zaaranżował i wykonał utwór na Pipa solo „Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca”. Cao Anhe (1905.06.05-2004.12.04) opracował symbole aplikatury, które następnie zostały oficjalnie opublikowane przez Wydawnictwo Muzyczne. (patrz ryc. 1)

The image shows a musical score for Pipa, consisting of two systems of notation. The first system is marked with a tempo of 3/4 = 30-40 and the instruction '节奏自由' (Ad libitum). It includes a section labeled '由慢渐快' (Ritardando) and another marked '5/2'. The second system is marked with a tempo of 3/4 = 72-100 and includes a section marked '80'. Both systems feature complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-3 and letters I, II, III. There are also performance markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and symbols for trills and ornaments.

Przykład muzyczny nr. 3

Qin Pengzhang i Luo Zhongrong, bazując na wersji adaptowanej przez Liu Yaozhang, stworzyli własną jego wersję, korzystając z szczegółowych ustaleń dotyczących oryginalnej melodii i techniki gry opracowanych przez Shanghai Datong Music Association w latach 30-tych. Utwór pod tytułem "Księżycowa noc", zgodnym z oryginalnym tytułem nadanym mu przez Liu Yaozhang, został oficjalnie opublikowany przez Ludowe Wydawnictwo Muzyczne w 1981 roku. W wersji "Księżycowej nocy" Qina i Luo użyto następującego instrumentarium: instrumenty dęte drewniane - cztery flety Xiao i jeden aerofon Sheng (32-klawiszowy); instrumenty strunowe: jeden Yangqin, jeden instrument Pipa, dwa Zhongruan, jeden Daruan, jeden Guzheng (23-strunowy), dwa Erhu w pierwszej partii, cztery Erhu w drugiej partii, dwa Zhonghu, jeden Laruan, jeden Laruan basowy; instrumenty perkusyjne: Yunluo, dzwonek Ling, drewniana ryba Muyu, wielki gong Daluo, wielki bęben Dagu. Instrumentarium to podobne jest do układu instrumentów w zachodniej muzyce klasycznej, zwłaszcza w zespołach muzyki kameralnej.

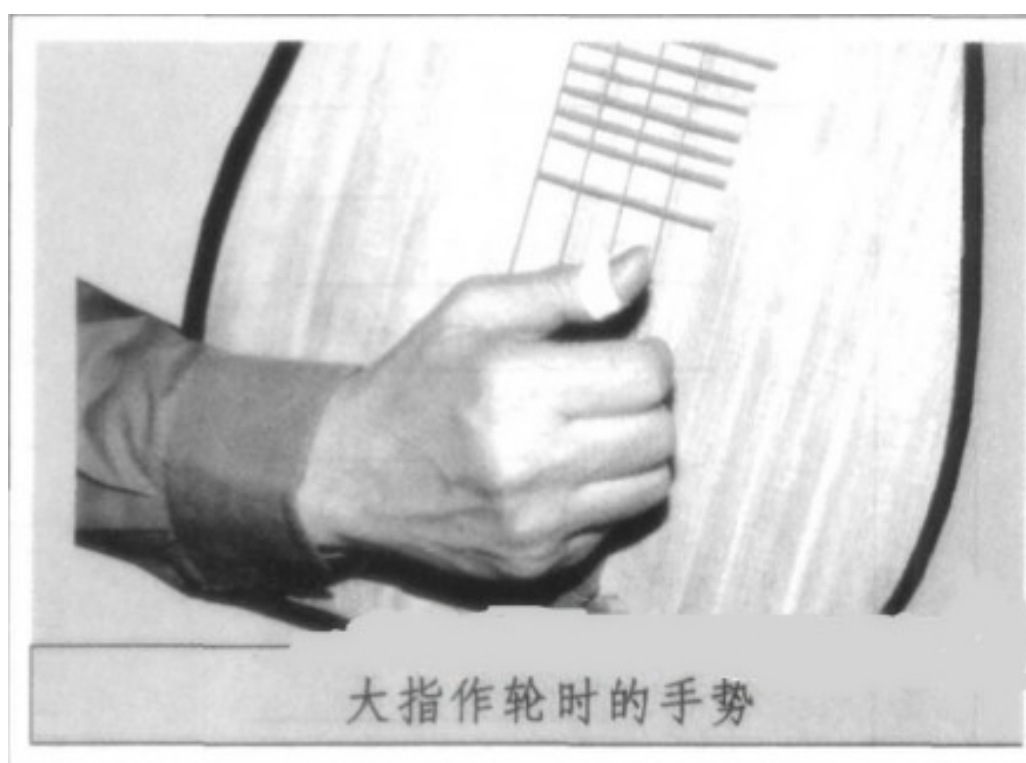
#### 4.1.3 Analiza partytury na flet

W 1980 roku kompozytor Tan Mizi zaadaptował utwór "Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca" na flet poprzeczny solo bez akompaniamentu.

谭密子 编曲  
Tan Mizi

Przykład muzyczny nr. 4

W sekcjach A i B następuje przejście od gry techniką naciskania kłap do tr, co imituje przejścia od dźwięku bębna do fletu xiao. W sekcji C naśladujemy technikę "lunzhi"<sup>80</sup>, stosowaną w grze na instrumencie Pipa. Część 3) zawiera flazolety, technikę stosowaną w nowoczesnej grze na flecie, części od A do C stanowią preludium, a od części D rozpoczyna się temat główny. Powyższy fragment stanowi imitację dźwięku bębna w grze solo na instrumencie Pipa. Możemy wyraźnie zobaczyć, że kompozytor Tan Mizi wzbogacił partię tego tradycyjnego instrumentu, przystosowując ją do wykonania na flecie poprzecznym oraz dodając odpowiednie nowoczesne techniki gry, jak "clapping key" i "harmonics", jednocześnie zachowując technikę "lunzhi" charakterystyczną dla instrumentu strunowego szarpanego, jakim jest Pipa.



Ilustracja nr.11 Technika palcowania "lunzhi" w grze na instrumencie Pipa

---

<sup>80</sup>Technika aplikatury na instrumencie Pipa, zwana "lunzhi", jest ważną techniką w grze prawą ręką. Polega ona zasadniczo na ruchach stawów palców w celu wydobywania dźwięku. Używa się pięciu palców prawej ręki, po kolei dotykając strun, aby uzyskać pięć dźwięków. Wymaga się, aby te pięć dźwięków miało podobną głośność i równomierne tempo.

W pierwszych 5 taktach sekcji F naśladowane jest technika "lunzhi" instrumentu Pipa, w następnych 4 taktach wykorzystuje się technikę podwójnego staccato na flecie, w ostatnim zaś takcie rozwijana jest ponownie technika "lunzhi". Sekcje D i E to temat, łączący w sobie całą melodię wersji na instrument Pipa.

The musical score for section F is presented in four staves. The first staff begins with the tempo marking *poco più mosso* and shows a melodic line with trills. The second staff continues this line and includes a section of double staccato marked *sub. p*. The third staff features a dense texture of notes, with a section marked *G andante* and *f*. The fourth staff concludes the section with a melodic line and trills, marked *mf*.

Przykład muzyczny nr. 5

Sekcje G i H są w tempie Andante, podobnie jak sekcja D, natomiast G i H są rozwinięciem tematu z sekcji D. W sekcji J następuje powrót do preludium i uderzeń w bęben, symbolizujący powrót wszystkich myśli do punktu wyjścia.

Przykład muzyczny nr. 6

W wersji na flet solo utworu "Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca" zastosowano techniki gry na współczesnym flecie, naśladując jednocześnie technikę gry na na instrumencie Pipa. W tytule utworu wspomniano dwa tradycyjne chińskie instrumenty muzyczne - flet (xiao) i bęben (gu). W preludium usłyszeć możemy naśladowanie dźwięku bębna, podczas gdy ogólna barwa dźwięku powinna przypominać drewniany ton fletu xiao. Różni się on całkowicie od srebrzystej barwy metalowego fletu poprzecznego, jednak właśnie dlatego, że współczesny flet poprzeczny wyewoluował z barokowego fletu drewnianego, współczesny flet może uzyskać barwę zarówno metaliczną, jak i drewnianą, imitującą flet barokowy. Ten modernistyczny utwór na flet solo jest uważany za najlepszy utwór bez akompaniamentu napisany dotychczas przez chińskiego kompozytora.

## 4.2 Jiang Xianwei „Podróż do Suzhou”

### 4.2.1 Historyczna analiza partytury na flet bambusowy

„Podróż do Suzhou” jest to ważnym utworem na chiński flet bambusowy. Została napisana w 1962 roku przez Jiang Xianwei, grającego na bambusowym flecie w zespole Frontline Song and Dance of the Nanjing Military Region. Utwór ten po raz pierwszy został zarejestrowany na płycie w 1963 roku. Dzięki pięknej, eleganckiej i lirycznej melodii, która wyraża pewien nastrój, szybko zyskał popularność i rozprzestrzenił się po całych Chinach. W tej kompozycji wykorzystano jako materiał melodie z opery Kunqu<sup>81</sup>, połączone z europejską formą strukturalną wielkiej pieśni trzyczęściowej. Prolog: opisuje marzenia o wspaniałych ogrodach miasta Suzhou. Poniżej zamieszczono przykład pierwszej części (ekspozycji) wersji na flet bambusowy (część eksponowana): spacerujemy po ogrodzie, obserwując, nasze kroki są lekkie, a serca szczęśliwe. Jest to przykład notacji numerycznej, stosowanej do dzisiaj w Chinach. Druga część (rozwinięcie): przedstawia lekkość i finezję wewnętrznej części ogrodu, piękno pawilonów i altan. Trzecia część (reprzyza): Przedstawia uczucia ludzi, którzy nie chcą opuszczać parku, nawet po zachodzie słońca.

---

<sup>81</sup>Kunqu, czyli opera Kun, to starożytna chińska forma dramatyczna i gatunek tradycyjnej opery chińskiej. Instrumenty akompaniujące w Kunqu to głównie Dizi (chiński flet), wspomagane przez Sheng (rodzaj chińskiego organu ustnego), Xiao (długi chiński flet prosty), Suona (chiński obój), Sanxian (instrument szarpany o trzech strunach) i Pipa (chińska lutnia). Najważniejszą jej cechą jest silny liryzm, subtelność ruchów oraz harmonijne połączenie śpiewu i tańca. Forma ta ma długą historię. Narodziła się w okolicach Kunshan pod koniec okresu panowania dynastii Yuan i dziś liczy sobie ponad sześćset lat. Od czasów panowania dynastii Song i Yuan, chińskie sztuki dramatyczne dzieli się na południowe i północne. Zwłaszcza w operach południowych styl śpiewu jest bardzo zróżnicowany w zależności od regionu. Pod koniec okresu panowania dynastii Yuan, Gu Jian i inni zaadaptowali tradycyjne melodie ludowe popularnej w okolicach Kunshan, tworząc "szkołę z Kunshan", która była prototypem Kunqu.



1=C (G调笛, 筒音作5)

江先渭 曲

【一】宁静地

4/4  $\overset{\hat{}}{32} \overset{\hat{}}{1} - - 2 \overset{\vee}{3} | \overset{\hat{}}{76} \overset{\hat{}}{5} \overset{\hat{}}{4} \overset{\hat{}}{5} \overset{\hat{}}{4} \overset{\hat{}}{5} \overset{\hat{}}{4} \overset{\hat{}}{5} \overset{\hat{}}{3} \overset{\vee}{1} | \overset{\hat{}}{32} \overset{\hat{}}{1} - - - | \overset{\hat{}}{23} \overset{\hat{}}{1} \overset{\hat{}}{23} \overset{\hat{}}{1} \overset{\hat{}}{23} \overset{\hat{}}{1} \overset{\hat{}}{23} \overset{\hat{}}{1} \overset{\vee}{1} \overset{tr}{\hat{}}$

*fp*

$\overset{\hat{}}{2312} \overset{\hat{}}{6156} \overset{\hat{}}{3523} \overset{\hat{}}{1261} | \overset{\hat{}}{6} \overset{\hat{}}{5} \overset{\hat{}}{4} \overset{\hat{}}{5} \overset{\vee}{3} \overset{\hat{}}{3} \overset{\hat{}}{6} \overset{\hat{}}{5} \overset{\vee}{1} | \overset{\hat{}}{3} \overset{\hat{}}{2} - - - \overset{\vee}{1} | \overset{\hat{}}{7} \overset{\hat{}}{6} \overset{\hat{}}{6} \overset{\hat{}}{5} \overset{\hat{}}{2} \overset{\hat{}}{1} -$

*p* *mp*

Handwritten musical score for bamboo flute in 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with notes, rests, and dynamic markings such as *fp*. The second staff contains a rhythmic accompaniment with repeated eighth-note patterns and dynamic markings like *p* and *mp*. The notation includes slurs, accents, and trills.

Przykład muzyczny nr. 7 części Podróży do Suzhou przepisany z notacji numerycznej

#### 4.2.2 Charakterystyka tradycyjnego chińskiego fletu bambusowego

„Podróż do Suzhou” należy do repertuaru Qudi ze Szkoły Południowej. Chiński flet bambusowy dzieli się na Szkołę Południową i Szkołę Północną. Szkoła Południowa to Qudi, a Szkoła Północna to Bangdi. Ze względu na naturalne warunki geograficzne i względy kulturowe, mieszkańcy południa i północy różnią się nie tylko wyglądem i nawykami żywieniowymi, różni się również charakter sztuki, którą stworzyli. Bambusowy flet odgrywa ważną rolę w różnych szkołach tradycyjnej opery chińskiej, jak Kunqu, Huangmei czy operze pekińskiej. „Pieśń radości”, „Podróż łodzią”, „Lot kuropatwy”, „Trzy pięć siedem”, jak również utwory na flet bambusowy skomponowane i zaadaptowane przez wykonawców takich jak Lu Chunling, Zhao Songting, jak

"Orchidea wita wiosnę", "Sceneria rzeki Wujiang", "Podróż do Suzhou", "Łodzie w Wodnym Miasteczku" najlepiej oddają charakterystykę stylistyczną południowego stylu "qudi". Reprezentantami tego stylu są tacy artyści jak Lu Chunling, Zhao Songting czy Jin Zuli.

Zakres dźwięku tego stylu obejmuje tony od a1 do d4 (zapisywane o oktawę niżej w partyturze), brzmienie jest delikatne, wyrafinowane, żywe i głośne. Często stosuje się techniki takie jak nakładania, uderzania w klapy czy vibrato, a podwójne i pojedyncze staccato są jego najbardziej charakterystycznymi cechami. Często pojawiający się w instrumentarium akompaniującym operze Kunqu, flet południowy ma 60 centymetrów długości i 1,7 centymetra średnicy. Zwykle okręcony jest jedwabną nicią, tworzącą pierścienie, a następnie malowany czerwoną lub czarną farbą. Na korpusie fletu wyrzeźbione są smoki lub feniksy, a jego zakończenia zdobią czerwone zawieszki. Forma ta zachowała się jeszcze z początków epoki Dynastii Yuan. Powszechnie używany flet Qudi (曲笛) ma 12 otworów: 8 na przedniej stronie, z których jeden służy do dmuchania, w drugim znajduje się stroik, a sześć pozostałych nakrywa się palcami; Na tylnej stronie fletu znajdują się cztery otwory, z których dwa nakrywa się palcami, a dwa pozostałe służą wspomaganie dźwięku, a jednocześnie do zamocowania dekoracyjnego czerwonego kwastu.



Ilustracja nr. 12 Fletu Bambusowego

Północna szkoła fletu bangdi ma zakres dźwięków: d2—g4 (w notacji muzycznej jest to o oktawę niżej). Brzmienie jest mocne i wysokie, jasne i przejrzyste, często używa się technik takich jak portamento, "ścieranie dźwięku" (抹音) oraz podwójne i potrójne staccato. Długość Bangdi wynosi około 40 centymetrów, a wewnętrzna średnica około 1,3 centymetra.

Ponadto istnieją flety o wysokim tonie, które są o oktawę wyższe niż qudi, flety z dziesięcioma i jedenastoma otworami ułożonymi w półtonach, flety z klawiszami, które są łatwe do przenoszenia, oraz flety bambusowe o niskim tonie, które są o oktawę niższe niż tonacja zapisana w partyturze flet, flet z ustnikiem, którego zakres można elastycznie regulować, fletnia pana z wieloma połączonymi ze sobą fletami o różnych zakresach oraz flet dwutonowy z dwoma otworami do dmuchania . W zależności od różnych długości i kształtów fletu bambusowego, w czasach współczesnych używa się różnych nazw melodii do nazywania bambusowego fletu, a nazwa dźwiękowa trzeciego otworu bambusowego fletu jest używana jako nazwa tonowa tego typu fletu bambusowego , na przykład: dźwięk trzeciego otworu to wysokość d<sup>2</sup>, nazywa się to bambusowym fletem D-tune. Na flecie bambusowym można zagrać 7 dźwięków głównych: Shang, Chi, Gong, Fan, Liu, Wu, Yi, stanowiących skalę chińskiego Gongche Pu<sup>82</sup>, odpowiadających tonom C, D, E, F, G , A, B i notacji współczesnej.<sup>83</sup>

#### 4.2.3 Historia fletu bambusowego

Flet to jeden z najstarszych instrumentów muzycznych poza ludzkim głosem. Flety chińskie nazywane są fletami bambusowymi, ponieważ są w większości wykonane z bambusa. Historia bambusowego fletu sięga daleko wstecz, prawdopodobnie około 9000-7700 lat, na co dowodem jest kościany flet odkryty w 1979 roku na stanowisku archeologicznym Jiahu w Wuyang, w prowincji Henan. W okresie Wiosen i Jesieni oraz Epoki Walczących Królestw w Chinach, bambusowy flet już zajmował ważne miejsce w muzyce instrumentalnej. Później był szeroko wykorzystywany w ludowych operach, muzyce i zespołach instrumentów tradycyjnych, stając się jednym z najbardziej rozpowszechnionych tradycyjnych instrumentów muzycznych w Chinach.

---

<sup>82</sup> Notacja Gongche to sposób zapisu muzycznego stosowany w kręgu kulturowym używającym znaków pisma chińskiego. Powstała w okresie panowania dynastii Tang, upowszechniając się później w Japonii, Wietnamie, Korei Południowej, na Tajwanie i w innych krajach Dalekiego Wschodu. Dziś jedynie aktorzy i studenci tradycyjnych sztuki dramatycznych nadal jej używają w nauce utworów i zapisywaniu muzyki. Tradycyjna Gongche zapisywana jest w pionie od prawej do lewej, tak, jak tradycyjnie pisało się teksty po chińsku, obecnie jednak można ją również zapisywać w układzie poziomym.

<sup>83</sup> Notacja uproszczona (numeryczna) to jeden ze sposobów zapisu muzycznego, w którym stosuje się głównie cyfry. Powstała we Francji w XVIII wieku, po czym została ulepszona w Niemczech, gdzie nadano jej dzisiejszą formę.

Istnieją różne teorie na temat pochodzenia fletu bambusowego. Według „Zhou Li”<sup>84</sup>, znak „簞” był używany na oznaczenie fletu w muzyce dworskiej epoki Zhou. Di (簞), to flet prosty; di (笛), to flet poprzeczny. W mieście Suizhou w prowincji Hubei odkryto dwa flety poprzeczne z okresu Walczących Królestw, z 6 otworami, o kształcie podobnym do bambusowego fletu, z jednym zamkniętym końcem. „Stara Księga Tang”<sup>85</sup> podaje, że poprzeczny flet bambusowy pochodzi od ludu Qiang<sup>86</sup> i został sprowadzony z regionów zachodnich. W okresie panowania cesarza Wu z dynastii Han, Qiu Zhong i inni zmodyfikowali flet Qiangów, tworząc poprzeczny flet z 7 otworami, o długością około 80 cm. W okresie dynastii Wei i Jin, flet poprzeczny stał się głównym instrumentem w zespołach muzycznych i był szeroko rozpowszechniony w północnych Chinach. W okresie dynastii Sui, liczba otworów w bambusowym flecie wynosiła już 12, co umożliwiało wykonanie pełnej skali chromatycznej. W okresie dynastii Tang pojawił się protoplasta fletu z 6 otworami i dodatkowym otworem z boku, wyposażony w membranę bambusową, znany jako flet "siedmiu gwiazd". Flet "smoczy" z okresu dynastii Yuan jest już natomiast identyczny z dzisiejszym 6-otworowym fletem bambusowym. Flet, na którym gra się w pozycji poprzecznej nazywany jest „di” (笛), natomiast flet, na którym gra się w pozycji na wprost nazywa się „xiao” (箫).

Instrumenty te wykonuje się z różnych odmian bambusa. Ponieważ zaś różne odmiany bambusa mają różną teksturę, wykonane z nich instrumenty różnią się barwą dźwięku. Do produkcji fletu bambusowego wymagane jest, aby wewnątrz bambusa było w przekroju okrągłe, a jeden segment łodygi służy do wykonania jednego fletu. Różnica w grubości między górnym i dolnym końcem kawałka bambusa nie powinna przekraczać 0,2 - 0,3 cm. Bambus powinien być mocny, za najbardziej odpowiednie uważa się bambusy 5-8-letnie. Po wykonaniu fletu, okręca się korpus fletu nicią i maluje na czerwono lub na czarno, co ma znaczenie zarówno estetyczne, jak i wzmacniające

---

<sup>84</sup> Przedstawiając system urzędowy państwa dynastii Zhou, opisano tu konfucjańską koncepcję idealnego społeczeństwa. Jest to pierwszy powstały w Chinach dokument opisujący organizację i funkcjonowanie władzy państwowej.

<sup>85</sup> „Stara Księga Tang” (旧唐书) została napisana przez Zhang Zhao i Jia Wei u schyłku panowania dynastii Jin. Składa się z 200 tomów, w tym 20 tomów tekstu głównego, 30 tomów komentarzy oraz 150 tomów biografii. Zapiski obejmują lata 618–907.

<sup>86</sup> Lud Qiang, podzielony na "pierwotnych Qiang" i "późniejszych Qiang", jest klasyfikowany ze względu na czas na okres przed i po dynastii Qin. Pierwotni Qiang, po zjednoczeniu Chin przez państwo Qin, zintegrowali się z ludnością wschodnich regionów, co przyczyniło się do wczesnego kształtowania się narodu Han. Potomkowie starożytnego ludu Qiang, obecnie mniejszość etniczna w południowo-zachodnich Chinach, wyznaje politeizm.

konstrukcję instrumentu. Istnieją również flety wykonane z jadeitu, drewna, kości zwierzęcych i kamienia. Flety wykonane z kamieni szlachetnych są niezwykle drogie, a w zapisach historycznych i dawnych Chin można znaleźć wiele informacji na ich temat. W czasach nowożytnych używa się również tworzyw sztucznych i metali do produkcji fletów. Bardzo ważny jest również materiał membrany fletu oraz technologia jej naklejania. Stanowią one jeden z kluczowych czynników wpływających na barwę dźwięku. Membranę fletu wykonuje się z błon roślinnych, np. bambusa, trzciny czy cebuli. Membrana nie może być wykonana z roślin zbyt starych, ani zbyt delikatnych, ponieważ dźwięk będzie matowy lub element łatwo ulegnie zepsuciu. Instalując membranę przestrzegać trzeba trzech zakazów: 1) Zakaz używania olejów lub tłuszczów. 2) Zakaz nakładania grubej i nierównomiernej warstwy membrany. 3) Zakaz wklejania zbyt ciasno lub luźno.

Partytury starożytnych utworów fletowych zaginęły w wyniku licznych wojen. Do naszych czasów dotrwało niewiele ponad 10 utworów zapisanych w dokumentach historycznych. Wiele utworów skomponowanych po okresie panowania dynastii Ming i Qing przetrwało do dziś w formie repertuaru orkiestr tradycyjnych. Ponadto, wiele utworów zachowało się w muzyce ludowej granej na instrumentach dętych, takich jak "步步高" (Bubugao) i "满庭芳" (Mantingfang). Po roku 1949 opublikowano wiele solowych utworów na flet bambusowy.

#### 4.2.3.1 Podobieństwa i różnice fletu bambusowego i fletu poprzecznego

Technika gry na chińskim flecie bambusowym i na flecie poprzecznym wykazują pewne podobieństwa, ale również i różnice. Warto tu zauważyć, że współczesne flety poprzeczne dzielą się na flety z zamkniętymi i otwartymi klapami.



Ilustracja nr.13 Fletu

Flety poprzeczne z otwartymi klapami powstały w latach 40-tych XIX wieku za sprawą Clair Godfroya i Louisa Lota. Od początku XX wieku wiele modernistycznych kompozycji można grać tylko na flecie z otwartymi klapami. Na przykład kompozytorzy tacy jak Toru Takemitsu, Thomas Reiner, Robert Dick, Ian Clarke i inni, stosują wiele współczesnych technik, jak „glissando”, „harmonics”, „key slapping/key clicks” „multifonic”, które często wymagają otwartych klap.

**Podobieństwa:** 1) Nacisk na wykorzystanie oddechu, kontrolowanie szybkości przepływu powietrza oraz jego kierunku. Traktowanie techniki oddechowej jako najważniejszego elementu gry na flecie. 2) Technika permanentnego oddechu, tłumaczona na język angielski jako "circulate breathing". Ta technika jest stosowana przez niemal wszystkich wykonawców chińskiego fletu bambusowego, i jest to także jeden z elementów egzaminu potwierdzającego umiejętności wykonawcy. Współcześni fleciści europejscy również wykorzystują tę technikę, choć w renomowanych konkursach fletowych nie jest ona jednym z kryteriów oceny. Dzieje się tak dlatego, że w okresie baroku nie używano tej techniki podczas gry na flecie barokowym. Przez wzgląd na tło historyczne, używanie tej techniki podczas wykonywania utworów muzyki dawnej nie jest więc odpowiednie. Wykonawca może jednak używać tej techniki np. podczas wykonywania utworów na flet barokowy, traktując to jako nowatorskie podejście do wykonania dzieła muzycznego. 3) Dźwięki harmoniczne, tłumaczone na język angielski jako "harmonics". To również technika gry na chińskim flecie bambusowym, która była już dojrzała w odległych czasach. Flażolety są teraz często stosowane także w nowoczesnych utworach na flet poprzeczny. 4) Dźwięk uderzany, w języku angielskim tłumaczony na "key clapping". Jest to dojrzała technika gry na tradycyjnym chińskim flecie bambusowym, polegająca na wydawaniu dźwięku poprzez uderzenie palcem o otwory fletowe w połączeniu z oddechem, niekiedy zaś jedynie przez uderzenia opuszką palca w otwór we flecie. 5) Pojedyncze i podwójne staccato, tłumaczone na angielski jako "Single tongue" oraz "Double tongue", wykorzystywane w obu typach instrumentu. 6) Wibrato, w języku angielskim tłumaczone jako "Vibrato", stosowane szeroko na każdym z fletów. 7) Frullato, drganie języka, w języku angielskim określane jako "flutter tongue." Technika ta jest stosowana w Chinach w północnej szkole gry na flecie. W europejskich utworach na flet z okresu baroku, klasycyzmu czy romantyzmu ta technika nie była stosowana. Dopiero po 1900 roku, w nowoczesnych utworach na flet, kompozytorzy celowo zaczęli rozwijać tę technikę. Jak widać, wiele z tych technik znanych było w Chinach już w odległych czasach, podczas gdy w europejskich utworach muzycznych zaczęły być stosowane dopiero w utworach nowoczesnych. Mimo różnicy w

czasie pojawienia się, Autorka klasyfikuje je jako podobieństwa, opierając się na współczesnych utworach na flet z roku 2023.

**Różnice:** 1) Flet był wykonany z drewna przed wprowadzeniem jego ulepszonej, metalowej wersji przez Theobalda Böhma, podczas gdy chiński bambusowy flet był i jest wytwarzany z bambusa od starożytności do dnia dzisiejszego. 2) Flety barokowe, współczesne i flety piccolo nie potrzebują membran do wydawania dźwięku, podczas gdy chińskie flety bambusowe wymagają membran. 3) Chiński flet bambusowy zawsze był fletem z otwartymi dziurami, podczas gdy flet poprzeczny został ulepszony do fletu z otwartymi klapami przez Claira Godfroya i Louisa Lota z Francji w latach 40. XIX wieku. Wcześniej europejscy wykonawcy używali fletów z zamkniętymi klapami na wzór instrumentu skonstruowanego przez Theobalda Böhma. 4) Nowoczesny flet poprzeczny ma zakres trzech oktaw, każdy flet może grać w 24 tonacjach durowych i mollowych, podczas gdy chiński flet bambusowy występuje w różnych tonacjach: tonacji C, G i innych. 5) Nowoczesny flet poprzeczny i chiński flet bambusowy różnią się metodą konserwacji ze względu na różne materiały, z jakich są wykonane. 6) Technika gry na flecie bambusowym polega na regulacji wysokości dźwięku przez przykrycie otworów lub ich części palcami, nazywane „zamknięcie pół otworu”, co pozwala na obniżenie lub podwyższenie dźwięku o pół tonu. Natomiast na flecie poprzecznym półtony wydobywa się bezpośrednio poprzez naciskanie odpowiedniej ilości klap. 7) Portamento, to nie jest to samo pojęcie, co glissando we współczesnych utworach fletowych. Na flecie bambusowym dźwięk ten powstaje poprzez kontrolowanie siły opuszczenia palca i powierzchni kontaktu z otworem w flecie, co zmienia wysokość dźwięku.

#### **4.2.4 Okoliczności powstania i analiza partytury „Podróż do Suzhou” na flet poprzeczny**

Jiang Xianwei stworzył ten utwór w 1962 roku, w czasach trzyletniej klęski żywiołowej. Chciał w ten sposób podnieść na duchu swoich rodaków. W latach 1959-1961 miała w Chinach miejsce klęska Wielkiego Głodu. Jiang Xianwei często jeździł do Suzhou i bardzo lubił tamtejsze ogrody.

„Podróż do Suzhou” utrzymana jest w typowym stylu południowej szkoły gry na flecie bambusowym, czerpiącym inspirację z prologu i melodii opery Kunqu. Kunqu, wywodząca się z rejonu Kunshan w Chinach i powstała pod koniec dynastii Yuan, ma ponad 600-letnią historię. Jest nazywana "Orchideą Ogrodu Stu Kwiatów" i została wpisana na pierwszą listę chińskiego niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Wykonywany podczas Igrzysk Olimpijskich w Pekinie

w 2008 roku utwór „Księżycowa noc” przybliżył urok Kunqu ludziom z różnych krajów świata. Wśród instrumentów towarzyszących Kunqu, najważniejszą rolę odgrywa dizi (rodzaj chińskiego fletu poprzecznego), a także Sheng, Xiao, Sanxian i Pipa. W partiach śpiewu zwraca się uwagę na kontrolę głosu i zrównoważenie tempa, łącząc śpiew z tańcem oraz formą muzyczną w sposób wyrafinowany i wyważony. Kunqu jest popularne w prowincjach Jiangsu, Zhejiang, miastach Szanghaj, Pekin oraz w innych miejscach, m. in. w prowincji Hunan. Wśród najbardziej znanych utworów wymienić można „Pawilon Piwonii”, „Świątynia Długiego Życia”, „Opowieści znad brzegów rzek i jezior” czy „Historia o Lutni”.

Utwór opisuje piękną scenerię i wyraża radosny nastrój twórcy podczas wizyty w mieście Suzhou. Znajdujące się w Suzhou ogrody, stanowią przykład klasycznych chińskich ogrodów regionu Jiangnan. Wiele ogrodów w stylu chińskim w krajach europejskich jest wzorowanych właśnie na ogrodach w Suzhou. Historia Ogrodów Suzhou sięga okresu Wiosen i Jesieni (770 p.n.e. - 476 p.n.e. / 403 p.n.e., nazwanego tak od "Kronik Wiosen i Jesieni", zredagowanych przez Konfucjusza) w państwie Wu (dzisiejsze obszary Changzhou i Wuxi w prowincji Jiangsu) i Pięciu Dynastii (907-960 lub 902-979). Dojrzałość swoją osiągnęły w epoce dynastii Song (960.2.4 - 1279.3.19), rozkwitły za dynastii Ming (1368.1.23 - 1644.4.25) i osiągnęły szczyt swojego rozwoju za dynastii Qing (1636.5.15 - 1912.2.12). Z początkiem schyłku dynastii Qing w regionie Suzhou znajdowało się ponad 170 ogrodów różnych stylów i rodzajów, z których 60 pozostało do dziś w nienaruszonym stanie i 19 z nich jest dostępnych dla zwiedzających. Ogrody Suzhou zostały wpisane na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO w 1997 roku jako przykład ogrodów w stylu chińskim.

Najsłynniejszym wierszem tangowskim opisującym Suzhou, a zarazem jednym z 300 wierszy z tej epoki, które wszyscy chińscy uczniowie szkół podstawowych muszą nauczyć się na pamięć, jest „Nocne cumowanie na Moście Klonowym” napisany przez poetę Zhang Ji. "Księżyc zachodzi, wrony krzyczą, niebo pełne szronu; nad rzeką czerwienieją klonowe liście, ogniska rybaków układają się w linie, drzemię przygnębiony. Za miastem Suzhou, w Świątyni Hanshan, dzwon dzwoni o północy, dźwięk dociera do statku podróznego”.

Ten siedmioznakowy wiersz opisuje tęsknotę poety za rodzinnym domem. W noc pełną mroźnego powietrza, kiedy wrony krzyczą, a księżyc już zaszedł, wobec klonów nad rzeką i świateł łodzi, zmartwienia podmiotu lirycznego uniemożliwiają mu zaśnięcie. Chińska poezja i pieśni muszą być tworzone zgodnie z określonymi zasadami, na przykład z 5 lub 7 znakami w wierszu, z dbałością o rytmiczne odczucie w wymowie, z naprzemiennym ułożeniem akcentów. Wynika to z



faktu, że język chiński ma cztery różne tony. Podobnie jak w przypadku utworów muzycznych z okresu baroku, przy zachowaniu pewnych zasad, pozwala się na swobodny i pełen pasji romantyzm.

**Largo con rubato** Arr. Yue Xin / Acc. Liu Hongbing

The musical score consists of five staves. The first four staves are for the flute, and the fifth is for the piano. The flute part is highly melodic and expressive, featuring many trills (tr), slurs, and dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, and *f*. The piano accompaniment is sparse, with a few chords and a simple melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Largo con rubato' and 'andante'.

Przykład muzyczny nr. 8

Powyższy przykład muzyczny to wersja „Wędrowniki po Suzhou” na flet i fortepian, w transkrypcji z notacji uproszczonej na zapis na pięciolinii. Jest to pierwszy fragment utworu, preludium do "Wędrowniki po Suzhou", bez akompaniamentu.

Następnie kompozytor wprowadza temat, z licznymi ozdobnikami (przednutkami i trylami) Sposób ich wykonania będzie determinował styl utworu.

Example 9 is a musical score in 4/4 time, marked *andante*. It consists of four staves of music. The first staff (measures 46-47) begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a *mf* dynamic. It features a series of eighth-note runs with trills (*tr*) and a *v* (accents) marking. The second staff (measures 48-51) continues with similar eighth-note patterns and trills. The third staff (measures 52-55) shows a continuation of the eighth-note runs with trills. The fourth staff (measures 56-57) concludes with a *rit.* (ritardando) marking, a *v* marking, and a *ppp* (pianissimo) dynamic. The piece ends with a double bar line.

Przykład muzyczny nr. 9

Temat:

Example 10 is a musical score in 4/4 time, marked *andante*. It consists of four staves of music. The first staff (measures 2-4) begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a *mf* dynamic. It features a series of eighth-note runs with trills (*tr*). The second staff (measures 5-7) continues with similar eighth-note patterns and trills. The third staff (measures 8-10) shows a continuation of the eighth-note runs with trills. The fourth staff (measures 11-12) concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a *v* marking. The piece ends with a double bar line.

Przykład muzyczny nr. 10

w kolejnych fragmentach temat jest opracowany wariacyjnie, by pod koniec powrócić w wersji podstawowej.



Przykład muzyczny nr. 11

Warto zwrócić uwagę na to, że w całym utworze przednutki nawiązują do techniki gry na flecie bambusowym i powinny być wykonane techniką dźwięku uderzanego. Wersja wykonania Autorki opiera się na wersji na flecie bambusowym, dlatego technika gry w takcie 46 nie jest typową techniką dla muzyki europejskiej.

Utwór utrzymany jest w tonacji F-dur, w chińskiej skali pentatonicznej. Pentatonika to skala muzyczna używana w tradycyjnej muzyce chińskiej, składająca się z dźwięków: Gong, Shang, Jiao, Zhi i Yu, które odpowiadają dźwiękom C, D, E, G, A w muzyce zachodniej. Relacje interwałowe między tymi pięcioma tonami są ustalona następująco: Gong-Shang (sekunda wielka), Shang-Jiao (sekunda wielka), Jiao-Zhi (tercja mała) oraz Zhi-Yu (sekunda wielka). Dowolnie wybrany ton skali pentatonicznej może stanowić dźwięk toniczny. Na przykład tonację, w której dźwiękiem tonicznym jest ton Gong nazywany tonacją Gong. Te pięć dźwięków wybrano jako podstawę melodii zgodnie z regułą trzydziestu procent strat i zysków. W "Zapiskach historyka" Sima Qiana wyjaśniono tę regułę następująco: jeśli weźmiemy bambusową rurkę o długości 81 jednostek, aby ustalić ją jako "dźwięk gong", za pomocą reguły trzydziestu procent zysków i strat możemy kolejno obliczyć długości dźwięków "zhi", "shang", "yu" i "jiao", które wynoszą odpowiednio 54, 72, 48, 64. W teorii akustyki te długości są długościami podstawowych fal dźwięków (ponieważ oba końce bambusowej rurki są otwarte, dlatego długość rurki jest proporcjonalna do długości fali dźwięku podstawowego), i odwrotnie proporcjonalne do częstotliwości dźwięku. W poniższym zestawieniu widać, że pierwsze pięć nut jest w prostych proporcjach liczb całkowitych, co stanowi podstawę do tworzenia akordów. Ze względu na łatwość tworzenia harmonii, w dawnych Chinach przyjęto skalę Gong, Shang, Jue, Zhi i Yu jako podstawę dla komponowania melodii.

	Gong (宮) (81)	Shang (商) (72)	Jiao (角) (64)	Zhi (徵) (54)	Yu (羽) (48)
Gong (宮) (81)	-	8/9	64/81	2/3	16/27
Shang (商) (72)	9/8	-	8/9	3/4	2/3
Jiao (角) (64)	81/64	9/8	-	27/32	3/4
Zhi (徵) (54)	3/2	4/3	32/27	-	8/9
Yu (羽) (48)	27/16	3/2	4/3	9/8	-

Ilustracja nr. 14 Chinach przyjęto skalę Gong, Shang, Jue, Zhi i Yu

W oparciu o skalę pentatoniczną oraz dźwięki "dodane" - "zmieniony Gong" (o sekundę małą niższy od dźwięku Gong), "zmieniony Zhi" (o sekundę małą niższy od dźwięku zhi), "czysty Jiao" (o sekundę małą wyższy od dźwięku Jiao) oraz "rozszerzony Gong" (o sekundę wielką niższy od dźwięku Gong) - wybierając dwa z tych czterech dźwięków "dodanych" można utworzyć skalę siedmiotonową.

Utwór ten nosi bardzo łatwo rozpoznawalne cechy stylu chińskiego, ponieważ chińska skala pięciotonowa stanowi typowy symbol muzyki w stylu chińskim. Podobnie jak melodie celtyckie czy muzyka baroku, muzyka chińska posiada swoją własną charakterystykę.

### 4.3 Jin Fuzai w aranżacji Le Zufenga „Wiosna w Pamirze”

#### 4.3.1 Sylwetka kompozytora

Jin Fuzai (ur. 1942.4.27) jest współczesnym chińskim kompozytorem narodowości Han, pochodzącym z Shangyu w prowincji Zhejiang. W 1957 został przyjęty do Szkoły średniej przy Konserwatorium w Szanghaju. W 1961 rozpoczął studia na Wydziale Kompozycji Konserwatorium w Szanghaju, po ukończeniu których przez długi czas pracował jako kompozytor w Szanghajskiej Wytwórni Filmów Artystycznych. Skomponował muzykę do wielu popularnych w Chinach filmów, m. in. „Nezha wzburza morze” i „Trzej mnisi”. W 1992 roku prowadził wykłady w School of Music of Pennsylvania State University jako wykładowca wizytujący. W 1997 roku skomponował ścieżkę dźwiękową do filmu „Dolina Rzeki Czerwonej”, do której inspiracje zaczerpnął z tybetańskiej muzyki ludowej, doskonale oddając eteryczne piękno pokrytego śniegiem płaskowyżu. Jest kierownikiem Katedry Muzyki i Dramatu w Konserwatorium w Szanghaju.

Stworzył ścieżki dźwiękowe do 4 filmów i 8 pełnometrażowych seriali animowanych, wersji serialu telewizyjnego „Jigong” z 1986 roku, symfonię „Sen w czerwonym pawilonie” z 1999 roku i „Kanał Czerwonej Flagi” oraz musical „Szaleję dla piosenki” (jako producent wykonawczy). W 1979 roku zdobył Nagrodę dla Młodych Twórców Ministerstwa Kultury za muzykę do filmu animowanego "Nezha wzburza morze". W 1987 roku zdobył nagrodę "Tongniu" w II Edycji Festiwalu Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych za muzykę do filmu "Młoda gwiazda piosenki". W 1988 roku zdobył 9. nagrodę "Feitian" za serial telewizyjny "Kudang Xiang Feng Liu Ji". 1989 - I Ogólnochińska Nagroda Animacji Filmowej i Telewizyjnej 1989: muzyka do filmu animowanego „Krajobraz”; 1992 - 12 Konkurs Najlepszej Muzyki "Złotego Koguta i Stu Kwiatów": „Ogród wiatru i deszczu” oraz „Dzwony świątyni Qingliang”; 1993 - XX-wieczny klasyk muzyki chińskiej „Koncert fletowy”; 1994 Baosteel Elegant Art Award: Koncert na instrument Pipa „Wariacje w dolinie górskiej”; 1997 - 17. konkurs Najlepszej Muzyki "Złotego Koguta i Stu Kwiatów": „Dolina Rzeki Czerwonej”; 2001 - 9. edycja Chińskich Nagród Filmowych dla Dzieci i Młodzieży "Nagroda Młodego Byka": muzyka do filmu animowanego "Lampion Bao Lian" (we współpracy z Dong Weijie). 2002 - Nagroda Specjalna Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego Szanghajska Wiosna: Musical „Wschód słońca” (z Wu Yigong i Dong Weijie). 1999 - r. Narodowy Tytuł Zasłużonego Wśród Repatriantów i ich Rodzin 2004 Nagroda Shanghai Film Group za wybitny

wkład. W 2005 roku otrzymał Specjalną Nagrodę za Osiągnięcia w Muzyce Filmowej. W 2005 roku otrzymał Specjalną Nagrodę Fundacji He Lutinga Konserwatorium w Szanghaju

Wersja na flet poprzeczny utworu „Wiosna w Pamirze” została zaadaptowana przez Jin Fuzai i Le Zufenga z wersji na flet bambusowy, skomponowanej w 1972 roku przez kompozytora Li Datonga. Kompozytor wraz z orkiestrą udał się w trasę koncertową do Regionu Autonomicznego Xinjiang na płaskowyż Pamir, gdzie został głęboko poruszony kulturą i zwyczajami ludu Tadżyków, co skłoniło go do napisania tego utworu. W procesie twórczym Li Datong nie tylko wykorzystał narodowe instrumenty i formy muzyczne ludu Tadżyckiego, lecz także uwzględnił technikę gry na flecie bambusowym. Utwór ten, jako reprezentacyjne dzieło szkoły północnej gry na flecie bambusowym (bangdi), zawiera w sobie oczywiście również techniki charakterystyczne dla tej szkoły. Li Datong urodził się w Pekinie w 1944 roku. Jest jedną z kluczowych postaci drugiego pokolenia szkoły północnej gry na flecie bambusowym (bangdi) od czasu powstania Nowych Chin i Wykonawcą Pierwszej Kategorii Narodowej. Stworzył wiele utworów na flet bambusowy nawiązujących do stylu Regionu Xinjiang, m. in.: "Świętowanie Obfitych Żniw", "Orzeł", "Pasterka" czy "Krajobraz stepowy".

"Wiosna w Pamirze" została włączona do wyboru wybitnych utworów instrumentalnych z okazji 30. Rocznicy Utworzenia ChRL. Jego twórczość wykorzystywana jest jako materiały dydaktyczne w najważniejszych uczelniach, była też wielokrotnie nagrywana i publikowana. Wersja na flet bambusowy trwa około 4,5 minuty w notacji uproszczonej, natomiast po adaptacji Jin Fuzai i Le Zufeng na flet poprzeczny i fortepian, czas trwania wydłużył się do około 6,5 minuty. Inspiracją do napisania tego utworu była muzyka tadżycka, sztuka jednej z chińskich mniejszości narodowych. Tadżykowie zamieszkują Płaskowyż Pamir w Regionie Xinjiang, w starożytności zwanym Regionami Zachodnimi i stanowiący ważną część dawnego chińskiego Jedwabnego Szlaku. W Ujgurskim Regionie Autonomicznym Xinjiang mieszkają różne grupy etniczne, m. in. Ujgurowie, Tadżykowie, Chińczycy Han, Kirgizi, Mandżurowie, Xibe i Rosjanie. Jest to najbardziej zróżnicowana etniczne prowincja Chin.

#### **4.3.2 Analiza utworu**

Muzyka tadżycka charakteryzuje się wyrazistym rytmem, częstym użyciem rytmu synkopowanego i kombinacji ósemki z szesnastką. Typowym instrumentem jest tamburyn. Tadżykowie to naród, który umie śpiewać i tańczyć, jest serdeczny i gościnnie, a ich uśmiech jest

tak jasny i uroczy jak słońce wschodzące nad Pamirem. Twarz małego dziecka jest jak pomidor, czerwona i rumiana. Jego uśmiech naprawdę rozjaśnia nastrój. Muzyka Tadżyków wywodzi się z muzyki arabskiej. Utwory zwykle mają stałą melodię, ta sama melodia jest powtarzana z kilkoma różnymi frazami słów, co daje wokalistom i instrumentalistom dużą swobodę wykonywania. Do charakterystycznych instrumentów muzycznych narodowości tadżyckiej należą: Nayi (flet z orlich kości), Sunaiyi (drewniany instrument dęty), Baronz Kuomu (siedmiostrunowy instrument szarpany), Rebufu (sześciostunowy instrument szarpany).



Przykład muzyczny nr. 12

"Wiosna w Pamirze" dzieli się na trzy części i ma formę muzyczną sonatiny. Składa się z: 1. Largo con rubato (w metrum 7/8), 2. Vivace assai (w metrum 7/8) i 3. Allegro (w metrum 2/4). Pierwsza część naśladuje barwę dźwięku fletu orlego o trzech otworach, najbardziej reprezentatywnego instrumentu narodowego Tadżyków. Wykorzystano w niej harmonię w tonacji mollowej z arpeggiami wznoszącymi i opadającymi.

Drugą część charakteryzuje nacisk na długie nuty, a tryle między półtonami i całymi tonami są charakterystyczną cechą tadżyckich melodii ludowych.



Przykład muzyczny nr.13

**Largo con rubato**

*p*

*a tempo*

*mf*

*f*

*poco*

*rit.*

*v*

Przykład muzyczny nr.14

W trzeciej części metrum zmienia się z 7/8 na 2/4, a w wersji na flet poprzeczny część tę wydłużono. Melodia zawiera dużą ilość techniki podwójnego staccata, jednej z najczęściej stosowanych technik w północnej szkole gry na flecie bambusowym (bangdi) i jednej z charakterystycznych technik tej szkoły.

[53]

*mp*

[66]

[72]

*crescendo*

[78]

*f*

*mp*

Przykład muzyczny nr.15



W 1972 roku, gdy rozwój szkolnictwa muzycznego w Chinach nie osiągnął jeszcze zadowalającego poziomu, utwór ten miał szczególne znaczenie. W porównaniu z utworami skomponowanymi w Europie w 1972 roku, jest on znacznie prostszy pod względem melodii i warsztatu wykonawczego. Umieszczając opis powstania i rozwoju muzyki na flet poprzeczny oraz muzyki klasycznej w Chinach w pierwszym rozdziale pracy, Autorka chciała wykazać, że te pozornie proste, a wręcz niezbyt wyrafinowane utwory, pojawiające się w Chinach w owym czasie, stanowiły jednak już znaczne osiągnięcie. Teoria kompozycji muzycznej w Chinach, podobnie jak sam flet poprzeczny, ma przed sobą długą drogę do przebycia. Przejście od nauki gry na instrumentach i muzyki przekazywanej ustnie przez tysiące lat, do nauki harmonii i kontrapunktu czy analizy form muzycznych muzyki klasycznej, wymaga cierpliwości i czasu. To jest również jeden z powodów, dla których Autorka wybrała studia w Europie. Chcąc wiedzieć, jak powstaje tak piękna i skomplikowana muzyka, jak jest wykonywana. Chociaż trudno zgłębić Chopina czy Bacha osobie z innych kręgów kulturowych, to ich muzyka może jednak być odczuwana empatycznie i emocjonalnie. To jest niezaprzeczalny urok muzyki - przekracza ona bariery czasu i przestrzeni, jest dialogiem między ludźmi z przeszłości i przyszłości.

## **4.4 Huang Anlun „Poemat taneczny”**

### **4.4.1 Sylwetka kompozytora**

Artykuł Wu Fana zatytułowany "Wen Dao - Poglądy kulturowe i muzyczne kompozytora Huang Anluna" zawiera podsumowanie wszystkich informacji i wywiadów dotyczących Huang Anluna. Autorka chciałaby tutaj wyrazić ogromną wdzięczność Wu Fanowi za ciężką pracę nad zebraniem tych materiałów. Poniższe wprowadzenie dotyczące sylwetki kompozytora oparte zostało na tym właśnie artykule, który Autorka skróciła, jednocześnie dodając nazwy utworów.

Huang Anlun (ur. 1949) pochodzi z rodziny o tradycjach muzycznych. Jego ojciec, Huang Feili, był znanym chińskim dyrygentem, a matka, Zhao Fangxing, słynną pedagogożką muzyczną. Rozpoczął naukę gry na fortepianie pod okiem rodziców w wieku 5 lat, a w wieku 7 lat ukończył swoją pierwszą kolekcję utworów na fortepian. Współczesny chiński skrzypek i kompozytor Ma Sicong (1912.5.7-1987.5.20) bardzo chwalił go za bogatą wyobraźnię. W latach 50. XX wieku. Instytut Badań nad Muzyką Etniczną przy Konserwatorium Centralnym. skupiał wielu chińskich mistrzów muzyki narodowej. Wśród nich byli mistrzowie gry na instrumentach Guqin, m. in. Wu

Jinglue, Pipa m. in. Cao Anhe, oraz Suona m. in. Zhao Chunfeng. Huang wspomina swoje dzieciństwo: "Miałem wyjątkowe szczęście. Kiedy byłem mały, na piętrze mieszkał pan Wu Jinglue, który często pokazywał mi swoje cenne zbiory Guqinów z dynastii Tang i Song. W domu obok mieszkał Cao Anhe, a za tylnym wejściem znajdował się dom Zhao Chunfenga. Kiedy tylko nadchodził weekend, uczniowie Zhao Chunfenga zaczęli grać na podwórku. Po prostu uwielbiałem te melodie. Więc dorastałem słuchając Bacha i Beethovena, a także utworów tych mistrzów muzyki ludowej, kiedy byłem dzieckiem".

W 1961 roku, Huang Anlun dostał się do piątej klasy szkoły muzycznej przy Konserwatorium Centralnym, a następnie na wydział fortepianu w szkole średniej przy tymże Konserwatorium, kolejno studiując pod kierunkiem Lou Qianmei i Shao Yuanxina. Jak wspomina: "Ponieważ w dzieciństwie nie chciałem ćwiczyć gry na instrumentach, często dostawałem lanie od ojca, na tyle często, że moi przedszkolni koledzy nadali mi przydomek 'fioletowe pośladki'. Większość nauczycieli mówiło, że „to dziecko nie rokuje większych nadziei”. Po rozpoczęciu nauki w szkole średniej, pewnego dnia, gdy miałem 13 lat, schowałem się przy oknie męskiego dormitorium i wycelowałem z procy w koleżankę z klasy, Zhu Xiaomei (obecnie profesor w Konserwatorium Paryskim) (...) Za karę, nauczyciel Shao Yuanxin złapał mnie za ucho i zmusił do "siedzenia na karę" przez trzy godziny w jego domu. Nauczyciel włączył gramofon, mówiąc: „Czy wiesz, co to jest dobra muzyka?” To było pierwsze i jedyne w moim życiu doświadczenie „przemocowego” słuchania muzyki. Tego dnia usłyszałem Rachmaninowa wykonującego swój „Koncert fortepianowy nr 2” oraz „Die Schöne Müllerin” Franza Schuberta. Mogę tylko opisać to muzyczne doświadczenie słowami „byłem oszołomiony”. Wszyscy koledzy i koleżanki pamiętają, że już następnego dnia rano stałem się jednym z najbardziej pilnych uczniów w całej naszej szkole. Huang Anlun uczył się kompozycji muzyki ludowej i operowej od kompozytora Chena Zi, co wywarło decydujący wpływ na jego styl twórczy. Przekazał on Huang Anlunowi całą wiedzę o chińskiej kulturze muzycznej, jaką posiadał. Kiedyś powiedział do Huang Anluna: "Od teraz jesteś uczniem Xian Xinghai!" Te słowa obudziły jego długo tłumioną pasję do nauki i twórczości. Pod kierunkiem mentora, Huang Anlun zetknął się z wieloma pieśniami ludowymi i operami lokalnymi. „To pan Chen Zi poprowadził mnie na właściwą ścieżkę. Można również powiedzieć, że kontynuowałem dobrą tradycję nauki muzyki ludowej, jak to było w czasach Yan'an, Xian Xinghai, Marko i wielu starszych artystów zbierających pieśni ludowe. W mojej muzyce z jednej strony są Beethoven, Bach i inne czysto "zachodnie" rzeczy, które dali mi moi rodzice; z drugiej strony są też

czysto "rdzenne" rzeczy, które dał mi Chen Zi, rzeczy czysto chińskie, dlatego w mojej muzyce jest pewne uczucie kołysania się tam i z powrotem.

Jeśli można powiedzieć, że w dzieciństwie przez ponad dziesięć lat, wpływając na twórcze cechy Huang Anluna, wschodni i zachodni nurt nadal istniały równoległe w ukrytym stanie, to jego oświecenie i samorealizacja okresu młodzieńczego stworzyły kluczowy punkt skupienia w jego twórczości, łączący wschód i zachód, krzyżujący oba nurty. Owocem tego stał się utwór na fortepian „Dui Hua” („Do Kwiatów”). W tym utworze na fortepian kompozytor wykorzystał materiał z utworu o tej samej nazwie stworzonego przez wykonawcę fletu bambusowego Feng Zicuna. Feng Zicun był pierwszym artystą, który wprowadził na scenę chiński flet bambusowy jako instrument solowy. Pragnął wykorzystać swoje wycucie muzyczne i sprawić, by zachodnie instrumenty odzwierciedlały i odtwarzały brzmienie tradycyjnych chińskich instrumentów. Wykorzystując unikalną barwę harmoniczną instrumentów takich jak flet bambusowy i sheng oraz figuracje, wzbogacił brzmienie fortepianu, nadając swoim utworom charakterystykę muzyki ludowej prowincji Hebei. W jego trójwymiarowej kreacji łączącej koncepcje muzyczne Wschodu i Zachodu, pojawiają się zarówno elementy takie, jak trawy, morwa, bambus i konopie, jak i ślady pędzla malarstwa olejnego, którego śmiałe pociągnięcia wzbogacają piękno artystycznej wizji.

W 1969 roku, Huang Anlun dołączył do zespołu Konserwatorium Centralnego, biorąc udział w akcji osadnictwa wojskowego w rejonie Zhangjiakou na północny zachód od Pekinu. Oprócz fascynacji muzyką zachodnią, ukrywaną pośród codziennych obowiązków, Huang Anlun czerpał jeszcze więcej przyjemności z pokarmu duchowego kryjącego się głęboko w rodzinnej ziemi i świecącym nad nią palącym słońcu.

Jednym z najważniejszych utworów stworzonych w tym okresie przez Huang Anluna jest "13 utworów w stylu ludowym z Saibei". W odróżnieniu od utworu "Do Kwiatów" z początkowego okresu jego twórczości, w tym cyklu pojawiają się melodie nie ograniczone już tylko do tradycji ludowej, lecz spotykamy odwołania do pieśni ludowych, opery tradycyjnej oraz innych gatunków muzycznych, wszystko to zaś nosi piętno bardzo charakterystycznej tradycji regionu chińskiej Wyżyny Lessowej. Pieśń ludowa z gór Saibei w północnej części Prowincji Shaanxi, ze swoimi charakterystycznymi skokami interwałowymi o jedenaście tonów, całkowicie zmieniła jego wcześniejszą koncepcję muzyce ludowej. Jego utwory, o języku muzycznym typowym dla północy Shaanxi, odzwierciedlają lokalny koloryt i są bardzo często chwalone za swoją melodyjność. Podobnie jak Wang Xilin głęboko oczarowany folklorem prowincji Shanxi, Huang Anlun potrafi

przepięknie oddać styl regionu Saibei. W jego późniejszej twórczości stało się to nieodłączną częścią jego osobistego stylu kompozycji.

W 1980 roku, Huang Anlun udał się do Kanady na dalsze studia na wydziale muzycznym Uniwersytetu w Toronto, gdzie uczył się pod kierunkiem kompozytora Lothara Kleina (1932-2004), wielkiego miłośnika historii muzyki. W 1984 roku, po otrzymaniu pełnego stypendium kompozytorskiego Uniwersytetu Yale za wybitne wyniki w nauce - jedynego przyznanego w tym roku - rozpoczął studia pod kierunkiem Druckmana i Bresnicka. Po uzyskaniu stopnia magisterskiego w dziedzinie muzyki na Uniwersytecie Yale oraz nagrody dla "najlepszego absolwenta" w 1986 roku, zrezygnował z pełnego stypendium doktoranckiego, przenosząc się do Kanady, gdzie przyjął członkostwo w Kanadyjskim Związku Kompozytorów. Zawsze jednak uważał się za kompozytora chińskiego, wykorzystując swój charakterystyczny styl twórczy, aby wyrazić w swojej muzyce tęsknotę za Ojczyzną, powszechną wśród Chińczyków mieszkających poza granicami kraju. Do najważniejszych utworów z ostatniego okresu należą "Dance Poem no.1 for Flute and Piano op.31" (1963), "Dance Poem no.2 for Cello and Piano", "Dance Poem no.3 op.40 na fortepian" (1987), "Chinese Rhapsodie No.3 for Saxophone and String Orchestra op.46c", "Piano concerto No.1 in G minor "Giant Loong"op.25b", "Ballet "The Little Match Girl op.24" (1977), "Ballet "A dream of dunhuang" op.29", "Symphonie Overture No.1 Op.25a" (1976-1978), "Symphony No.1 in C Major Op.25c" (1984), "Selling Matches four large preludes and fugues,op.68", "Chinese Rhapsodie No.2 Prelude and Dance", ""SHUIGUZI" from the ancient scores of Dunhuang for five ancient chinese instruments and symphony" (2005) oraz "2 Preludes, Op. 5: no. 1 in C Major & no.2 in c minor". Bogaty dorobek twórczy ostatnich 40 lat, zarówno pod względem treści zawierających duchowe przesłanie Narodu Chińskiego, jak i nieograniczone do języka i formy muzyki narodowej, niewątpliwie dowodzą, że Huang Anlun biegle i płynnie łączy techniki kompozycji Wschodu i Zachodu.

Podczas prowadzonych przez siebie zajęć, głośno wołał: „Studenci, nie ograniczajcie się! Każdej techniki należy dokładnie się nauczyć i każdej techniki należy używać. Strzeżcie się tylko zawiśnięcia na drzewie „atonalności”! To faktycznie stawia wyższe wymagania chińskim studentom zainteresowanym komponowaniem. Zachodnie teorie i narodowe tradycje to dwa podstawowe elementy, których nie wolno lekceważyć. Trzeba nie tylko zrozumieć całość zachodniej teorii muzycznej od czasów najdawniejszych po teraźniejszość, lecz także zrozumieć własną 5000-letnią tradycję kulturową”. Huang Anlun ucząc tego swoich studentów, sam również tak postępował. Duch narodowy w jego utworach wyraża się nie bezpośrednio, lecz w połączeniu

bogactwa i różnorodności wielorakich elementów, co sprawia, że jego niewyczerpane źródło koncepcji twórczych pozostaje wciąż blisko tonalnego centrum, co czyni jego twórczość jeszcze bardziej intrygującą. W swoim wstępie do "Wyboru utworów na fortepian Huang Anluna" wspomina słowa Konfucjusza: "Jeśli rano usłyszę prawdę, wieczorem mogę umrzeć." W czerwcu 2002 roku, w kawiarni obok sali koncertowej Konserwatorium Moskiewskiego im. Czajkowskiego, w rozmowie z Huang Anlunem, Bao Huiqiao zażartował, mówiąc, że Yang Yinliu powiedział kiedyś: „Dopiero wtedy, kiedy chińska muzyka narodowa znajdzie się na właściwej drodze, muzyka zachodnia w Chinach wyjdzie z etapu 'połykania daktyli wraz z pestką', wkraczając w idealny okres 'naturalnego przyswajania'”. Choć jego słowa dotyczą ogólnie chińskiej muzyki tradycyjnej, można je rozumieć również w kontekście analizy i retrospekcji jego ponad siedemdziesięcioletnich doświadczeń życiowych, odczuć i twórczości. Autorka uważa raczej, że wspomniane przez niego "naturalne przyswajanie" wynikało z uczucia wielkiej miłości, jaka pojawiła się po usłyszeniu "Mesjasza" w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej z Toronto w 1980 roku. Jej zdaniem jest to raczej metafora uwolnienia emocji powstrzymywanych od wczesnej młodości, pogłębienie i podniesienie tematu kompozycji przez kompozytora, poszukiwanie idealnej wspólnoty kulturowej, głęboka tęsknota za Ojczyzną człowieka zamieszkującego stale za granicą, kontynuacja i niezmiennosc prawdziwej natury ludzkiej w nieustannie zmieniającym się świecie. W tym sensie znaczenie „słuchania Tao” wspomnianego przez Huang Anluna może być tematem godnym uważnej lektury i dogłębnej analizy.

#### 4.4.2 Analiza utworu

Utwór ten powstał w 1981 roku, kiedy Anlun Huang studiował w Kanadzie.

Pieśń ma strukturę trzyczęściową i składa się z następujących sekcji:

<b>Prolog</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>Prolog</b>	<b>A'</b>
---------------	----------	----------	---------------	-----------

*Kolejne frazy:*

1-12	$a1 + a2 + a1 + a2$	$b1+b2+b1+b2$	81-89	$a1+a2+a1+a2$
------	---------------------	---------------	-------	---------------

*Numery taktów:*

*(13-19)+(20-25)+(26-32)+(33-40)*

*(41-49)+(50-57)+(58-65)+(66-80)*

*(90-96)+(97-101)+(102-110)*

## Prolog:

Jest to partia solowa fletu w tempie Andante. Chociaż tempo wynosi tu ćwierćnuta na minutę, biorąc pod uwagę kierunek melodii, wydaje się, że figuracje rubato stanowią technikę szkoły północnej Bangdi, dlatego nie można grać tego jako appoggiatura w muzyce klasycznej, ale raczej jako "dźwięk uderzany". Np:



Przykład muzyczny nr. 16

## Sekcja A:

Takty 13-40, a1+a2+a1+a2, złożone głównie z dwóch różnych fraz. Fraza a1 to melodia o długich liniach, kojąca i poetycka. Można zauważyć, że fraza muzyczna a2 jest zwarta w rytmie, a zmiany interwałowe w taktach 20, 21 i 22 pokazują, że kompozytor posuwa naprzód całość rytmu.

## Fraza a1:



przykład muzyczny nr.17

Fraza a2:



Przykład muzyczny nr. 18

Sekcja B:

Takty 41-80, b1+b2+b1+b2, złożone głównie z dwóch różnych fraz. Linia melodyczna frazy b1 zaczyna się od długiej linii, a następnie „più mosso” staje się bardziej zwarta. Fraza b2 jest w całości długą linią. Warto zauważyć, że w drugiej frazie b2 wykorzystano ciągle wznoszącą się skalę chromatyczną, napędzając rozwój melodii.

Fraza b1 :



Przykład muzyczny nr. 19

Fraza b2:

The musical score for 'Fraza b2' consists of four staves. The first staff is a bass clef with a *meno mosso* tempo marking and a dynamic of *f dim.* The second and third staves are in treble clef with a key signature of three flats and a dynamic of *mf*. The third staff includes a *p* dynamic and a *rit.* marking. The fourth staff is a bass clef with a *meno mosso* tempo marking and a dynamic of *f*. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład muzyczny nr.20



Druga fraza b2 w rozwiniętej i zmienionej części:

The image displays a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The music is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The score is characterized by long, sweeping phrases and intricate technical passages. Key features include:

- Staff 1:** A melodic phrase starting with a slur, followed by a trill (tr) and a vibrato (v) section.
- Staff 2:** A trill (tr) followed by a melodic line with a slur and a vibrato (v) section.
- Staff 3:** A complex melodic line with a slur, a vibrato (v) section, and a series of six sixteenth-note patterns (6).
- Staff 4:** A trill (tr) followed by a melodic line with a slur and a vibrato (v) section, leading into a series of six sixteenth-note patterns (6).
- Staff 5:** A melodic phrase with a slur and a vibrato (v) section, ending with a slur and a vibrato (v) section.
- Staff 6:** A melodic phrase with a slur and a vibrato (v) section, followed by a series of six sixteenth-note patterns (6) and a final melodic phrase with a slur and a vibrato (v) section.

Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *rit.* (ritardando). The score is presented in a clean, black-and-white format.

Przykład muzyczny nr. 21

## Środkowy prolog:

Andante (♩=60) Composed by Huang Anlun

*p*

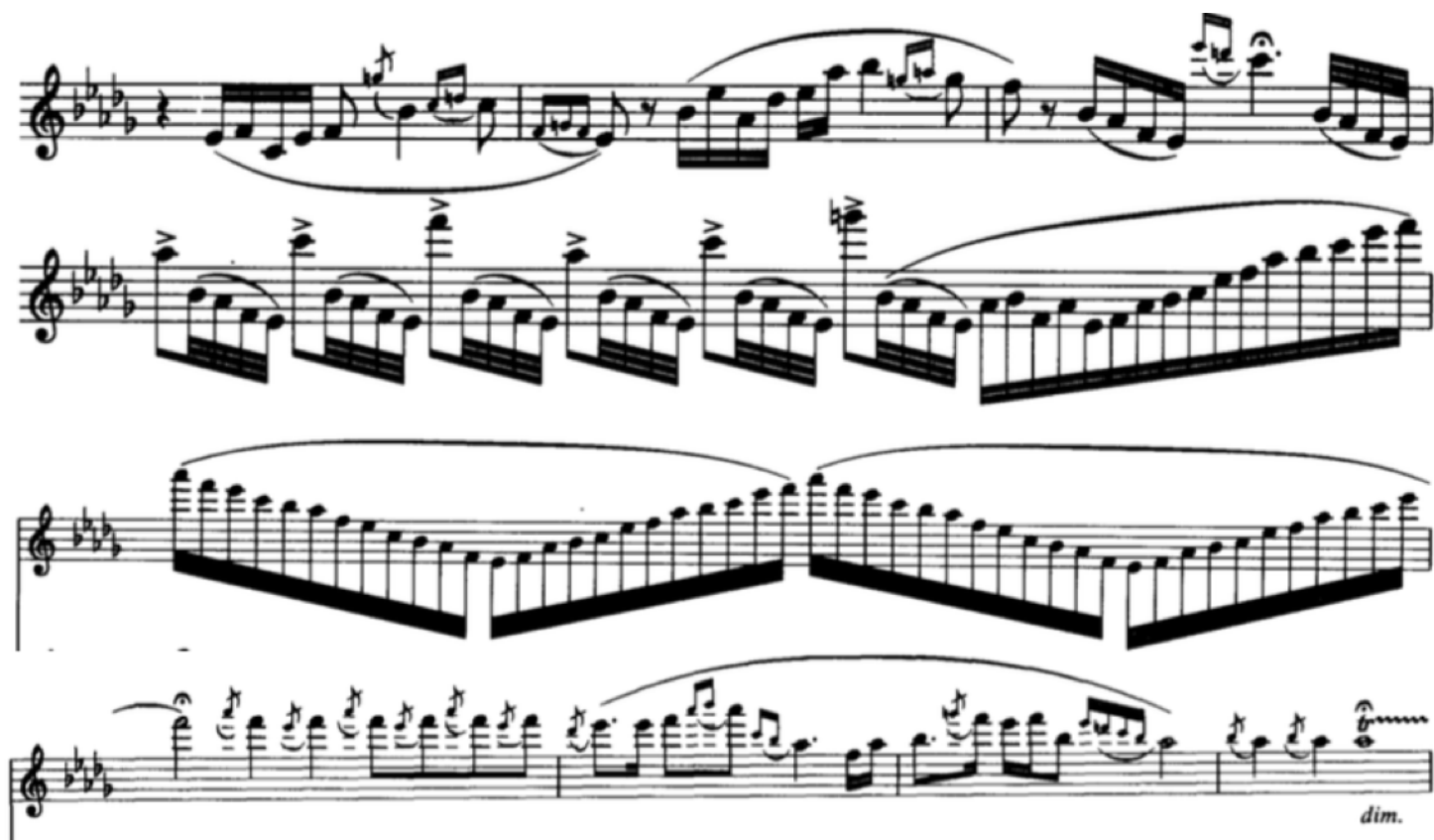
Przykład muzyczny nr. 22

Sekcja A' jest taka sama jak poprzednia sekcja A.

W utworze tym jest kilka punktów, na które należy zwrócić uwagę.

1) Zmiana tempa utworu: Andante — meno mosso — piu mosso.

Nie może grać w niezmiennym tempie od początku do końca.



Przykład muzyczny nr. 23

2) Należy podkreślić w grze główne linie utworu. Emocje głównych fraz muzycznych w sekcjach A i B są różne, co można wyraźnie usłyszeć w ich harmonii. Autorka sugeruje użycie brzmienia współczesnego fletu poprzecznego i imitacji brzmienia chińskiego fletu bambusowego do ich rozróżnienia, co dokładnie pokazuje zderzenie i wzajemną zmianę ról między instrumentem zachodnim i chińskim fletem bambusowym w tym utworze. Te dwa brzmienia stanowią właśnie dialog między kulturą Wschodu i Zachodu.

3) W utworze jest wiele długich fraz liniowych i wiele wysokich tonów, co wymaga wcześniejszego przygotowania się do przejścia między wysokimi tonami oraz odpowiedniego przygotowania oddechu.

4) Zwróćmy uwagę na współbrzmienia z harmonią partii fortepianu. Jest to doskonała wskazówka do kształtowania odpowiedniej barwy.

## 4.5 Ma Youdao „Koncert na flet poprzeczny d-moll”

### 4.5.1 Sylwetka kompozytora

Urodzony w 1938 roku w Jinan w prowincji Shandong, narodowy kompozytor pierwszej kategorii. Dyrektor zarządu i dyrektor artystyczny Szanghajskiej Grupy Pieśni i Tańca, członek Chińskiego Towarzystwa Muzycznego, dyrektor Szanghajskiego Towarzystwa Muzycznego, członek Towarzystwa Muzyki Nowoczesnej Konserwatorium Szanghajskiego. W 1955 roku został przyjęty z I lokatą do klasy erhu w Średniej Szkole Muzycznej przy Konserwatorium w Szanghaju. W 1960 roku skomponował koncert na erhu "Meng Jiangnu", a w 1964 roku ukończył studia na wydziale kompozycji Konserwatorium w Szanghaju pod kierunkiem znanego kompozytora, profesora Ding Shande. Od 1964 do 1968 roku pełnił funkcję nauczyciela kompozycji na Wydziale Kompozycji Konserwatorium w Szanghaju; od 1968 do 1978 roku komponował dla Szanghajskiego Zespołu Baletowego, a od 1979 do 1993 roku dla Szanghajskiego Zespołu Pieśni i Tańca. Do jego najważniejszych utworów należą: „Fantazja Gada Meiren” na puzon i orkiestrę, wydana w formie płytowej i jako partytura w 1960 roku; Koncert na flet d-moll, wydany w formie partytury w 1986 roku; Suita symfoniczna „Pięć Obrazów Olejnych”, uhonorowana nagrodą za wybitne osiągnięcia na Festiwalu Szanghajski Wiosna i wydana w formie płytowej; dramat taneczny „Lśniaca Czerwona Gwiazda”; dramat taneczny „Hua Pi”, wydany w formie płytowej w 1983 roku i uhonorowany nagrodą za wybitne osiągnięcia na Festiwalu Szanghajskiej Wiosny; nowoczesna pieśń artystyczna „Księżyc nad Zachodnią Rzeką – Podróż Nocą przez Żółte Piaski” do słów z wiersza poety Xin Qiji z epoki dynastii Song, wydana w formie partytury w 1988 roku; pokaz kostiumowo-taneczny „Złoty Taniec, Srebrne Ozdoby”, którego zmieniona wersja w 1992 roku uhonorowana została specjalnym wyróżnieniem Wydziału Propagandy Komitetu Miejskiego Szanghaju. Wśród najważniejszych publikacji wymienić można: „Wszelkie ulepszenia wymagają zachowania oryginalnego stylu narodowego” opublikowane w „Research Materials on National Music Issues” w 1957; „Luźne rozmowy na temat tworzenia muzyki do dramatów tanecznych” opublikowane w Shanghai Dance Journal w 1985. W 1994 roku, wraz z innymi słynnymi chińskimi kompozytorami Liu Wenjin, He Zhanhao i Ma Youdao, rozpoczął pracę nad koncertem na erhu "Honghu", którego nagrania dokonano w Szanghaju w okresie od grudnia 1994 do stycznia 1995.

## 4.5.2 Analiza utworu

"Koncert na flet d-moll" powstał w 1963 roku. Oryginalna wersja na flet i orkiestrę została zaaranżowana na flet i fortepian przez kompozytora.

Składa się on z trzech części: 1. Allegro vivace 2. Adagio 3. Vivace.

Analiza strukturalna części pierwszej:

*A*

*B*

*C*

*D*

*Numery taktów:*

11-21 22-33 36-48 58-74 84-100 101-106 125-137 146-161 162-200 202-218  
260-276 286-297

*Kolejne frazy:*

a1 + a2 + a3 + a2      b1 + b2 + b3      c1 + c2 + c3      d1 + d2

Fraza a1 :



Przykład muzyczny nr. 24

Temat główny części pierwszej powstał na podstawie tradycyjnej chińskiej skali zwanej Yayue Diaoshi. Temat ten utrzymany jest w tonacji d-moll (d, e, f, a, b = Gong, Shang, Jiao, Zhi, Yu w tonacji pentatonicznej). Wzbogacają je tony #c (czyli Biangong) oraz #g (Bianzhi), tworząc tradycyjną skalę Yayue Diaoshi, jedną z najstarszych w muzyce chińskiej. Omawiając utwór

"Podróż do Suzhou", wspominaliśmy już, że skalę pentatoniczną tworzą dźwięki Gong, Shang, Jiao, Zhi i Yu. Dodając dźwięki „Biangong” i „Bianzhi” do skali pentatonicznej tworzy się skalę Yayue. Dodając dźwięki „Qingjiao” i „Runyin” do skali pentatonicznej tworzy się skalę Yanyue. Dodając dźwięki „Qingjiao” i „Biangong” do skali pentatonicznej tworzy się skalę Qingyue. Poniżej wyjaśniam szczegółowo z ilustracją najprostszej gamy C-dur:

Skala Qingyue:



Przykład muzyczny nr. 25

Skala Yanyue:



Przykład muzyczny nr. 26

Skala Yayue:



Przykład muzyczny nr. 27

Przetworzenie utrzymane jest w tonacji a-moll w skali Yayue. W części pierwszej następuje przejście od tonacji d-moll w skali Yayue do a-moll w tej samej skali. Styl muzyki jest tu zabawny i uroczy.

Temat części drugiej:

Flute Solo

The musical score is written for a flute solo in A minor. It consists of 11 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. The music starts with a whole rest followed by a half note G4. The second staff begins with a dynamic marking of *mp*. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and phrasing marks throughout. Dynamic markings include *mp*, *rit.* (ritardando), and *p* (piano). The piece concludes with a final dynamic marking of *p*.

Repryza tematu:

Tempo  $\text{♩} = 56$

*p*

*mp*

*rit.*

Przykład muzyczny nr. 29

Wariacje:

*mf*

Moderato =  $\text{♩} = 80$

Przykład muzyczny nr. 30



Temat trzeciej części:

Vivace  $\text{♩} = 132$  Flute Solo

Przykład muzycznych nr.31

Repryza tematu:

Przykład muzyczny nr. 32

Wariacje:

The musical score for Example 33 consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a few notes followed by a rest, then a melodic line. Above the staff, the tempo marking *poco rit.* is written, followed by *a tempo*. Below the staff, the performance instruction *cantabile* is written. The subsequent staves show a continuous melodic line with various rhythmic values and phrasing, including slurs and ties. The final two staves feature a more complex texture with rapid sixteenth-note passages and slurs.

Przykład muzyczny nr. 33

Wariacje:

The musical score for Example 34 consists of two staves. Both staves begin with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a melodic line with slurs and ties. The second staff contains a more complex texture with rapid sixteenth-note passages and slurs.

Przykład muzyczny nr. 34

Powrót do tematu:



Przykład muzyczny nr. 35

"Koncert na flet D-moll" Ma Youdao powstał w oparciu o tradycyjną chińską skalę Yayue. Choć utwór wykorzystuje klasyczną budowę zachodnią, to materiał muzyczny ma charakterystyczne chińskie brzmienie. Nieznane jest tło twórcze koncertu, nie znalazł się on w "Antologii kompozytorów chińskich" i niewielu flecistów wykonało go w Chinach. Jednak Autorka uważa, że jest to doskonały przykład łączenia tradycji Wschodu i Zachodu, i że może on wzbogacić literaturę fletową również w Europie. Pierwsza część ma melodyjny temat, zabawny, lekki i figlarny. Bardzo interesujący jest również materiał melodyczny i styl drugiej części koncertu. Pierwszą impresją, jaka pojawiła się w umyśle autorki, było miasto Guilin w prowincji Guangxi, z rybakami w słomkowych kapeluszach, stojących na bambusowych tratwach o zmięczeniu. Starają się oni skorzystać ze światła kończącego się dnia, by złowić jeszcze nieco ryb, a w tym oczekiwaniu, od czasu do czasu podnoszą głowy, aby podziwiać piękno zachodu słońca. Trzecia część przywodzi na myśl grupę chłopców i dziewcząt w tradycyjnych strojach narodowych, śpiewających i tańczących wokół ogniska. Chociaż utwór ten został napisany w 1963 roku, zdaniem Autorki, najlepiej łączy on różne style muzyczne i techniki twórcze. Kompozytor użył zachodnich technik kompozytorskich, wykorzystując zarazem tradycyjną chińską skalę Yayue, wspaniale łącząc kulturę muzyczną Wschodu i Zachodu.

## Zakończenie

Pierwszym kontaktem Chin z zachodnią kulturą muzyczną były hymny chrześcijańskie w okresie panowania dynastii Tang (618-917). W schyłkowym okresie panowania dynastii Ming i na początku panowania dynastii Qing (1636-1644), niemiecki misjonarz Johann Adam Schall von Bell (1591-1666) przywiózł ze sobą do Chin zasady konstrukcji i technikę gry na klawesynie. Od tego czasu muzyka zachodnia zaczęła stopniowo wywierać wpływ na chiński dwór cesarski. Jednocześnie, trzech misjonarzy z Belgii, Portugalii i Włoch, reprezentujący Kościół katolicki, zostali nauczycielami muzyki na dworze cesarskim. Byli to: belgijski Jezuita, Ferdinands Verbiest (1623-1688), portugalski Jezuita, Thomas Pereira (1645-1708) oraz włoski Jezuita, Theodoricus Pedroni (30.06.1671 - 10.12.1746). W okresie od 4 września 1839 do 18 października 1860 roku, Chiny doświadczyły dwóch wojen opiumowych. W wyniku swojej porażki, były zmuszone do oddania części swojego terytorium Wielkiej Brytanii, Stanom Zjednoczonym, Niemcom i Japonii, co rozpoczęło okres półkolonialnego ucisku. Założona w 1879 roku Szanghajaska Orkiestra Publiczna była pierwszą orkiestrą symfoniczną utworzoną na terenie kolonii brytyjsko-amerykańskiej w Szanghaju, była ona jednak dostępna jedynie dla europejskich imigrantów i kolonistów. Chińczycy nie mieli prawa ani okazji do cieszenia się zachodnią muzyką. Dopiero w 1927 roku pojawił się pierwszy chiński muzyk - wykonawca muzyki zachodniej, Tan Shuzhen. Według ówczesnych statystyk, w roku 1938 było już pięciu chińskich wykonawców: Wang Renyi, Chen Youxin, Liu Weizuo, Zhang Zhenfu i Huang Yijun. W okresie od 18 września 1931 do 15 sierpnia 1945, podczas wojny japońsko-chińskiej, w roku 1942 rząd japoński zajął Szanghaj, przekształcając orkiestrę w Szanghajską Orkiestrę Symfoniczną.

W 1951 roku na III Światowym Młodzieżowym Konkursie Muzycznym odbywającym się w Niemczech Han Zhongjie, słynny chiński flecista i dyrygent, wykonał „Flet pasterski” He Lutinga i „Koncert D-dur” Mozarta. Była to pierwsza prezentacja utworu na flet, skomponowanego przez chińskiego kompozytora, na międzynarodowej scenie. Utwór "Flet Pasterski" został pierwotnie skomponowany przez He Lutinga w 1934 roku jako dzieło na fortepian solo. Kompozytor Li Huanzhi specjalnie zaaranżował go na flet i fortepian, aby spełnić wymagania konkursowe. Koncert na flet w d-moll, napisany przez chińskiego kompozytora Ma Youdao w 1963 roku, był pierwszym dojrzałym chińskim koncertem na flet. Pierwszy chiński utwór na flet, napisany całkowicie zgodnie z zachodnimi metodami kompozycji, "Słoneczne światło świeci na niebie", został skomponowany

w 1972 roku przez kompozytora Huang Huweia. Był to pierwszy i najbardziej dojrzały chiński utwór na flet, o bardzo dobrze dobranych harmoniach. W przeciwieństwie do poprzednich kompozycji na flet, wszystkie współbrzmienia w partii fortepianu są pełnymi akordami. W latach 80-tych i 90-tych XX wieku, kiedy Chiny i Związek Radziecki były w dobrych stosunkach, ZSRR delegował do Chin wielu nauczycieli gry na fortepianie, skrzypcach oraz śpiewu, przyczyniając się do popularyzacji instrumentów zachodnich wśród chińskich dzieci. Był to pierwszy raz, gdy chińska społeczność na taką skalę poznała kulturę muzyczną Zachodu. Po rozpadzie ZSRR i powrocie nauczycieli muzyki do kraju, przerwano również nauczanie. Edukacja dotycząca fletu poprzeczny jest jedną z ostatnich dziedzin rozwijanych w Chinach w kontekście instrumentów zachodnich. Pierwszą osobą oficjalnie wysłaną za granicę na studia przez państwo chińskie był profesor Wang Yongxin z Centralnej Akademii Muzycznej, który w latach 1954-1958 studiował w Akademii Muzycznej w Pradze w Czechach, gdzie zdobył tytuł licencjata. Aż do końca lat 90. XX wieku, flet poprzeczny był, w porównaniu z fortepianem i skrzypcami, instrumentem mało popularnym. Liczba flecistów w całym Chinach była bardzo mała, a zwłaszcza w małych miejscowościach trudno było znaleźć nauczyciela gry na tym instrumencie.

Badając i analizując historię rozwoju zachodniej kultury muzycznej w Chinach, można dojść do wniosku, że był on ściśle związany z ówczesną sytuacją Chin na arenie międzynarodowej. Początkowo, w warunkach konfliktu militarnego, Chińczycy byli zmuszeni do przyjęcia zachodniej kultury muzycznej. W wyniku refleksji nad wojną i słabością swojego kraju, postanowili przeprowadzić reformy i innowacje, aktywnie ucząc się zachodnich koncepcji kulturowych. Jest to dowód na nieuchronność i konieczność rozwoju historycznego, będącego nieodłącznym elementem rozwoju ludzkości. Równocześnie warto pamiętać o wielu chińskich skarbach kultury, które zostały zniszczone w czasie wojen i niepokoju politycznych. Były to niepowetowane straty nie tylko dla narodu chińskiego, ale także dla całej cywilizacji ludzkiej. Okrucieństwa wojny podkreślają zawsze znaczenie pokoju.

Podsumowując klasyfikację i charakterystykę chińskiej kultury muzycznej, chciałam dać czytelnikowi ogólny zarys różnych rodzajów i konkretnych form tradycyjnej muzyki chińskiej. Celem szczegółowego przedstawienia historii i kultury narodowości Han było przybliżenie kulturowego tła i środowiska rozwoju chińskich kompozytorów. Wpływ kultury danego regionu na kompozytora jest głęboki. Kształtuje on koncepcje muzyczne, które kompozytor wyraża w swojej twórczości. W kolejnych rozdziałach niniejszej pracy, poprzez analizę wybranych utworów na flet, szczegółowo przedstawiłam technikę wykonawczą i kompozytorską oraz gatunki muzyczne

tradycyjnych instrumentów chińskich. Analiza tych konkretnych przykładów ma pozwolić czytelnikowi zrozumieć te dzieła w połączeniu z kulturową historią narodowości Han. Jest to jednocześnie przyczynek do dalszych badań dla zachodnich muzykologów, którzy zainteresują się chińską tradycyjną kulturą muzyczną i chińską twórczością na flet. Ponieważ wiele z tych dzieł nie doczekało się jeszcze nagrania, są one mało dostępne na internetowych platformach. Dzięki tym wybranym utworom na flet zarejestrowanym jako dzieło artystyczne niniejszego doktoratu, możemy prześledzić historię rozwoju chińskiej kompozycji na ten instrument.

Utrudnieniem w badaniach kompozycji na flet poprzeczny różnych mniejszości etnicznych jest to, że w Chinach jest tych mniejszości bardzo wiele, bo aż 57. Ze względu na różnice w języku i obyczajach, chińscy kompozytorzy mają ogromnie utrudniony dostęp do tej skarbnicy kulturowej. Chcąc stworzyć dobre dzieło, muszą najpierw poznać i zrozumieć lokalną kulturę, zwyczaje i język. Specyfika lokalnego języka ma bowiem znaczący wpływ na rytmikę muzyki. Jak zachować styl muzyczny mniejszości etnicznych, łącząc go jednocześnie z teorią kompozycji muzyki zachodniej, to problem nurtujący wielu współczesnych chińskich twórców.

Kiedy obserwujemy rozwój muzyki zauważamy, że we współczesnym świecie interakcje między różnymi kulturami intensyfikują się, co często jest określane mianem globalizacji. Konieczne staje się porzucenie utartych stereotypów i wspólne dążenie do pokojowego rozwoju i wymiany kulturowej pomiędzy różnymi narodami. Muzyka stanowi język przekraczający wszelkie ograniczenia. To ona właśnie łączy różne rasy, podobnie jak miłość, którą odczuwamy sercem. Wielkie dzieła pozostawione nam przez kompozytorów są wspólnym dziedzictwem całej ludzkości.

Jeśli chodzi o rozwój kompozycji na flet poprzeczny w Chinach i nauczanie gry na tym instrumencie, to warto pamiętać, że flet, jako tradycyjny instrument klasycznej muzyki zachodniej, posiada w Europie bardzo bogatą i dobrze opisaną tradycję. W nauczaniu tego instrumentu na chińskich uczelniach, powinniśmy bezpośrednio korzystać z podręczników europejskich. Nauczanie muzyki powinno przebiegać stopniowo, poczynając od zrozumienia poszczególnych fraz muzycznych i kierunku rozwoju muzyki. Stanowi to jeden z najważniejszych problemów we współczesnym nauczaniu gry na flecie. Pozbawione refleksji, jednostronne dążenie do osiągnięcia wysokiej techniki i szybkiego tempa gry nie jest dobrym podejściem, nie daje bowiem odpowiednich podstaw muzycznych. Należy, zamiast tego, pozwolić studentom na odczucie wyraźnych różnic stylów twórczości na flet poprzeczny powstałej w różnych kontekstach kulturowych, poprzez nauczanie utworów pochodzących z różnych krajów i o różnych stylach kompozytorskich.

Kontynuując badania podjęte przeze mnie w niniejszej pracy, zarówno zagraniczni, jak i chińscy naukowcy mogą przeprowadzić dalsze, pogłębione badania porównawcze nad cechami języka i zwyczajów chińskich mniejszości etnicznych, badając, czy są one powiązane z innymi grupami etnicznymi, czy mają wspólne cechy. Szerzej zakrojone przekrojowe badania porównawcze, obejmujące różne okresy historyczne i wymianę kulturową między różnymi mniejszościami narodowymi, pozwolą na identyfikację zachodzących w przeszłości zmian, oraz wskażą, które nowe elementy kulturowe zostały zapożyczone, a jakie stare elementy zostały zarzucone.

## SPIS ILUSTRACJI

1. Ilustracja nr.1 Suiren wierci drewno, by rozpalićogień.....	28
2. Ilustracja nr.2 "Obraz Nüwa i Fuxi" został odkryty w 1965 roku w grobowcu Astana w regionie Turpan.....	25
3. Ilustracja nr.3 Sima Qian „Zapiski historyka: Kronika Pięciu Cesarzy” Zhonghua Book Company, wydanie 2006.....	30
4. Ilustracja nr.4 Wizerunek Huang Di (rzeźba w kamieniu z epoki Han w świątyni Jiaxiang w prowincji Shandong) i wizerunek Yan Di.....	32
5. Ilustracja nr.5 Kolor żółty oznacza terytorium królestwa Qin po zjednoczeniu sześciu królestw przez Cesarza Qin Shi Huang (770 p.n.e. - 207 p.n.e.).....	35
6. Ilustracja nr.6 Starożytny Szlak Jedwabny Ilustracji.....	39
7. Ilustracja nr.7 Sir Robert Hart.....	48
8. Ilustracja nr.8 Pięciostrunowy instrument Pipa z drewna sandałowego z inkrustacją perłową z czasów dynastii Tang (obecnie przechowywana w Shōsōin w Japonii) jest jedynym na świecie zachowanym przykładem szczytowej technologii produkcji instrumentów z okresu dynastii Tang. ....	59
9. Ilustracja nr.9 W epoce Ming, w 1546 roku, w "Wugang Qinpu" autorstwa Huang Xian, utwór "Yilan" został skrócony.....	62
10. Ilustracja nr.10 Technika palcowania "lunzhi" w grze na instrumencie Pip.....	69
11. Ilustracja nr.11 Fletu Bambusowego.....	74
12. Ilustracja nr.12 Fletu.....	77
13. Ilustracja nr.13 Chinach przyjęto skalę Gong, Shang, Jue, Zhi i Y.....	84



## SPIS PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH

1. Przykład muzyczny nr.1 .....	11
2. Przykład muzyczny nr.2. ....	63
3. Przykład muzyczny nr.3 .....	67
4. Przykład muzyczny nr.4 .....	68
5. Przykład muzyczny nr.5.....	70
6. Przykład muzyczny nr.6.....	71
7. Przykład muzyczny nr.7.....	73
8. Przykład muzyczny nr.8.....	81
9. Przykład muzyczny nr.9.....	82
10. Przykład muzyczny nr.10.....	82
11. Przykład muzyczny nr.11.....	83
12. Przykład muzyczny nr.12.....	87
13. Przykład muzyczny nr.13.....	87
14. Przykład muzyczny nr.14.....	88
15. Przykład muzyczny nr.15.....	88
16. Przykład muzyczny nr.16 .....	94
17. Przykład muzyczny nr.17.....	94
18. Przykład muzyczny nr.18.....	95
19. Przykład muzyczny nr.19.....	95
20. Przykład muzyczny nr.20.....	96
21. Przykład muzyczny nr.21.....	97
22. Przykład muzyczny nr.22.....	98
23. Przykład muzyczny nr.23.....	99
24. Przykład muzyczny nr.24.....	101
25. Przykład muzyczny nr.25.....	102
26. Przykład muzyczny nr.26.....	102
27. Przykład muzyczny nr.27.....	102
28. Przykład muzyczny nr.28.....	103
29. Przykład muzyczny nr.29.....	104
30. Przykład muzyczny nr.30.....	104

31.Przykład muzyczny nr.31.....	105
32.Przykład muzyczny nr.32.....	105
33.Przykład muzyczny nr.33.....	106
34.Przykład muzyczny nr.34.....	106
35.Przykład muzyczny nr.35.....	107

## Bibliografia

1. Liu Zaisheng: Krótkie wprowadzenie do historii starożytnej muzyki chińskiej, Edycja 2 (poprawiona), Pekin, People's Music Publishing House, maj 2006 (przedruk z kwietnia 2021) ISBN 978-7-103-03073-8
2. Jin Wenda: Krótkie wprowadzenie do historii starożytnej muzyki chińskiej, DOI: 10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.1983.03.012, str. 58-62
3. Wang Yuhe: Historia chińskiej nowoczesnej i współczesnej muzyki, Edycja 3 (poprawiona), Pekin, People's Music Publishing House, Huale Publishing House, 2002.10 ISBN 7-80129-082-8
4. Yi Zhongtian: Estetyka sztuki chińskiej, Dziennik Uniwersytetu Xiamen (Edycja Zheshe), 1998, wyd. 1, str. 68-73
5. Thrasher, A.R.: Socjologia muzyki chińskiej, Asian Music, 1981, Tom 12, Nr 2 (1981) str. 17- 53.
6. Du Yaxiong: Historia muzyki chińskiej nie jest tożsama z historią kultury muzycznej Hanów, DOI: 10.14113/j.cnki.cn11\_1316/j.2016.01.002, Kwartalnik Muzykologii Chińskiej, 2016, wyd. 1, str. 15-17, 32
7. Wu Zeshun: Analiza relacji między Fuxi a Pangu, Dziennik Uniwersytetu Jishou, Edycja nauk społecznych (Uniwersytet Jishou) [2022-12-20].
8. Gu Xiangyang, Wang Qingxin (red.): Słownik wybitnych postaci współczesnej chińskiej literatury i sztuki, Pekin, Xueyuan Publishing House, 1994, str. 18.
9. Bagley, R.: The Prehistory of Chinese Music Theory, Princeton University
10. Instytut Badań Muzycznych Chińskiej Narodowej Akademii Sztuki, Pekińskie Stowarzyszenie Badawcze Guqin: Antologia twórczości na Guqin, Pekin, People's Music Publishing House, wyd. 1, sierpień 1962, wyd. 6, lutym 2003, ISBN 7-103-01170-2
11. Du Yaxiong i Qin Dexiang: Teoria „Qiangyin”, Kwartalnik Badań Muzycznych, wrzesień 2002, wyd. 3, str. 29-36
12. Qin Pengzhang, Luo Zhongrong (red.): Księżyc nad wiosenną rzeką (tradycyjny utwór na instrument Pipa), People's Music Publishing House, wrzesień 1981, wyd. 1, nr 8026.3851
13. Li Tingsong, Yang Liuyin, Cao Anhe: Gra na flecie i bębnie o zachodzie słońca (utwór na instrument Pipa solo), Instytut Muzyki Etnicznej Konserwatorium Centralnego, wyd. 1 Pekin, marzec 1957, nr 8026.550
14. Wu Fan: Koncepcja wartości kulturowych w muzyce kompozytora Huang Anluna, Muzyka Chińska (dwumiesięcznik), wyd. 4, 2021, str. 32-36

15. Li Xi'an: Chińska poetyka i melodia Hanów, *Badania muzyczne* (kwartalnik), wrzesień 2001, wyd. 3, str. 3-12
16. Epika muzyczna mniejszości etnicznych jako ważny element historii muzyki chińskiej, *Muzyka chińska* (kwartalnik), wyd. 2, 2005, nr 1002-9923 (2005) 02-0019-02
17. Pan Nianying: Zasady strukturalne mitologii południowych Chin oraz jej duch kulturowy – z uwzględnieniem różnic i mechanizmów przetrwania kultur północnych i południowych w średniowiecznych Chinach, DOI. 10.16783/j.cnki.nwnus.1987.04.016, str. 93-97
18. Tang Kaijian: Rozważania na temat rozprzestrzeniania się zachodniej muzyki w głębi lądu Chin na przełomie dynastii Ming i Qing, *Dziennik Muzeum Pałacowego*, 2003, tom 2, wyd. 106, str. 46-55
19. Instytut Badań nad Muzyką w Chińskim Instytucie Badań nad Sztuką: *Dzieła zebrane Yang Yinliu*, 13 tomów, Nanjing, Jiangsu Literature and Art Publishing House, grudzień 2009 ISBN 978-7-5399-2896-6, tom 1: Zarys chińskiej historii muzyki. Wprowadzenie do muzyki chińskiej; Tom 2 i 3: Manuskrypty starożytnej chińskiej historii muzyki (część 1 i część 2); Tom 4: Badania nad muzyką tradycyjną; Tom 5: Badania nad rytmem, Tom 13: Eseje, poezja, tłumaczenie, chronologia.
20. Encyklopedia Chin strona internetowa: <https://www.zgbk.com/ecph/subject?SiteID=1&ID=227186> 23.03.2023
21. Strona internetowa Muzeum Języka i Sztuki Chińskiego Instytutu Badań Sztuki: <http://lib.zgysyzy.org.cn> 22.03.2023
22. Strona Muzeum Pałacowego: <https://www.dpm.org.cn/journals.html> 25.03.2023
23. Sztuka opery Kunqu: <http://old.ihchina.cn/jiyifeiyi/kunqu/inc/kunqunr01.html> 30.02.2023
24. Strona dot. chińskiego niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Chińskie niematerialne dziedzictwo kulturowe Muzeum Cyfrowe: <https://www.ihchina.cn/luntan.html> 28.04.2023
25. Kolekcja klasyki chińskiego Guqin, Instytut Badań Muzycznych Chińskiej Narodowej Akademii Sztuki i Kolekcja badań dot. Guqin, Pekin: Forbidden City Press, pierwszy wydruk pierwszej edycji w październiku 1998 roku, ISBN 7-80047-258-2
26. Li Chongguang: *Podstawowa teoria muzyki*, Hunan Literature & Art Publishing House, 2009.
27. *Teoria tradycyjnej muzyki chińskiej*, Wang Yaohua
28. Yuan Jingfang: *Podstawy tradycyjnej muzyki chińskiej*, Shanghai Music Publishing Co., Ltd., ISBN: 9787805538341