

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

XIAORAN BU

Przyczajony tygrys na erhu i orkiestrę kameralną Tan Duna.
Aspekty wykonawcze w oparciu o transkrypcję autorki na
erhu i fortepian

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Robert Morawski, prof. UMFC

Warszawa 2024 r.

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. „*Przyczajony tygrys* na erhu i orkiestrę kameralną Tan Duna. Aspekty wykonawcze w oparciu o transkrypcję autorki na erhu i fortepian” 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

Wstęp	1
1 Erhu – pochodzenie i rozwój	6
1.1 Pochodzenie erhu	6
1.2 Rodzaje, konstrukcja i techniki gry na erhu	16
a) Rodzaje erhu	16
b) Konstrukcja erhu	20
c) Gra na erhu	29
1.3 Chińska twórczość muzyczna na erhu	31
a) Artyści ludowi	31
b) Wykonawcy i nauczyciele gry na erhu	33
c) Kompozytorzy	33
2 Chińskie skale ludowe – odmiany i warianty skali pentatonicznej	37
3 Tan Dun i jego muzyczny świat	41
3.1 Lata muzycznego wzrastania	41
3.2 Okresy twórcze: fuzja chińskiej kultury i „zachodnich” technik kompozytorskich	42
4 Twórczość fortepianowa Tan Duna	57
4.1 <i>Osiem wspomnień w akwareli op. 1</i>	57
4.2 <i>C-A-G-E fingering for piano</i>	65
5 Przyczajony tygrys, ukryty smok – ścieżka dźwiękowa filmu jako muzyczny pierwowzór koncertu	69
5.1 Fabuła filmu <i>Przyczajony tygrys, ukryty smok</i>	69
5.2 Muzyczne wersje <i>Przyczajonego tygrysa</i>	71
5.3 Muzyka do filmu <i>Przyczajony tygrys, ukryty smok</i>	75
6 Orkiestra a fortepian. Opracowanie wyciągu fortepianowego i aspekty wykonawcze na podstawie transkrypcji autorki	78
6.1 Cz. I <i>Crouching Tiger, Hidden Dragon</i> (Przyczajony tygrys, ukryty smok)	86
6.2 Cz. II: <i>Through the Bamboo Forest</i> (Poprzez las bambusowy)	95
6.3 Cz. III <i>Silk Road: Encounters</i> (Jedwabny szlak: spotkania)	101
6.4 Cz. IV <i>Eternal Vow</i> (Wieczyste przyrzeczenie)	107
6.5 Cz. V <i>To the South</i> (Na Południe)	112
6.6 Cz. VI <i>Farewell</i> (Rozstanie)	120
Zakończenie	127
Bibliografia	130

Załącznik nutowy	145
a) Tan Dun - Crouchin tiger – wyciąg fortepianowy Xiaoran Bu	145

Wstęp

Chiny to kraj o długiej historii, a chińska muzyka, jako część kultury tego kraju, zmieniała się wraz z upływem czasu. Pod koniec XIX i na początku XX wieku muzyka zachodnia zaczęła wdzierać się do kultury chińskiej i nawet tradycyjna muzyka chińska zaczęła przyjmować wpływy zachodnie. Z tego powodu w Chinach zaczęto z czasem dążyć do zrównoważenia i kontroli rozwoju muzyki, zwłaszcza w zakresie łączenia muzyki tradycyjnej i zachodniej. Od 1978 r., gdy wprowadzono w życie politykę „reform i otwarcia”¹, coraz częściej dochodziło jednak do wymiany muzycznej między Chinami a innymi krajami, a elementy muzyki zachodniej coraz częściej pojawiały się w twórczości chińskiej. Działo się tak pod wpływem licznych wizyt chińskich kompozytorów w Europie i Stanach Zjednoczonych, jak również zachodnich kompozytorów w Chinach. W tym czasie niektórzy chińscy kompozytorzy zaczęli tworzyć w zachodnim stylu, łącząc muzykę klasyczną (tzw. muzykę poważną) z tradycyjną chińską muzyką ludową, tworząc wiele uznanych w Chinach za wybitne dzieł, a Tan Dun został okrzyknięty jednym z najlepszych i najbardziej reprezentatywnych kompozytorów tego nurtu. Tan Dun wykorzystywał i łączył różne koncepcje, bazujące m.in. na połączeniu tradycyjnych chińskich idei filozoficznych, elementów kultury Wu Nuo², filozofii zen³ i innych „orientalnych mistycyzmów”, tradycyjnych chińskich melodii oraz skal i trybów muzyki ludowej z zachodnim systemem harmonicznym. Wszystko to, w połączeniu z różnymi środkami wyrazu (m.in. użyciem tradycyjnych chińskich instrumentów i zachodniej orkiestry, teatru orkiestrowego⁴, muzyki organicznej⁵, elementów polifonii, klarownej formy

¹ Chińska reforma gospodarcza lub chiński cud gospodarczy, znany w Chinach jako polityka „reform i otwarcia” (gǎigé kāifàng 改革开放), odnosi się do szeregu reform gospodarczych z końca XX w. tworzących „socjalizm o chińskiej specyfice” i „socjalistyczną gospodarkę rynkową” w Chińskiej Republice Ludowej (ChRL). Reformy zostały zapoczątkowane przez reformatorów w rządzącej Komunistycznej Partii Chin (KPCh) 18 grudnia 1978 r., a kierował nimi Deng Xiaoping, często nazywany Generalnym Architektem.

² Wu Nuo jest jedną z wielu doktryn wschodniego mistycyzmu. Wywodziła się z praktyk magicznych i polegała na wykorzystaniu czarów i mistycznych nadprzyrodzonych mocy do odpędzania złych duchów, zapobiegania atakom niebezpiecznych zwierząt, klęskom żywiołowym itp.

³ Zen (chánzong 禅宗) to szkoła buddyzmu mahajany, która powstała w Chinach w czasach dynastii Tang. Znana była jako szkoła Chan, a później rozwinęła się, tworząc różne nowe pokrewne odłamy i szkoły.

⁴ Teatr orkiestrowy stanowi rezultat podjętych przez Tan Duna prób połączenia orkiestry i teatru. Ten

muzycznej), pozwoliło kompozytorowi z sukcesem zespolić tradycyjną chińską kulturę z muzyką zachodnią.

Autorka niniejszej pracy już od ósmego roku życia uczyła się gry na tradycyjnych chińskich instrumentach muzycznych, takich jak erhu i hulusi⁶. W wieku dziesięciu lat rozpoczęła naukę gry na zachodnim instrumencie muzycznym – fortepianie. To doświadczenie poznawania i wykonywania muzyki dwóch różnych kultur w tym samym czasie doprowadziło ją do fascynacji tak obecną w Chinach koncepcją łączenia chińskich i zachodnich kultur muzycznych, a w szczególności twórczością kompozytorską Tan Duna.

Utwór *Przyczajony tygrys, ukryty smok* został pierwotnie skomponowany przez Tan Duna jako ścieżka dźwiękowa do filmu wuxia⁷ o tym samym tytule autorstwa znanego reżysera Anga Lee⁸. Kompozytor następnie przerobił muzykę z filmu na różne składy instrumentalne, jednak za każdym razem skracał tytuł, zostawiając jedynie pierwszy człon, czyli *Crouching tiger* (przyczajony tygrys) bez słów *hidden dragon* (ukryty smok). Najpierw Tan Dun zaadaptował muzykę filmową na koncert wiolonczelowy, potem na koncert na erhu i orkiestrę kameralną, a następnie na sonatę na wiolonczelę i fortepian, jednak za każdym razem w zmienionej wersji. Tan Dun

nowy „symfoniczny” teatr muzyczny łączy wrażenia wizualne, muzykę oraz interakcję z publicznością. Można powiedzieć, że jest to odgrywanie scen teatralnych w muzycznej oprawie.

Peng Z., *Analiza struktury dźwiękowej „Teatru Orkiestrowego II: Re” Tan Duna*, „Chinese Music”, 2020(05), 154-164. DOI:10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2020.05.016.

⁵ Muzyka organiczna narodziła się pod koniec lat 80. Koncepcja muzyki organicznej stworzona przez Tan Duna opiera się głównie na dźwiękach natury. Tan Dun wyjaśnia: „muzyka organiczna jest nie tylko oparta na naturalnych substancjach w naszym życiu, ale także ucieleśnia komuniję między zewnętrzną naturą a wewnętrznym umysłem”.

Yang L., *Badania nad muzyką organiczną Tan Duna*, [praca dyplomowa] Uniwersytet Shandong, 2009.

⁶ Hulusi (葫芦丝) to aerofon ze stroikiem przelotowym, tradycyjnie używany przez kilka plemion górskich w południowo-zachodnich Chinach dla rozrywki i podczas zalotów. Hulusi składa się z dwóch funkcjonalnych piszczałek – jedna z nich ma otwory do grania melodii, a druga wygrywa burdon. Oprócz tego jest jeszcze trzecia piszczałka, która nie wydaje dźwięku, ale ponieważ jest tej samej długości co piszczałka grająca burdon, jej obecność dodaje instrumentowi wizualnej symetrii. Wszystkie trzy piszczałki wykonane są z bambusa.

⁷ Wuxia (武侠) dosłownie oznacza „bohaterów walki”. Jest to gatunek chińskiej fikcji opowiadającej o przygodach mistrzów sztuk walki w starożytnych Chinach. Chociaż wuxia jest tradycyjnie formą historycznej literatury fantastycznej, jej popularność sprawiła, że została zaadaptowana do tak różnych form, jak chińska opera, komiksy, seriale telewizyjne i filmy.

⁸ Ang Lee (李安) urodził się 23 października 1954 r. w mieście Chaozhou w powiecie Pingtung na Tajwanie. Jego przodkowie pochodzili z miasta Jiujiang w powiecie De'an w prowincji Jiangxi. Ang Lee jest chińskojęzycznym reżyserem filmowym, scenarzystą i producentem, znanym m.in. z takich filmów jak: *Przyjęcie weselne* (1993), *Przyczajony tygrys, ukryty smok* (2000), *Tajemnica Brokeback Mountain* (2005) i *Życie Pi* (2012).

połączył w nich chińskie skale ludowe z europejskim myśleniem harmonicznym, przeplatając zachodnią formę muzyczną z chińską muzyką ludową, a także zestawiając erhu solo z zachodnią orkiestrą kameralną. W rezultacie *Przyczajony tygrys* – czy to koncert, czy sonata – stał się jednym z najlepszych dzieł współczesnej muzyki chińskiej, będącym reprezentatywnym utworem, który w udany sposób łączy cechy muzyki chińskiej i zachodniej.

Na podstawie badań bibliograficznych przeprowadzonych na chińskich i zachodnich publikacjach można stwierdzić, że istnieje duża liczba opracowań dotyczących zarówno tradycyjnych chińskich instrumentów, jak i stylu kompozytorskiego Tan Duna, natomiast niewiele jest publikacji dotyczących zastosowania chińskich instrumentów muzycznych w jego kompozycjach, a co za tym idzie, również prób transkrypcji ich brzmienia na fortepian lub zestawienia z nim. W Chinach można znaleźć liczne publikacje na temat chińskich instrumentów muzycznych, w tym dotyczących ich pochodzenia, związków z kultami religijnymi, przynależności do konkretnej grupy etnicznej, sposobów budowy i konstruowania, stosowanych materiałów, charakterystyki brzmienia i środków wyrazu. Na Zachodzie jednak specjalistyczne opracowania na ten temat praktycznie nie istnieją. Dlatego też autorka zdecydowała się zagłębić się w zagadnienie pochodzenia i budowy erhu, a także wszystkiego, co dotyczy tego instrumentu.

Duża część dzieł Tan Duna to koncerty, symfonie i opery z udziałem orkiestry kameralnej lub orkiestry symfonicznej. Zazwyczaj nie posiadają one innych wersji partytur, z wyjątkiem kilku utworów, które Tan Dun osobiście skrócił lub zaadaptował. Dobry wyciąg fortepianowy lub transkrypcja ma ogromne znaczenie dla popularyzacji tego repertuaru. Na Zachodzie, w procesie trwającego wiele wieków rozwoju muzyki, powstała pokaźna ilość materiałów badawczych i partytur będących wyciągami fortepianowymi. Jednakże w Chinach wciąż jest niewiele dostępnych materiałów nutowych będących wyciągami chińskich utworów na „europejskie” instrumentarium lub transkrypcjami na fortepian utworów skomponowanych na tradycyjne chińskie instrumenty.

Podsumowując, autorka wybrała za przedmiot swoich badań koncert *Przyczajony*

tygrys na erhu i orkiestrę kameralną, gdyż z jednej strony jest to najbardziej reprezentatywna wersja koncertu autorstwa Tan Duna, a z drugiej jest to również jeden z ulubionych utworów autorki. Utwór ten jest niezwykle interesujący, gdyż Tan Dun użył w nim środków brzmieniowych charakterystycznych zarówno dla muzyki chińskiej, jak i zachodniej. Kompozytor, co niezwykle interesujące, użył w nim typowo chińskich instrumentów, zarówno solowego (erhu), jak i orkiestry, przy jednoczesnym użyciu elementów typowych dla muzyki europejskiej – zestawiał erhu z orkiestrą, użył fortepianu (instrumentu przecież o niechińskim rodowodzie), włączył elementy polifonii, a także operował dużymi, dobrze zaplanowanymi kulminacjami.

Połączenia Wschodu z Zachodem kompozytor dokonał m.in. na polu instrumentacji, uzyskując specyficzny i, w przekonaniu autorki, wyjątkowy koloryt i brzmienie. Otwarty umysł i wyobraźnia Tan Duna pozwoliły nawet na „wpuszczenie” do utworu elementów brzmieniowych i melodycznych kultury „pop”⁹. Mogą one przynajmniej tak brzmieć dla człowieka Zachodu, ale dla Chińczyka to element tradycji, czy wręcz element ludowy. Tan Dun świadomie wymieszał te dwa światy dźwiękowe, a różnorodne wykorzystywanie instrumentów muzycznych nadaje wyjątkowego kolorytu orkiestrze symfonicznej i kameralnej, które są przecież o rodowodzie europejskim, zachodnim. W tym utworze oba światy – Wschodni i Zachodni – przenikają się. Ponadto autorka w swojej pracy pragnęła włączyć się w styl muzyczny Tan Duna, jak również przestudiować jego życie i twórczość, których to znajomość przy pracy nad jakimkolwiek utworem jest nieodzowna.

Dzięki wsparciu profesora Roberta Morawskiego oraz dzięki pomocy zaprzyjaźnionego młodego chińskiego kompozytora Yinhu Bai’a, autorka opracowała wyciąg fortepianowy w wersji na erhu i fortepian, opierając się na partyturze *Koncertu na erhu* oraz *Sonacie na wiolonczelę i fortepian* Tan Duna. Następnie autorka zaprosiła młodego chińskiego instrumentalistę grającego na erhu Shaopei Zhang’a do współpracy przy nagraniu nowej wersji utworu, która jest dziełem niniejszego doktoratu. W pracy pisemnej autorka przeanalizowała w jaki sposób utworzony przez nią wyciąg oraz później współpracujący pianista naśladuje brzmienie orkiestry.

⁹ Znaleźć tu można wiele równoległości kwintowych, czy kwartowych, brzmiących niczym riffy gitarowe.

Analizie poddana została także relacja pianisty z samym erhu i możliwości z tej relacji wynikające.

Należy też zwrócić uwagę, że muzyka chińska z definicji ma charakter improwizowany. *Crouching tiger* również jest utworem o charakterze swobodnym, właśnie improwizowanym, w którym kompozytor pozostawia wykonawcom, zarówno tym grającym na erhu, jak i na instrumentach perkusyjnych, dużo swobody. Poza wspomnianymi wcześniej oficjalnymi wersjami utwór doczekał się również wielu innych wersji, zatem autorka czuła się upoważniona do dodania własnych pomysłów, zarówno brzmieniowych, jak i fakturalnych, a także do skomponowania i wprowadzenia własnej solowej kadencji na fortepian w cz. I, choćby dla uatrakcyjnienia i nadania większej wagi partii fortepianu. Partia fortepianu cz. II i VI jest w całości stworzona przez autorkę. Cz. I, III, IV i V bazują na *Sonacie*, jednak z wieloma zmianami fakturalnymi. Pomimo że koncert posiada w nazwie „na erhu”, to cz. III powinna być grana na zhonghu (kolejna swoboda Tan Duna). Autorka do nagrania swojego utworu zaprosiła jednak znakomitą altowiolistkę Julię Wawrowską, ponieważ niemożliwe było znalezienie muzyka grającego na zhonghu w czasie pandemii koronawirusa, a do tego altówka rejestrowo i brzmieniowo może z powodzeniem zastąpić zhonghu. Co więcej, taka zamiana instrumentów wpisuje się doskonale w ideę Tan Duna fuzji zachodniego i wschodniego instrumentarium.

Autorka ma nadzieję, że niniejsza rozprawa pomoże w popularyzacji utworu *Przyczajony tygrys*, a co za tym idzie pomoże szerszemu gronu odbiorców zrozumieć i docenić twórczość kompozytorską Tan Duna, zwłaszcza w Europie i innych krajach zachodnich. Być może będzie to pewien punkt odniesienia dla autorów opracowań dla innych utworów orkiestrowych Tan Duna i pomoże pianistom w realizacji ich specyfiki brzmieniowej i wykonawczej.

1 Erhu – pochodzenie i rozwój

1.1 Pochodzenie erhu

Erhu (二胡) to tradycyjny chiński instrument smyczkowy, który przeszedł tysiące lat rozwoju i zmian¹⁰. Według dostępnych zapisów historycznych, początki chińskich instrumentów smyczkowych sięgają czasów dynastii Tang (618-907)¹¹, a najwcześniejszą formą erhu był xiqin (奚琴). Xiqin powstał w czasach dynastii Sui i Tang¹² i był używany przez żyjącą w północnej części Chin mniejszość Kumo Xi (奚族), od której pochodzi nazwa tego instrumentu. Obszar, na którym mieszkała ludność Kumo Xi to współcześnie dorzecze rzeki Xar Moron w prowincji Liaoning i północna część prowincji Hebei. Od czasów starożytnych obszar ten utrzymywał bliskie kontakty z Równinami Centralnymi¹³. Japoński uczony Kenzo Hayashi (1899-1976) napisał w *Instrumentach muzycznych Azji Wschodniej*:

“奚琴早就传在日本，反转来可以想到在中国之古。日本《拾芥抄》引《乐器名物》中云：‘奚琴二张[一张无弦，一张二弦]，天庆九年四月定’。这年代，正当五代末，这乐器的传入当溯之更古，要可推知奚琴之称，唐代已存。”

„Xiqin rozpowszechnił się w Japonii już bardzo dawno temu, lecz można sądzić, że w Chinach pojawił się o wiele wcześniej. W cytowanym przez »Shūgaishō«¹⁴ fragmencie ze »Słynnych instrumentów muzycznych« napisano: »dwie części xiqin (jedna bez strun, druga z dwiema strunami), kwiecień 946 r.«. Epoka, o której mowa to

¹⁰ Chiny to jeden z pierwszych krajów na świecie, w którym narodziła się cywilizacja. Historia starożytnych Chin składa się z trzech etapów: społeczeństwa prymitywnego (ok. 1,7 mln lat temu - ok. 2070 p.n.e.), społeczeństwa opartego na niewolnictwie (ok. 2070 p.n.e. - 475 p.n.e.) i społeczeństwa feudalnego (475 p.n.e. - 1840 n.e.). Niniejszy rozdział dotyczy przede wszystkim etapu społeczeństwa feudalnego. Etap ten można podzielić na pięć okresów: 1) okres formowania się i początków rozwoju społeczeństwa feudalnego (Okres Walczących Królestw (475 p.n.e. - 221 p.n.e.), dynastia Qin (221 p.n.e. - 207 p.n.e.) i dynastia Han (202 p.n.e. - 220 n.e.)); 2) okres podziału na feudalne państwa i integracji narodowej (Epoka Trzech Królestw (220-280), dynastia Jin (220-589), Dynastie Północne i Południowe (420-589)); 3) okres rozkwitu społeczeństwa feudalnego (dynastia Sui, Tang i Pięć Dynastii (581-960)); 4) okres coraz głębszej integracji etnicznej i rozwoju gospodarki feudalnej (Dynastie Liao, Song, Xia, Jin i Yuan (960-1368)); 5) konsolidacja zjednoczonego, wieloetnicznego kraju i stopniowy upadek systemu feudalnego (Dynastie Ming i Qing (1368-1840)).

¹¹ Zhu D., *Pochodzenie chińskich instrumentów smyczkowych*, [w:] „Chińska muzyka”, 1984 (2), s. 62-64.

¹² Okres Sui-Tang (581-907), czyli czasy panowania dynastii Sui (581-618) i Tang (618-907), to jeden z okresów największej prosperity w historii Chin.

¹³ Liu Z., *Zagubiona Księga Niebios: „Księga gór i mórz” oraz starożytny chiński światopogląd*, The Commercial Press, 2006, s. 24.

¹⁴ *Shūgaishō* 拾芥抄 to trzytomowy encyklopedyczny słownik średniowiecznej Japonii, obejmujący różne aspekty obyczajowości, w tym np.: zwyczaje, stanowiska urzędnicze, święta, zaklęcia itp.

koniec Okresu Pięciu Dynastii, a więc instrument musiał zostać sprowadzony jeszcze wcześniej. Można stąd wnioskować, że nazwa xiqin istniała już w czasach dynastii Tang”¹⁵.

Rozprawa ta potwierdza tezę, że początki xiqin sięgają czasów dynastii Sui i Tang. W czasach dynastii Song (960-1279)¹⁶ istniało więcej dokumentów dotyczących xiqin. W *Księdze muzyki* (tom 128) napisanej w 1099 r. przez żyjącego w czasach dynastii Song teoretyka muzyki Chen Yanga¹⁷ znajduje się następujący fragment:

“奚琴本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。”

„Xiqin był pierwotnie instrumentem muzycznym ludu Hu¹⁸ i wyewoluował z xiantao¹⁹. Oba instrumenty mają podobny kształt i sposób wydawania dźwięku. Xiqin to ulubiony instrument muzyczny ludu Xi. Posiada on dwie struny, które przy potarciu bambusem wydają dźwięki. Instrument jest nadal w powszechnym użyciu”.

Zgodnie z opisem xiqin i jego ilustracją zamieszczoną w tej samej książce (rys. 1-1) z przodu cylindrycznego pudła rezonansowego znajduje się specjalny panel. Wykonany z bambusa gryf jest lekko zakrzywiony u góry, ma dwa kołki strojące i dwie struny, które przechodzą przez rezonator i są przytwierdzone do jego dolnej części. Pomiędzy dwiema strunami a panelem przednim pudła rezonansowego znajduje się mostek.

¹⁵ Hayashi K., *Instrumenty muzyczne Azji Wschodniej*, Shanghai Bookstore Publishing House, Szanghaj, 2013, s. 324.

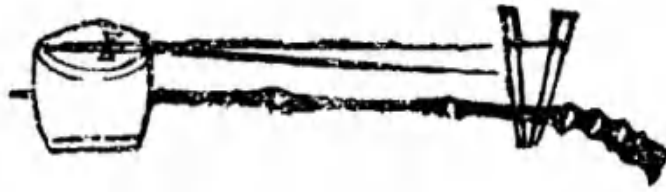
¹⁶ Dynastia Song (960-1279) była ważną dynastią w historii Chin. Ze względu na przeniesienie stolicy i zmiany przebiegu granic, dzieli się ją na Północną Dynastię Song (960-1127) i Południową Dynastię Song (1127-1279). Obie dynastie nazywano zbiorczo Dwiema Dynastiami Song. Łącznie trwały one 319 lat, a na tronie zasiadało w tym czasie 18 cesarzy.

¹⁷ Chen Yang 陈旸 (1064-1128) to teoretyk muzyki z Północnej Dynastii Song. Był jednym z ośmiu wielkich postaci świata muzycznego starożytnych Chin.

¹⁸ Muzykę hu nazywano w starożytności muzykę północno-zachodnich i północnych grup etnicznych, a także muzykę wszystkich Regionów Zachodnich.

¹⁹ Xiantao (弦鼗) to starożytny chiński instrument muzyczny. Tao (鼗) to rodzaj starożytnego bębna, który kształtem przypomina bęben grzechotkowy (pellet drum). Xiantao stworzony został poprzez poprawę kształtu bębna.

Liu Z., *Analiza zapisów o 'xiqin' w „Księdze muzyki” Chen Yanga z Północnej Dynastii Song*, „Literatura popularna”, 2018 (01), s.148-149.



Rys. 1-1. Xiqin (Chen Yang, *Księga muzyki* (tom 128))

Xiqin jest podobny w kształcie do erhu, jednak pudło rezonansowe xiqin jest nieco krótsze niż w erhu. Kołki strojące w xiqin przymocowane są do gryfa od przodu do tyłu, a struna jest owinięta wokół grubszego końca, czyli odwrotnie niż w przypadku erhu. W czasie gry na xiqin, do pocierania strun używa się bambusa, a przy grze na erhu smyczka z końskim włosiem. Wszystkie te różnice są wynikiem stopniowej ewolucji i doskonalenia instrumentu w długim procesie jego rozwoju.

W czasach dynastii Tang i Song²⁰ pojawiały się także wzmianki o jiqin (嵇琴). Żyjący w czasach dynastii Tang poeta Meng Haoran (689-740) napisał w swoim poemacie pt. *Staw Yanrong Ershan*: „Bambus przybył razem z jiqin, a kwiaty przyniosły wino”. Kolejne pokolenia domyślały się, że chodzi tu o instrument smyczkowy, którego struny pociera się bambusem. W dziele *Jiao Fangji* autorstwa Cui Lingqina²¹ opisany został funkcjonujący w erze Kaiyuan dynastii Tang²² system jiaofang²³, powiązane anegdoty, źródła melodii itp. Wśród wielu wymienionych tam tytułów można znaleźć pieśń *Ji Qinzi* (《嵇琴子》), której tytuł pochodzi właśnie od nazwy instrumentu muzycznego jiqin. W klasycznym dziele *Shilin Guangji*²⁴ napisane

²⁰ Okres Tang-Song (618-1279) to czas panowania dynastii Tang (618-907) i dynastii Song (960-1279).

²¹ Cui Lingqin 崔令钦 (data urodzenia i śmierci nieznana) to urzędnik żyjący w czasach dynastii Tang, autor *Jiao Fangji*, czyli traktatu o chińskiej muzyce ludowej (performatywnych sztukach obejmujących taniec i śpiew) w czasach dynastii Tang.

Jiao Fangji 教坊记, patrz: *Zbiór esejów na temat klasycznej opery chińskiej (I)*, Chińskie Wydawnictwo Teatralne, 1959, s. 17.

²² Era Kaiyuan odnosi się do okresu dobrobytu pod panowaniem dziewiątego cesarza dynastii Tang – Xuanzonga (685-762). Era ta przypada na lata 713-741. Ponieważ nazwa ery panowania tego cesarza to Kaiyuan, dlatego okres historyczny został nazwany Era Dobrobytu Kaiyuan.

²³ Jiaofang (教坊) była oficjalną szkołą muzyki, tańca i teatru w Chinach funkcjonującą przez ponad 1000 lat w okresie od dynastii Tang aż do dynastii Ming.

²⁴ *Shilin Guangji* (《事林广记》) to książka codziennego użytku, szczególnie popularna w czasach

jest:

“嵇琴，本嵇康所制，故名嵇琴。二弦，以竹轧之，其声清亮。”

„Jiqin został stworzony przez Ji Kanga²⁵, od którego nazwiska pochodzi nazwa instrumentu. Jiqin ma dwie struny, do gry używa się kawałka bambusa. Wydawany przez instrument dźwięk jest czysty”.

Shen Kuo (1032 – 1096) z Północnej Dynastii Song (960 – 1127) napisał w swoich *Rozprawach ze stawu marzeń*²⁶:

“熙宁中，宫宴教坊伶人徐衍夏嵇琴方进酒，而一弦绝，衍更不易琴，只用一弦终其曲。自此始为一弦嵇琴格。”

„W okresie Xining (1068-1077) w pałacu zorganizowano bankiet. Xu Yan, muzyk z Jiaofang, zagrał na tym bankiecie na jiqin. W czasie toastu jedna struna instrumentu pękła, lecz Xu Yan nie zmienił jej i grał swój utwór dalej na jednej strunie. Od tego czasu istnieje metoda grania na jiqin z jedną struną”.

Te historyczne zapisy skłoniły wielu badaczy do dyskusji na temat relacji między xiqin i jiqin. Według jednego z poglądów xiqin i jiqin to dwa różne instrumenty muzyczne. Na przykład, uczony Wang Xiaonan (ur. 1980) napisał w swoim tekście pt. *Pochodzenie nazwy erhu*²⁷: „w żadnym klasycznym tekście z dynastii Tang nigdy nie znalazła się wzmianka o xiqin. Pierwsze opisy o tym instrumencie zaczęły pojawiać się dopiero za dynastii Song. Analizując problem z perspektywy czasu, teza mówiąca,

dynastii Song i Yuan (960-1368). Autorem książki był Chen Yuanliang. Jego życiorys nie jest znany. Treść książki obejmuje wiele zagadnień, takich jak: astronomia, geografia, etykieta, system urzędowy, oficjalny system karny, religia, wróżbiarstwo, kulinaria, sztuka, literatura, rolnictwo, leśnictwo, hodowla zwierząt, itp.

²⁵ Ji Kang (嵇康, 223-262) był chińskim pisarzem, poetą, filozofem taoistycznym, muzykiem i alchemikiem żyjącym w Epoce Trzech Królestw. Był jednym z Siedmiu Mędrców z Bambusowego Gaju, którzy trzymali się z dala od niebezpiecznej polityki Chin w III w., by poświęcić się wyrafinowanym sztukom. Ji Kang był także znanym kompozytorem i wykonawcą muzyki na guqin. Opisywany był jako przystojny i wysoki mężczyzna (miał ok. 1,88 m wzrostu).

²⁶ Shen Kuo 沈括 (1031-1095) to urzędnik i naukowiec z Północnej Dynastii Song. Całe swoje życie poświęcił badaniom naukowym, osiągając znaczące sukcesy w wielu dyscyplinach. Jego największym dziełem było *Mengxi Bi Tan* (《梦溪笔谈》), które zostało opublikowane w 1088 r. za panowania chińskiej dynastii Song (960-1279). Książka ta obejmuje szereg tematów, w tym odkrycia i postępy w tradycyjnej medycynie chińskiej, matematyce, astronomii, technologii, optyce, architekturze, inżynierii lądowej, metalurgii i wczesnej archeologii.

²⁷ Wang X., *Pochodzenie nazwy erhu*, „Wrażenia z Chin”, 2019 (05), s. 42-44.

że wspomniany w klasycznych dziełach i wierszach dynastii Tang jiqin jest tym samym instrumentem muzycznym, co wspomniany za dynastii Song xiqin jest mało przekonująca”. Według drugiego z poglądów nazwy xiqin i jiqin odnoszą się do jednego instrumentu muzycznego. Chiński uczyony Zhu Daihong napisał w pracy pt. *Badanie pochodzenia instrumentów smyczkowych w Chinach*²⁸ następujące słowa: „oba instrumenty mają dwie struny i na obu gra się poprzez pocieranie strun kawałkiem bambusa. W czasach dynastii Song słowo ‘xi’ (奚) oznaczało sługę, dlatego ludzie częściej używali nazwy jiqin”. Kenzo Hayashi w *Instrumentach muzycznych Azji Wschodniej* również wyraził pogląd, że xiqin i jiqin są tym samym instrumentem. Według uczonego „jiqin odnosi się do xiqin przez zamienne użycie znaku zbliżonego fonetycznie do znaku oryginału”²⁹.

Osobiście zgadzam się z drugim punktem widzenia. Wyżej wymienione dowody uczonych można uzupełnić jeszcze czterema dodatkowymi argumentami. Po pierwsze, w wielu klasycznych dziełach wspomina się, że źródeł pochodzenia xiqin należy szukać u północnych mniejszości etnicznych, czyli tak samo jak w przypadku jiqin. Po drugie, xiqin i jiqin mają bardzo podobny kształt (tzw. kształt *xiantao*). Po trzecie, w klasycznym dziele dynastii Song *Shilin Guangji* napisane jest, że twórca jiqin, Ji Kang, „nazywany też Shuye, pochodził z powiatu Chu w państwie Qiao (obecnie region na południowy zachód od Suzhou, prowincja Anhui). Jego przodkowie nosili nazwisko Xi i mieszkali w Kuaiji Shangyu. Aby uniknąć wrogich ataków nieprzyjaciół, przenieśli się do powiatu Chu w państwie Qiao i postawili dom obok góry Ji. Od nazwy tej góry ród przyjął nowe nazwisko Ji”³⁰. Po czwarte, w żadnej klasycznej księdze opisującej xiqin nie ma wzmianki o jiqin, co może wskazywać na to, że xiqin i jiqin były w rzeczywistości jednym instrumentem, a do zapisu wybierano po prostu jeden z podobnie brzmiących znaków: 嵇 ‘ji’ lub 奚 ‘xi’. Podsumowując, myślę, że jiqin i xiqin to dwie nazwy tego samego instrumentu.

²⁸ Zhu D., op. cit., s. 66-68.

²⁹ Kenzo Hayashi (1899-1976) to ekspert w badaniach nad japońską muzyką tradycyjną i muzyką orientálną. Osiągnął szczególne sukcesy w zakresie badań nad japońską i chińską muzyką starożytną, a także nad jej instrumentami i rytmem. Jednym z jego najwybitniejszych dzieł są *Instrumenty muzyczne Azji Wschodniej* (《东亚乐器考》), zawierające usystematyzowany opis dawnych instrumentów muzycznych krajów Azji Wschodniej, głównie Chin, Japonii, Indii, Korei, Birmy i Kambodży.

³⁰ Fang X., *Księga Jin: Biografia Ji Kanga*, Zhonghua Book Company, s. 1369.

Jiqin był szeroko stosowany w zespołach ludowych w czasach dynastii Song (960-1279). Był on również bardzo popularny w Goulan Washe³¹, a także podczas uczt pałacowych. W *Starych historiach z Wulin* autorstwa Zhou Mi napisano³², że w tym czasie na dworze wielką popularnością cieszyli się tacy wykonawcy muzyki na jiqin jak Cao Youwen, Yang Chunhe, Wei Guozhong i inni³³.

Ze względu liczne konflikty, kultura narodowości Han i kultury ludów północnych nieustannie przenikały się, osiągając historyczny szczyt wzajemnej fuzji. Podczas gdy na obszarze Równin Centralnych ludność nadal używała jiqin, którego struny pocierane były kawałkiem bambusa, w regionach północno-zachodnich zaczął pojawiać się huqin, na którym grano za pomocą smyczka wykonanego z włosia z końskiego ogona (马尾胡琴). W *Historii Yuan*³⁴ napisano:

“胡琴，制如火不思。卷颈，龙首，二弦。用弓子擦之，弓之弦以马尾。”

„Huqin ma kształt komuzu. Gryf jest zakrzywiony w taki sposób, że przypomina głowę smoka. Instrument ma dwie struny, które pociera się smyczkiem wykonanym z włosia z końskiego ogona”³⁵.

Powyższy fragment wyjaśnia zasady tworzenia huqin i opis jego struktury. Z treści fragmentu wynika, że kształt dawnego huqin był zbliżony do jego współczesnej wersji. Ponieważ jednak nie jest wyraźnie wyjaśnione, czy smyczek podczas gry był usytuowany od wewnętrznej, czy zewnętrznej strony strun, nie można

³¹ W niektórych dużych miastach dynastii Song istniały stałe miejsca rozrywki, które nazywano *Washe* (瓦舍). Goulan Washe (勾栏瓦舍) było miejscem występów artystów reprezentujących sztukę ludową, a jego rozkwit przypadł na czas panowania dynastii Song i Yuan. Goulan Washe zyskało wyjątkowy status i stało się ważnym kulturowym fenomenem w historii chińskiego dramatu. Washe to miejski komercyjny obszar rekreacyjny, zwany także *wazi* (瓦子) lub *washi* (瓦市). Miejsce występów utworzone w washe nazywane było *goulan*. Pierwotne znaczenie słowa ‘goulan’ (勾栏) to kręta balustrada, jednak w czasie dynastii Song i Yuan słowo to zaczęło oznaczać specjalną budkę stawianą w budynku washe, zyskującą stopniowo wielką popularność.

³² *Stare historie z Wulin* (《武林旧事》), napisane w przed 1290 r., podzielone są na 10 tomów i zawierają zapiski Zhou Mi (1232-1298), urzędnika z Południowej Dynastii Song. Treść książki dotyczy pejzażów miasta Lin'an, czyli stolicy Południowej Dynastii Song (1127-1279). Tytułowy Wulin to właśnie Lin'an (obecnie miasto Hangzhou w prowincji Zhejiang).

³³ Zhu D., op. cit., s. 62-64.

³⁴ *Historia Yuan* (《元史》) to książka historyczna, opisująca wydarzenia z czasów dynastii Yuan (1271-1368). Dzieło to zostało ukończone w 1370 r. Zgodnie z edyktem cesarza Zhu Yuanzhang'a kompilacji treści przewodniczyli Song Lian (1310-1381) i Wang Yi (1321-1373).

³⁵ Wang X., op. cit.

jednoznacznie stwierdzić, że huqin ze smyczkiem z włosia z końskiego ogona jest poprzednikiem współczesnego erhu. Jednakże pewne jest, że jest to smyczkowy instrument należący do dużej rodziny huqin obejmującej wiele instrumentów, których smyczki umiejscowione są na zewnątrz strun, takich jak morin khuur itp. Przed rozpoczęciem panowania dynastii Song i Yuan (960-1368), słowo 'huqin' (胡琴) odnosiło się również do wszystkich zagranicznych instrumentów muzycznych – „instrumenty muzyczne hu” oznaczały „zagraniczne instrumenty muzyczne”. Po zakończeniu panowania dynastii Yuan (1271-1368) słowo 'huqin' stało się ogólnym określeniem instrumentów strunowych.

Okres panowania dynastii Ming i Qing (1368-1840) był ważnym czasem rozwoju instrumentów smyczkowych w Chinach. Wraz z rozkwitem tradycyjnej chińskiej muzyki operowej coraz powszechniej stosowano instrumenty smyczkowe, umiejętności wykonawcze artystów rosły, a kształt instrumentów stawał się coraz bardziej skonwencjonalizowany. W czasach dynastii Ming i Qing społeczeństwo było stosunkowo stabilne, gospodarka kwitła, a ludzie żyli i pracowali w spokoju. Chiny miały wtedy rozległe terytorium, a każdy region miał swoją unikalną kulturę, tradycje i dialekty. Wraz z dynamicznym rozwojem lokalnych oper, huqin stopniowo stawał się instrumentem używanym w przedstawieniach operowych. Aby dostosować się do specyfiki lokalnych gatunków muzycznych, huqin, jako instrument akompaniujący w operze, przeszedł fundamentalne zmiany w zakresie kształtu, materiałów i technik wykonania, a w różnych miejscach powstawały dziesiątki różnych rodzajów tego instrumentu. W tym okresie związek między huqin a operą stawał się coraz wyraźniejszy, przez co huqin ostatecznie stał się kultowym instrumentem akompaniującym w operze. Kształty, brzmienia i efekty wykonawcze huqin w różnych miejscach bardzo różniły się od siebie, co stało się podstawą do rozpoznawania różnych rodzajów lokalnej muzyki.

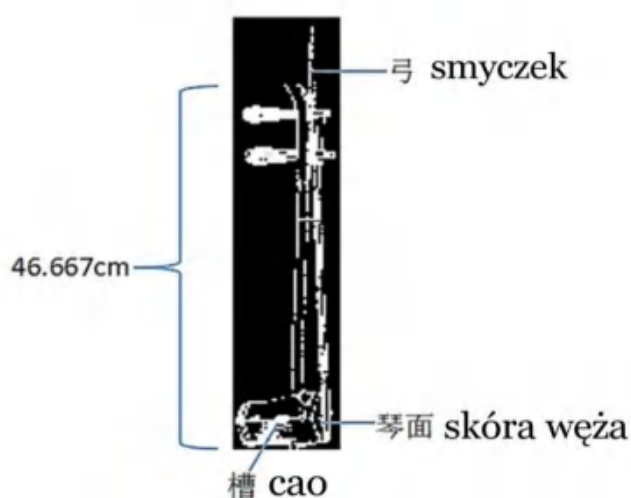
Nazwa 'erhu' pojawiła się po raz pierwszy w zapisach literackich z czasów dynastii Qing (1636-1912). *Dalsze badanie dokumentów dynastii Qing*³⁶ autorstwa Liu

³⁶ *Dalsze badanie dokumentów dynastii Qing* (《清朝续文献通考》 lub w skrócie 《清续通考》) to księga polityczna, która rejestruje dokumenty dotyczące praw i przepisów dynastii Qing. Autorem księgi

Jinzaos (1862-1934) jest najwcześniejszym tekstem, w którym pojawiła się wzmianka o tym instrumencie:

“二胡普通丝竹所用长一尺四寸蛇皮为面红木槽弓较软中音部之乐器也”。

„Erhu to instrument powszechnie używany w muzyce si zhu. Długość instrumentu wynosi 1 chi i 4 cun³⁷. Po jednej stronie pudła rezonansowego rozciągnięta jest węzowa skóra. Część cao wykonana jest z mahoniu. Smyczek jest miękki. Erhu to altowy instrument muzyczny”.



Rys. 1-2. Kształt i struktura erhu w czasach dynastii Qing
(Liu Jinzaos 刘锦藻, *Dalsze badanie dokumentów dynastii Qing* 《清朝续文献通考》)

Według badań naukowych, dzieło pt. *Dalsze badanie dokumentów dynastii Qing* autorstwa Liu Jinzaos zostało napisane w 1912 r., co oznacza, że jest to również jedyny zapis dotyczący erhu z czasów dynastii Qing.

Si zhu (丝竹) to nazwa ludowego zespołu instrumentalnego, w którym muzyka wykonywana jest przez artystów grających na instrumentach o jedwabnych strunach oraz

był Liu Jinzaos (1862-1934).

Zheng X., *Badania nad chińską kulturą Huqin na przykładzie erhu*, [praca magisterska] Chińskie Konserwatorium Muzyczne, Pekin, 2018, s. 45-47.

³⁷ Chi (尺) to tradycyjna chińska jednostka długości, która została wyprowadzona z odległości mierzonej ludzką dłonią (od czubka kciuka do czubka palca wskazującego). Aktualnie długość chi wynosi ok. jedną trzecią metra. Cun (寸) jest również tradycyjną chińską jednostką długości. 1 cun równa się ok. 3,33 cm, 10 cun równa się 1 chi.

na bambusowych instrumentach dętych. 1 chi i 4 cun odpowiada 46,667 centymetrom. Według definicji zamieszczonej w *Słowniku Kangxi*³⁸ słowo 'cao' (槽) oznacza naczynie z wklęsłym środkiem do przechowywania rzeczy, jednakże w przypadku erhu, cao to część zaznaczona na rys. 1-2, która współcześnie nazywana jest pudłem rezonansowym. Znając te szczegóły łatwiej zrozumieć powyższy fragment: „pudło rezonansowe erhu wykonane jest z mahoniu. Po jednej stronie rozciągnięta jest wężowa skóra. Smyczek jest miękki. Długość całkowita instrumentu wynosi ok. 46,667 cm. Na erhu gra się poprzez przeciąganie smyczka po strunach. Erhu może być stosowany jako instrument w zespole muzyki ludowej si zhu i może grać razem z innymi instrumentami smyczkowymi oraz z bambusowymi instrumentami dętymi”.

W czasach współczesnych rozwój kultury erhu osiągnął „jakościowy” przełom. Powszechnie uważa się, że początek współczesnej historii Chin przypada na okres od daty wybuchu wojny opiumowej w 1840 r.³⁹ do ustanowienia Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 r.⁴⁰. Pierwszy etap tego okresu – od wojny opiumowej w 1840 r. do upadku dynastii Qing w 1912 r. to schyłek panowania dynastii Qing. Drugi etap tego okresu – od powstania Republiki Chińskiej w 1912 r.⁴¹ do powstania Chińskiej Republiki Ludowej w

³⁸ *Słownik Kangxi*, wydany w 1716 r., był najbardziej miarodajnym słownikiem chińskich znaków od XVIII do początków XX w.

³⁹ Wojna opiumowa, zwana również wojną chińsko-brytyjską, odnosi się do serii starć zbrojnych między Wielką Brytanią a dynastią Qing w latach 1839-1842. W XVIII w. popyt na chińskie towary luksusowe (zwłaszcza jedwab, porcelanę i herbatę) spowodował nierównowagę handlową między Chinami a Wielką Brytanią. Aby temu przeciwdziałać, Brytyjska Kompania Wschodnioindyjska zaczęła uprawiać opium w Bengalu i zezwoliła prywatnym brytyjskim handlarzom na sprzedaż opium chińskim przemysłowcom, w celu nielegalnej sprzedaży w Chinach. Napływ opium odwrócił nadwyżkę handlową Chin i doprowadził do wyczerpania się zapasów chińskiego srebra. Liczba Chińczyków zażywających opium znacznie wzrosła, co zaniepokoiło dwór cesarski. W 1840 r. dynastia Qing wyznaczyła ministra Lin Zexu do realizacji zadania zniszczenia opium w miasteczku Humen w mieście Dongguan w prowincji Guangdong. To historyczne wydarzenie, określane jako „niszczenie opium w Humen”, stało się punktem zapalnym pierwszej wojny opiumowej. Wojna zakończyła się klęską Chin i koniecznością wypłacenia reparacji. Chiny i Wielka Brytania podpisały Traktat Nankiński, czyli pierwszy nierównoprawny traktat w historii Chin. Po tym wydarzeniu Chiny zaczęły oddawać fragmenty swojego terytorium obcym krajom, wypłacać kolejne odszkodowania i przyjmować nowe cła, co poważnie zagroziło suwerenności kraju. Chiny zaczęły stawać się społeczeństwem półkolonialnym i półfeudalnym, tracąc swój niezależny status.

⁴⁰ 1 października 1949 r. na Placu Niebiańskiego Spokoju w Pekinie Mao Zedong (Przewodniczący Centralnego Rządu Ludowego), w obecności 300.000 osób, uroczystie proklamował powstanie Chińskiej Republiki Ludowej (ChRL).

⁴¹ Republika Chińska to oficjalna nazwa państwa o uznanej suwerenności, funkcjonująca w latach 1912-1949. Republika Chińska została proklamowana 1 stycznia 1912 r. po rewolucji Xinhai, która obaliła dynastię Qing, czyli ostatnią chińską dynastię cesarską. Dynastia Qing oficjalnie upadła 12 lutego 1912 r., gdy cesarzowa wdowa Longyu podpisała w imieniu ostatniego cesarza Pu Yi edykt abdykacyjny. Upadek dynastii oznaczał również koniec feudalnej autokratycznej monarchii, która trwała w Chinach przez ponad 2000 lat.

1949 r. to czas trwania Republiki Chińskiej. Od wojny opiumowej w 1840 r. do upadku dynastii Qing Chiny stopniowo stawały się państwem półfeudalnym i półkolonialnym⁴², które powoli traciło suwerenność i środki utrzymania. Kultura muzyki ludowej nie cieszyła się w tym okresie zbyt dużą uwagą klasy rządzącej, jednak cały czas trwała, naprzemiennie pojawiając się i zanikając. Muzyka tego czasu jednak nie rozkwitała i dopiero w okresie Republiki Chińskiej erhu zyskało szansę, aby dalej się rozwinąć.

Doktryna „trzech zasad ludowych”⁴³ propagowana przez Sun Yat Sena⁴⁴ (1866-1925) była ciągle ulepszana i ukierunkowywana na praktykę, a rewolucja 1911 r. obaliła trwającą ponad 2000 lat monarchię feudalną⁴⁵. Po utworzeniu Republiki Chińskiej pojęcia demokracji i republiki zakorzeniały się coraz głębiej w sercach ludzi, po czym nastąpiło zderzenie kultury chińskiej i kultury zachodniej, a także kultury starożytnej i współczesnej. W rezultacie, w chińskich kręgach muzycznych powstały dwa nurty myślenia: „Fracja Zachodnia” i „Fracja Nacjonalistyczna”. Część uczonych opowiadała się za całkowitą westernizacją i zastąpieniem tradycyjnej kultury chińskiej kulturą zachodnią. Przeciwna im grupa uczonych opowiadała się za nacjonalizmem i promowała studia nad kulturą klasyczną Chin. Pod wzajemnym wpływem i zderzeniem dwóch nurtów ideologicznych muzycy, reformatorzy i twórcy instrumentów muzycznych reprezentowani przez Liu Tianhua⁴⁶ otworzyli ścieżkę muzycznego rozwoju poprzez „połączenie tego, co chińskie z tym, co zachodnie” i byli zwolennikami „równoczesnego utrwalania esencji narodowej i przyjmowania tego, co obce”. Głównie realizowali to poprzez prowadzenie badań nad książkami o muzyce chińskiej, utworami, partyturami i instrumentami muzycznymi,

⁴² W teorii marksistowskiej półkolonia to kraj, który oficjalnie jest samorządny i suwerenny, jednak w rzeczywistości w dużym stopniu jest uzależniony i zdominowany przez kraj imperialistyczny (lub, w niektórych przypadkach, przez kilka krajów imperialistycznych).

⁴³ „Trzy zasady ludowe” to filozofia polityczna opracowana przez Sun Yat-sena jako część filozofii ulepszania Chin w czasach republikańskich. Te trzy zasady są często podsumowywane i tłumaczone jako nacjonalizm, demokracja i ludowy dobrobyt.

⁴⁴ Sun Jat-sen 孫中山 (1866-1925) był chińskim mężem stanu, lekarzem i filozofem politycznym, który pełnił funkcję pierwszego tymczasowego prezydenta Republiki Chińskiej i pierwszego przywódcy Kuomintangu (Nacjonalistycznej Partii Chin). Nazywany jest Ojcem Narodu w Republice Chińskiej i Prekursorem Rewolucji w Chińskiej Republice Ludowej ze względu na rolę, jaką odegrał w obaleniu dynastii Qing podczas rewolucji Xinhai.

⁴⁵ Rewolucja Xinhai (1911) zakończyła ostatnią cesarską dynastię Chin (czyli mandżurską dynastię Qing) i doprowadziła do powstania Republiki Chińskiej. Rewolucja była kulminacją dekady niepokojów, buntów i powstań. Sukces rewolucji oznaczał upadek monarchii chińskiej, koniec 2132 lat cesarskich rządów, koniec trwającej 276 lat dynastii Qing oraz początek wczesnej ery republikańskiej.

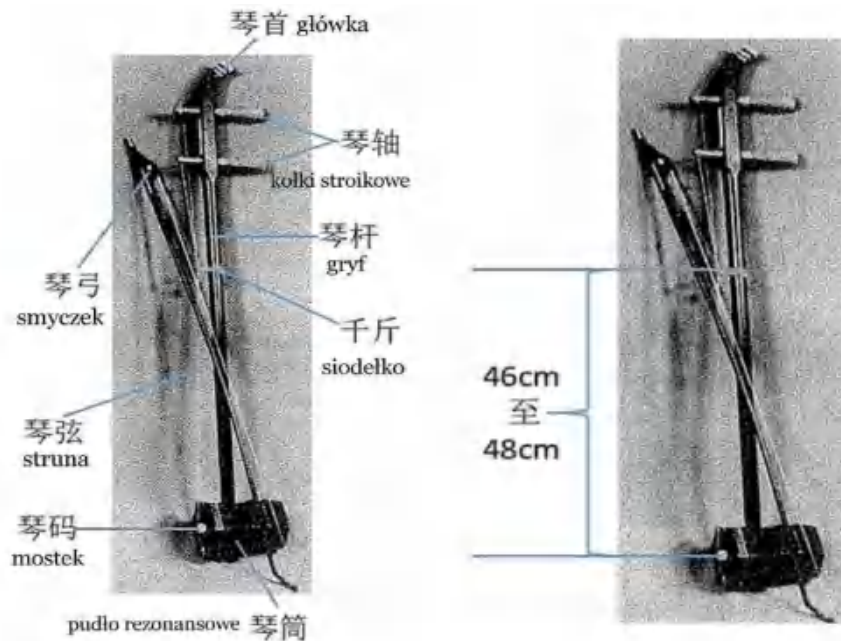
⁴⁶ Liu Tianhua 刘天华 (1895-1932) był chińskim muzykiem i kompozytorem. Znany był zwłaszcza ze swojej innowacyjnej pracy związanej z erhu.

tworzenie dzieł badawczych związanych z muzyką tradycyjną, ulepszanie instrumentów muzycznych, poprawianie notacji, organizację koncertów i promowanie szkolnej edukacji muzycznej. Wszystko to miało ostatecznie doprowadzić do „poprawy muzyki narodowej”, a erhu stało się reprezentatywnym instrumentem realizowania tej idei. Po reformie erhu zyskało status instrumentu solowego i oficjalnie weszło do systemu edukacji muzycznej na etapie wyższego szkolnictwa w Chinach.

1.2 Rodzaje, konstrukcja i techniki gry na erhu

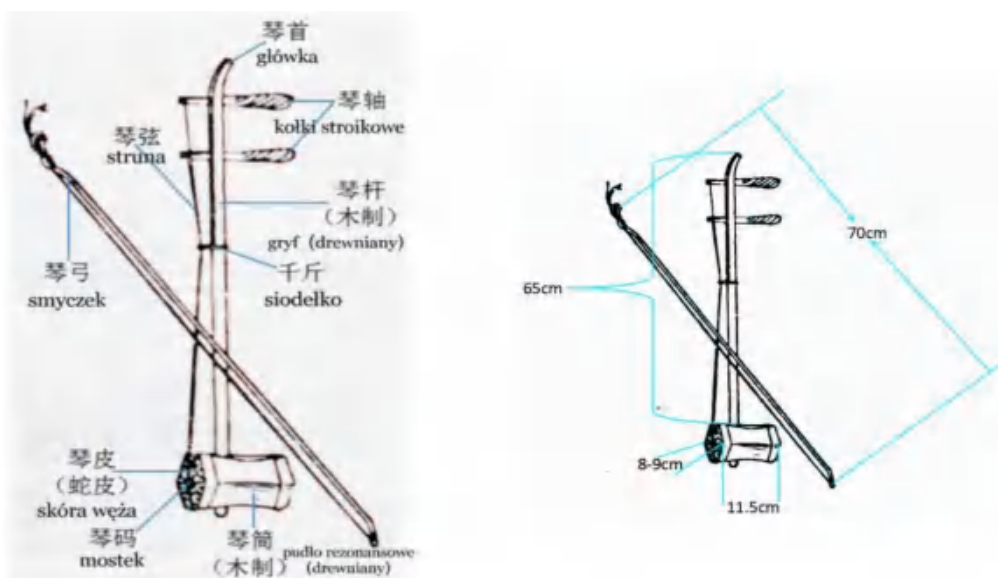
a) Rodzaje erhu

W przypadku erhu ludowego, kształt instrumentu nie został jeszcze ustandaryzowany, gdyż stale pojawiają się jego nowe rodzaje, różniące się między sobą długością i wielkością. Natomiast w kręgach akademickich erhu zyskało już swoją ustandaryzowaną formę dzięki modyfikacjom dokonanych przez muzyków i wytwórców instrumentów reprezentowanych przez Liu Tianhua (rys. 1-3). Ustanowili oni stosunkowo jasne „standardy kształtu erhu” (kwestia ta zostanie szczegółowo omówiona w podrozdziale „Konstrukcja erhu”), a następnie na tej podstawie stworzyli różne rodzaje tego instrumentu, takie jak erhu opery pekińskiej (jingju erhu 京剧二胡), erhu o wysokich dźwiękach (gaoyin erhu 高音二胡), erhu o średnich dźwiękach (zhongyin erhu 中音二胡), erhu o niskich dźwiękach (diyin erhu 低音二胡) itp.



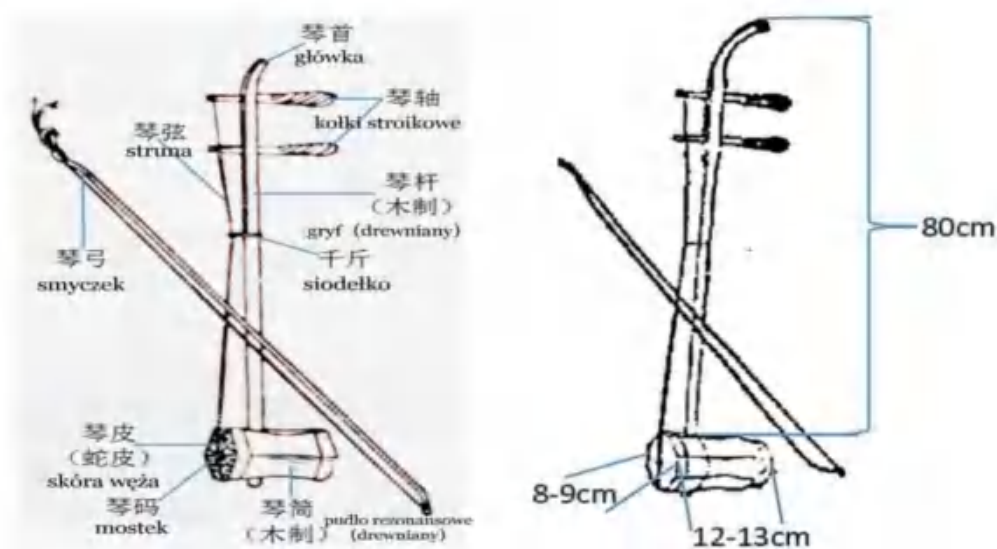
Rys. 1-3. Erhu stworzone przez Liu Tianhua

Erhu opery pekińskiej (jingju erhu 京剧二胡, rys. 1-4), w skrócie nazywane też erhu pekińskim (jing erhu 京二胡), pojawiło się w latach 20. XX wieku i wykorzystywane było głównie do wygrywania akompaniamentu w operze pekińskiej. W porównaniu z uniwersalnym erhu (patrzac zarówno z perspektywy całości, jak i konkretnych części), erhu pekińskie jest krótsze i mniejsze.



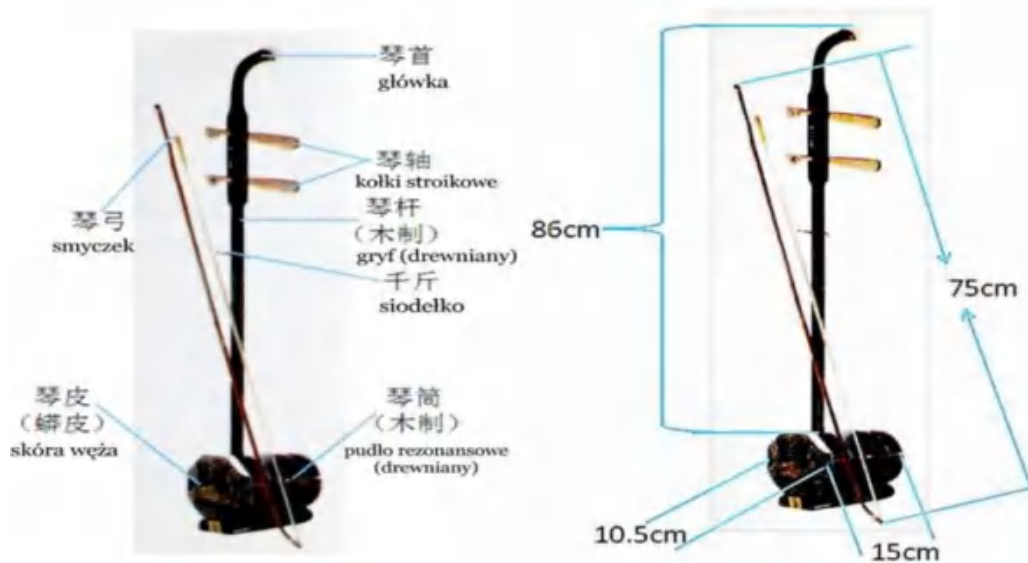
Rys. 1-4. Erhu opery pekińskiej (jingju erhu 京剧二胡)

Gaoyin erhu 高音二胡 (rys. 1-5) oznacza erhu o wysokich dźwiękach, a w skrócie nazywane jest wysokim hu (gao hu 高胡). Ten rodzaj erhu często określany jest także jako kantońskie hu (yue hu 粤胡), południowe hu (nan hu 南胡), a w prowincji Guangdong nazywa się je po prostu erhu (二胡). Gaoyin erhu powstało w latach 20. XX w. i stało się reprezentatywnym instrumentem muzycznym prowincji Guangdong. Jego wygląd jest bardzo podobny do uniwersalnego erhu, jednak jego pudło rezonansowe jest nieco mniejsze, a strój jest pięć lub cztery stopnie wyższy.



Rys.1-5. Erhu o wysokich dźwiękach (gaoyin erhu 高音二胡)

Erhu o średnich dźwiękach (zhongyin erhu 中音二胡, rys.1-6), nazywane w skrócie średnim hu (zhong hu 中胡), powstało na przełomie lat 30. i 40. XX wieku, aby wzmocnić tony średnie chińskiej orkiestry. Jego kształt jest zbliżony do uniwersalnego erhu, jednak w średnim hu rezonator jest większy, gryf dłuższy, struny grubsze, a brzmienie bogatsze.



Rys. 1-6. Erhu o średnich dźwiękach (zhongyin erhu 中音二胡)

Erhu o niskich dźwiękach (diyin erhu 低音二胡) (rys. 1-7), zwane też w skrócie niskim hu (di hu 低胡) zostało opracowane i stworzone na bazie tradycyjnego erhu w latach 30. XX wieku. Ten rodzaj erhu wykorzystuje się jako instrument smyczkowy, który gra niskie tony w chińskiej orkiestrze. Występują duże, średnie i małe wersje erhu o niskich dźwiękach, jednak nawet najmniejszy z nich ma w porównaniu z tradycyjnym erhu dłuższy gryf i większy rezonator.



Rys. 1-7. Erhu o niskich dźwiękach (diyin erhu 低音二胡)

b) Konstrukcja erhu

Według *Przewodnika po chińskiej muzyce* autorstwa Shen Jirena⁴⁷: „erhu, które było powszechnie używane w latach 20. XX w. (rys.1-8) składało się z pudła rezonansowego, wężowej skóry, gryfu, kołków strojeniowych, strun, smyczka i innych elementów wykonanych głównie z bambusa, mahoni i skóry pytona. Pudło rezonansowe wykonane było z bambusa, miało okrągły przekrój, a jego bok po stronie ze strunami pokryty był wężową skórą. Gryf natomiast wykonany był z mahoni i miał długość 53-67 cm. Erhu posiadało 2 kołki stroikowe, które były wstawione prostopadle do gryfu w jego górnej części. Erhu miało 2 struny – wewnętrzną i zewnętrzną. Górne końce obu strun były przywiązane do cieńszych końców kołków stroikowych. Smyczek wykonany był z końskiego włosia i umieszczany był pomiędzy struną wewnętrzną i zewnętrzną. Oba końce końskiego włosia były przywiązane do bambusowego kijka i pokryte żywicą”. Całościowa długość erhu nie była dokładnie określona.

Struny we wczesnym erhu były wykonywane z jedwabiu. Istniały wtedy cztery

⁴⁷ *Przewodnik po chińskiej muzyce* (《中国音乐指南》) został napisany przez Shen Jirena i opublikowany w 1923 r. W książce opisana została duża liczba chińskich narodowych instrumentów muzycznych, oper, notacji itp. Zheng X., op. cit., s. 68.

rodzaje strun: *zi* (子), *zhong* (中), *lao* (老) i *chan* (缠), z czego struny *zi* były najcieńsze, a *chan* najgrubsze. Zazwyczaj *zi* służyły jako struny zewnętrzne, a *zhong* jako struny wewnętrzne, jednak nie dokonano żadnej standaryzacji w tym aspekcie, dlatego artyści ludowi mogli dowolnie wybierać rodzaje strun zgodnie ze swoimi potrzebami.



Rys. 1-8. Erhu powszechnie używane w latach 20. XX w.

Poza tym kształty rezonatora, mostka, smyczka i wielu innych elementów wczesnego erhu również przez długi czas nie doczekały się ustandaryzowanej formy. Zarówno w gronie muzyków ludowych, jak i w gronie muzyków akademickich, proces reformy konstrukcji erhu trwał nieustannie. Głównym reprezentantem artystów ludowych w zakresie reformy konstrukcji erhu był Zhou Shaomei⁴⁸. Jego reforma obejmowała głównie trzy następujące aspekty: 1) powiększenie pudła rezonansowego,

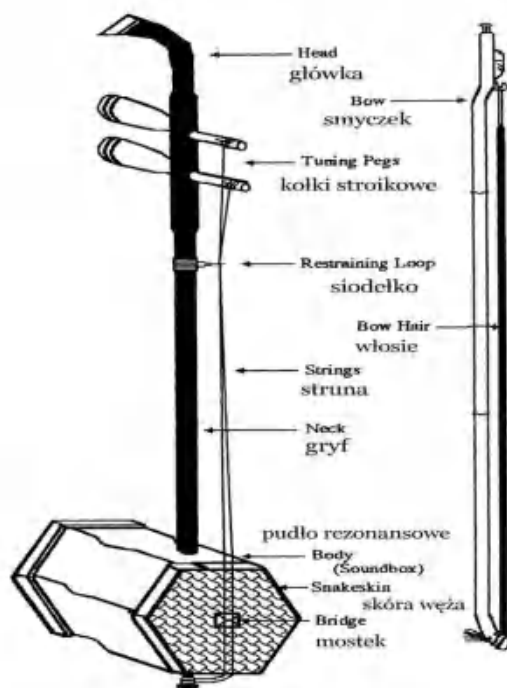
⁴⁸ Zhou Shaomei 周少梅 (1885-1938) to pionier chińskiej muzyki erhu, współczesny instrumentalista ludowy i nauczyciel. W 1912 r. jako pierwszy wprowadził lekcje muzyki ludowej w prowincjonalnej Ogólnokształcącej Szkole nr 3 w Wuxi, stając się pierwszym nauczycielem tradycyjnej muzyki.

2) wydłużenie gryfu do ok. 90 cm, 3) zastąpienie wewnętrznej struny *zhong* i zewnętrznej struny *zi* odpowiednio strunami *lao* i *zhong*. W rezultacie tej reformy udało się zwiększyć głośność i donośność erhu, a także obniżyć wysokie tony, co pomogło ulepszyć metody gry na instrumencie. W kręgach akademickich największy wpływ na reformę konstrukcji erhu mieli muzycy i wytwórcy instrumentów reprezentowani przez Liu Tianhua. Zmienili oni kształt pudła rezonansowego tak, że okrągłe w przekroju pudło sprzed reformy zostało zmienione na sześciokątne. Oprócz tego wprowadzili też stałą odległość od siodełka do mostka wynoszącą 46-48 cm. Po trzecie, ustanowili stały strój strun: d1 dla struny wewnętrznej i a1 dla struny zewnętrznej. Zakres dźwięków erhu poszerzono z pierwotnej nony do trzech oktaw, a także stworzono niski, średni, wysoki i najwyższy rejestr, stawiając tym samym pierwszy krok na drodze ku standaryzacji erhu i włączenia go do gry w zespole. We wczesnym erhu używano głównie strun jedwabnych, jednak w latach 20. XX w. Lü Wencheng⁴⁹ wprowadził struny stalowe. Tego rodzaju zmiana materiału strun miała kluczowe znaczenie dla poprawy brzmienia erhu.

Używane współcześnie erhu (rys.1-9) pod względem konstrukcji jest zasadniczo kontynuacją tego, co zostało wypracowane w poprzednich dekadach i uległo daleko idącej standaryzacji. Główna konstrukcja erhu wykonana jest z drewna, najczęściej z drzewa sandałowego, mahoniu lub hebanu. Najważniejsze elementy instrumentu to: pudło rezonansowe, rozciągnięta z boku pudła skóra, mostek, gryf, główka, kołki stroikowe, struny, siodełko i smyczek.

Pudło rezonansowe (rys. 1-10) wykonane jest z drewna i ma długość ok. 13-14 cm. W przeciągu ubiegłych dekad kształt pudła został ustandaryzowany i dziś jego przekrój ma kształt sześciokąta, w którym długość między przeciwległymi bokami wynosi ok. 9 cm. Pudło rezonansowe jest z jednej strony pokryte skórą, a z drugiej otwarte (okno rezonatora). Do pokrycia erhu zazwyczaj używa się skóry pytona, jednak czasem spotyka się też skórę innych węży lub sztuczne materiały.

⁴⁹ Lü Wencheng 吕文成 (1898-1981) – kompozytor i wykonawca muzyczny z Guangdongu.



Rys. 1-9. Schemat typowego współczesnego erhu ze smyczkiem



Rys. 1-10. Pudła rezonansowe erhu

Mostek (rys. 1-11) znajduje się pomiędzy obłożonym skórą bokiem rezonatora, a strunami. Najczęściej wykonywany jest z drewna, choć czasem mostki tworzone są również z bambusa, papieru, plastiku i innych materiałów. Dolna powierzchnia może mieć kształt okrągły, owalny, „mostkowy” itp. W górnej części mostka wyżłobione są dwa małe zagłębienia dla struny wewnętrznej i zewnętrznej. Mostek znajduje się na środku bocznej ściany rezonatora obciągniętej skórą, jednak jego położenie można

nieznacznie dostosować w celu uzyskania konkretnej jakości dźwięku i barwy.



Rys. 1-11. Mostki erhu

Gryf (rys. 1-12) wykonany jest z drewna i przechodzi przez cały korpus erhu. Na jego górnym końcu znajduje się główka, a dolny koniec wchodzi w pudło rezonansowe. Całkowita długość gryfu wynosi ok. 80-82 cm. Kołki stroikowe wbite są prostopadle w gryf i mają ok. 15-16 cm długości. Na górnym kołku, który znajduje się ok. 65-68 cm od dna pudła rezonansowego umocowana jest struna wewnętrzna, natomiast na dolnym kołku, który znajduje się ok. 58-61 cm od dna pudła umocowana jest struna zewnętrzna. Istnieją dwa popularne typy kołków stroikowych: drewniany (rys. 1-13 po lewej) i mechaniczny miedziany (rys. 1-13 po prawej).



Rys. 1-12. Gryf erhu



Rys. 1-13. Drewniane (po lewej) i miedziane kołki stroikowe (po prawej)

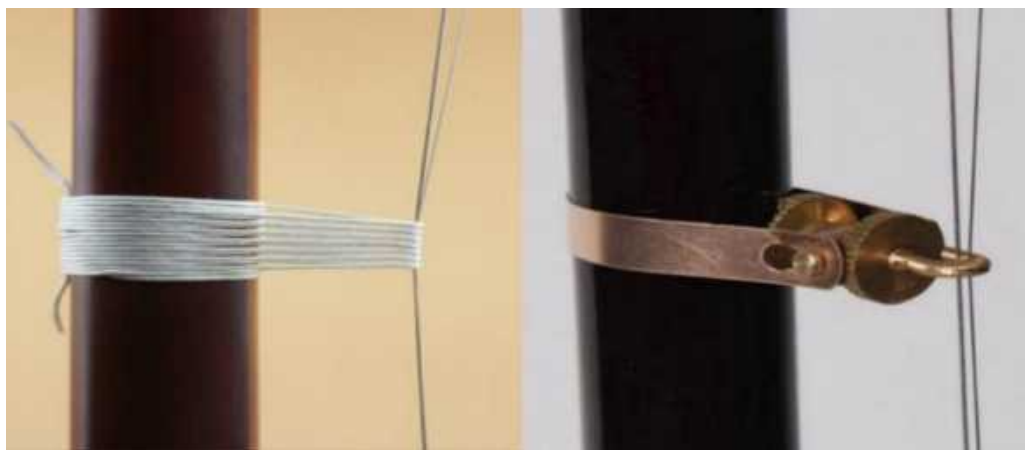
Główka stanowi górną część gryfu. Główki wykonywane są w różnych stylach, z czego najczęstsze to: główka wygięta (wan tou 弯头), główka w kształcie smoka (long tou 龙头) i główka w kształcie wzoru *hui*⁵⁰ (huiwen tou 回纹头) (rys. 1-14).



Rys. 1-14. Główka wygięta (po lewej), główka w kształcie smoka (w środku), główka w kształcie wzoru *hui* (po prawej)

⁵⁰ Wzór *hui* (hui wen 回纹) nazywany jest też wzorem w kształcie znaku *hui* (hui zi wen 回字纹). Dla Chińczyków jest to wzór symbolizujący nieskończone bogactwo. Powszechnie spotyka się go na zabytkowej malowanej ceramice z epoki neolitu i brązach z epoki Shang i Zhou. Ten geometryczny ornament wywodzi się ze wzoru grzmotu, którym dekorowano starożytną ceramikę i brązy. Przypominał on w kształcie znak *huí* 回, dlatego tak właśnie został nazwany.

Trzy elementy, które są ściśle związane ze strojeniem erhu, to struny, siodełko i stroik. Od czasu wejścia Chin w czasy nowożytne, w erhu zaczęto stosować struny stalowe, które są bardziej elastyczne niż te jedwabne. Zwykle strunę wewnętrzną stroi się na $d1$, a zewnętrzną na $a1$. Interwał między struną wewnętrzną a zewnętrzną to czysta kwinta. Siodełko łączy w poziomie struny z gryfem, oddzielając część drgającą struny od części nieruchomej. Siodełko można przesuwać w górę i w dół, w zależności od potrzeb i zmieniać odległość między strunami a gryfem. Najczęściej spotykany rodzaj siodełka stworzony jest z poruszających się w górę i w dół związanych bawełnianych linek (rys. 1-15 po lewej). Poza tym występują też ruchome siodełka metalowe (rys. 1-15 po prawej), a także przymocowane na stałe siodełka wykonane z metalu i innych materiałów (rys. 1-16). Oprócz tego, pomiędzy kołkami stroikowymi a siodełkiem (zgodnie z potrzebami) można przymocować stroik, aby zwiększyć dokładność strojenia. Najczęściej stroiki wykonane są ze sznurka (rys. 1-17) lub z metalu (rys. 1-18). Niektóre przymocowane na stałe siodełka pełnią równocześnie funkcję stroika.



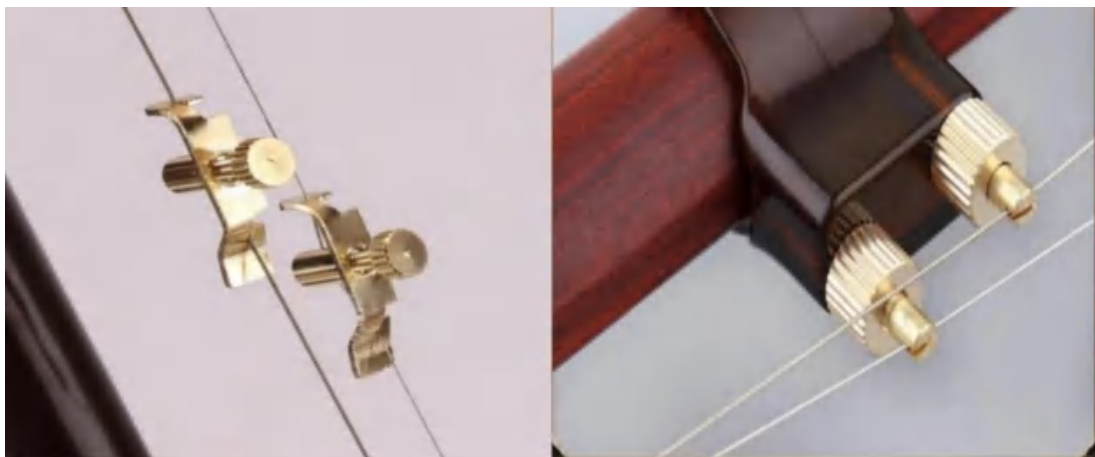
Rys. 1-15. Siodełko z zawiązanych bawełnianych linek (po lewej) i ruchome siodełko metalowe (po prawej)



Rys. 1-16. Często spotykane stałe siodelka metalowe



Rys. 1-17. Stroik sznurkowy



Rys. 1-18. Dwa rodzaje często spotykanych stroików metalowych

Smyczek (rys. 1-19) składa się z włosia, pręta, żabki i śrub naciągowych. Włosie ma długość ok. 70-80 cm. Przy bezpośrednim pocieraniu strun włosiem z instrumentu wydobywany jest dźwięk. Zazwyczaj stosuje się włosie z końskiego ogona, najlepiej w kolorze białym. Lewy koniec włosia przymocowany jest bezpośrednio do pręta. Żabka (w języku chińskim dosłownie ‘rybi haczyk’) najczęściej wykonana jest z tworzywa sztucznego lub twardego drewna. Służy ona do mocowania prawego końca włosia do pręta. Długość pręta wynosi ok. 75-86 cm, najczęściej wykonany jest z fargezji, bambusa cętkowanego lub innych elastycznych odmian bambusa. W otwór na prawym końcu pręta włożona jest śruba regulacyjna, umożliwiającą regulację napięcia włosia.



Rys. 1-19. Smyczek

Powyżej opisane zostało nowoczesne, uniwersalne erhu w swojej podstawowej formie. Często jednak różni lutnicy, muzycy i reformatorzy dokonują własnych ulepszeń i tworzą zupełnie nowe, lecz zbliżone pod względem kształtu i wyglądu do uniwersalnego erhu instrumenty, np. erhu basowe (didiao erhu 低调二胡)⁵¹, czy erhu

⁵¹ Erhu basowe (didiao erhu 低调二胡) często nazywane jest „instrumentem dwóch źródeł” (er quan qin 二泉琴), gdyż używane jest do wykonywania muzyki autorstwa Abinga. W porównaniu ze zwykłym erhu ten instrument ma nieco większe pudło rezonansowe, dłuższy gryf i grubszą skórę pytona, jednak jego

Wielki Mur (Changcheng erhu 长城二胡)⁵².

c) Gra na erhu

Podczas gry na erhu, pudło rezonansowe spoczywa na lewej nodze, a gryf jest wzniesiony ku górze. Prawa ręka prowadzi smyczek, a lewa naciska struny. Przestrzeń między kciukiem i palcem wskazującym lewej ręki znajduje się pod siodełkiem. Kciuk pełni funkcję stabilizującą i kontrolującą, a czubki czterech pozostałych palców naciskają struny.



Rys. 1-20. Postawa ciała przy grze na erhu (na zdjęciu Yu Hongmei⁵³, słynna chińska wykonawczyni muzyki na erhu)

wymiary nie przekraczają wymiarów erhu o średnich dźwiękach. Struny (wewnętrzna i zewnętrzna) basowego erhu także są nieco grubsze niż w uniwersalnym erhu, a obie z nich są strojone na g i d1 lub na a i e1.

⁵² Nazwa 'erhu Wielki Mur' (Changcheng erhu 长城二胡) została stworzona na cześć utworu *Capriccio o Wielkim Murze*. Pod względem wielkości pudła rezonansowego, długości gryfu i grubości strun, erhu Wielki Mur sytuuje się pomiędzy uniwersalnym erhu a erhu basowym. Struny strojone są niżej od uniwersalnego erhu o sekundę wielką. Struna wewnętrzna strojona jest na c1, a zewnętrzna na g1.

⁵³ Yu Hongmei 于红梅, urodzona w 1971 r. w mieście Jinan w prowincji Shandong, jest znaną chińską wykonawczynią muzyki na erhu. Obecnie jest profesorem i wicerektorem Wydziału Muzyki Ludowej Centralnego Konserwatorium Muzycznego.

Erhu przez lata cieszyło się dużą popularnością w Chinach, co doprowadziło do powstania różnych technik gry na tym instrumencie. Przełomowe dokonania niektórych artystów ludowych w zakresie technik gry odegrały wielką rolę w promowaniu rozwoju sztuki performatywnej erhu. Przykładową postacią jest Zhou Shaomei, który zerwał ze starą praktyką trzymania lewej dłoni wyłącznie w górnej części siodełka i wprowadził możliwość swobodnego poruszania dłonią między górną, środkową i dolną częścią siodełka, co umożliwiło wprowadzenie i udoskonalanie technik zmiany pozycji dłoni czy zmiany palców. W przypadku muzyki ludowej, na erhu można grać solo, jak i w połączeniu z różnymi instrumentami. Erhu jest bardzo często używane np. w Pihuang qiang, operze Bangzi, czy zespole tradycyjnych instrumentów smyczkowych i dętych drewnianych sizule. Można na nim grać na wiele różnych sposobów, które zawsze pozwalają na pewną dawkę spontaniczności i przypadkowości.

Szybki rozwój nowoczesnej sztuki performatywnej erhu jest przede wszystkim rezultatem ulepszeń i innowacji wprowadzonych przez muzyków akademickich, wykonawców i reformatorów reprezentowanych przez Liu Tianhua. Nie tylko ustandaryzowali oni ludowe techniki gry na erhu, takie jak *yin* (吟), *zhu* (注) czy *chuo* (绰), lecz także zdefiniowali je, dzięki czemu stały się one podstawowymi technikami profesjonalnego wykonywania muzyki na erhu. Obecnie techniki te nazywa się: *vibrato* (rouxian 揉弦), opadające *glissando* (xiahua yin 下滑音) i unoszące się *glissando* (shanghua yin 上滑音). Jednocześnie zapożyczyli oni także różne techniki gry od innych instrumentów chińskich i zachodnich, takie jak flażolet lewą ręką, *apoggiatura*, zmiana pozycji i smyczkowanie prawą ręką (np. *legato*, *détaché*, *staccato*). W rezultacie, techniki gry na erhu zostały ustandaryzowane, dzięki czemu stały się głównym tematem profesjonalnej edukacji związanej z erhu. Jeśli chodzi o formy wykonawcze, to na erhu można grać samodzielnie (solo), razem z innym instrumentem (duet), razem z dwoma innymi instrumentami (trio) lub z orkiestrą symfoniczną (koncert).

1.3 Chińska twórczość muzyczna na erhu

a) Artyści ludowi

Jednym z najwybitniejszych ludowych przedstawicieli muzyki erhu był Abing (阿炳, 1893-1950). Oryginalne imię Abinga to Hua Yanjun (华彦钧), pochodził z miasteczka Dongting w powiecie Wuxi w prowincji Jiangsu. Od dzieciństwa przejawiał wielki talent muzyczny i pobierał nauki w tym zakresie od ojca. Był biegły w grze na sheng⁵⁴, xiao⁵⁵, dizi⁵⁶, pipie⁵⁷ i erhu. Niestety w wieku 21 lat zapadł na chorobę oczu, a w wieku 26 lat oślepił na jedno oko i zaczął zarabiać na życie jako wykonawca muzyczny. W wieku 35 lat oślepił na drugie oko i od tego czasu nazywany był Ślepym Abingiem. Słynny muzykolog Yang Yinliu (杨荫, 1899-1984), który był pierwszym dyrektorem Instytutu Badań nad Muzyką Chińskiej Narodowej Akademii Sztuk, tak jak Abing pochodził z Wuxi i znał go osobiście. Yang Yinliu poznał Abinga w młodości, a następnie miał z nim kilka bliskich spotkań. Podczas pierwszego spotkania, Yang Yinliu uczył się od Abinga gry na lutni pipa. Natomiast ostatnie ich spotkanie przypadło na dzień 2 września 1950 r., gdy Yang Yinliu i Cao Anhe 曹安和 (1905-2004)⁵⁸ przybyli do pawilonu Sansheng⁵⁹, który należał do Buddyjskiego

⁵⁴ Sheng (笙) to polifoniczny instrument ze stroikiem przelotowym, składający się z pionowych piszczałek. Jest to jeden z najstarszych chińskich instrumentów, którego wizerunki sięgają 1100 r. p.n.e. Tradycyjnie sheng był używany jako instrument akompaniujący podczas solowych występów takich instrumentów jak suona czy dizi. Jest to jeden z głównych instrumentów w kunqu i niektórych innych formach chińskiej opery. We współczesnej dużej chińskiej orkiestrze sheng jest używany zarówno do tworzenia melodii, jak i do wygrywania akompaniamentu.

⁵⁵ Xiao (箫) to chiński flet pionowy o zadęciu końcowym. Uważa się, że xiao rozwinął się w starożytności z prostego fletu używanego przez lud Qiang z południowo-zachodnich Chin.

⁵⁶ Dizi (笛子) to chiński flet poprzeczny. Jest to główny chiński instrument muzyczny, który znajduje zastosowanie w wielu gatunkach chińskiej muzyki ludowej, chińskiej operze, a także we współczesnej chińskiej orkiestrze. Większość fletów dizi wykonana jest z bambusa.

⁵⁷ Pipa (琵琶) to tradycyjny chiński instrument muzyczny, należący do kategorii instrumentów szarpanych. Pipa ma drewniany korpus w kształcie gruszki z różną liczbą progów, wahającą się od 12 do 31.

⁵⁸ Cao Anhe 曹安和 (1905-2004) to etnografka muzyki z Wuxi w prowincji Jiangsu. Była prekursorką chińskiej muzyki ludowej, przez wiele lat zajmowała się badaniem tradycyjnej muzyki chińskiej, a także wykonywaniem i nauczaniem muzyki na lutni pipa oraz muzyki w operze Kunqu.

⁵⁹ Pawilon Sansheng to buddyjska świątynia w Wuxi. „W tamtym czasie zdecydowaliśmy się na nagrywanie w tym miejscu, ponieważ w świątyni było mało ludzi, a otoczenie było bardzo ciche”. „Doświadczylem oryginalnego nagrania utworu »Odbicie Księżyca na Erquan«”; rozmówca: Lai Songshou, (1921-2010), profesor muzyki, osoba która odkryła i chciała uratować od zapomnienia „Odbicie Księżyca na Erquan”, a także popularyzator tego utworu. Wywiad pochodzi z książki „Dwa źródła odbijające księżyc: Szesnastu świadków wspomina Abinga” („Èr quán ying yuè: Shíliù wèi qīn jiàn zhě yì A bǐng” 《二泉映月：十六位亲见者忆阿炳》) napisanej przez Hei Tao.

Stowarzyszenia Miasta Wuxi w prowincji Jiangsu i nagrali na starym magnetycznym rejestratorze trzy utwory wykonane przez Abinga na erhu: *Odbicie księżycy w Erquan*, *Chłodna wiosna* i *Sluchając sosen*, a także trzy utwory na lutnę pipa: *Smocza Łódź*, *Zhaojun opuszcza granicę* i *Wielkie fale podmywające piasek*. Yang Yinliu i Cao Anhe ustalili, że podczas ferii zimowych w 1950 r. lub podczas wakacji letnich w 1951 r. nagrywając kolejne utwory, jednak tuż przed drugim nagraniem Abing zmarł, a sześć wyżej wspomnianych utworów, które zostały nagrane za pierwszym razem stały się jego jedyną spuścizną dla przyszłych pokoleń.

Po ustanowieniu Chińskiej Republiki Ludowej (1949) niewielu twórców ludowych brało udział w tworzeniu muzyki na erhu. Oprócz Abinga najbardziej wpływową postacią w tym zakresie był tylko Sun Wenming (孙文明).

Sun Wenming (1928-1962) pochodził z Shangyu w prowincji Zhejiang. Po przejściu ospy w wieku 4 lat stracił wzrok. Gdy miał 12 lat zmarł jego ojciec. Zmuszony przez życie zaczął uczyć się wróżbiarstwa i wędrował po kraju, a następnie nauczył się grać na erhu, co stało się jego głównym źródłem utrzymania. Podczas nauki gry na erhu naśladował ruchy smyczka przyswajając sobie pieśni ludowe i różnego rodzaju opery. Następnie sam zaczął tworzyć własne utwory. W 1959 r. przybył do Szanghaju na zaproszenie Chińskiej Orkiestry w Szanghaju, aby dzielić się swoimi umiejętnościami, a następnie uczyć w szanghajskim Konserwatorium Muzycznym. Zmarł 13 grudnia 1962 r. w wieku 34 lat.

Sposób gry na erhu Sun Wenminga jest bardzo kreatywny. Tak jak Abing, także Sun Wenbing wzbogacił techniki gry na erhu i sztukę performatywną w wielu aspektach. Sun Wenbing używał unikalnego strojenia oktawaowego (tzn. różnica strojenia między struną wewnętrzną a zewnętrzną wynosiła całą oktawę), czasem grał bez użycia siodełka, lub używał smyczka z podwójnym włosiem, osiągając interesujący i osobliwy efekt. Jego praktyka gry na erhu była wielką inspiracją dla rozwoju sztuki erhu, zwłaszcza w zakresie wprowadzania innowacji i eksplorowania nowych kierunków tradycyjnych stylów muzycznych. Jego reprezentatywne dzieła to: *Tan Le*, *Melodia czterech kierunków*, *Pieśń wędrowca*, *Pożegnanie*, *Spokojny dźwięk fletu xiao nocą*, *Spotkanie Wiosny i Jesieni* i *Pani Du Shiniang*.

b) Wykonawcy i nauczyciele gry na erhu

Od lat 50. XX w. w Chinach zaczęła pojawiać się duża liczba wybitnych muzyków grających na erhu. Niektórzy z nich równocześnie nauczali gry na erhu i tworzyli własne utwory. Wykonawcy ci stworzyli dużą liczbę doskonałych utworów, nie tylko dzięki swojej znajomości gry na tym instrumencie i opanowaniu wielu technik, lecz także dzięki bogatemu doświadczeniu wykonawczemu, połączonemu z własnym, unikatowym sposobem postrzegania życia. Większość utworów na erhu stworzonych przez doświadczonych wykonawców w pełni wykorzystywała największe zalety erhu i dawała wspaniały efekt sceniczny. Te utwory były bliskie życiu, dlatego zyskiwały szerokie uznanie i szybko rozpowszechniały się w społeczeństwie, stając się stałymi punktami w repertuarach scenicznych i programach nauczania szkół muzycznych. Miały one wielką siłę oddziaływania w Chinach, a najbardziej reprezentatywne z nich to: *Wariacja Mulan wstępuje do wojska* Lu Xiutanga (1911-1966), *Piosenka z Henanu* Liu Mingyuana (1931-1996), *Tęsknota za domem* Wang Guotonga (ur. 1939), *Piosenka o polu* Wanga Yi (1919-2002), *Styl Bangzi* Xiang Zuyinga (1926-1999), *Rzeka smutku i Konny wyścig* Huang Haihuai'a (1935-1967), *Capriccio na motywie Opery Qin* Lu Rironga (ur. 1933) i Zhao Zhenxiao (1937-2014), *Nowi pasterze na łące* Liu Changfu (ur. 1944), *Galopujące konie bojowe* Chen Yaoxinga (ur. 1941) i *Wiosna w Jiangnan* Zhu Changyao (ur. 1956). Oprócz tego, do grona znanych wykonawców muzyki na erhu i pedagogów, którzy byli aktywni zarówno na scenie muzycznej, jak i na stanowiskach dydaktycznych należy zaliczyć takie postacie jak: Gao Yang (ur. 1957), Deng Jiandong (ur. 1963), Gao Shaoqing (ur. 1967), Yan Jiemin (ur. 1968), Song Fei (ur. 1969), Yu Hongmei (ur. 1971), a także nową generację wykonawców muzyki na erhu, do której zaliczają się m.in: Sun Huang (ur. 1981), Zhao Yuanchun (ur. 1986), Wang Xiao (ur. 1994), Gao Bai (ur. 1995) itd.

c) Kompozytorzy

Włączenie się kompozytorów w tworzenie utworów na erhu pomogło przełamać ograniczenia muzyki tworzonej przez „nieprofesjonalnych” kompozytorów i doprowadziło do osiągnięcia istotnej zmiany w jakości artystycznej dzieł na erhu.

Wśród tej grupy twórców najbardziej płodnymi i wpływowymi kompozytorami byli Liu Wenjin (1937-2013) i Wang Jianmin (ur. 1956).

Liu Wenjin (刘文金) był kluczową postacią w tworzeniu współczesnej muzyki na erhu. Jego pojawienie się wraz z dwoma utworami *Ballada o Yubei* (1959) i *Capriccio o tamie Sanmenxia* (1960) stanowiło początek zaangażowania profesjonalnych kompozytorów w tworzenie muzyki na erhu. Te dwa utwory były innowacyjne pod względem zakresu tematycznego, repertuaru i ogólnej struktury. Można powiedzieć, że wyniosły one muzykę erhu na nowy poziom. Te dwa dzieła Liu Wenjina i jego późniejszy koncert na erhu pt. *Capriccio o Wielkim Murze* znane są powszechnie jako „Trzy perły sztuki erhu”⁶⁰.

Wang Jianmin (王建民) urodził się w Wuxi w prowincji Jiangsu. Ukończył Wydział Muzyki Uniwersytetu Sztuki w Nankinie na kierunku kompozycja, a następnie kontynuował naukę w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju. W swojej twórczości Wang Jianmin wykorzystywał elementy muzyki ludowej i narodowej, łącząc tradycyjne i nowoczesne techniki kompozycji. Nie tylko zwracał uwagę na maksymalne wykorzystanie oryginalnych materiałów, lecz także na ich podstawie wprowadzał innowacje, zachowując przy tym odpowiednie proporcje i unikając nadmiernego nacisku na aspekt techniczny. Utwory na erhu autorstwa Wang Jianmina odznaczają się świeżością melodii i indywidualnym charakterem, jednak nie tracą przy tym oryginalnego ludowego kolorytu, jak również pozostają przyjemne dla ucha i zachowują wysoki poziom artyzmu. Najważniejsze utwory na erhu autorstwa Wang Jianmina to: *I rapsodia na erhu*, *II rapsodia na erhu*, *III Rapsodia na erhu*, *Ballada o fantazji* oraz koncert na erhu i orkiestrę *Urok Gór Tianshan*.

Wśród profesjonalnych kompozytorów muzyki na erhu istniała też grupa kompozytorów „awangardowych”. Ci „awangardowi” kompozytorzy to głównie osoby zajmujące się także innymi dziedzinami muzyki. Dołożyli oni wszelkich starań, aby stworzyć nowe formy strukturalne, wydobyć z instrumentów niespotykane dotąd

⁶⁰ Liao Y., *Trzy „perły” sztuki erhu – o twórczości Liu Wenjina i jego inspiracjach*, [w:] „Studia muzyczne”, 2000 (1).

Cytat z pracy Liu Wenjina 刘文金: 《我们期望改革给民族音乐带来更大的成就》 [Oczekujemy, że reforma przyniesie większe sukcesy muzyce narodowej], [w:] 《音乐年鉴》 [„Rocznik Muzyczny”], 1989.

brzmienia, znaleźć nowe materiały akustyczne, a także stworzyć nowy układ kompozycyjny i w ten sposób osiągnąć innowacyjny efekt. Poniżej wymienione zostały najbardziej reprezentatywne postacie w grupie kompozytorów „awangardowych”.

Tan Dun (谭盾, ur. 1957) to ważny przedstawiciel chińskich muzyków, który jako pierwszy zastosował „awangardowe” techniki kompozytorskie do tworzenia muzyki na erhu. *Narodowy koncert muzyki instrumentalnej* Tan Duna z kwietnia 1985 r., w którego centrum znalazły się dzieła awangardowe wywołało debatę o ścieżkach rozwoju chińskiej muzyki ludowej ku „nowoczesności i postępowi”. Dla wielu ludzi w branży muzycznej, a zwłaszcza dla młodych kompozytorów, było to wielkie źródło inspiracji w zakresie wykorzystania nowoczesnych technik kompozycyjnych w tworzeniu muzyki na chińskie instrumenty narodowe.

Nowy rodzaj twórczości poszerzył horyzonty myślowe twórców i dostarczył wielu punktów odniesień. Jednocześnie dokonano również użytecznych poszukiwań w zakresie nowych umiejętności wykonawczych i ekspresji utworów granych na narodowych instrumentach muzycznych. Reprezentatywne dzieła Tan Duna, w których zastosowano wiele takich nowoczesnych technik kompozycyjnych to koncert na erhu i orkiestrę *Rytuał ognia* oraz *Poemat w dwóch częściach* na erhu i yangqin⁶¹.

He Xuntian (何训田, ur. 1953) określany jest jako „kompozytor o najbardziej chińskiej osobowości”. W 1983 r. stworzył metodę kompozycji muzycznej RD⁶², tym samym stając się pierwszym chińskim kompozytorem, który wykorzystał w pracy kompozytorskiej własną teorię muzyki. Wykorzystując metodę RD skomponował w 1986 r. utwór *Cztery sny* grany na specjalnie przygotowanym erhu razem z orkiestrą

⁶¹ Yangqin (扬琴) to chiński instrument strunowy należący do rodziny cymbałów lub cytr. Na yangqin gra się bambusowymi pałeczkami z gumowymi lub skórzanymi główkami. Na jego trapezoidalnym drewnianym korpusie naciągnięte jest kilka rzędów strun (od 7 do 18) na 4 lub 5 mostkach. Zestawy strun na każdym mostku są nastrojone tak, że różnica między każdą struną wynosi cały ton, a różnica strojeń zestawów strun z każdego mostka wynosi kwintę czystą. taki układ umożliwia muzykowi granie skali chromatycznej we wszystkich tonacjach. Zakres yangqin obejmuje jedną oktawę poniżej środkowego C i dwie i pół oktawy powyżej.

⁶² W metodzie kompozycji muzycznej RD (the RD Method of Musical composition) litera ‘R’ oznacza arbitralną temperację stroju, która po chińsku nazywa się 任意律 rènyì lǜ. ‘R’ jest pierwszą literą powyższego wyrażenia w transkrypcji *pinyin*, dlatego zostało wybrane na jego skrót. Natomiast ‘D’ oznacza zasadę korespondencji, która po chińsku brzmi duiyìng fǎ (对应法). Litera ‘D’ jest pierwszą literą wyrażenia w transkrypcji *pinyin*, dlatego zostało wybrane na jego skrót. Arbitralna temperacja stroju wyczerpuje możliwości podziału przestrzeni między tonami (pitch spaces), a zasada korespondencji pozwala na komponowanie muzyki w oparciu o zupełnie nowy sposób myślenia.

symfoniczną. Utwór opiera się na motywie snów i składa się z czterech części reprezentujących cztery kolejne sny. Erhu używane do wykonania tego utworu wyposażone zostało w specjalny mostek i metalowy drucik, dzięki czemu muzyk mógł zagrać długie *vibrato*, *staccato* i *glissando*, pozwalające na wyrażenie za pomocą dźwięków różnych emocji, takich jak iluzja, strach czy lament⁶³.

Wen Deqing (温德青, ur. 1958) to chiński kompozytor mieszkający w Szwajcarii. Znany jest z tego, iż wykorzystuje różne nowoczesne techniki kompozycyjne do tworzenia innowacyjnych utworów granych na fortepianie, instrumentach dętych i instrumentach perkusyjnych. W 1997 r. wykorzystał twórcze połączenie brzmienia erhu i zachodniego kwartetu smyczkowego do stworzenia wariacji utworu pt. *Mala kapusta*⁶⁴.

W ostatnich latach dynamiczny rozwój erhu przyciągnął uwagę zagranicznych kompozytorów, którzy także podjęli próby tworzenia utworów na erhu, przyczyniając się do rozprzestrzenienia się instrumentu po świecie. Na przykład Maki Ishii (1936-2003), który jest mistrzem tworzenia współczesnej muzyki japońskiej, skomponował w 1995 r. utwór na erhu *Hiten Shōka (Ulatująca pod niebo pieśń pochwalna)*⁶⁵ biorący za główny motyw malowidła z grot w Dunhuangu i wyrażający tęsknotę za starożytną chińską kulturą. Słynny koreański kompozytor Park Bum-hoon (ur. 1948) napisał w 1993 r. koncert na erhu pt. *Piękny zapach*. Utwór ten, opierając się całkowicie na tradycyjnym stylu muzycznym oddaje w pełni cechy charakterystyczne erhu, będącego chińskim narodowym instrumentem muzycznym. Pokazuje to stopień wzajemnej wymiany kulturowej między Chinami a Koreą, która dokonała się na przestrzeni ponad tysiąca lat.

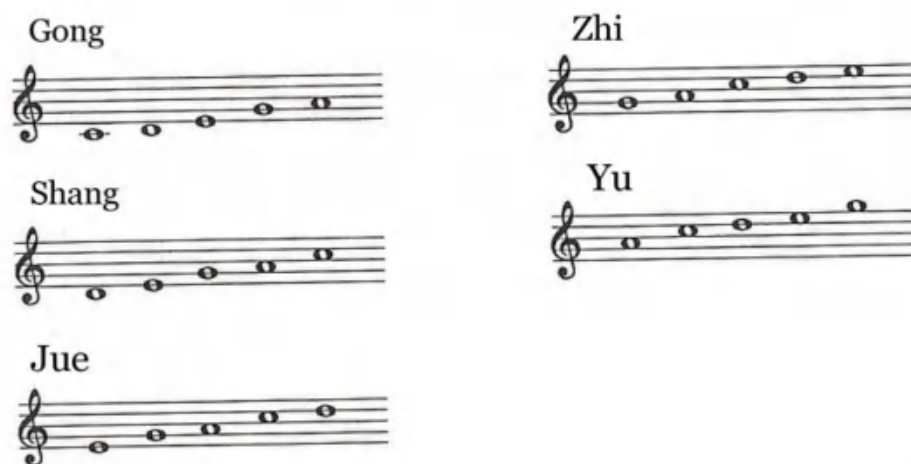
⁶³ Wang H., *Interpretacja wielu stylów twórczości muzycznej erhu pod koniec XX wieku*, [w:] „Muzyka ludowa”, 2008 (07), s. 46-49.

⁶⁴ *Mala kapusta* (《小白菜》) to chińska piosenka ludowa popularna szczególnie w prowincji Hebei, opowiadająca o niewinnej, biednej dziewczyny żyjącej na wsi. Piosenka oddaje smutek i ból dziewczyny, która traci matkę i musi znosić złe traktowanie ze strony innych ludzi. *Mala kapusta* Wen Deqinga na erhu i kwartet smyczkowy doczekała się sześciu różnych wariacji.

⁶⁵ *Shōka* to inaczej pieśń pochwalna, dlatego tytuł utworu tłumaczy się jako *Ulatująca pod niebo pieśń pochwalna*.

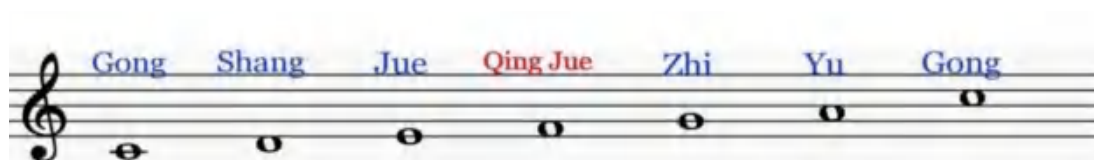
2 Chińskie skale ludowe – odmiany i warianty skali pentatonicznej

Istnieje wiele czynników, które określają cechy stylu muzycznego danego narodu, jednak skale muzyczne i ich pochodne (tryby) są jednymi z najważniejszych. Chińskie skale ludowe (中国民族调式) odnoszą się do chińskiej skali pentatonicznej (五声调式), składającej się z Gong (宫), Shang (商), Jue (角), Zhi (徵) i Yu (羽) oraz opartych na tych pięciu tonach skal: heksatonicznej (六声调式) i heptatonicznej (七声调式). Gong, Shang, Jue, Zhi i Yu nie mają stałej tonacji, ale stosunek interwałów między nimi jest zawsze taki sam: sekunda wielka, sekunda wielka, tercja mała, sekunda wielka, tercja mała. Te pięć tonów określa się zbiorczo jako ‘zhengyin’ (正音). Tryb, w którym Gong jest tonem dominującym nazywany jest trybem Gong (宫调式); tryb, w którym Shang jest tonem dominującym nazywany jest trybem Shang (商调式); tryb, w którym Jue jest tonem dominującym nazywany jest trybem Jue (角调式); tryb, w którym Zhi jest tonem dominującym nazywany jest trybem Zhi (徵调式); i analogicznie tryb, w którym Yu jest tonem dominującym nazywany jest trybem Yu (羽调式) (rys. 2-1).



Rys. 2-1. Chińska skala pentatoniczna

W skali pentatonicznej każdy ton może być akordem tonicznym, dlatego pozycja toniki musi być wskazana na początku każdego trybu, np.: tryb Gong, w którym C jest toniką nazywa się trybem C Gong (C 宫调), a skala pentatoniczna składa się z dźwięków c-d-e-g-a. Tryb Yu, w którym E jest toniką nazywa się trybem E Yu (E 羽调), a skala pentatoniczna składa się z dźwięków e-g-a-h-d. Chińska skala heksatoniczna oparta jest na chińskiej skali pentatonicznej z dodatkiem częściowego tonu⁶⁶, czyli Qing Jue 清角 (sekunda mała powyżej tonu Jue) lub Bian Gong 变宫 (sekunda mała poniżej tonu Gong) (rys. 2-2).



Chinese Six-tone Mode: C Gong Modo with Qing Jue



Chinese Six-tone Mode: C Gong Modo with Bian Gong

Rys. 2-2. Chińska skala heksatoniczna: tryb C Gong z dodatkiem Qingjue i tryb C Gong z dodatkiem Bian Gong

Chińska skala heptatoniczna oparta jest na skali pentatonicznej, do której dodaje się dwa częściowe tony w interwale tercji małej. W skali tej wyróżnia się tryb Qingyue (清乐调式), tryb Yanyue (燕乐调式) i tryb Yayue (雅乐调式). Chociaż skala heptatoniczna ma dwa tony więcej niż skala pentatoniczna, to nie zmienia podstawowych cech skali pentatonicznej, a jej poszczególne tryby przybierają nazwy

⁶⁶ Częściowy ton (piānyīn 偏音) to ton dodany do skali pentatonicznej w chińskich pieśniach ludowych w celu utworzenia sześć- lub siedmiotonowej skali.

w taki sam sposób jak w skali pentatonicznej, np. tryb Yayue Gong (雅乐宫调式), itp. Istnieje 15 trybów w skali heptatonicznej, w tym po 5 trybów Qingyue, Yanyue i Yayue. Po dodaniu do skali pentatonicznej tonu Qing Jue (sekunda mała powyżej Jue) i tonu Bian Gong (sekunda mała poniżej Gong) powstaje tryb Qingyue, zwany też skalą Qingyue (清乐音阶). Po dodaniu do skali pentatonicznej tonu Qingjue i Run 闰 (sekunda wielka poniżej Gong) powstaje tryb Yanyue, zwany też skalą Yanyue (燕乐音阶). Po dodaniu do skali pentatonicznej tonu Bian Gong i Bian Zhi 变徵 (sekunda mała poniżej Zhi) powstaje tryb Yayue, zwany też skalą Yayue (雅乐音阶) (rys. 2-3).



Rys. 2-3. Chińska skala heptatoniczna w trybie C Gong

Patrząc na powyższe tryby Qingyue, Yanyue i Yayue można stwierdzić, że struktura trybu Qingyue Gong jest prawie identyczna z zachodnią skalą C-dur, struktura trybu Yanyue Gong jest prawie taka sama jak struktura zachodniej skali miksolidyjskiej, a struktura Yayue Gong jest prawie identyczna ze skalą lidyjską. Na tym jednak podobieństwa się kończą. W zachodniej tonacji charakterystyka funkcjonowania każdego stopnia skali jest bardzo wyraźna, a w przypadku chińskich trybów,

niezależnie od tego, czy jest to Qingyue, Yanyue czy Yayue, wszystkie skale są zasadniczo skalami pentatonicznymi. Dodane do tych trzech trybów tony Qing Jiao, Bian Zheng, Run i Bian Gong w rzeczywistości pełnią tylko funkcję pomocniczą. Autorka może też przypuszczać, że dla Europejczyka każda ze skal pentatonicznych brzmi podobnie, jednak dla Chińczyka są one bardzo zróżnicowane.

3 Tan Dun i jego muzyczny świat

3.1 Lata muzycznego wzrastania



Rys. 3-1. Tan Dun w młodości

Tan Dun urodził się 18 sierpnia 1957 r. na przedmieściach miasta Changsha w prowincji Hunan w Chinach. Od dzieciństwa pasjonował się muzyką i literaturą. W szkole podstawowej grał na erhu i dizi (chińskim flecie poprzecznym), a w kolejnych latach rozpoczął również naukę gry na skrzypcach. Po raz pierwszy zainteresował się komponowaniem muzyki w szkole średniej. Po jej ukończeniu w 1974 r. wyjechał na przedmieścia miasta Changsha, aby brać udział w pracach polowych⁶⁷. W 1976 r. został przyjęty do zespołu opery pekińskiej w Hunan, jako skrzypek. W tym czasie pozostawał pod silnym wpływem hunkańskiej muzyki ludowej i lokalnej opery, spędzając mnóstwo czasu na gromadzeniu i badaniu tamtejszych

⁶⁷ „Wyjazdy w góry i na wieś” to ruch polityczny w historii Chińskiej Republiki Ludowej. Miał on miejsce w latach 1950-1978 i osiągnął swój punkt kulminacyjny podczas Rewolucji Kulturalnej (maj 1966 – październik 1976), podczas której rząd Chińskiej Republiki Ludowej zorganizował wyjazdy dla dziesiątków milionów młodych intelektualistów z miast, aby udali się na wieś w celu osiedlenia się i pracy.

pieśni. Do czasu ukończenia 20 roku życia, Tan Dun nigdy nie zetknął się z zachodnią muzyką klasyczną. Został wprowadzony w świat tej muzyki dopiero po rozpoczęciu nauki w Centralnym Konserwatorium Muzycznym w Pekinie w 1977 r. Stwierdził wtedy, że nagle stał się „niewolnikiem zachodniej muzyki klasycznej Mozarta, Beethovena, Chopina i Liszta”⁶⁸. W latach 1978-1983 odbył w pekińskim konserwatorium studia licencjackie, kolejno pobierając nauki u kompozytorów Li Yinghai’a⁶⁹ i Zhao Xingdao⁷⁰. Po ukończeniu studiów licencjackich w 1983 r. kontynuował studia w Centralnym Konserwatorium Muzycznym pod kierunkiem Zhao Xingdao. Zimą 1985 r. uzyskał tytuł magistra, a wiosną 1986 r. wyjechał na Uniwersytet Columbia w Nowym Jorku, aby kontynuować studia pod kierunkiem profesora Zhou Wenzhonga⁷¹ i Mario Davidovsky’ego. Tam też obronił doktorat w 1993 r.

3.2 Okresy twórcze: fuzja chińskiej kultury i „zachodnich” technik kompozytorskich

Prowincja Hunan, będąca miejscem urodzenia Tan Duna, szczyci się bogatą spuścizną po kulturze Chu, która właśnie tam się narodziła, była przekazywana kolejnym pokoleniom i stopniowo rozkwitała. Chu to nazwa starożytnego królestwa leżącego na terenie dzisiejszej prowincji Hunan. W czasach Wschodniej dynastii Zhou⁷² Chiny były podzielone na wiele królestw, wśród których Chu było jednym

⁶⁸ Flipse E., *Chińscy kompozytorzy muzyki klasycznej: wywiad z Tan Dunem*, YouTube, wideo, 03.04.2011, [dostęp: 17.06.2014], <https://www.youtube.com/watch?v=T9WBfn1DgDo>

⁶⁹ Li Yinghai 黎英海 (1927-2007), urodzony w Fushun w Syczuanie, był znanym współczesnym chińskim kompozytorem, teoretykiem muzyki i aktywistą muzycznym.

⁷⁰ Zhao Xingdao 赵行道 (1921-2016), urodzony w Wuhan w prowincji Hubei, był znanym współczesnym chińskim kompozytorem i pedagogiem muzycznym.

⁷¹ Zhou Wenzhong 周文中 (1923-2019) był chińsko-amerykańskim kompozytorem współczesnej muzyki poważnej. W 1946 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych i otrzymał wykształcenie muzyczne w New England Conservatory of Music i Columbia University. Nicolas Slonimski uznał Zhou Wenzhonga za jednego z pierwszych chińskich kompozytorów, którzy próbowali przełożyć autentyczne orientalne melorytmy na warunki współczesnej muzyki zachodniej.

⁷² Wschodnia dynastia Zhou (770 p.n.e. - 221 p.n.e.) to epoka, w trakcie której setki szkół filozoficznych prowadziło zażarte debaty, pojawiały się wielkie talenty, a działalność naukowa kwitła. Wschodnia Zhou dzieliła się na Okres Wiosen i Jesieni (770 p.n.e. – 476 p.n.e.) oraz Okres Walczących Królestw (475 p.n.e. – 221 p.n.e.).

z najpotężniejszych i szczyjących się wyjątkowo długą i bogatą historią. W połowie Okresu Walczących Królestw osiągnęło ono szczyt swego rozkwitu i panowało nad terenami obejmującymi obszar dzisiejszych prowincji Hunan, Hubei, Henan, Jiangsu, a także miast Chongqing i Szanghaj⁷³.



Rys. 3-2. Mapa Chin, ok. 260 r. p.n.e.

Kultura Chu silnie oddziaływała na Tan Duna, jednak największy wpływ miała na niego kultura Wu Nuo, czyli jedna z wielu orientalnych teorii mistycyzmu. Wu Nuo wywodziła się z dawnych praktyk magicznych, które polegały na wierze, że za pomocą tajemniczych, nadprzyrodzonych mocy można odpędzać złe duchy, jak również zapobiegać atakom zwierząt i klęskom żywiołowym. Kiedy Tan Dun był młody, mieszkał obok cmentarza. Za każdym razem, gdy chowano tam zmarłych, czarodziej przewodniczył ceremoniom pogrzebowym i grał pieśni żałobne. Już jako dziecko, Tan Dun odkrył, że czarodzieje i taoistyczni kapłani poszukują stanu, w którym mogą

⁷³ Sun H., *Trzy kwestie dotyczące stolicy królestwa Chu*, [w:] "Czasopismo Uniwersytetu Pedagogicznego Chin Środkowych (Nauki humanistyczne i społeczne)", 2005(04), s. 60.

komunikować się z przeszłymi i przyszłymi żywotami. Ze względu na bliski kontakt z kulturą Wu Nuo światopogląd Tan Duna już młodych latach został wyraźnie naznaczony elementami animizmu i mistycyzmu. W 1999 r. Tan Dun powiedział w rozmowie z mieszkańcami swojego rodzinnego miasta: „Jeśli chodzi o moje dzieła, to bez względu na to, jak organizuję język i jak na podstawie tematu projektuję całą strukturę, to myślę, że zawsze jest jedna rzecz, której nigdy nie będę w stanie pozbyć się z mojego umysłu. Jest to wpływ kultury magicznej Wu Nuo z Hunan na moją duszę. Ten wpływ nie jest terazniejszy, lecz pochodzi z czasów mojej młodości. Tamte śluby i pogrzeby, a także atmosfera magii i duchów wpłynęły na mnie i zakorzeniły się w moim sercu tak mocno, że teraz, kiedy prowadzę skrzypce lub cały zespół, to cała moja kontrola nad tym życiem pochodzi właśnie od tych rzeczy. Wydaje mi się, że jest to ten rodzaj rzeczy zesłanych przez los, których nigdy nie można się pozbyć”⁷⁴.

Oprócz kultury Wu Nuo, na terenach starożytnego państwa Chu istniała również silnie ugruntowana kultura Lao-Zhuang, związana ze starożytną chińską filozofią taoistyczną, której dwaj przedstawiciele – Laozi i Zhuangzi, również pochodzili z Chu⁷⁵. Poszukiwania estetyczne i duchowe zawarte w idei Laozi: „najwspanialsza muzyka ma najśłabsze dźwięki” (大音希声 dà yīn xī shēng), czy idei Zhuangzi: „jedność człowieka ze wszechświatem” (天人合一 tiān rén hé yī) głęboko zakorzeniły

⁷⁴ Zheng F., *Wędrówka między kulturą i sztuką Wschodu i Zachodu – wyjaśnienie „Fenomeny muzycznego Tan Duna”*, [w:] „Muzyczna kompozycja”, 2010 (04), s. 107-109.

⁷⁵ Taoizm to religia i filozofia starożytnych Chin, która wpłynęła zarówno na wierzenia ludowe, jak i państwowe. Taoizm jest ściśle związany z postacią filozofa Laozi, który żywił wielki szacunek do praw natury i uważał, że wszelkie zmiany są wynikiem właśnie tych praw. Jeśli chodzi o myśl muzyczną, to Laozi opowiadał się za stosowaniem wzajemnie uzupełniających się dźwięków. Najślynniejszym dziełem Laozi jest *Księga Drogi i cnoty* (《道德经》), w którym przedstawiona została jedna z najślynniejszych starożytnych teorii muzycznych: „najwspanialsza muzyka ma najśłabsze dźwięki” (dà yīn xī shēng 大音希声). Laozi uważał, że tylko poprzez tworzenie pięknej muzyki można oczyścić ludzkie serca, przynieść harmonię i spokój ducha, kształtować ludzką emocjonalność i sprawić, że każdy bez udziału świadomości poprawi własny charakter. Spadkobiercą myśli Laozi był Zhuangzi. Był on kolejnym orędownikiem kultu natury, który wysunął koncepcję „harmonii między człowiekiem a naturą”. Zhuangzi uważał, że z perspektywy myśli naturalnej, istotą muzyki jest ukazanie wrodzonego usposobienia człowieka. Jakość muzyki oceniał poprzez jej stopień naturalności i brak sztuczności, gdyż jego zdaniem, piękno muzyki bierze się z jej prostoty. Jeśli muzyka ma być w zgodzie z naturą, to musi zrzucić ograniczenia etykiety i moralności, stając się dźwiękiem samej natury. Zhuangzi wyróżniał trzy rodzaje dźwięków. Muzykę stworzoną przez człowieka nazywał „ludzkimi dźwiękami”, odgłosy wiatru i trawy nazywał „dźwiękami ziemskimi”, a odgłosy przyrody, jako całości, nazywał „dźwiękami natury”. Zdaniem Zhuangzi, dźwięki natury kryją się wszędzie. Nawet jeśli nie widzimy kształtów i nie słyszymy dźwięków, to piękne melodie wypełniają ludzkie umysły.

Niu J., „*Symfonia 1997: Niebo, Ziemia, Człowiek*” Tan Duna – chińska i zachodnia estetyka muzyki, [praca dyplomowa], Uniwersytet Yanshan, 2016, s. 11.

się w sercach ludu z prowincji Hunan w przeciągu ostatnich 2000 lat. Należy też podkreślić, że Hunan to prowincja wieloetniczna, o zróżnicowanym środowisku i geografii. Jej tereny od zawsze zamieszkiwało wiele ludów, które prowadziły odmienne style życia, prowadząc do wykształcenia się różnorodnych zwyczajów i tradycji, a także do akumulacji bogatych zasobów sztuki ludowej. Prowincja Hunan była źródłem wielu cennych inspiracji, czy wręcz materiałów muzycznych dla twórczości Tan Duna, pomagając ukształtować jego styl muzyczny i znacząco wpływając na jego sposób myślenia o tworzeniu muzyki.

Kiedy Tan Dun zakończył studia w Chinach i wyjechał do Stanów Zjednoczonych, aby podjąć dalszą naukę, zgłębił zachodnią muzykę, w tym zarówno muzykę klasyczną, jak i współczesną. W tym czasie poznał też awangardowego kompozytora Johna Cage'a, który później miał decydujący wpływ na jego twórczość. John Cage był czołowym amerykańskim kompozytorem, teoretykiem, estetykiem i artystą muzyki eksperymentalnej w XX w. Można powiedzieć, że był liderem i „prorokiem” w dziedzinie awangardy. Nie będzie też przesadą stwierdzenie, że był demiurgiem środowiska amerykańskiej, i nie tylko, awangardy. Pozostawał pod głębokim wpływem estetyki i filozofii Wschodu, zwłaszcza buddyjskiej filozofii zen i chińskiej księgi *Yijing*⁷⁶, a wiele jego pomysłów i twórczych inspiracji pochodziło ze Wschodu. To John Cage był tym, który zapoznał Tan Duna z *Yijing*. Co ciekawe, to człowiek Zachodu zaznajomił Chińczyka z tą księgą, a nie odwrotnie. Podczas studiów w Stanach Zjednoczonych Tan Dun był zafascynowany Johnem Cage'em i innymi awangardowymi muzykami, co miało ogromny wpływ na jego późniejszy styl. Tan Dun nazywał Johna Cage'a swoim „mentorem i przyjacielem”, twierdząc, że jest on

⁷⁶ *Księga Przemian* (Yìjīng 《易经》) to starożytny chiński tekst wróżbiarski, który zalicza się do najstarszych chińskich klasycznych dzieł. Za czasów Zachodniej dynastii Zhou (1000 p.n.e. – 750 p.n.e.) *Księga Przemian* pełniła funkcję instrukcji wróżenia, jednak w Okresie Walczących Królestw i we wczesnych latach cesarstwa (500 p.n.e. – 200 p.n.e.) została ona przekształcona w tekst kosmologiczny z serią komentarzy filozoficznych, znanych jako *Dziesięć Skrzydeł*. Księga ta służyła przez tysiące lat jako źródło filozoficznej taksonomii wszechświata, przewodnik etycznego życia, podręcznik dla władców i wyrocznia przepowiadająca przyszłe losy państwa i konkretnych osób. Księga była źródłem zasad organizacyjnych i autorytatywnych dowodów dla krytyki literackiej i artystycznej, kartografii, medycyny i wielu innych nauk. W jej ramach sporządzono wiele komentarzy dotyczących konfucjanizmu, taoizmu i buddyzmu, a później nawet chrześcijaństwa i innych konkurencyjnych szkół filozoficznych. Była to księga, do której odnoszono się najczęściej w Chinach i Azji Wschodniej, wierząc, że może ona wyjaśnić wszystko.

pierwszym muzykiem, który propagował *Yijing* i chińską filozofię muzyczną, a także, że jest on muzykiem, który wstrząsnął światem. Tan Dun szczególnie głęboko szanował jego wpływ i wkład w rozwój sztuki współczesnej⁷⁷.

Tan Dun powiedział kiedyś, że jego wyjazd z Hunan do Pekinu i wyjazd z Pekinu do Nowego Jorku to dwie najważniejsze decyzje w jego życiu, które znacząco wpłynęły na niego, a zwłaszcza na jego sposób myślenia. Dzięki nauce gry na ludowych instrumentach od najmłodszych lat Tan Dun zyskał głęboką świadomość swoich korzeni, a dzięki pracom rolniczym i podpatrywaniu tamtejszych mieszkańców po ukończeniu szkoły średniej zgromadził wiele materiałów dotyczących pieśni ludowych z Hunan. Późniejsze studia w Centralnym Konserwatorium Muzycznym dały mu solidne podstawy do wkroczenia na ścieżkę bardziej zaawansowanego tworzenia muzyki, a nauka za granicą sprawiła, że zaczął przykładać wagę i zastanawiać się nad rodzimymi elementami chińskimi w muzyce. To wszystko sprawiło, że ostatecznie odnalazł źródło oryginalności chińskiej kultury muzycznej i wkroczył na własną ścieżkę twórczą.

Twórczość Tan Duna można podzielić na trzy okresy. Pierwszy z nich to rodzimy okres twórczy, przypadający na lata przed 1986 r. Podczas studiów w Centralnym Konserwatorium Muzycznym Tan Dun skomponował wiele utworów w zróżnicowanych formach, w tym m.in.: symfonie, koncerty, muzykę kameralną, utwory wokalne, utwory fortepianowe i utwory grane na instrumentach ludowych.

W 1978 r., gdy był jeszcze młodym człowiekiem, napisał swój pierwszy utwór fortepianowy, pt. *Osiem wspomnień w akwareli op. 1* (Eight Memories in Watercolor). Niektóre z utworów Tan Duna zdobyły w tym okresie nagrody na krajowych i międzynarodowych konkursach kompozytorskich. Na przykład, za swoją pierwszą symfonię *Li Sao* (《离骚》) otrzymał w 1981 r. wyróżnienie na I Ogólnochińskim Konkursie Twórców Muzyki Symfonicznej. Według standardów zachodniej muzyki klasycznej utwór ten mógłby być uznany za archaiczny, ponieważ naśladował styl XIX-wiecznego romantyzmu, jednak na chińskiej scenie muzycznej, która była bardziej konserwatywna, utwór uważany był za rewolucyjny. Także jego utwór na

⁷⁷ L. Yang, op. cit., s.8.

kwartet smyczkowy nr 1 *Feng, ya, song* (《风、雅、颂》) zdobył drugie miejsce w 1983 r. na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. C.M. von Webera w Dreźnie. Kolejny utwór: *O taoizmie* (《道极》) zdobył pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Béli Bartóka w 1989 r. Utwór ten jest uznawany za najbardziej „pionierskie” dzieło Tan Duna w jego wczesnych latach twórczych. *O taoizmie* zostało ukończone w 1985 r. (wtedy jednak jego tytuł brzmiał *Intermezzo na orkiestrę o trzech brzmieniach* (《乐队与三种音色的间奏曲》), a prace nad nim trwały zaledwie osiem dni, podczas których autor pozostawał pod silnym wrażeniem ceremonii ofiarnej na pogrzebie swojej babci. Jest to utwór, w którym dźwięki orkiestry łączą się z głosem śpiewaków, a także z dźwiękami klarnetu basowego i kontrafagotu. Utwór zaczyna się od naturalnych krzyków i lamentów ludzkich, które oddają pierwotne, surowe emocje. Następnie krzyki i lamenty przewijają się także w dalszej części utworu, stanowiąc bazę dla podziału utworu na kolejne części. Orkiestra odgrywa rolę pomocniczą i dodającą atrakcyjności kompozycji. Doskonale współbrzmi ona z ponurymi i głębokimi liniami melodycznymi klarnetu basowego i kontrafagotu, wzbudzając u słuchaczy wrażenie surowości. Jest to utwór atonalny, który czerpie jednocześnie z chińskiej muzyki ludowej. Struktura akordów i progresja melodii są oparte na sekundach, kwartach i kwintach. Melodia jest ponura i ciężka, o płynnych emocjonalnych przejściach. To właśnie od momentu powstania tego dzieła ludzie zaczęli kojarzyć muzykę Tan Duna z kulturą Chu, postmodernizmem i czarami. W latach 1982-1985 Tan Dun dał trzy „Specjalne koncerty chińskich utworów instrumentalnych” w Centralnym Konserwatorium Muzycznym, podczas których po raz pierwszy zostało wykonanych wiele jego utworów, w tym *Poemat w dwóch częściach na erhu i yangqin* (《双阙》), który wywarł wielki wpływ na ówczesne chińskie środowisko muzyki ludowej. W tradycyjnej muzyce chińskiej yangqin⁷⁸ (rys.3-3) zazwyczaj pełnił funkcję

⁷⁸ Yangqin jest również nazywany młotkowanym cymbałem. Gra na tym instrumencie polega na uderzaniu w struny parą bambusowych młoteczków, wielkości pałeczek. Emitowany w ten sposób dźwięk jest wysoki i brzęczący w górnych rejestrach, miękki i piękny w środku oraz mocny i bogaty w dolnych rejestrach. Metaliczny dźwięk wydawany przez instrument przypomina klawesyn. Yangqin ma najszerszy zakres skali wśród chińskich instrumentów szarpanych (około 5 oktaw). Jest to również instrument chromatyczny. Grając akordy lub arpeggio w orkiestrze, yangqin dodaje całości harmonii.

instrumentu wygrywającego akompaniament w utworach z różnych gatunków muzycznych, jednak w *Poemacie w dwóch częściach* Tan Dun postawił erhu i yangqin na równi. Oba instrumenty mają w utworze własne linie melodyczne, co wyraźnie wskazuje na inspirację twórczym podejściem autorów zachodniej muzyki polifonicznej. Tego rodzaju kreatywne zabiegi, które przełamywały i obalały tradycję ogromnie zszokowały ówczesne środowisko muzyki ludowej, a próby zastosowania zachodnich technik kompozytorskich z XX w. w tego rodzaju muzyce otworzyły ludziom z tamtego czasu zupełnie nowe horyzonty.



Rys. 3-3. Yangqin

Drugi okres twórczości Tan Duna przypada na lata, gdy kompozytor przebywał na emigracji. Początek tego okresu datuje się na 1986 r. Tan Dun skomponował wtedy *Osiem kolorów na kwartet smyczkowy* (《为弦乐四重奏而作的八种颜色》). Koniec tego okresu przypada na 1989 r., gdy skomponował *Dziewięć pieśni* (《九歌》). W tym czasie Tan Dun zetknął się z wieloma nowoczesnymi technikami twórczymi i pionierskimi pomysłami. Chociaż jego utwory nadal zawierały w sobie chiński koloryt narodowy, to czuć w nich było również silny wpływ nowoczesnych technik i zachodnich koncepcji twórczych. W utworze *Osiem kolorów na kwartet smyczkowy*,

Końce młoteczków mogą być również używane do szarpania strun, dzięki czemu uzyskać można ostry i czysty dźwięk.

autor przyjął atonalne myślenie, połączone z technikami chińskiej opery pekińskiej⁷⁹. Pokazany na rys. 3-4 ciągły, nieregularny, długi tryl i *glissando* pierwszych skrzypiec na górze i wiolonczeli na dole to właśnie charakterystyczny styl opery pekińskiej. W utworze są też momenty, w których instrumenty strunowe imitują głos śpiewaczek opery pekińskiej, a także naśladują dźwięki muzyki buddyjskiej. Utwór ten składa się z ośmiu następujących części: *Opera pekińska*, *Cienie*, *Różowa aktorka*, *Czarny taniec*, *Zen*, *Bęben i gong*, *Zachmurzenie* i *Czerwona Sona*. Części te nie zawsze są ze sobą połączone, a całość dzieła cechuje częsta zmiana barw. Dzieło czerpie inspirację z opery pekińskiej i tradycyjnych technik wykonawczych muzyki instrumentalnej, jak również korzysta z tradycji zachodniego kwartetu, przeszczepiając na swój grunt wiele technik, takich jak atonalność i inwersja. Jest to niezwykle ważne dzieło, w którym kompozytor zintegrował współczesne teorie kompozycyjne świata zachodniego z tradycyjną kulturą chińską.



Rys. 3-4. Część pierwsza utworu *Osiem kolorów* na kwartet smyczkowy pt. *Opera pekińska*, t. 10-13

Skomponowany w 1989 r. utwór pt. *Dziewięć pieśni* miał swoją premierę w Nowym Jorku. Trwa on łącznie ok. 72 min i jest reprezentatywnym dziełem

⁷⁹ Opera pekińska jest najbardziej dominującą formą chińskiej opery, która łączy w sobie muzykę, śpiew, pantomimę, taniec i akrobacje. Powstała w Pekinie w środkowym okresie panowania dynastii Qing (1644-1912), a w pełni rozwinęła się w połowie XIX w. Wtedy też zyskała powszechne uznanie. W operze pekińskiej występują cztery główne typy ról: *sheng* (mężczyźni o dobrych manierach), *dan* (kobiety), *jing* (grubiańscy mężczyźni) i *chou* (komedianti).

drugiego okresu twórczego Tan Duna. *Dziewięć pieśni* to rytualna opera, oparta na poemacie o tym samym tytule, autorstwa wielkiego starożytnego chińskiego poety Qu Yuana⁸⁰ (340 r. p.n.e.-277 r. p.n.e.). Oryginalny utwór to pałacowa pieśń rytualna, stworzona przez Qu Yuana na podstawie ludowych pieśni z Jiangnan. Składała się ona z 11 części. Tan Dun mówiąc o tym utworze stwierdził, że: „jest on pełen rzeczy pięknych, pochodzących z natury i rzeczy mistycznych, pochodzących z ceremonii taoistycznych. Te rzeczy rezonują ze mną, ponieważ są częścią życia w odległej wsi, w której dorastałem”⁸¹. Kompozycja Tan Duna oparta jest na chińskich pieśniach ludowych, operach i ludowej muzyce instrumentalnej. Składa się ona z dziewięciu części, które nie zawsze są ze sobą połączone. Tan Dun bardzo lubił ceramiczne instrumenty muzyczne charakterystyczne dla chińskiej kultury sprzed dynastii Qin, dlatego razem z artystą ceramiką Ragnarem Raessem dokonał serii eksperymentów i wyprodukował ponad 70 glinianych instrumentów, które włączył do orkiestry, aby móc modulować barwy dźwięków wedle swoich potrzeb. W rezultacie, cała orkiestra składała się nie tylko z chińskich narodowych instrumentów muzycznych, lecz także została uzupełniona o samodzielnie wykonane instrumenty muzyczne. Poza tym, dla urozmaicenia całości, dołączono także kilka zachodnich instrumentów muzycznych, takich jak fagot i marimba. Oprócz skomplikowanej konfiguracji orkiestry, inną ważną cechą utworu było zastosowanie przez kompozytora różnorodnych, unikalnych metod przetwarzania głosu. Dźwięki mowy zostały w utworze potraktowane jako podstawowy materiał muzyczny, dzięki czemu można w nim usłyszeć wiele emocjonalnych głosów, takich jak deklamacje yunqiang z opery pekińskiej, inkantacje lamy⁸², czy różnego rodzaju okrzyki.

⁸⁰ Qu Yuan (屈原) żył w drugiej połowie Okresu Walczących Królestw (476 p.n.e. – 221 p.n.e.) i był najwcześniejszym wielkim patriotycznym poetą, a także mężem stanu, ideologiem, dyplomatą i reformatorem starożytnych Chin. Tradycyjne chińskie Święto Smoczycich Łodzi obchodzone jest dla upamiętnienia jego osoby.

⁸¹ <http://www.tandunonline.com> [dostęp: 27.11.2022].

⁸² Lama to tytuł nauczyciela Dharmy w buddyzmie tybetańskim. Historycznie termin ten był również używany w odniesieniu do mistrzów duchowych otoczonych szczególną czcią lub zwierzchników klasztorów buddyjskich.

1.

2.

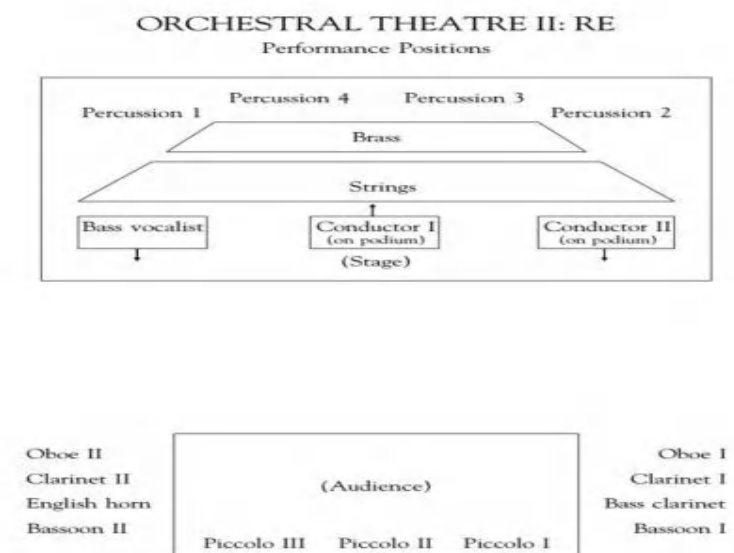
Rys. 3-5. *Dziewięć pieśni*, t. 1-2

Trzeci okres twórczości Tan Duna rozpoczął się w 1990 r. i trwa w zasadzie aż do dziś. W tym okresie styl Tan Duna stawał się coraz bardziej ustabilizowany i dojrzały. Jest to, póki co, również najbardziej płodny okres jego twórczości. Tan Dun tworzył wtedy dzieła o różnorodnej tematyce, w tym m.in. utwory dla „orkiestrowego teatru”, opery, muzykę kameralną, muzykę eksperymentalną, muzykę organiczną i muzykę filmową. Stworzona w tym czasie ścieżka dźwiękowa do filmu *Przyciążony tygrys, ukryty smok* zdobyła wiele międzynarodowych nagród, takich jak Oskar i Grammy, przynosząc kompozytorowi światową rozpoznawalność.

W 1993 r. po śmierci Johna Cage’a w 1992 r. Tan Dun skomponował utwór na preparowany fortepian pt. *C-A-G-E fingering for piano*.

Seria „orkiestrowego teatru” to zbiór reprezentatywnych dzieł trzeciego okresu twórczego Tan Duna, która obejmuje następujące dzieła: *Seria orkiestrowy teatr 0* (1990), *Orkiestrowy teatr I: Xun* (1990), *Orkiestrowy teatr II: Re* (1992), *Orkiestrowy teatr III: Czerwona Prognoza* (1996), *Orkiestrowy teatr IV: Brama* (1999). Seria ta to twórcza próba połączenia orkiestry i dramatu. Sam Tan Dun stwierdził: „zachodnia muzyka klasyczna stopniowo oddzielała wykonania instrumentalne od wokalnych, a mój »orkiestrowy teatr« ma za zadanie ponownie je ze sobą połączyć w duchu sztuki

humanistycznej. W moim »orkiestrowym teatrze« aktorzy mają uczestniczyć w krzykach i śpiewie. Dyrygent również ma włączyć się w deklamację i śpiew. Nawet publiczność powinna brać udział w spektaklu, żeby przełamać barierę między orkiestrą a widownią”⁸³.



Rys. 3-6. Pozycje wykonawcze w *Orkiestrowym Teatrze II: Re*

Kolejną ważną serią dzieł stworzonych w tym okresie przez Tan Duna była muzyka organiczna. Choć od momentu powstania muzyki organicznej do chwili obecnej nie minęło wiele czasu, to i tak zdążyła ona wzbudzić duży odzew w branży muzycznej w Chinach i za granicą. Tan Dun stwierdził, że wraz z rozwojem społeczeństwa oraz postępem nauki i technologii ludzie coraz mniej przejmują się ekologią, mimo iż degradacja środowiska zagraża już nawet życiu ludzkiemu. Ideą tworzenia muzyki organicznej było wzbudzenie w publiczności głębokiej refleksji nad ludzkim społeczeństwem i przyrodą, a także formami muzyki i myślą kulturową. Ta koncepcja twórcza wywarła głęboki wpływ na krajowe i zagraniczne kręgi muzyczne.

Organiczna muzyka tworzona przez Tan Duna wykorzystywała różne naturalne

⁸³ Peng Z., *Analiza przestrzeni akustycznej „Orkiestrowego teatru II: Re” Tan Duna*, „Badania kompetencji transmisyjnych”, 2019, 3(33), s.187.

materiały, takie jak woda, kamienie, drewno itp. jako podstawowy materiał do generowania muzyki. Zdaniem kompozytora wszystkie rzeczy mają życie i duchowość. W swojej organicznej muzyce starał się, aby produkty kultury i surowe twory organiczne spotykały się i wpływały na siebie. W 1990 r. Tan Dun po raz pierwszy spróbował zastosować twórczą koncepcję muzyki organicznej w swoim utworze pt. *Kształt dźwięku: ceramika, głos i ruch* (《声音的形状》). Tym razem sam wykonał 70 ceramicznych instrumentów wydających naturalne dźwięki, wyznaczając tym samym datę narodzin pierwszego w całości organicznego utworu muzycznego. W 1993 r. Tan Dun i nowojorski tancerz Zeng Xiaozhu ukończyli eksperymentalny dramat taneczny *Papierowa muzyka: Jin ping mei* (《纸祭:金瓶梅》), oparty na chińskiej powieści pt. *Jin Ping Mei*⁸⁴. W dramacie tym papier wykorzystany został jako rekwizyt scenograficzny, a także rekwizyt trzymany przez tancerzy, którzy dmuchając, machając, gniotąc, uderzając, potrząsając, klepiąc i śpiewając sprawili, że papier stał się słyszalnym i zauważalnym instrumentem. W ten sposób, za pomocą papieru, aktorzy wyrażali silne poczucie tęsknoty, bólu i miłości, które są nieodzowną częścią ludzkiej natury. Początkowo, te dwa nasycone duchem poszukiwań awangardowe dzieła odniosły sukces jako małe przedstawienia w teatrach eksperymentalnych. Później jednak Tan Dun próbował przenieść doświadczenie eksperymentalnej pracy twórczej i eksperymentalnych występów scenicznych do sali symfonicznej. W 1994 r. Tan Dun został poproszony o skomponowanie *Opery duchów* dla słynnego na Kronos Quartet. W skomponowanej przez siebie muzyce wykorzystał wiele zapożyczeń z różnych kultur, dodając do całości dźwięki chińskiego instrumentu pipa i dźwięki niekonwencjonalnych instrumentów, takich jak woda, metal, kamień czy papier. Ponadto wprowadził też do zachodniej muzyki kameralnej chiński teatr cieni⁸⁵ i chińską tradycję opery Nuo⁸⁶.

⁸⁴ *Jin ping mei* (《金瓶梅》), tłumaczone na język polski jako *Kwiaty śliwy w złotym wazonie*, to chińska powieść obyczajowa napisana w języku *baihua* w drugiej połowie XVI w., pod koniec panowania dynastii Ming (1368-1644). Powieść ta jest kamieniem milowym w rozwoju sztuki narracyjnej – nie tylko z chińskiej perspektywy, lecz także w kontekście historii świata. Powieść ta doczekała się wielu adaptacji operowych, a później także wielokrotnych adaptacji filmowych i telewizyjnych.

⁸⁵ Teatr cieni to starożytna forma opowiadania historii i rozrywki, w której wykorzystuje się płaskie, wycięte figurki (kukielki do tworzenia cieni), które trzyma się między źródłem światła a półprzezroczystym ekranem lub płótnem. Wycięte figurki czasami mają półprzezroczysty kolor lub



Rys. 3-7. Wodny gong (po lewej) i kamienie (po prawej) w *Operze duchów*

W 1998 r. Tan Dun otrzymał zamówienie od New York Philharmonic Orchestra na skomponowanie *Wodnego koncertu* i odbył światową trasę koncertową, realizując swoje śmiałe marzenie o integracji organicznej muzyki eksperymentalnej z orkiestrą symfoniczną. W 2000 r. Niemieckie Międzynarodowe Stowarzyszenie Bacha zleciło Tan Dunowi stworzenie organicznego musicalu *Pasja wodna według św. Mateusza* dla upamiętnienia 250. rocznicy śmierci Bacha. Podczas występu na środku sceny ustawiono 17 przezroczystych mis z wodą, które tworzyły kształt krzyża. Poprzez połączenie nowoczesnej technologii elektronicznego syntezyzatora z naturalnymi elementami i tradycyjnymi instrumentami smyczkowymi udało się zapewnić widzom doświadczenie zupełnie nowej muzycznej podróży. W 2003 r., aby uczcić ukończenie Walt Disney Concert Hall, Filharmonia Los Angeles zleciła Tan Dunowi skomponowanie *Papierowego Koncertu*. Aby zrealizować ten projekt, Tan Dun

inny rodzaj detali. Przesuwając zarówno figurki, jak i źródło światła, można uzyskać różne efekty. Utalentowany lalkarz może sprawić, że postacie będą wyglądać, jakby chodziły, tańczyły, walczyły, kiwały głowami lub się śmiały.

⁸⁶ Opera Nuo lub dramat Nuo to jedna z najpopularniejszych oper ludowych w Chinach, która charakteryzuje się szczególnymi cechami, takimi jak przerażające maski, unikalne stroje i ozdoby, dziwny język i tajemnicze sceny. Opera Nuo została włączona na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego Chin. Opera jest przedstawieniem religijnym, nieodłącznym elementem kultury nuoizmu, czyli rodzaju chińskiej religii ludowej. Celem opery Nuo jest odpędzanie diabłów, chorób i złych wpływów, a także prośba o błogosławieństwo bogów. Śpiew i taniec są nieodłączną częścią opery Nuo, a wykonawcy noszą kostiumy i maski.

poświęcił wiele czasu na podróże po Chinach, w celu zbierania pieśni ludowych, a także udał się do słynącej z wyrobu papieru wioski w Guizhou⁸⁷ w poszukiwaniu papierów o różnej fakturze i gramaturze. Tan Dun poznał tam cały proces wytwarzania papieru przez miejscową ludność i doświadczył lokalnej atmosfery „papierniczej” społeczności. Poprzez „techniki”, takie jak darcie papieru, dmuchanie, klepanie, potrząsanie itp. sprawiał, że papier emitował różne dźwięki, a następnie zintegrował je z muzyką symfoniczną. W ten właśnie sposób Tan Dun z powodzeniem wprowadził koncepcję organicznej muzyki papierowej do sali symfonicznej. Poprzez kolejne wykorzystania swojej koncepcji w praktyce stopniowo prezentował sposoby tworzenia i wykonywania muzyki organicznej całemu światu.



Rys. 3-8. *Papierowy koncert*

Oprócz wyżej wymienionych utworów, inne reprezentatywne dzieła Tan Duna z tego okresu to m.in.: *Elegia: śnieg w czerwcu*, *Koło z czterema trio, dyrygentem i publicznością*, *Symfonia 1997 – Niebo, Ziemia, Ludzkość*, *Ognisty rytuał na huqin i chińską orkiestrę*, *Mapa: koncert na wiolonczelę, wideo i orkiestrę*, *Pierwszy cesarz i Marco Polo*.

⁸⁷ Guizhou to prowincja w południowo-zachodniej części Chińskiej Republiki Ludowej. Tan Dun udał się do wioski Danzhai w Guizhou, w poszukiwaniu muzyki i papieru. W miejscu tym zachowało się narodowe rzemiosło papiernicze, które przekazywane jest od połowy dynastii Tang aż do dziś. Tradycja rzemieślnicza w tym miejscu jest doskonale zachowana i znana jest jako „żywa skamielina” chińskiej kultury papierniczej.



Rys. 3-9. Najnowsze zdjęcie Tan Duna (zrobione na Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym w Pekinie 7 października 2023 r.).

4 Twórczość fortepianowa Tan Duna

4.1 *Osiem wspomnień w akwareli op. 1*

Utwór ten ma szczególne znaczenie, gdyż stanowił podstawę dla ukształtowania się przyszłego stylu twórczego Tan Duna. Wiele elementów muzycznych zawartych w tym utworze Tan Dun wykorzystuje w swoich kompozycjach do dziś. Utwór zachowuje koloryt chińskiej muzyki poprzez użycie skali pentatonicznej i jej różnych pochodnych i odmian, czyli tzw. chińskich skal/trybów ludowych⁸⁸. Jak sugeruje tytuł całego dzieła, każda kolejna część jest jak malowany akwarelą obraz, który przenosi słuchacza w świat wspomnień Tan Duna z jego barwnego dzieciństwa w rodzinnym mieście. Każda z miniatur to mała forma o zróżnicowanym charakterze, różnorodnej szacie dźwiękowej i wyjątkowym wyrazie emocjonalnym. Można tu znaleźć zarówno elementy tonalne, jak i atonalne. Faktura jest czasem przejrzysta, a czasem gęsta. Ma charakter akordowy i wykorzystuje wszystkie rejestry fortepianu. Melodyka czasem jest prosta i lapidarna, a czasem bardziej wysublimowana, objawiająca elementy europejskiego impresjonizmu i myślenia politonalnego.

Osiem wspomnień w akwareli składa się z ośmiu niewielkich miniatur tematycznych, których tytuły brzmią:

Utracony księżyc

Skaczące fasolki

Pieśń pasterza

Niebieska zakonnica

Czerwone pustkowia

Starożytny pogrzeb

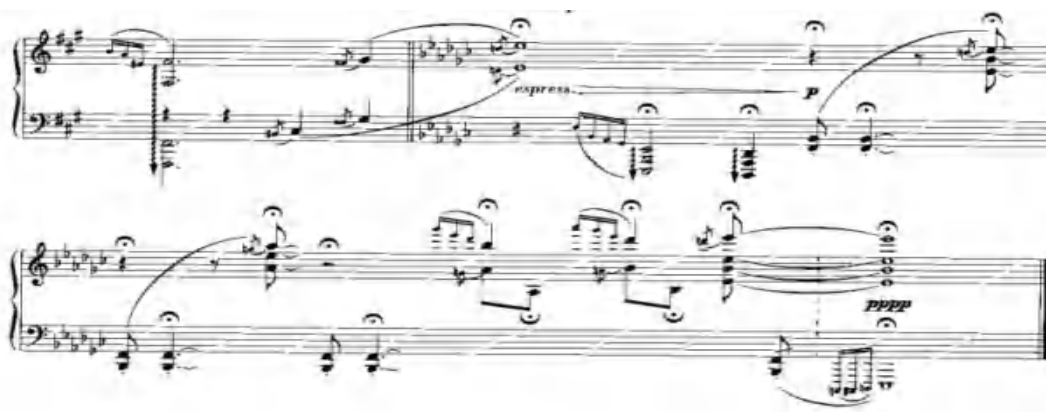
Unoszące się chmury

Deszcz w słońcu

Pierwszy utwór pt. *Utracony księżyc* (oparty na skali bE Yu) posiada swobodną

⁸⁸ Percepcję tych skal można porównać do percepcji skal kościelnych, których poszczególne odmiany i różnice są trudno uchwytnie, nawet dla ucha Europejczyka. Podobnie jest ze skalami pentatonicznymi. Słuchacz wyłapuje w zasadzie tylko jedną, choć tak naprawdę użytych jest kilka wariantów, lecz brzmią one bardzo podobnie.

narrację *a piacere*. Całość sprawia wrażenie improwizacji i utrzymana jest w formie ABA1. Utwór pełen jest fermat, zawiesznień i zatrzymań narracji, jakby to była mowa, skarga (oznaczenie *con dolore*) lub recytatyw. Część A jest bardziej rozbudowana od jej powrotu A1. Harmonia oscyluje pomiędzy B a Es (kompozytor nie używa tercji w akordzie), gdzie B pełni rolę dominanty, a Es centrum tonalnego. Środkowa część B (*rubato molto*) wprowadza szybkie figuracje. Muzyka biegnie tu znacznie potoczniej. Powrót części A1 w skróty przedstawia ramy harmoniczne części A i w „telegraficznym” skrócie kończy tę miniaturę. Można powiedzieć, że młody Tan Dun wyrusza w świat, patrzy na księżyc i już tęskni za domem.



Rys. 4-1. *Ubywający księżyc*, t. 13-14

Drugi utwór pt. *Skaczące fasolki* ma formę AA, która jest powszechną formą w muzyce chińskiej, gdzie kompozytorzy albo używają znaku powtórzenia, albo rozpisują dwa razy tę samą muzykę. Tak właśnie robi Tan Dun, z tym że w powtórzeniu wprowadza szybsze tempo. Miniatura ta utrzymana jest w trybie D Yu i właściwie od początku do końca konsekwentnie dąży do kulminacji w ostatnim takcie w *fff*. Charakter utworu jest żartobliwy, a melodia prosta i lapidarna. Temat powtarzany jest kilka razy – dwa razy w macierzystej donacji d-moll, a później w B-dur. Za każdym razem jego finał kończy się „lokalną” kulminacją – małym wybuchem, jakby fasola kielkowała i wyskakiwała z łupinki. W tym fragmencie jest wiele nieoczekiwanych akcentów, sforzat i „zgrzytających” akordów, choć całość jest

(w przeciwieństwie do pierwszego utworu) bardzo tonalna. Po czwartym i piątym przeprowadzeniu tematu następuje nieoczekiwane *pianissimo*. Kompozytor wariantuje motyw zmieniając nieco melodię i rezygnując z ćwierćnuty, przez co fraza jest bardziej potoczna, a charakter utworu bardziej zadumany i mistyczny. Jednak nastrój ten trwa tylko chwilę, bo całość kończy potężna kulminacja. Mimo humorystycznego charakteru utwór jest bardzo emocjonalny i napisany z wielkim rozmachem.



Rys. 4-2. *Skaczące fasolki*, t. 1- 8 i *Nowa szwagierka*

Pieśń pastuszka (w trybie D Yu, ale dla ucha Europejczyka utrzymana w umownej tonacji a-moll) odzwierciedla łagodny i melodyjny charakter *shange*⁸⁹. Temat melodii i rytm jest bardzo podobny do górskiej pieśni z Hengdong *Ta góra spogląda na tamtą górę* (rys. 4-3)⁹⁰. *Pieśń pastuszka* to utwór o swobodnej narracji, w którym kompozytor stosuje umowne kreski taktowe (przerywana linia), sugerując swobodę czasową, w przeciwieństwie do, na przykład, utworu drugiego. *Arpeggia* grane w różnych kierunkach, przednutki i tryle pełnią funkcję kolorystyczną. Utwór

⁸⁹ Shange (山歌) to rodzaj chińskiej pieśni ludowej. Shange są powszechnie śpiewane na wsiach. Słowo 'shange' oznacza 'górską pieśń'.

⁹⁰ Liu J., *Analiza muzyczna i studium wykonania utworu „Wspomnienia w ośmiu akwarelach”*, [praca dyplomowa] Uniwersytet Pedagogiczny Jiangsu, Xuzhou, 2018.

rozpoczyna krótki dwutaktowy wstęp, a melodia właściwa wraz z żywą narracją pojawia się w trzecim takcie. Kompozytor stosuje *unisono* głównej melodii, uzyskując w ten sposób wariant brzmieniowy. Operuje tu prostą harmonią, ale nie w banalnym ujęciu, wykorzystując przez chwilę dominantę w t. 5 i zatrzymując się dłużej na subdominancie w t. 7. Poza tym stosuje też zabieg polifoniczny, prowadząc prawą i lewą rękę w niezależnych melodiach (t. 4-7). Utrzymany w tonacji macierzystej fragment środkowy (*Andante rubato*) jest parafrazą motywu pierwszego. Fragment trzeci, czyli A1, to zsyntetyzowane, skrótowe użycie arpeggiów i pierwszego motywu. Konstrukcja utworu i wszystkie użyte w nim środki ukazują Tan Duna jako kompozytora precyzyjnie operującego technikami twórczymi.

Rys. 4-3. Górską pieśń z Hengdong *Ta góra spogląda na tamtą górę*

Czwarty utwór pt. *Niebieska zakonnica* składa się z trzech części (ABA1) w skali pentatonicznej w trybie E Yu, w tonacji e-moll i liczy 44 takty. Kompozytor wykorzystał tu melodię pieśni ludowej z Hunan *Dziewczyna ze wsi przybyła do miasta* (rys. 4-4), prowadząc ją w swobodnym kanonie. Intencją kompozytora było stworzenie żywego dialogu między matką a dzieckiem. Jest to utwór o niezwykle ładunku emocjonalnym. Część A, złożona z dwóch niemal identycznych fraz, różniących się dynamiką (*mp* i *mf*) i lewą ręką, ma niezwykle spokojny charakter (*andante*), wręcz

semplice. Za pierwszym razem lewa ręka pełni funkcję harmoniczną i agogiczną, ale gdy T1 jest grany po raz drugi kompozytor wprowadza polifonię – obie ręce grają wówczas w swobodnym kanonie. Część środkowa B (*più mosso*) wprowadza ożywienie i niepokój, a kończy się kulminacją w głośnej dynamice. Po krótkim łączniku w formie jednotaktowego *quasi recitativo* powraca T1 w lekko zvariantowanej wersji, bo z użyciem rytmów punktowanych. Dzięki nim kompozytor wzmacnia ekspresyjną siłę muzyki.



Rys. 4-4. *Niebieska Zakonnica*, t. 9-16 i t. 34-44

Piąty utwór, zatytułowany *Czerwone pustkowie*, oraz szósty, zatytułowany *Starożytny pogrzeb*, mają trzyczęściową formę i również napisane są z wykorzystaniem elementów polifonii. Są to dwa najbardziej ponure utwory, które bazują na motywach rytuałów i zwyczajów, które kompozytor pamiętał z dzieciństwa. *Czerwone pustkowie* to utwór, w którym operowanie czasem przez wykonawcę odgrywa niezwykle ważną rolę. Polifoniczna, wieloplanowa faktura oddaje wrażenie przestrzeni tytułowego pustkowie. Utwór nie powinien być grany zbyt pospiesznie. Kompozytor operuje w nim na ogół trzema planami: główną melodią w górnym głosie (która czasem oddaje swą funkcję innym głosom), głosem środkowym (pełniącym funkcję harmoniczną, czasem kontrapunktującą) oraz trzecim planem basowym. Utwór

rozwija się aż do ogromnej kulminacji w t. 13 o fakturze iście rachmaninowskiej. Można powiedzieć, że jak zwykle kompozytor kończy miniaturę powrotem motywu pierwszego w skróconej, skondensowanej postaci.



Rys. 4-5. *Starożytny pogrzeb*, t. 1-6

W szóstej miniaturze, zatytuowanej *Starożytny pogrzeb*, kompozytor wykorzystuje melodię do zobrazowania tradycyjnych lokalnych obrzędów ofiarnych. Utwór od początku do końca konsekwentnie dąży marszowym tempem do kulminacji, która ma miejsce w środkowym fragmencie *piu mosso*. Miniatura ma formę ABA1 i utrzymana jest w tonacji C-dur. Nie brakuje w niej zaskakujących, a nawet wyszukanych harmonii (t. 2, 3, 4). W utworze tym kompozytor operuje rozbudowaną fakturą i dużym brzmieniem fortepianu, wykorzystując zarówno górne rejestry w akordach, jak i głębokie basy w lewej ręce.



Rys. 4-6. *Starożytny pogrzeb*, t. 13-18

Siódmy utwór pt. *Unoszące się chmury* (w trybie bE Gong) przywołuje skojarzenia z muzyką francuskiego impresjonizmu. Kompozytorzy tego nurtu muzycznego na pierwszym miejscu stawiali walory brzmieniowe i kolorystyczne. W swojej muzyce wykorzystywali również elementy programowe, a strona rytmiczna nie była najważniejsza. Tan Dun stosuje podobne podejście. *Unoszące się chmury* to utwór o „pajęczej” strukturze – pojawia się w nim wiele pojedynczych, „obłych” grup szesnastek, które oddają wrażenie chmur płynących po niebie. Pojawiają się one daleko na horyzoncie i przybliżają wraz z biegiem muzyki. Gdy są „blisko” kompozytor wprowadza tryle i zatrzymuje bieg szesnastek (*arioso*). Wtedy można podziwiać majestat chmur – melodia w prawej ręce zmienia się nieustannie pokazując ulotność i zmienność chmur poprzez ciągłe modyfikowanie kierunku, rytmu i zdobień. Z czasem faktura rozrzedza się, dynamika cichnie, a chmury „nikną” w oddali na niebie. Materiał motywiczny tej miniatury oparty jest na melodiach ludowych z rodzinnego miasta kompozytora w zachodnim Hunan.



Rys. 4-7. *Unoszące się chmury*, t. 1-9

Ostatni utwór pt. *Deszcz w słońcu* (w trybie G Zhi) to, podobnie jak *Pękające fasolki*, utwór lapidarny, jednak tu na pierwszy plan wysuwa się bardziej dziecięca naiwność i prostota. Utwór opatrzony jest znakiem repetycji – całość powtarza się dwukrotnie i można powiedzieć, że posiada formę binarną. Utwór utrzymany jest w tonacji G-dur i moduluje do C-dur i F-dur, jednak nie aspiruje do komplikacji harmoniczych, bo to nie w nich leży jego siła, lecz w spontaniczności i rozmachu. Całość ma żartobliwy charakter dzięki zastosowaniu artykulacji *staccato* i prostej melodii w temacie. Melodia również wywodzi się z ludowej pieśni Hunan z rodzinnego miasta kompozytora o tytule *Wypas krów* (rys. 4-8). Ta ludowa piosenka jest lekka i żywa, oddająca radosny nastrój dzieci bawiących się na bambusowych koniach.



Rys. 4-8. Ludowa pieśń Hunan *Wypas krów*

Tym utworem kończy się cykl ośmiu miniatur Tan Duna. Często stosowany zabieg skracania reprzyzy (czyli powrotu tematu, czy motywu pierwszego) pokazuje, że kompozytor stara się, aby jego utwory były skondensowane i zwarte, nie „przegadane”, a przez to nie schematyczne i „łopatologiczne”. Jakże często zdarza się, że kompozytorzy niepotrzebnie powtarzają całą ekspozycję co do nuty w reprzyzie.

Walentyzm muzyki chińskiej nigdy nie opierał się na świadomym i konsekwentnym budowaniu kulminacji dynamicznych w taki sposób, jak miało to miejsce w muzyce europejskiej (zwłaszcza od czasów romantyzmu). Raczej robiono to za pomocą agogiki, np. przyspieszając. Tan Dun natomiast precyzyjnie, można powiedzieć po bartokowsku, doprowadza do kulminacji, a potem do jej rozładowania. Poprzez zastosowanie wielu niechińskich elementów muzycznych, miniatury te ukazują kompozytora niebanalnego, który przyswoił sobie wiedzę nie tylko z zakresu muzyki chińskiej, ale i europejskiej. Tego rodzaju kombinacja różnych elementów udowadniają, że Tan Dun jest twórcą dobrze wykształconym, o otwartej osobowości twórczej, potrafiącym na tradycyjny chiński grunt przenieść obce elementy muzyczne.

4.2 *C-A-G-E fingering for piano*



Rys. 4-9. Tan Dun i John Cage

Mentor i przyjaciel Tan Duna, John Cage, zmarł w Nowym Jorku w 1992 r., a w pierwszą rocznicę jego śmierci Tan Dun zadedykował jego pamięci utwór fortepianowy pt. *C-A-G-E*, który został pomyślany jako „palcówka na fortepian”. Utwór wykorzystuje tylko cztery nuty c, a, g, i e (do, la, sol, mi). Kompozytor używa każdego rejestru fortepianu – zaczyna w środkowym, przemieszcza się z biegiem utworu wyżej, a następnie do najniższych basów, by poprzez klastery w dynamice *ff* zakończyć znowu w środkowym rejestrze. Tan Dun bawi się relacją cisza-dźwięk, często zaczynając poszczególne fragmenty od *niente*, stosując emocjonalne „brzuchy” dynamiczne i wracając z powrotem do ciszy (*niente*). Używając tylko czterech dźwięków z nazwiska Johna Cage’a (które nie są składnikami typowego trójdźwięku), udaje mu się stworzyć tonalność, a przynajmniej jej wrażenie. Choć nie jest to utwór tonalny w tradycyjnym ujęciu, to przewijają się przez niego dwie domyślne tonacje: C-dur i a-moll, z dominującą rolą tej drugiej. Do tego połączenie dźwięków g-a-c daje fragment skali pentatonicznej, co jest typowo chińskim elementem. Tan Dun skupia się przede wszystkim na „palcówce”, czyli wymaga od pianisty gry na różne sposoby za pomocą rąk, a więc nie każe używać np. pałek perkusyjnych. Pukanie, „chodzenie” palcami po strunach, „tuptanie”, szarpanie, szmeranie *glissando*, czy po prostu zwyczajna gra po klawiszach to wachlarz wykonawczy pianisty. Granie na klawiaturze, po strunach, jak i po ramie instrumentu musi odbywać się wyłącznie z użyciem palców. Sposób szarpania strun był inspirowany chińskim instrumentem szarpanym o nazwie pipa. W utworze tym kompozytor stosuje liczne *pizzicata*, *glissanda*, tłumienia strun, flażolety itp. Często zmienia barwę i wysokość dźwięku za pomocą „obcego” przedmiotu, np. solniczki ceramicznej. Wykorzystuje bardzo konkretne struktury melodyczno-rytmiczne, ale w wielu fragmentach melodyka, harmonia i rytm są prowadzone swobodnie, jakby w sposób improwizowany. Dynamika, jak zwykle u Tan Duna, posiada dużą amplitudę.



Rys. 4-10. C-A-G-E, t. 22-27

To w amerykańskich utworach objawiły się różnorakie ruchy muzyczne początku XX w. Jak widać styl ten pasował Tan Dunowi, a w szczególności swoboda i nieskrępowanie wypowiedzi muzycznej. Kompozytor zbudował swój utwór z kilku luźnych fragmentów układając naprzemiennie części improwizowane z częściami o konkretnej strukturze rytmicznej. Całość kończy akordową kulminacją.

* * *

Autorka, pomimo że w tytule pracy zawarła jedynie utwór *Crouching tiger*, to pragnęła również ukazać szersze spektrum twórczości Tan Duna dotyczące użycia fortepianu, stąd opis i zaprezentowanie *Ośmiu wspomnień w akwareli* i *C-A-G-E* na płycie CD. Zostały one też z tego powodu umieszczone na końcu płyty. Operowanie fortepianem przez kompozytora, efekty brzmieniowe, jak również sama strona wyrazowa muzyki użyta w obu utworach znajduje swój finał właśnie w *Crouching tiger*, a zwłaszcza w partii fortepianowej, którą autorka opracowała. Ukazuje to pełny

obraz Tan Duna jako kompozytora muzyki na fortepian i uzasadnia zabiegi fakturalne w wyciągu autorki.

5 Przyczajony tygrys, ukryty smok – ścieżka dźwiękowa filmu jako muzyczny pierwowzór koncertu

Inspiracja obrazem, fabułą, skojarzeniami, czy zwyczajnie używanie wyobraźni podczas grania jest niezwykle pomocne w wykonawstwie muzycznym. Z tego powodu autorka uznała za ważne przedstawienie treści filmu, tym bardziej, że był on muzycznym pierwowzorem *Koncertu*. Ponadto w muzyce chińskiej związek muzyki ze słowem jest bardzo bliski, a samej muzyce nadawanych jest zawsze wiele znaczeń. W zasadzie nie istnieje czysto abstrakcyjna muzyka chińska.

5.1 Fabuła filmu *Przyczajony tygrys, ukryty smok*

Przyczajony tygrys, ukryty smok (《卧虎藏龙》) to chińskojęzyczny film z gatunku sztuk walki z 2000 r., wyprodukowany w koprodukcji przez Chiny i Stany Zjednoczone. Oparty jest na powieści Wang Dulu z lat 1941-1942 o tym samym tytule. Reżyserem jest Ang Lee, a choreografem sztuk walki Yuen Woo-ping. W rolach głównych wystąpili: Chow Yun-Fat, Michelle Yeoh, Zhang Ziyi i Zhang Zhen.

Film opowiada historię Li Mubai'a, znanego mistrza miecza Wudang⁹¹ z XIX-wiecznych Chin, które podlegały w tym czasie władzy dynastii Qing. Bohater pragnie odejść na emeryturę i prosi swoją przyjaciółkę Yu Xiulian, aby przewiozła jego miecz do stolicy i oddała go w ręce beile ye⁹². W noc po dotarciu do domu beile ye miecz został jednak skradziony. Yu Xiulian potajemnie szuka miecza i dowiadyuje się, że został on skradziony przez Yu Jiaolong, córkę gubernatora Yu, który właśnie wrócił do stolicy z Xinjiangu⁹³. Gdy gubernator Yu był urzędnikiem w Xinjiangu, Yu Jiaolong poznała miejscowego bandytę Luo Xiaohu, z którym połączyło ją romantyczne uczucie. Ich romans został jednak przerwany, gdyż Yu Jiaolong musiała wrócić

⁹¹ Wudang to fikcyjna szkoła sztuk walki wspomniana w kilku chińskich książkach wuxia. Jest powszechnie przedstawiana jako jedna z wiodących ortodoksyjnych szkół wulin (społeczności mistrzów sztuk walki). Nazwa szkoły pochodzi od miejsca, w którym się znajduje, czyli od Gór Wudang.

⁹² Beile ye (贝勒爷) był jednym z tytułów na dworze cesarskim. Z reguły tytuł ten był dziedziczny.

⁹³ Xinjiang to region położony pośrodku Eurazji, w północno-zachodniej części Chin.

z ojcem do Pekinu i poślubić innego mężczyznę. Yu Jiaolong od najmłodszych lat uczyła się sztuki walki od Nefrytowej Lisicy, która ukrywała się w rodzinie Yu w przebraniu sługi. Nefrytowa Lisica była wielką oszustką, która w przeszłości popełniła wiele haniebnych czynów, w tym ukradła mistrzowi Li Mubai'a podręcznik Wudang⁹⁴, a następnie go otruła. Nefrytowa Lisica była analfabatką i mogła ćwiczyć tylko na podstawie obrazków z podręcznika. Yu Jiaolong potrafiła czytać i pisać, lecz nie zdradziła Nefrytowej Lisicy treści książki i sama w tajemnicy ćwiczyła bardziej zaawansowane umiejętności. Kiedy Li Mubai dowiedział się, że miecz został skradziony, dołączył do Yu Xiulian, aby razem z nią go szukać. Yu Xiulian wiedziała, że to Yu Jiaolong ukradła miecz, jednak odkąd poznała młodszą kobietę traktowała ją jak siostrę, dlatego kilka razy sugerowała jej dobrowolne oddanie miecza. Równocześnie do tych wydarzeń inspektor policji Shan-Gan⁹⁵ i jego córka obserwowali rodzinę Yu, próbując schwytać Nefrytową Lisicę. Li Mubai również chciał znaleźć Lisicę, aby ją zabić i pomścić śmierć swojego mistrza. Pewnej nocy wszystkie te osoby spotkały się i stanęły do walki, w której inspektor został zabity przez Nefrytową Lisicę. Li Mubai walczył z Yu Jiaolong i odkrył, że kobieta walczy za pomocą tego samego stylu walki co on, a także, że jest ona niezwykle utalentowana. Pierwotnie Yu Jiaolong miała wrócić do Pekinu, aby zgodnie z wolą rodziców wyjść za mąż, jednak kobieta nie mogła porzucić marzeń o wolności, więc zabrała miecz i uciekła z domu. Yu Xiulian i Li Mubai uznali Yu Jiaolong za niezwykle utalentowaną adeptkę sztuk walki i podążali za nią, ale Yu Jiaolong okazała się również bardzo brutalną osobą i w czasie pojedynku ugodziła mieczem Yu Xiulian. Po tym wydarzeniu Yu Jiaolong ponownie spotkała się z Nefrytową Lisicą, która wiedziała już, że Yu potajemnie uczyła się sztuk walki i że jej umiejętności przewyższają znacznie umiejętności nauczycielki. Nefrytowa Lisica czuła się zazdrosna i dlatego chciała zabić swoją uczennicę. Na szczęście Li Mubai dotarł na czas i uratował Yu Jiaolong, jednak sam zginął od zatrutej igły. Yu Xiulian zaprowadziła Yu Jiaolong w góry

⁹⁴ Podręcznik Wudang to księga Szkoły Wudang, w której zapisano metody praktykowania wysoce zaawansowanych sztuk walki, ze szczegółowymi opisami i ilustracjami. Metody te nie mogły być przekazywane osobom spoza Szkoły Wudang.

⁹⁵ Shan-Gan odnosi się do obszaru dzisiejszych chińskich prowincji Shaanxi i Gansu.

Wudang⁹⁶, lecz po wszystkich wcześniejszych doświadczeniach Yu Jiaolong straciła wcześniejsze silne przekonanie o prawdziwości swojej miłości do Luo Xiohu i słuszności swojego pragnienia wolności. Kobieta skoczyła więc z góry Wudang w przepaść.

Film *Przyczajony tygrys, ukryty smok* zdobył wiele nagród, w tym cztery Oscary na 73. rozdaniu Nagród Akademii Filmowej. Był to pierwszy film w historii chińskiego kina, który zdobył Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego.

5.2 Muzyczne wersje *Przyczajonego tygrysa*

W 2000 r. znany chiński reżyser Ang Lee zwrócił się do swojego przyjaciela Tan Duna z prośbą o napisanie muzyki do filmu *Przyczajony tygrys, ukryty smok*. Tan Dun otrzymał na to zadanie tylko dwa tygodnie. Zgodził się jednak. Stworzył muzykę i tak powstał album ze ścieżką dźwiękową do filmu. Do udziału w nagraniu zaprosił słynnego wiolonczelistę Ma Youyou⁹⁷, znanego na świecie jako Yo-yo Ma, i wykonawczynię muzyki na erhu Ma Xiaohui⁹⁸. Album składa się z 15 utworów: 1. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (3:24); 2. *The Eternal Vow* (3:02); 3. *A Wedding Interrupted* (2:16); 4. *Night Fight* (3:11); 5. *Silk Road* (3:09); 6. *To the South* (2:21); 7. *Through the Bamboo Forest* (4:23); 8. *The Encounter* (2:41); 9. *Desert Capriccio* (4:33); 10. *In the Old Temple* (3:47); 11. *Yearning of the Sword* (3:34); 12. *Sorrow* (4:03); 13. *Farewell* (2:25); 14. *A Love Before Time* (wersja angielska: 3:46, wersja chińska: 3:38); 15. *Green Destiny* (Love Theme, 2:21).

Ścieżka dźwiękowa filmu zdobyła dziesięć nominacji na 73. ceremonii rozdania Oscarów, w tym za „najlepszą piosenkę oryginalną” i za „najlepszą muzykę filmową”.

⁹⁶ Góry Wudang to pasmo górskie w północno-zachodniej części chińskiej prowincji Hubei, na południe od Shiyan.

⁹⁷ Ma Youyou (马友友) to chińsko-amerykański wiolonczelista. Urodził się 7 października 1955 r. w Paryżu we Francji, jednak jego przodkowie pochodzili z powiatu Yinxian w prowincji Zhejiang (obecnie dystrykt Yinzhou, miasto Ningbo). Nagrał ponad 90 albumów i zdobył 18 nagród Grammy.

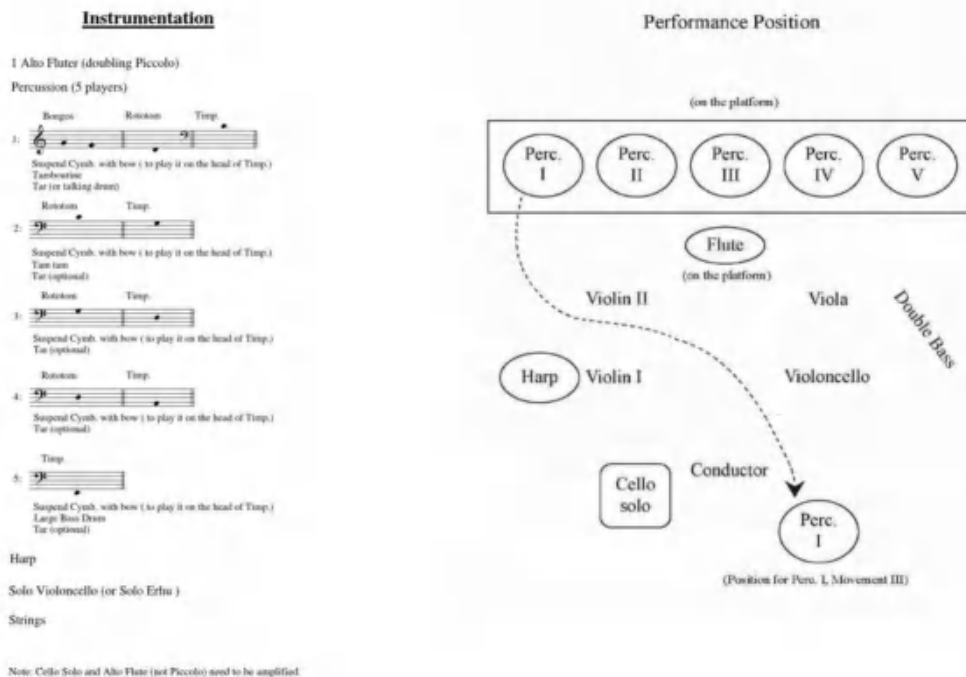
⁹⁸ Ma Xiaohui (马晓辉), urodzona w 1965 r., jest wykonawczynią muzyki na erhu i kompozytorką z Szanghaju. Jej trasy koncertowe obejmowały dziesiątki krajów w Europie, Ameryce, Azji i Afryce. Od ponad dziesięciu lat współpracuje z Berliner Philharmoniker, Orchestra National de France, NHK Symphony Orchestra of Tokio, National Symphony Orchestra of Mexico, Hong Kong Philharmonic Orchestra, organizując łącznie ponad 300 występów solowych i kursów mistrzowskich.



Rys. 5-1. Okładka albumu ze ścieżką dźwiękową filmu *Przyczajony tygrys, ukryty smok*

Wkrótce po premierze Tan Dun skomponował w oparciu o ścieżkę dźwiękową *Koncert „Crouching tiger” (Przyczajony Tygrys)* na wiolonczelę, perkusję i orkiestrę kameralną i zaprosił Yo-Yo Ma do wykonania światowej prapremiery. Otrzymała się ona 30 września 2000 r. na londyńskim festiwalu Barbican Centre: Fire Cross Water.

Koncert składa się z sześciu części, tak, jak wersja na erhu. Wszystkie orkiestrowe części połączone są poprzez wiolonczelowe kadencje. Sekcja perkusyjna złożona jest z pięciu wykonawców, którzy grają na: kotłach, rototomie, bongo, podwieszanym talerzu ze smyczkiem, tamburynie i bębnie tar. W skład zespołu wchodzi również flet altowy i piccolo, harfa i smyczki.



Rys. 5-2. Instrumentacja i rozmieszczenie orkiestry w *Koncertie „Przyczajony tygrys” na wiolonczlę, perkusję i orkiestrę kameralną*

W 2004 r. kompozytor wydał *Koncert „Przyczajony tygrys” na erhu i orkiestrę kameralną*, w którym partie solowe przydzielił erhu i zhonghu (instrument ten użyty jest tylko w trzeciej części). Fakt ten nasuwa pytanie, czy kompozytor nie powinien może nazwać tego utworu jako *Koncert na erhu, zhonghu i orkiestrę kameralną*. Ta wersja również składa się z sześciu części, a konfiguracja orkiestry jest identyczna, jak w wersji koncertu wiolonczelowego. Światowa premiera koncertu odbyła się w Newcastle City Hall w Wielkiej Brytanii w 2005 r. z udziałem wykonawczynie muzyki na erhu Xu Wenjing⁹⁹ i Singapore Chinese Orchestra. Chińska premiera odbyła się w Teatrze Wielkim w Szanghaju 2 czerwca 2012 r. z udziałem młodej wykonawczynie Tan Wei¹⁰⁰ z Chińskiego Konserwatorium Muzycznego oraz

⁹⁹ Xu Wenjing (许文静) to słynna w Chinach wykonawczynie muzyki na erhu. Naukę gry na erhu rozpoczęła już w wieku 5 lat. Uczyła się w liceum przy Konserwatorium Muzycznym w Tianjin oraz w Centralnym Konserwatorium Muzycznym. Po emigracji do Singapuru w 1997 r., Xu Wenjing dołączyła do Singapore Chinese Orchestra i występowała z nią na wielu scenach muzycznych.

¹⁰⁰ Tan Wei (谭蔚) to chińska instrumentalistka erhu. Obecnie pracuje na Wydziale Muzyki Chińskiej w Chińskim Konserwatorium Muzycznym.

z Shanghai Chinese Orchestra. Później pojawiły się kolejne wersje koncertu¹⁰¹ wykonywane z udziałem dwóch pań profesor z Centralnego Konserwatorium Muzycznego: Yu Hongmei i Ma Xianghua¹⁰². Wszystkie powyższe wersje osiągnęły wielki sukces.

W 2021 r. Tan Dun połączył ścieżkę dźwiękową filmu *Przyczajony tygrys, ukryty smok* z muzyką z dwóch innych filmów o sztukach walki: *Hero*¹⁰³ (2002) i *The Banquet*¹⁰⁴ (2006), tworząc we współpracy z Yo-yo Ma, pianistą Lang Langiem¹⁰⁵ i skrzypkiem Itzhakiem Perlmanem¹⁰⁶ album muzyczny *Tandun: Martial Arts Trilogy* (rys. 5-3). W tej wersji kompozytor usunął części *Through the Bamboo Forest* i *Farewell* oraz zredukował partyturę orkiestrową pozostałych czterech części, tworząc *Sonatę na wiolonczelę i fortepian*.

¹⁰¹ Liu Z., *O technikach wykonawczych koncertu Erhu „Przyczajony tygrys, ukryty smok”*, [praca dyplomowa], Centralne Konserwatorium Muzyczne, Pekin, 2020, DOI:10.27669/d.cnki.gzhyc. 2020.000046.

¹⁰² Ma Xianghua (马向华), urodzona w mieście Jinan w prowincji Shandong w 1975 r., jest chińską wykonawczynią muzyki na erhu i profesorem na Wydziale Tradycyjnych Instrumentów Chińskich Centralnego Konserwatorium Muzycznego.

¹⁰³ *Hero* (《英雄》) to film wuxia z 2002 r., wyreżyserowany, napisany i wyprodukowany przez Zhanga Yimou (ur. 1950 r.). Tło historyczne filmu nawiązuje do okresu Walczących Królestw, kiedy Chiny były podzielone na siedem państw. W latach 227-221 p.n.e. państwo Qin podbiło kolejno sześć pozostałych państw i zjednoczyło Chiny, jednak państwa te wysłały zabójców, aby zamordowali króla Qin. Jednym z najbardziej znanych incydentów była próba zabójstwa króla Qin przez Jing Ke. Zdjęcia wykonał Christopher Doyle, a muzykę skomponował Tan Dun.

¹⁰⁴ *The Banquet* (《夜宴》), wydany na DVD w Stanach Zjednoczonych jako *Legend of the Black Scorpion*, to chiński dramat wuxia z 2006 r. Film wyreżyserował Feng Xiaogang (ur. 1958 r.). Jest to luźna adaptacja tragedii *Hamlet* Williama Szekspira i sztuki Henrika Ibsena *Duchy*, zawierająca motywy zemsty i przeznaczenia. Akcja rozgrywa się w okresie Pięciu Dynastii i Dziesięciu Królestw w X-wiecznych Chinach.

¹⁰⁵ Lang Lang (朗朗), urodzony 14 czerwca 1982 r., to chiński pianista, który występował z czołowymi orkiestrami w Chinach, Ameryce Północnej i Europie. Aktywny muzycznie od lat 90. Był pierwszym chińskim pianistą grającym z Filharmonią w Berlinie, Filharmonią w Wiedniu i z kilkoma czołowymi orkiestrami amerykańskimi. Krytyk muzyczny z Chicago Tribune nazwał go „największym, najbardziej ekscytującym młodym talentem klawiszowym, z jakim spotkałem się przez wiele lat uczęszczania na recitale fortepianowe”. Lang Lang jest uważany przez wielu za jednego z najwybitniejszych współczesnych muzyków klasycznych.

¹⁰⁶ Itzhak Perlman (ur. 31 sierpnia 1945 r.) jest izraelsko-amerykańskim skrzypkiem, powszechnie uważanym za jednego z najwybitniejszych skrzypków na świecie. Perlman występował na całym świecie, w tym w Stanach Zjednoczonych. W 2015 r. został odznaczony Prezydenckim Medalem Wolności. Perlman zdobył 16 nagród Grammy, w tym nagrodę Grammy za całokształt twórczości i cztery nagrody Emmy.



Rys. 5-3. Okładka albumu *Tan Dun: Martial Arts Trilogy* (po lewej), opublikowana partytura (po prawej)

5.3 Muzyka do filmu *Przyczajony tygrys, ukryty smok*

Przyczajony tygrys, ukryty smok to filmowy klasyk gatunku wuxia. Jest pełen energii, rozmachu i może poruszyć niejedno ludzkie serce. Instrumentarium obejmuje chińskie instrumenty ludowe i zachodnią orkiestrę. Partytura filmowa Tan Duna łączy w sobie elementy Wschodu i Zachodu, tradycję i nowoczesność, prostotę i złożoność, wzmacniając i dopełniając dramatyzm historii przedstawionej w filmie. Piękna muzyka, praca kamerzysty Petera Pau oraz reżysera Anga Lee pozwoliła na stworzenie wielu wspaniałych scen, które stały się klasykami historii chińskiego kina i nie tylko.

W swojej muzyce Tan Dun wysunął na pierwszy plan wiolonczelę. Orkiestra stanowi tło, a także przeplata się z różnymi tradycyjnymi chińskimi instrumentami ludowymi, dzięki czemu cała muzyka filmowa zyskuje bardzo zróżnicowany koloryt. Tan Dun wybrał różne instrumenty muzyczne do sportretowania konkretnych postaci, zgodnie ich z cechami charakteru. Li Mubai zachowuje się w sposób wyważony i elegancki, wzbudzając poważanie ludzi wokół niego. Aby zaprezentować rycerski charakter tej postaci, Tan Dun wykorzystał wiolonczelę. Na początku filmu dźwięk wiolonczeli przewija się przez wszystkie sceny, w których pojawia się Li Mubai, a jej bogate i pełne brzmienie wydobywa głębokie i złożone emocje bohatera. Do

przedstawienia łagodnej i szlachetnej Yu Xiulian kompozytor wykorzystał miękki i piękny ton erhu. Yu Jiaolong to piękna dziewczyna o buntowniczym charakterze, która pragnie wolności i ma odwagę o nią walczyć, jednak jest przy tym arogancka i dominująca. Z tego powodu Tan Dun zdecydował się użyć do zobrazowania tej postaci mocnych i przenikliwych dźwięków lutni pipa, czyli instrumentu o dużych możliwościach wyrazowych, można powiedzieć wręcz wirtuozowskich. Natomiast Luo Xiaohu to mężczyzna, który z jednej strony zachowuje się dość swawolnie, a z drugiej również uparcie i arogancko. Jego postać została muzycznie sportretowana za pomocą chińskich instrumentów perkusyjnych.

Muzyka w filmie wykorzystuje wiele tradycyjnych instrumentów ludowych. W utworze *To the South* użyto fletu qu¹⁰⁷, który dzięki długim dźwiękom i melancholijnej barwie nie tylko doskonale podkreśla atmosferę scen pełnych bambusowych lasów, płynącej wody i kamiennych mostów, ale pozwala też widzom w pełni wczuć się w atmosferę filmu, sprawiając, że postać Yu Jiaolong jest mniej drapieżna, a chwilami wydaje się nawet dość urocza. W utworze *Through the Bamboo Forest* kompozytor wykorzystał narodowy instrument Chin o nazwie xiao¹⁰⁸ do zarysowania głównej melodii. W powiązanej scenie rozgrywającej się w bambusowym lesie smyczki grają delikatnie powtarzane szesnastkowe nuty, tworząc „tło” dla postaci walczących wśród bambusów. Cichy dźwięk xiao tworzy atmosferę tajemniczości i osamotnienia, uspokajając nieco napiętą melodię graną przez smyczki. Wszystko to odzwierciedla wahania emocji i niepewność bohaterów. W motywie *The Encounter* wykorzystano lutnię pipa, czyli instrument ludowy, którego mocny dźwięk przypomina uderzenia metalu o metal. W połączeniu z efektami dźwiękowymi zachodniej orkiestry, zwłaszcza zachodnich instrumentów dętych, cała ścieżka dźwiękowa zyskuje bardzo majestatyczny ton. W utworze *Night Fight* jako instrument solowy wykorzystano tradycyjny instrument z południowo-zachodnich Chin, o nazwie hulusi¹⁰⁹, który

¹⁰⁷ Flet qu (曲笛) to bambusowy instrument dęty używany do akompaniowania w operach, np. w południowej operze Kunqu. Jest również znany jako flet Su, ponieważ jest produkowany w Suzhou.

¹⁰⁸ Xiao (簫) to bardzo stary chiński instrument ludności Han z pojedynczą lufą i pionowym dmuchaniem. Xiao ma długą historię i charakteryzuje się łagodnym, miękkim, cichym i eleganckim brzmieniem, odpowiednim do gry solowej i gry w zespole.

¹⁰⁹ Hulusi (葫芦丝) to aerofon ze stroikiem przelotowym, tradycyjnie używany przez kilka plemion

doskonale oddaje atmosferę cichej i zimnej nocy. W motywie *The Eternal Vow* wykorzystano natomiast tradycyjny ujgurski instrument rawap¹¹⁰, który nadaje muzyce radosnego i egzotycznego kolorytu, a jednocześnie tworzy przestrzeń dla głębszych i bardziej melancholijnych tonów wiolonczeli.



Rys. 5-4. Xiao (po lewej), hulusi (w środku), rawap (po prawej)

Ścieżka dźwiękowa skomponowana przez Tan Duna do filmu operuje tymi samymi motywami, które są potem użyte w *Konercie na erhu i orkiestrę*.

górskich w południowo-zachodnich Chinach dla rozrywki i podczas zalotów. Hulusi składa się z dwóch funkcjonalnych piszczałek – jedna z nich ma otwory do grania melodii, a druga wygrywa burdon. Oprócz tego jest jeszcze trzecia piszczałka, która nie wydaje dźwięku, ale ponieważ jest tej samej długości co piszczałka grająca burdon, jej obecność dodaje instrumentowi wizualnej symetrii. Wszystkie trzy piszczałki wykonane są z bambusa.

¹¹⁰ Rawap (热瓦普) to ujgurski i uzbecki instrument strunowy. Jest popularny w Regionie Autonomicznym Xinjiang Uygur w Chinach.

6 Orkiestra a fortepian. Opracowanie wyciągu fortepianowego i aspekty wykonawcze na podstawie transkrypcji autorki

Jak już zostało wcześniej powiedziane, Tan Dun wielokrotnie zmieniał wersje swojej muzyki, w tym zmieniał formy utworu, ilość części oraz instrumentarium. *Koncert* funkcjonuje zarówno w wersji na orkiestrę kameralną, jak i na orkiestrę złożoną z tradycyjnych chińskich instrumentów. Kompozytor dopisał partie solowe i kadencje, a także położył szczególny nacisk na elementy improwizacyjne. Muzyka chińska sama w sobie „kocha” improwizację i inwencję twórczą wykonawców, dlatego autorka pracy również poszła tym tropem. Podejmując się zadania oddania wersji orkiestrowej na fortepianie, postanowiła nie tylko kopiować orkiestrę i niejako „przepisywać” dźwięki, ale też uwypuklić możliwości brzmieniowe i wyrazowe tego instrumentu. Poza tym autorka skomponowała również kadencję fortepianową, która zastępuje solo perkusji, a także wzbogaca partię fortepianową. Przy oddawaniu brzmienia innych instrumentów pianista powinien nie tylko starać się imitować brzmienie pierwowzoru, ale też powinien, w przekonaniu autorki, uwypuklić walory samego fortepianu. Jej zdaniem nie powinno się rezygnować z tego zabiegu. Autorka podążyła tym tropem i w pewnym sensie starała się pisać wyciąg tak, jak gdyby utwór był przeznaczony na erhu i fortepian. Koncert wykonywany jest przez orkiestrę kameralną: smyczki, pięciu perkusistów, harfę i flet. W partyturze flet oznaczony jest jako altowy, jednak w zależności od wykonania dyrygenci stosują także flet poprzeczny lub piccolo. Problemem dla autorki było przełożenie charakterystycznej dla instrumentów smyczkowych miękkości dźwięku, a także wielu efektów brzmieniowych, takich jak flażolety, *glissanda* o nieokreślonej wysokości dźwięku, czy pukanie smyczkiem *con legno*. Rozwiązanie tego aspektu autorka znalazła w używaniu nie tylko klawiszy fortepianu, ale i jego obudowy oraz w graniu we wnętrzu instrumentu. Tego Tan Dun nie stosuje w innych wersjach, jednak pukanie w pulpit, czy w inne miejsca fortepianu, było konieczne do oddania partii aż pięciu perkusistów.

W tym celu autorka zdecydowała się również na użycie małego, prostego bębenka, który można nabyć w każdym muzycznym sklepie, a nawet w sklepie z zabawkami (jego brzmienie pianista musi dobrać indywidualnie). W ten sposób autorka dała szansę na „zaistnienie” w wersji fortepianowej tak uprzywilejowanej partii, jak perkusja. Jednak w wielu miejscach partytury, gdzie gra wyłącznie perkusja autorka musiała nadać konkretne dźwięki fortepianowi, bazując zwykle na dźwiękach partii erhu.

Praca nad trzema wersjami *Crouching tiger* była dla autorki fascynująca. Jako pianistka kameralistka, korepetytorka i trenerka wokalna patrzyła na te partytury pod kątem przełożenia brzmienia orkiestry o niespotykanym składzie na fortepian. Ponadto musiała zastosować preparację fortepianu, która wcześniej nie była jej znana.

Autorka skupiła się też na poznaniu warstwy literackiej, gdyż zdobycie takiej wiedzy, o ile jest to możliwe, zawsze jest niezwykle inspirujące. W przypadku utworu będącego przedmiotem niniejszej pracy było szczególnie ważne, ponieważ posiada on swoją wersję filmową. Inspiracja obrazem i fabułą zawsze jest niezwykle pomocne w późniejszym kreowaniu utworu na scenie lub w studiu.

Pod kierunkiem profesora Roberta Morawskiego, autorka pracy stworzyła swoją wersję *Koncertu na erhu i fortepian*, korzystając również z porad młodego chińskiego kompozytora Yinhu Bai'a oraz wykonawcy muzyki na erhu z Wielkiej Brytanii Shaopei Zhanga. Autorka dokonała w całości transkrypcji cz. I, III, IV i V, inspirując się *Sonatą na wiolonczelę i fortepian* jako materiałem uzupełniającym. Cz. II i VI zostały zredukowane i zaadaptowane przez autorkę na podstawie *Koncertu na erhu*. Należy w tym miejscu podkreślić, że w cz. III *Koncertu (Silk Road: Encounters)*, która przedstawia pustynną scenerię, Tan Dun wykorzystał jako instrument solowy zhonghu. Być może powodem takiej decyzji było to, że zhonghu gra w niższym rejestrze niż erhu, a jego ton jest łagodniejszy. Melodia grana przez zhonghu brzmi spokojniej, dłużej wybrzmiewa i ma ciemniejszą barwę. W przeciwieństwie do Tan Duna, autorka zdecydowała się w cz. III wykorzystać altówkę jako instrumentu solowego. Powody takiej decyzji były dwa. Po pierwsze w czasie, gdy autorka prowadziła badania i nagrywała niniejszy utwór, na całym świecie trwała pandemia COVID-19, a Chiny

wdrożyły politykę „zero covid” i podjęły decyzję o zamknięciu granic. Sytuacja ta sprawiła, że autorce było niezwykle trudno znaleźć, zarówno w Chinach, jak i w Europie, dobrych wykonawców muzyki na zhonghu. Jeżeli już się trafiali, to posiadali słabe instrumenty. Po wielu próbach autorka odkryła jednak, że użycie altówki zamiast zhonghu jako instrumentu solowego w cz. III jest bardzo dobrym wyborem. Dźwięk altówki jest mocny, ciepły i pełny, a także pokrywa się rejestrowo z zhonghu. Do tego dźwięk altówki jest bardzo podobny do dźwięku zhonghu, jednak znacznie głośniejszy. Podczas wykonywania *pizzicato*, smyczek altówki nie utrudnia wibracji strun, dzięki czemu brzmienie jest czytelne i pełne. Także *glissando* brzmi lepiej przy użyciu altówki. Drugim powodem jest fakt, że zhonghu zazwyczaj pełni funkcję środkowego głosu w orkiestrach ludowych, rzadziej jako instrument solowy z orkiestrą lub innymi instrumentami. Ze względu na brak przenikliwości, dźwięk zhonghu może zostać łatwo zagłuszony. Zwłaszcza podczas gry *pizzicato* włosie smyczka znajduje się między dwiema strunami i blokuje wibracje strun, sprawiając, że wolumen granej melodi zostaje znacznie zredukowany. Ostatecznie więc autorka zaprosiła do nagrania znakomitą altowiolistkę Julię Wawrowską, która zgodziła się wystąpić.

Koncert *Przyczajony tygrys* na erhu wykorzystuje materiał muzyczny dziewięciu utworów z oryginalnej muzyki filmowej i łączy je w sześć części:

I. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Przyczajony tygrys, ukryty smok)

II. *Through the Bamboo Forest* (Poprzez las bambusowy)

III. *Silk Road: Encounters* (Jedwabny szlak: spotkania)

IV. *Eternal Vow* (Wieczne przyrzeczenie)

V. *To the South* (Na południe)

VI. *Farewell* (Rozstanie)

M1¹¹¹ – motyw przewodni „przyczajony tygrys, ukryty smok”;

M2 – motyw „miłosny”, (w filmie *A Love Before Time* – utwór śpiewany przez Coco

¹¹¹ M1 – motyw pierwszy.

Lee¹¹² w wersji angielskiej i chińskiej);

M3 – motyw „las bambusowy”

oraz dwa motywy poboczne:

MP1 – motyw „regionu Jiangnan”¹¹³

i

MP2 – motyw „Zachodni” lub „Jedwabnego szlaku”.

We wszystkich powyższych motywach zastosowano różne skale chińskiej muzyki ludowej.

Jak pokazano na poniższym przykładzie (rys. 6-1), M1 składa się z 3-frazowego okresu, który można oznaczyć jako: a(5) + a1(9) + b(7). Opiera się on na skali heksatonicznej w trybie d Yu (Bian Gong), w której końcowe tony kolejnych fraz to: a (Jue) — d (Yu) — d (Yu), czyli dominanta-tonika-tonika zgodnie z zachodnim myśleniem harmonicznym. Rytm całego okresu jest synkopowany, a melodia elegancka w charakterze. Kompozytor dodał do partytury wiolonczeli szerokie *glissanda*, a na końcu fraz duże *vibrato*.



Rys. 6-1. Okres motywu „przyczajony tygrys, ukryty smok”

¹¹² Li Wen 李玟 (ang. Coco Lee), ur. 17 stycznia 1975 r., jest chińsko-amerykańską piosenkarką, producentką płyt, tancerką i aktorką.

¹¹³ MP1 – pierwszy motyw poboczny.

Motyw „miłosny” (M2), to główny motyw piosenki przewodniej *A Love Before Time*. Ma on formę binarną:



Rys. 6-2. Motyw „miłosny”

Okres A to a(4) + b(4) w trybie C Yu (Bian Gong) skali heksatonicznej. Dwie frazy tego okresu kończą się dominantą w trybie G Jue i akordem tonicznym C Yu. Okres B to składająca się z trzech motywów struktura c+d+d, gdzie pierwsza fraza przechodzi w tryb bE Gong, druga fraza wraca do C Yu, a trzecia powtarza drugą frazę z pewnymi zmianami, kończąc się na C Yu. W porównaniu z pełnym napięcia motywem „przyczajonego tygrysa, ukrytego smoka”, motyw „miłosny” jest znacznie spokojniejszy.

Motyw „lasu bambusowego” (M3) to otwarty okres muzyczny a + a1 (6+9), który jest bardzo długi, a przy tym posępny i melancholijny. Obie frazy okresu kończą się 5-stopniową strukturą a-e, przy czym ostatnia fraza wypada na ‘mi’ w trybie Bian Gong. Jednakże przez to, że jest ono na II stopniu gamy, należy uznać je za otwarte – wyrazowo jest ono zawieszone, niedokończone. M3 jest rozwinięciem materiału muzycznego części wstępnej melodii przewodniej „przyczajony tygrys, ukryty smok” ze zmianami w rytmie, czasie i tonacji (rys. 6-3). Motyw ten pojawia się w piątym, ósmym, jedenastym i trzynastym utworze albumu z muzyką do filmu, a także w pierwszej części *Koncertu na erhu*.



Rys. 6-3. Motyw „lasu bambusowego”



Rys. 6-4. Część wprowadzająca muzyki z filmu *Przycajony tygrys, ukryty smok*

Oba motywy poboczne tworzą wyraźny kontrast z motywami głównymi. MP1 ma strukturę okresową i wykonywany jest na flecie qu¹¹⁴, czyli tradycyjnym instrumencie chińskim. Motyw ten przejawia cechy chińskiej opery Kunqu¹¹⁵ i składa się z trzech fraz: a+b+a1. Cały okres grany jest w trybie Shang w skali pentatonicznej, a jego trzy frazy ułożone są w następującym porządku: G Zhi (subdominanta), A Yu (dominanta), D Shang (tonika). Okres kończy się krótką ósemką i szybko przechodzi w dalszą część. Linia melodyczna płynie harmonijnie i bez przystanku. Temat ten pojawia się w siódmym utworze ścieżki dźwiękowej filmu. W *Koncertie na erhu* pojawia się w piątej części, jak na poniższym przykładzie:

¹¹⁴ Flet qu (曲笛) to bambusowy instrument dęty używany do akompaniowania w operach, np. w południowej operze Kunqu. Jest również znany jako flet Su, ponieważ jest produkowany w Suzhou.

¹¹⁵ Kunqu jest jedną z najstarszych zachowanych form chińskiej opery, która wyewoluowała z lokalnego stylu muzycznego charakterystycznego dla regionu Kunshan, będącego częścią obszaru kulturowego Wu. Opera Kunqu zdominowała chińską scenę między XVI a XVIII w. Ten rodzaj opery uznany został za jedno z „Arcydział ustnego i niematerialnego dziedzictwa ludzkości”. W operze Kunqu do wyznaczania rytmu śpiewu używa się bębnow i desek, a głównymi instrumentami akompaniującymi są flet qu i trzy instrumenty smyczkowe.



Rys. 6-5. Motyw „Regionu Jiangnan”

MP2 służy jako element tła muzycznego – jego struktury rytmiczne nakładają się na melodie innych tematów. Na przykład w dziewiątym utworze ścieżki dźwiękowej (*Desert Capriccio*) oraz w cz. III *Koncertu na erhu* (*Silk Road: Encounter*) rytmiczne motywy tamburynów, dzwonek i innych instrumentów z motywu „regionów Zachodnich” pojawiają się na tle wariacji melodii motywu głównego (M1):

 A complex musical score for an orchestral piece titled "regionów Zachodnich". The score is arranged in a multi-staff format. From top to bottom, the staves are: Flute 1, Flute 2, Percussion (Perc.), three strings (Violin I, Violin II, Viola), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The percussion part includes a drum set and a tambourine. The string parts feature rhythmic patterns, with some notes marked with accents. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings like *mf* and *ff*.

Rys. 6-6. Materiał rytmiczny motywu „regionów Zachodnich”

Poszczególne części *Koncertu* są motywicznie zróżnicowane, a jednocześnie powiązane ze sobą. Każdy z tematów jest rozbudowany, a forma rozwija się ewolucyjnie. Można odnaleźć tu dalekie konotacje z ewolucyjną formą rodem z Europy, charakterystyczną np. dla *Preludiów na fortepian* C. Debussy'ego, którym inspirował się Tan Dun. Uwzględnił on w swoim dziele cechy tradycyjnej chińskiej „struktury wieloczęściowej”¹¹⁶, a także zastosował wiele kontrastów zarówno agogicznych, jak i dynamicznych¹¹⁷. *Koncert* należy odczytywać jako sześcioczęściowy popis instrumentu solowego, a nie jako klasyczny europejski koncert 3- lub 4- częściowy (gdzie pierwsza część posiada formę allegro sonatowego z podwójną ekspozycją, wolną częścią środkową i ostatnią częścią w formie ronda), czy romantyczny koncert jednoczęściowy. Z uwagi na liczbę części *Koncert* zbliżony jest raczej do suity. W pewnym sensie można mieć tu skojarzenie z suitami bachowskimi lub haendlowskimi. Z drugiej strony duża ilość solowych partii perkusji korespondujących z solową partią erhu może budzić skojarzenie z barokowym *concerto grosso*, czy późniejszą symfonią koncertującą. Ta wieloczęściowość wywodzi się z ewolucyjności i improwizacyjności muzyki chińskiej. Kiedyś muzyka chińska była bardziej „ściśła” i miała bliskie powiązania z religią i filozofią. Posiadała też wiele „nakazów” i „zakazów”. Po roku 1949, a zwłaszcza w czasach obecnych, gdy świat jest znacznie bardziej otwarty, dawne obostrzenia zdezaktualizowały się, a kompozytorzy zaczęli podejmować próby wypracowania nowego stylu. Dużą popularnością w Chinach obecnie cieszy się muzyka europejskiego romantyzmu, czyli muzyka zdecydowanie emocjonalna. Dlatego można powiedzieć, że *Crouching tiger* to owoc tych poszukiwań, jakby ich zwieńczenie.

¹¹⁶ W chińskich melodiach ludowych wieloczęściowe struktury składają się z trzech lub więcej okresów. Li X., Zhao D., *Studia nad chińskimi tradycyjnymi formami pieśni*, Modern Press, 2020, s. 82.

¹¹⁷ Zhang B., *Konstrukcja muzyczna i interpretacja wykonawcza sonaty na wiolonczelę i fortepian Tan Duna "Przyczajony tygrys, ukryty smok"*, [w:] „Symfonia” (Czasopismo Konserwatorium Muzycznego w Xi'an), 2022, 41(02), s. 120-126.

6.1 Cz. I *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Przyczajony tygrys, ukryty smok)

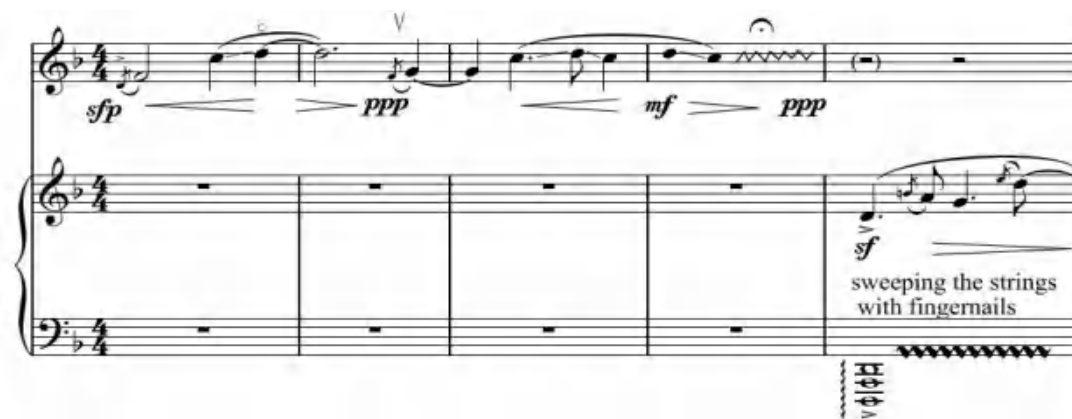
Pierwsza część została stworzona na podstawie pierwszego utworu ścieżki dźwiękowej filmu o tym samym tytule i czwartego utworu pt. *Night Fight*. Całość oparta jest na motywie „przyczajony tygrys, ukryty smok” (M1) i „las bambusowy” (M3). W przeciwieństwie do tradycyjnych zachodnich koncertów, pierwsza część tego koncertu nie ma formy sonatowej, ale wykorzystuje „wieloczęściową strukturę” charakterystyczną dla tradycyjnej muzyki chińskiej. Część ta dzieli się na pięć fragmentów: wstęp, sekcję A (motyw „przyczajony tygrys, ukryty smok”), sekcję B (motyw „las bambusowy”), sekcję C (motyw „las bambusowy” + fortepian solo) i kodę. Tan Dun łączy tu skalę pentatoniczną z zachodnim system dur-moll. Pierwsza część przyjmuje tryb D Yu (d-e-g-a-c) skali pentatonicznej. Dźwięki d i a w trybie D Yu odzwierciedlają również funkcje toniki i dominanty w systemie dur-moll i są używane w całej części (rys. 6-7). Tan Dun rozpoczyna swój koncert od erhu grającego solo sześciotaktowy motyw przewodni „przyczajony tygrys, ukryty smok” (M1). Tak zaczynają się często romantyczne i późniejsze koncerty instrumentalne¹¹⁸.

I "Crouching Tiger, Hidden Dragon"				
Sekcja formalna	Pomiar początkowy	Pomiar końcowy	Tonacja	Uwagi
Wstęp	1	6	Tryb D Yu w skali heptatonicznej (Ya yue)	Motyw "przyczajony tygrys, ukryty smok" (takty1-4), Motyw "las bambusowy" (takty 5-6)
Sekcja A	7	27	Tryb D Yu w skali heksatonicznej (Bian Gong)	Motyw "przyczajony tygrys, ukryty smok"
Sekcja B	28	53	Tryb D Yu w skali heptatonicznej (Ya yue)	Przejście (takty 28-30), Motyw "las bambusowy" (takty 31-53).
Sekcja C	54	98	Tryb D Yu w skali heptatonicznej (Ya yue)	Wariacja motywu "las bambusowy" (takty 54-73) Solo perkusyjne (takty74-98)
Koda	99	143	Tryb D Yu w skali heksatonicznej (Bian Gong)	Nowe materiały muzyczne (takty 99-112); Wariacja motywu "las bambusowy" (takty113-143)

Rys. 6-7. Forma muzyczna pierwszej części

¹¹⁸ Liszt, Schumann, Grieg, Rachmaninow, czy *Koncert organowy* Poulenca.

Solo perkusyjne w t. 74-98 na załączonej ilustracji to solo fortepianowe. W t. 5 dołącza cała orkiestra *subito forte sforzato* na pierwszą miarę w takcie (wraz z całą perkusją). Kompozytor życzy sobie ponadto w tym miejscu tupnięcia przez wszystkich wykonawców. Efekt ten autorka postanowiła uzyskać, sugerując się brzmieniem orkiestry, za pomocą zagrania kwartowo-kwintowego akordu *arpeggio* w lewej ręce i szarpnięciem strun wewnątrz fortepianu. Efekty glissandowe orkiestry mają oddawać *glissanda* grane prawą ręką bezpośrednio po strunach fortepianu w środkowym i wyższym rejestrze.



Rys. 6-8. Część pierwsza *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 1-5



Rys. 6-9. *Koncert Przyczajony tygrys* na erhu, t. 1-5 dla erhu, sekcja smyczkowa

Od t. 7 wchodzi stały puls, który wystukują pałki marimby o obudowę, jednak partytura dopuszcza tu też użycie dłoni zamiast pałek. Autorka zdecydowała się na imitowanie perkusji konkretną wysokością dźwięków. Powodem takiej decyzji jest to, że w taki sposób można uzyskać harmonię i dużą przestrzeń fakturalną orkiestry, a także urozmaicić paletę środków wyrazowych fortepianu. Autorka używa później w innych częściach również puknięć, a nawet osobnego instrumentu perkusyjnego. Wszelkie kantyleny smyczków, czy fletu powinny być grane na fortepianie śpiewnie i długim dźwiękiem *legato*.



Rys. 6-10. Część pierwsza *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 16-18

W t. 28 (sekcja B) wchodzi smyczki *tutti*.



Rys. 6-11. Część pierwsza *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 28-30

Pomimo że w partyturze orkiestrowej perkusja nadal wystukuje swój rytm, autorka zrezygnowała z eksponowania go na rzecz podkreślenia „nawałnicy”, która ma miejsce właśnie w partii smyczków – kwarty w prawej i oktawy w lewej ręce. W t. 29 tylko na moment pojawia się motyw rytmiczny perkusji w prawej ręce fortepianu, aby zaznaczyć jego obecność. W t. 34 następuje złagodzenie charakteru muzyki.

Rys. 6-12. Część pierwsza *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 33-36

Następnie pojawia się temat w augmentacji rytmicznej zaintonowany w równoległych kwintach na erhu i fortepian. Autorka zdecydowała się umieścić partię fletu w fortepianie rejestrowo nad erhu, aby w ten sposób uzyskać efekt „przestrzenności”. Efekt ten osiągnięty jest również dzięki dużej odległości najwyższego głosu od najniższego (basu w lewej ręce). Po kulminacji w t. 44 następuje uspokojenie w t. 47 – autorka powraca do eksponowania rytmu perkusyjnego w partii fortepianu. W tym fragmencie następuje pierwszy popis erhu, kadencja.

Od t. 54 do 62 następuje fragment orkiestry z wiodącym fletem, który ma za zadanie doprowadzić do kulminacji. Następuje *crescendo* smyczków i bongosów do *ffff* i wejście *tutti* całego zespołu. Efekt akustyczny, który się pojawia – tumult, rezonans sali, pobrzmiwanie kotłów – skłoniło autorkę do użycia tremolanda

z *glissandem*.

Od t. 62 następuje druga kadencja (solo erhu) kontrastująca z pierwszą. Zarówno w partii erhu, jak i orkiestry występuje dużo napięć dynamicznych. Dlatego też autorka pozwala na dużą siłę wyrazu fortepianu, szczególnie eksponując dysonanse.

The image shows a musical score for erhu and piano, measures 69-73. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 69-70) features the erhu in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The erhu part starts with a dynamic marking of *sf* (sforzando), followed by *fff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo). The piano accompaniment is marked *fff*. The second system (measures 71-72) continues the erhu and piano parts. The erhu part includes a triplet and a glissando. The piano accompaniment is marked *fff*. The third system (measures 73) shows the erhu part ending with a glissando and the piano accompaniment marked *ppp* (pianissimo). The piano part includes a section marked *L.V.* (Liedes Variation).

Rys. 6-13. Część pierwsza *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 69-73

Fragment ten kończy się w t. 73. Dla urozmaicenia partii fortepianowej autorka ostatnią odzywkę tego instrumentu umieściła oktawę wyżej. Ten prosty zabieg znacząco dodaje uroku partii fortepianowej.

Od t. 74 rozpoczyna się solo perkusji. Może to przywoływać na myśl barokowe *concerto grosso*, gdzie instrumenty solowe przeciwstawiane są orkiestrze. Tu także gra niewielka orkiestra, a jej instrumenty (w tym wypadku perkusja i wielokrotnie w innych miejscach wiodący flet) „konkurują” z instrumentem solowym, czyli erhu. W tym miejscu pojawia się jednak pewna trudność do rozwiązania. Ciężko jest oddać, czy niejako „przełożyć” na fortepian instrumenty perkusyjne, które nie posiadają konkretnych wysokości dźwięku. Aby oddać solo perkusji autorka musiałaby użyć

instrumentów perkusyjnych, na których jednak pianista nie potrafi grać, ani tym bardziej się wypowiedzieć. Dlatego autorka postanowiła skomponować własne solo, ale dla fortepianu. Solo to jest rozbudowane i gęste fakturalnie, ale oparte na materiale tematycznym *Koncertu*.

The image displays three systems of musical notation for piano, measures 74 through 79. The first system (measures 74-75) begins with a tempo marking of $\text{♩} = 70$ and a dynamic marking of ff . The right hand features a series of sixteenth-note patterns with slurs and accents, while the left hand plays a steady accompaniment. The second system (measures 76-77) continues the melodic lines with similar rhythmic patterns. The third system (measures 78-79) shows a more complex texture with overlapping melodic lines and a dense harmonic structure, including a large slur over a series of notes in the right hand.

Rys. 6-14. Część otwierająca kadencję na fortepian w cz. I *Koncertu na erhu i fortepian* (t. 74-79)

Wspomniane wyżej solo łatwo było wkomponować w całość utworu, niejako „podmienić”. Fragment poprzedzający solo Tan Dun uspokaja, a fragment następujący po solo w t. 99 to nowa myśl – koda całej pierwszej części *Koncertu*. W solo fortepianowym autorka postanowiła bazować na materiale motywicznym tej części, ale jednocześnie dając upust swojej fantazji harmoniczej i fakturalnej. Chciała ona w ten sposób przeciwstawić erhu i fortepian, a także dać przyjemność gry ewentualnym późniejszym wykonawcom. Sama kadencja fortepianu jest też nieco dłuższa od tej

perkusyjnej.

W t. 99 następuje w oryginale połączenie erhu i perkusji – koda. Do końca części nie wchodzi już inne instrumenty orkiestry. Tan Dun wykorzystał w kodzie *Koncertu na erhu* nowy materiał melodyczny i połączył go z wariacjami na temat „bambusowego lasu”. Nowy materiał pochodzi z tytułowego motywu solowego utworu na erhu, który został skomponowany w 1964 r. przez znanego chińskiego kompozytora Huang Haihuai'a¹¹⁹ pt. *Horse racing* (rys. 6-15). Utwór ten jest popularny w Chinach ze względu na swoją majestatyczną formę, płomienny charakter i porywającą melodię.



Rys. 6-15. Utwór na erhu *Horse racing*, t. 1-14

W tym miejscu autorka musiała zareagować na nieokreśloność meliczną instrumentów perkusyjnych i starała się dopisać partię fortepianu, bazując na dźwiękach i harmonii partii erhu, jak również na wynikających z niej cięższych funkcyjnych. Autorka starała się tu też wykazać inwencją twórczą, bazując na *Sonacie na wiolonczelę i fortepian*.

¹¹⁹ Huang Haihuai 黄海怀 (1935-1967) był słynnym chińskim muzykiem, wykonawcą muzyki na erhu i kompozytorem. Jego solowe utwory na erhu, takie jak *Horse Racing* i *River of Sorrow*, stały się klasycznymi utworami na erhu.

The image shows a musical score for percussion parts and an Erhu solo. It consists of six staves. Staves 1 through 5 are labeled 1, 2, Perc-1, 4, and 3 respectively, representing different percussion instruments. Staff 6 is labeled 'Erhu solo'. The music is written in a 4/4 time signature. The percussion parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings include 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The Erhu solo part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and rests.

Rys. 6-16. Partie perkusyjne motywu „przyczajony tygrys, ukryty smok”, t. 123-127

W t. 99-105 melodia erhu skupiona jest wokół motywu wyścigów konnych, harmonia fortepianu oparta jest na akordzie molowym d-f-a, a akompaniament opiera się na akordach beztercjowych (rys. 6-17). Zarówno erhu, jak i fortepian grają z dużą intensywnością, dlatego należy zwrócić szczególną uwagę na rozmieszczenie akcentów, aby wykonanie nie było zbyt masywne.

The image shows a musical score for Erhu and Piano. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 98 and ends at measure 100. The second system starts at measure 101 and ends at measure 104. The tempo is marked 'Faster' with a metronome marking of 140. The key signature is one flat (B-flat). The piano part features a steady accompaniment of chords, primarily triads (d-f-a), with dynamic markings of 'fff' (fortississimo) and 'ff' (fortissimo). The Erhu part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and rests. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Rys. 6-17. Część pierwsza Koncertu na erhu i fortepian, t. 99-104

W t. 106-109 Tan Dun wykorzystuje motyw d-a-g-d z „lasu bambusowego” dla erhu, aby kontynuować progresję w górę do czterotaktowej frazy (rys. 6-18). W przeciwieństwie do długich linii melodycznych erhu, akompaniament fortepianu wybrany przez autorkę jest złożony z akordów kwartowo-kwintowych, które po drodze zmieniają się w łamane *arpeggia*. Intensywność stopniowo narasta, aż do szczytu intensywności i emocji w t. 110-112. Gdy fortepian i erhu odpowiadają sobie nawzajem, melodia powraca do tematu „lasu bambusowego” (t. 113).

The image displays a musical score for erhu and piano, spanning measures 105 to 114. It is organized into three systems. The first system (measures 105-107) shows the erhu melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The second system (measures 108-110) features a 'Faster' tempo change and a 'p' dynamic marking. The third system (measures 111-114) includes a 'sf' dynamic marking and a tempo change to '150'.

Rys. 6-18. Część pierwsza Koncertu na erhu i fortepian, t. 105-114

Ta żywiołowa koda to szalony popis nie tylko erhu, ale i perkusji (w wersji autorki fortepianu). Partia fortepianowa, zarówno w prawej, jak i lewej ręce, zmienia rejestry w tych samych grupach melodycznych, dzięki czemu udaje się osiągnąć ciekawe urozmaicenie i zmienną kolorystykę, która doskonale komponuje się z barwą

erhu, a także oddaje zmienność brzmieniową instrumentów perkusyjnych. Całość części kończy chóralny okrzyk muzyków w t. 143, oddający energię głównych bohaterów walczących w bambusowym lesie. Autorka użyła tu potrójnego dźwięku d *sforzato* w dynamice *fff*.

The image shows a musical score for erhu and piano, measures 137-143. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a melodic line for the erhu and a complex accompaniment for the piano. The tempo is marked 'accel. molto'. The piece concludes with a triple note chord marked 'fff'.

Rys. 6-19. Część pierwsza Koncertu na erhu i fortepian, t. 137-143

6.2 Cz. II: *Through the Bamboo Forest* (Poprzez las bambusowy)

Druga część to połączenie siódmego i dziesiątego utworu z oryginalnej ścieżki dźwiękowej filmu (odpowiednio *Through the Bamboo Forest* i *In the Old Temple*). Utwór ilustruje scenę, w której Li Mubai i Yu Jiaolong toczą zacieklą walkę w bambusowym lesie. Scena obrazuje tańczące cienie drzew i walczących na bambusowych gałęziach bohaterów.



Rys. 6-20. Scena *Through the Bamboo Forest*

II Through the Bamboo Forest				
Sekcja formalna	Pomiar początkowy	Pomiar końcowy	Tonacja	Uwagi
Wstęp	1	2	Tryb A Yu w skali heptatonicznej (a-moll)	
Sekcja A	2	44	Tryb A Yu w skali heptatonicznej (a-moll)	Motyw tematu "Through the Bamboo Forest"
Sekcja B	45	67	Tryb A Yu w skali heksatonicznej (a-moll)	

Rys. 6-21. Forma muzyczna drugiej części

Utwór ten jest pełen tajemniczości i grozy, gdyż obrazuje niepokój przed walką. Posiada zwartą formę, która scalona jest przez szesnastkowy motyw „ruchu” w altówkach (od t. 2), który napędza akcję muzyki i trzyma całą część w ryzach. Ten „ruch” przechodzi później w t. 45 do perkusji, aby znowu powrócić ze zdwojoną mocą do smyczków w t. 56. W utworze utrzymanym w tonacji a-moll można po długim na 1,5 taktu wstępie wyróżnić dwa fragmenty muzyczne: sekcję A (t. 2-44) i sekcję B (t. 45-67, czyli do końca trwania tej części). Melodyka realizowana przez erhu jest rwana, pełna westchnień i niepokoju, a z biegiem utworu staje się coraz bardziej emocjonalna.

Utwór otwiera *pizzicato* na dźwięku a w kontrabasach i flażolety w skrzypcach I i II oraz w altówkach. *Pizzicato* grane jest w środkowym rejestrze wiolonczel. Po wielu próbach zagrania pierwszej nuty (*staccato* na klawiszach, *pizzicato* na strunie poprzez szarpnięcie opuszką palca, paznokciem, czy innym przedmiotem) autorka zdecydowała się na stłumienie dźwięku A na strunie jedną ręką i zagranie jej drugą ręką na klawiszach. W ten sposób udało się uzyskać zaskakujący dźwięk na fortepianie, który jest bardzo nieoczywisty i interesujący. Flażolety w t. 1, które w dodatku napisane są z *crescendem*, autorka realizuje poprzez *glissando* na strunach wewnątrz fortepianu w ramach wyznaczonego zakresu interwałowego w zapisie nutowym.

Rys. 6-22. Część druga: *Through the bamboo Forest*, wersja na fortepian (t. 1-6)

W t. 2 wchodzi altówki i wiolonczele z kontrabasami. W tej sekcji autorka gra naprzemiennie *secco* i z pedałem, aby uzyskać różne efekty akustyczne i brzmieniowe (pedał „otwiera” dźwięk i daje mu więcej przestrzeni). Aby uzyskać w tym miejscu efekt grozy i napięcia należy grać z precyzyjną i konsekwentną artykulacją, a także rygorystycznie trzymać tempo.

W t. 8 pojawiają się odzywki tercjowe skrzypiec, które grane są według dynamicznego pomysłu kompozytora: *piano-cresc-dim-piano*. Nie konkretna wysokość dźwięku jest tu istotna, ale rejestr i efekt jakby jęknięcia, czy westchnienia.

Autorka podała w swoim wyciągu konkretne dźwięki, ale z adnotacją wykonawczą. Dźwięki te mają być realizowane poprzez muskanie strun jak na gitarze, a nie granie na klawiszach. Autorka nie kierowała się tutaj wiernością zapisowi, ale chęcią uzyskania konkretnego efektu kolorystycznego imitującego orkiestrę.

Rys. 6-23. Część druga *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 7-9

Dopiero od t. 28 wchodzi erhu. Pojawia się też możliwość prowadzenia dialogu pianisty z instrumentem solowym. Na długich dźwiękach erhu pianista realizuje swoje „glissanda” po strunach i każde może zagrać inaczej, szukając wspólnej barwy dźwięku z erhu. Ponadto cały czas powinien trzymać puls, prowadząc jednocześnie inne plany.

Rys. 6-24. Część druga *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 36-39

W t. 45 rozpoczyna się sekcja B. Jest ona jedną wielką „ewolucją”, prowadzącą do kulminacji, która dzieje się na przestrzeni kilku taktów (od t. 56). Od t. 45 wchodzi także bębenek, którego partię autorka postanowiła tym razem zrealizować poprzez pukanie w pulpit i ramę fortepianu kostkami dłoni.

Rys. 6-25. Część druga *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 45-47

W t. 52 gongi mają swój wtręt o nieokreślonej wysokości dźwięku. Autorka zdecydowała się użyć tu klasteru, gdyż w trafny sposób imituje on dźwięk gongu, który zaczyna się od uderzenia, a następnie w miarę trwania rozwija się. Klaster grany na fortepianie „zachowuje się” w bardzo podobny sposób.

W t. 56 dynamika znacznie wzrasta – to najgłośniejszy fragment drugiej części. W t. 66 oba instrumenty muszą idealnie ze sobą współpracować. Zwłaszcza fortepian, który dysponuje większymi możliwościami dynamicznymi i znacznie gęściejszą fakturą, powinien zachować szczególną czujność w balansie.

Rys. 6-26. Część druga *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 54-57

Fortepian używa szerokiego brzmienia, grając we wszystkich rejestrach (oktawy w prawej ręce i szesnastkowe dwudźwięki w lewej) aż do zakończenia *pp* w t. 67. W t. 66 autorka zredukowała fakturę do układu skupionego, aby łatwiej było zakończyć utwór w *ppp*.

Rys. 6-27. Część druga *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 66-67

6.3 Cz. III *Silk Road: Encounters* (Jedwabny szlak: spotkania)

Trzecia część koncertu jest muzycznym wyrazem tajemniczej i odludnej atmosfery pustyni i bazuje na motywie „regionów Zachodnich”. Aby wzmocnić koloryt muzyki, jako instrument solowy wykorzystano tu zhonghu, a w partii perkusyjnej dodano ujgurski bęben daf¹²⁰ (rys. 6-28).



Rys. 6-28. Bęben daf

Trzecia część została stworzona na podstawie ósmego i dziewiątego utworu z filmowej ścieżki dźwiękowej (odpowiednio *The Encounter* i *Desert Capriccio*). Część ta opisuje historię miłosną Yu Jiaolong i Luo Xiaohu, która wydarzyła się w Xinjiangu, po tym jak Luo Xiaohu napadł na orszak Yu Jiao. To właśnie wtedy obie postacie pierwszy raz spotkały się ze sobą. W scenie, w której Luo Xiaohu zjeżdża konno po wydmach, muzyka stopniowo się rozwija, a w scenie pościgu na pustyni głównej linii melodycznej towarzyszą bębny daf, które raz po raz zanikają, po czym rozbrzmiewają na nowo.

Muzyka przyjmuje tu „trzyczęściową formę zestawioną”¹²¹ (rys. 6-29). Utwór

¹²⁰ Daf (达甫鼓) to popularny bęben ręczny występujący na Bliskim Wschodzie, w Azji Środkowej i w regionie Xinjiang w Chinach. Rama bębna wykonana jest z drewna, a wokół niej umocowane są małe żelazne pierścienie. Dawniej rama pokrywana była skórą z ryb, pytonów, owiec lub bydła, a dziś pokrywa się ją też skórami syntetycznymi.

¹²¹ W chińskich melodiach ludowych trzyczęściowa forma (三段体) składa się z trzech okresów. Zgodnie

zawiera krótki wstęp, sekcje A i B są w trybie Yanyue G Zhi, a sekcja C i koda przechodzą w tryb Qingyue D Shang. Dźwięki g i d ponownie pełnią funkcje toniki i dominanty zachodniego systemu dur-moll.

Utwór rozpoczyna się w majestatycznym tempie, które następnie wzrasta w sekcji B (t. 17). Powtarzane struktury rytmiczne utrzymują stan ciągłego napięcia. Koda przypisana jest altówce (zhonghu), która może grać bardzo swobodnie, z dużą amplitudą wyrazową. Tego rodzaju kadencje i solowe popisy bardzo często wykorzystuje się, aby zamknąć lub otworzyć spektakl w chińskim teatrze. W Chinach takie wykonanie określa się jako *sanban* (散板) i jest ono tożsame z zachodnim terminem muzycznym *ad libitum* lub *senza misura*.

III Silk Road: Encounters				
Sekcja formalna	Pomiar początkowy	Pomiar końcowy	Tonality	Uwagi
Wstęp	1	2	Tryb G Zhi w skali heptatonicznej (Yan yue)	
Sekcja A	3	16	Tryb G Zhi w skali heptatonicznej (Yan yue)	a: takty 3-9 a1: takty 10-16
Sekcja B	17	39	Tryb G Zhi w skali heksatonicznej	b: takty 17-22 b1: takty 23-39 (ripresa z wariacją)
Sekcja C	40	63	Tryb D Shang w skali heptatonicznej (Qing yue)	c: takty 40-51 c1: takty 52-63
Koda (altówka solo)	64	89	D Shang w skali heptatonicznej (Qing yue)	

Rys. 6-29. Forma muzyczna trzeciej części

W całej trzeciej części oryginalnej wersji koncertu używany jest ujgurski bęben daf. Tym razem, aby zróżnicować efekty dźwiękowe, autorka zdecydowała się dodać dźwięk dwóch rodzajów tamburynu. W sekcjach A i C pianista musi grać na tamburynie lewą ręką, a na fortepianie prawą. Tamburyn można umieścić po lewej

z podobieństwami i różnicami w melodiach, wyróżnia się trzyczęściową formę zestawioną, reprzyzowaną i z harmonicznym końcem. Główny materiał melodyczny każdej części formy zestawionej jest ze sobą skonstrastowany. Forma reprzyzowana występuje bardzo rzadko w tradycyjnej chińskiej muzyce. Jej pierwsza i trzecia część jest taka sama, co przypomina zachodnią pieśń trzyczęściową w formie A-B-A. Natomiast w trzyczęściowej formie z harmonicznym zakończeniem początki wszystkich części kontrastują ze sobą, ale kończą się w ten sam sposób.

Li X., Zhao D., op. cit., s. 72.

stronie pulpitu fortepianu lub na osobnym krześle po to, aby ułatwić pianiście grę na obu instrumentach w tym samym czasie. W kodzie pianista nie musi grać na fortepianie i może używać obu rąk do gry na tamburynie. Do wykonania nagrania sekcji A i C autorka użyła tamburynu o średnicy około 20 cm, a w kodzie użyła tamburynu również o średnicy 20 cm, ale ze stalowymi blaszkami. Oba instrumenty zostały przedstawione na zdjęciu poniżej.



Rys. 6-30. Tamburyn (po lewej); tamburyn ze stalowymi blaszkami (po prawej)

Krótki wstęp to *tremolando* obu rąk, a następnie pasaż oparty na materiale dźwiękowym akordów następujących po nim. Autorka uznała, że samo *tremolando* byłoby zbyt prostym zabiegiem, dlatego wprowadziła efektowny pasaż. Wzmacnia on też dodatkowo muzyczne emocje.

Rys. 6-31. Perkusja i smyczki we wstępie trzeciej części *Koncertu na erhu*

Melodia sekcji A została rozwinięta z motywu „przyczajony tygrys, ukryty smok”. Melodia rozpoczyna się od altówki (lub zhonghu), a synkopowany rytm tamburynu jest jakby echem wydarzeń i ma trzymać słuchacza w napięciu. Tamburyn nie może grać zbyt głośno i lepiej, aby znajdował się w dalszej części sceny. Od t. 5 lewa ręka kontynuuje grę na tamburynie, a prawa gra melodię wiolonczel w *unisono* z altówką, jednak w niższej oktawie. Lewa ręka musi dokładnie wygrywać rytmiczne struktury oraz kontrolować głośność i rozmieszczenie akcentów. W tym czasie prawa ręka gra długą, miękką, spójną linię. Potrzeba trochę czasu, aby wyćwiczyć prawą i lewą rękę do gry na dwóch instrumentach w harmonii, gdyż głośność tamburynu nie może zakłócić narracji linii melodycznej prawej ręki.

Rys. 6-32. Część trzecia *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 3-8

Sekcja B (t. 17-38) jest kompilacją powtórzeń 4-taktowej frazy. Tempo wzrasta, muzyka staje się gwałtowna, a intensywność emocji nabiera na sile. Fortepian i altówka (zhonghu) zamieniają się tu miejscami. Altówka wykonuje tym razem akompaniament, grając grupy szesnastek. Lewa ręka imituje perkusję, jednak aby materiał harmoniczny nie był przypadkowy, oparta jest na materiale harmonicznym smyczków. T. 23-26 w partii fortepianu to jedna długa fraza, która się zapętla.

Rys. 6-33. Część trzecia *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 21-26

W sekcji C (t. 39-63) altówka pozostaje w roli instrumentu akompaniującego, grając *pizzicato* dwutaktowe grupy rytmiczne tematu „Regionów Zachodnich”. Lewa ręka fortepianu odgrywa taką samą rolę jak altówka i wykonuje akompaniament, imitując synkopowane rytmy perkusji, harfy i niskich rejestrów smyczków. Prawa ręka prowadzi kantylenę smyczków. Pianiście może być trudno utrzymać logiczny przebieg frazy melodycznej, która jest zapisana długimi wartościami, jednak używanie elastycznego nadgarstka i wykonywanie ćwiczenia polegającego na śpiewaniu melodii powinno dać zadowalający efekt.

The image shows a musical score for measures 39-44 of the third movement of the Concerto for E-flat horn and piano. The score is in 2/4 time. It features a horn part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The horn part is marked 'pizz.' and 'f'. The piano accompaniment has dynamics 'mp' and 'p dolce'. The piano part includes a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The horn part consists of rhythmic patterns.

Rys. 6-34. Część trzecia *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 39-44

T. 44-46 pokazują, że wybór altówki do tej części był trafną decyzją. Altówka przebija się swym nośnym dźwiękiem przez masę fortepianu i na pewno też może poradzić sobie z orkiestrą.

W kodzie (t. 64-89) fortepian powraca do roli towarzyszącej. W partyturze nie ma podziału na takty, co sugeruje improwizowany charakter nie tylko dla instrumentu solowego, ale i dla pianisty (perkusji). Jest tu miejsce także na jego wypowiedź, choć to altówka powinna zawsze pozostawać na pierwszym planie. Lewa ręka gra na

tamburynie, a prawa na klawiszach, tworząc wprowadzenie dla solo altówki. W tym fragmencie altówka nie ma żadnych ograniczeń w zakresie metrum (brak kresek taktowych) i rytmu w tej części, dlatego wykonawca może grać bardzo swobodnie, *ad libitum*. Pianista akompaniuje altówce, uderzając w tamburyn. Dla zróżnicowania brzmienia i osiągnięcia większych możliwości współtworzenia muzyki z altówką autorka użyła tamburynu z blaszkami. W tym fragmencie pianista może pozostać bierny, realizując jedynie rytm muzyczny, ale może też podążać za partnerem zarówno agogicznie, jak i dynamicznie. Autorka woli tę drugą wersję.

6.4 Cz. IV *Eternal Vow* (Wieczyste przyrzeczenie)

Czwarta część jest „sercem” utworu, choć nie stanowi punktu kulminacyjnego w pojęciu tradycyjnym. Nawiązuje ona do ważnej, pełnej emocji i liryzmu sceny końcowej w filmie. Część ta odpowiada drugiemu utworowi na ścieżce dźwiękowej filmu i wykorzystuje równocześnie motyw „przyczajony tygrys, ukryty smok” i motyw „miłosny”. Kompozytor wykorzystał przy tym ekspresyjną linię melodyczną oddającą złożony portret psychologiczny Yu Jiaolong, która po nieudanej próbie uratowania Li Mubai'a udaje się na górę Wudang i decyduje się skoczyć w przepaść. Część ta utrzymana jest w trybie D Shang i ma dwuczęściową formę muzyczną¹²²: część A składa się z pięciokrotnie powtarzanego tematu, a część B to kadencja na erhu. W melodii granej na erhu wykorzystano drugą frazę pierwszego okresu i pierwszą frazę drugiego okresu motywu „miłosnego”. Melodia jest rozwijana przez erhu kolejno w trzech różnych rejestrach. Linia melodyczna ciągle faluje, wyrażając nagromadzone emocje. Tak samo jak w części trzeciej, koda grana jest na erhu w swobodnym stylu *sanban* (rys. 6-35).

¹²² Dwuczęściowa forma muzyczna składa się z dwóch oddzielnych części, z których każda zwykle stanowi oddzielny okres.

Li X., Zhao D., op. cit., s. 82.

IV. Eternal Vow				
Sekcja formalna	Pomiar początkowy	Pomiar końcowy	Tonacja	Uwagi
Sekcja A (Temat)	1	43	Tryb D Shang w skali heksatonicznej (Qing Jue)	pierwszy okres: takty 1-10, drugi okres: takty 11-30, trzeci okres: takty 31-43
Koda (Kadencja)	44	73	Tryb D Shang w skali heptatonicznej (Yan yue)	

Rys. 6-35. Forma muzyczna czwartej części

Temat „miłosny” jest tu ujęty w interesujący sposób. W sekcji A kompozytor pięciokrotnie powtarza go w różnych rejestrach z małymi wariantami melodycznymi i rytmicznymi, jednak partia orkiestry prawie za każdym razem jest inna. Do tego jej materiał muzyczny zmienia się nie na początku wejścia każdego powtórzenia tematu, tylko w środku, często w nieoczekiwanym momencie (t. 11, 19, 27, czy 35). To rzuca interesujące światło na temat „miłosny”, a także daje ciekawe możliwości interpretacyjne. We fragmencie od t. 1 do t. 12 autorka użyła wysokiego rejestru na pedale, aby oddać grę fletu i uzyskać jasny, przestrzenny dźwięk. Lewa ręka ma obrazować perkusję, harfę i smyczki grane *pizzicato* i *ordinario*. Autorka zachowała rytmy perkusji, a motywicznie bazowała na partii harfy i smyczków. Aby uzyskać złudzenie gry orkiestry, utworzyła w lewej ręce „pasaż”, który oddaje i ruch i brzmienie orkiestry – dużo w nim przydźwięków, *glissand*, jakby „hałasu”, szmerania, czy brzęczenia. Wszystko to słychać zwłaszcza w wersji z orkiestrą tradycyjnych chińskich instrumentów. Cały ten fragment powinien jednak zachować zarówno lekkość, jak i energię. Autorka kierowała się tu uzyskaniem jak najlepszego efektu artystycznego. Erhu gra całym smyczkiem falującą linię tematyczną, zmieniając w niesłyszalny sposób smyczek, aby uzyskać jak najlepsze *legato* i w ten sposób wyrazić narastanie emocji, a potem ich eksplozję (rys. 6-36).

The image displays a musical score for the fourth part of a concerto for E-flat horn and piano. It consists of three systems of staves. The first system includes a horn part (top staff) and piano accompaniment (bottom staff). The tempo is marked as quarter note = 65. The horn part begins with a rest followed by a note marked *mf dolce molto*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a trill. The second system continues the piano accompaniment with a trill. The third system shows the horn part with a triplet and piano accompaniment with a trill.

Rys. 6-36. Część czwarta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 1-4

W drugim powtórzeniu tematu (t. 11-30) erhu intonuje motyw „miłosny” w niskiej oktawie i gra szerokie *glissando*, oddając delikatność kobiety. Natomiast prawa ręka pianisty gra za pomocą podwójnych oktaw motyw „przyczajony tygrys, ukryty smok”, który reprezentuje Li Mubai'a i oddaje męskie opanowanie. W tym momencie „role” erhu i fortepianu stają się równoważne i nie ma już między nimi rozróżnienia, dlatego należy zwrócić tu szczególną uwagę na komunikację i dialog między nimi. Partia skrzypiec unisono od t. 13 w wyciągu autorki została poprowadzona w oktawach *cantabile*, jednak lewa ręka w tym fragmencie gra tremolando, aby uzyskać stojące akordy w kontrabasach i wiolonczelach (rys. 6-37).

Rys. 6-37. Część czwarta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 11-19

W t. 22 Tan Dun znów modyfikuje charakter orkiestry i zmienia tonację z d-moll na C-dur, podczas gdy temat grany przez erhu jest w połowie kolejnego przeprowadzenia. Dźwięki orkiestry nabierają nasycenia i gęstości, pojawiają się dodatkowe plany. Prawa ręka musi równocześnie prowadzić dwa plany: kantylenę skrzypiec *legato* „ponad orkiestrą”, a także harfę. Specyfika dźwięku harfy, która jest instrumentem szarpanym, musi być oddana przez szesnastki grane *staccato* na pedale. Dolny głos lewej ręki imituje kontrabas grający długie nuty, a wyższy głos wiolonczelę grającą *arpeggia* w górę. Linia melodyczna grana przez mały palec prawej ręki w wysokim rejestrze powinna być mocniej wyeksponowana. Powinna ona tworzyć jedną całość i być ukierunkowana narracyjnie, podczas gdy wznoszące się łamane akordy w niższym rejestrze zawsze powinny być słabsze. Seria arpeggiów w górę i łamanych akordów doprowadza ostatecznie muzykę do punktu kulminacyjnego (rys. 4-46).

Rys. 6-38. Część czwarta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 24-29

Od t. 27 (czwarte powtórzenie tematu) instrumenty perkusyjne są jeszcze bardziej eksponowane i silnie korespondują z erhu. Muzyka staje się tu spokojniejsza. Tym razem autorka nie użyła tamburynu, lecz w celu uzyskania brzmienia opartego na harmonii postanowiła wydobyć rytm na konkretnej wysokości dźwięku. Wysokość ta zmienia się w zależności od pierwszego dźwięku w grupie motywicznej harfy, tworząc dźwięk harmoniczny.

Od t. 31 erhu gra na wewnętrznych i zewnętrznych strunach, używając zarówno włosia smyczka, jak i pręta. Włosie i pręt wytwarzają dwie różne barwy w melodii, która rozwija się w równoległych kwintach. Fortepian służy tu jako głos akompaniujący. Lewa ręka zachowuje perkusyjny wzór rytmiczny, podczas gdy prawa ręka imituje harfę grającą *arpeggia* w górę, towarzysząc melodii erhu. W przeciwieństwie do Tan Duna, który używa pojedynczych *arpeggiów*, autorka zdecydowała się podwoić je w oktawach (od t. 35), co daje pełniejsze brzmienie oraz większe zróżnicowania barwowe i emocjonalne (rys. 6-39).



Rys. 6-39. Część czwarta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 33-38

T. 44-73 to część B i równocześnie koda erhu czwartej części, w której fortepian odpoczywa.

6.5 Cz. V *To the South* (Na Południe)

To the South to szósty utwór ze ścieżki dźwiękowej filmu, odpowiadający scenie, gdy Yu Jiaolong kończy swoją walkę w herbaciarni w Jiangnan. Poprzez wykorzystanie przenikliwego dźwięku fletu, Tan Dunowi udało się zmienić nastrój krwawej sceny walki w nieco zabawny i nawet radosny obraz wojowniczej Yu Jiaolong. W wersji *Koncertu na erhu*, Tan Dun wykorzystał piccolo zamiast fletu poprzecznego. Cały utwór jest grany w górnym rejestrze z dużą ilością mordentów, ozdobników i wyraźnie synkopowanych rytmów perkusyjnych. Ukazuje to „złośliwy” charakter Yu Jiaolong, a grana *legato* melodia wydobywa delikatny koloryt kulturowy regionu Jiangnan. *To the South* napisany jest w trybie D Shang, a jego metrum to 4/4.

Tempo jest początkowo umiarkowane, a potem stopniowo przyspiesza. Utwór przyjmuje dwuczęściową formę muzyczną AB (rys. 6-40). W sekcji B Tan Dun poszedł tropem europejskiej bitonalności¹²³, używając jednocześnie dwóch trybów, w których grają równolegle erhu i orkiestra.

V. To the South				
Sekcja formalna	Pomiar początkowy	Pomiar końcowy	Tonacja	Uwagi
Sekcja A	1	23	Tryb D Shang	a: t.1-9 a1: t.10-16 a2: t.17-23
Sekcja B	24	65	Erhu: tryb D Shang w skali heksatonicznej (Bian Gong) Fortepian: tryb G Zhi/D Shang Modo	pierwszy okres: t. 24-42, drugi okres: t.43-56, trzeci okres: t. 57-65
Koda	66	67	Tryb D Shang	

Rys. 6-40. Forma muzyczna części piątej

W sekcji A (t. 1-23) erhu i fortepian pojawiają się w roli instrumentów perkusyjnych. Erhu używa dwóch rodzajów *pizzicato* – pierwsze wykonywane jest poprzez szarpanie strun opuszkami palców, a drugie poprzez szarpanie strun paznokciami w sposób podobny do lutni. Fortepian ma imitować *pizzicato* i uderzenia w podstrunnice sekcji smyczkowej.

¹²³ Zhang B., op. cit, s. 120-126.

Rys. 6-41. Część piąta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 1-5 dla smyczków

Jak pokazano na rys. 6-41, sekcja smyczkowa wchodzi w t. 3, wykonując *pizzicato* przez szybkie szarpanie czterech strun naraz. Muzycy muszą szarpać struny prawą ręką i uderzać w podstrunnice lewą. W wersji orkiestrowej dominuje majestatyczna i pełna energii struktura rytmiczna. Struny szarpane są przez prawą rękę, jedna struna po drugiej, jednak nie tak czysto i precyzyjnie, jak akordy grane na fortepianie. Ze względu na dużą liczbę wykonawców w sekcji smyczkowej, każdy muzyk szarpie struny z nieco inną prędkością, przez co ogólny efekt dźwiękowy jest nieskoordynowany i nieco hałaśliwy. Poziom energii w tym miejscu, także poprzez zastosowanie pauz, jest niezwykle wysoki. Dużo jest tu nieokreślonych dźwięków uzyskiwanych drzewcem smyczka, które są trudne do sprecyzowania pod względem melicznym, dlatego autorka zdecydowała się na użycie klasterów w lewej ręce, co widać na poniższym rysunku (rys. 6-42).



Rys. 6-42. Część piąta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 3-4

Sekcja A to wariacje rytmiczne oparte na podobnym efekcie dźwiękowym. W t. 24 kompozytor w prosty sposób przechodzi do sekcji B, a słuchacz ma wrażenie, że tempo przyspiesza, jednak tak naprawdę to rytm zostaje zagęszczony. Smyczki intonują *unisono*, początkowo razem z erhu. Pojawia się temat w partii fletu piccolo (t. 27-31). Autorka umieściła tę melodię w oktawie trzykresłnej, która jest równie przenikliwa co flet piccolo.

Muzyka stopniowo nabiera impetu, a w miejsce melodii fletu pojawia się erhu (t. 32). Słuchacz odnosi wrażenie, że instrument ten improwizuje na tle „zmasowanego” *unisono* fortepianu – stąd zdwojenie oktawaowe. Sekcję B (t. 24-64) można podzielić pod względem tempa na dwie fazy (t. 24-42 i 43-56). Sekcja smyczkowa bazuje na trybie D Shang (Bian Gong) skali heksatonicznej, wykorzystując diatoniczną konstrukcję c-d do budowy struktury rytmicznej tematu „Regionów Zachodnich” dla akompaniamentu (rys. 6-43).

Rys. 6-43. Część piąta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 26-29 dla smyczków

W t. 24-42 akompaniament rozpoczyna się od erhu, a pianista wchodzi w t. 25, stukając kostkami dłoni w pulpit fortepianu. Wszystko po to, aby perkusja nadal była obecna w partii fortepianowej. Według autorki jest to ważny element do wyeksponowania.

Rys. 6-44. Część piąta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 25-28

W t. 27 lewa ręka fortepianu gra *staccato* w niskim rejestrze tę samą melodię tła, co erhu, podczas gdy prawa ręka fortepianu imituje pierwszą frazę motywu „regionu Jiangnan” na piccolo w bardzo wysokim rejestrze w trybie G Zhi. W tym momencie erhu i fortepian grają równolegle w dwóch różnych trybach – erhu w trybie D Shang (Bian Gong) skali heksatonicznej, a fortepian w trybie G Zhi. Zabieg taki nie jest zbyt często stosowany w muzyce chińskiej, ale jak już wspomniano wcześniej, Tan Dun często inspirował się jednoczesnym używaniem dwóch odrębnych tonacji w muzyce europejskiej. Zestawienie różnych barw obu trybów sprawia, że sceny sztuk walki w filmie jeszcze bardziej zapadają w pamięci widzów (rys. 4-52).

Rys. 6-45. Część piąta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 31-34

Dla uzyskania wrażenia wzmagającego się *crescendo* muzyki autorka zastosowała oktawy w lewej i dwudźwięki w prawej ręce. Faktura, pomimo że znacznie gęściejsza, to jednak powinna być w tym miejscu grana lekko i *staccato*.

Rys. 6-46. Część piąta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 49-52

W t. 57 muzyka jeszcze przyspiesza, a „kontry” lewej ręki (akcentowane dwudźwięki) przybierają isticie bartokowski charakter.

♩=110 **Faster**

57

fp

59

mp

Rys. 6-47. Część piąta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 57-60

Dla lepszego zamknięcia tej części *Koncertu*, w t. 64 autorka znowu wprowadza ostre klastery. Końcowe dwa i pół taktu mają się skończyć według zamierzenia kompozytora *al niente* (fade out). Autorka dla uzyskania tego efektu stopniowo przechodzi z niższego do wyższego rejestru, kończąc na jednym tylko dźwięku w *pp* w oktawie dwukreślnej.

Rys. 6-48. Część piąta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 57-60

6.6 Cz. VI *Farewell* (Rozstanie)

Szosta część to ostatni utwór *Koncertu*, odpowiadający trzynastemu utworowi o tej samej nazwie na ścieżce dźwiękowej filmu. Część ta napisana jest w trybie D Yu i przyjmuje prostą jednoczęściową formę. Wykorzystuje ona motyw „miłosny” i motyw „przyczajony tygrys, ukryty smok”, a tempo całej części jest wolne i majestatyczne. Muzyka tej części pojawia się w końcowej scenie filmu, gdy Yu Jiaolong skacze w przepaść, oddając wejście bohaterki na „wyższy poziom zrozumienia” (rys. 6-49).

VI. Farewell				
Sekcja formalna	Pomiar początkowy	Pomiar końcowy	Tonacja	Uwagi
Wstęp	1	8	Tryb D Yu w skali heptatonicznej (Yan yue)	
Sekcja A (Temat)	9	41	Tryb D Yu w skali heptatonicznej (Yan yue)	a: t.9-16 a1: t.17-24 a2: t.25-32 a3: t.33-43

Rys. 6-49. Forma muzyczna szóstej części

Finałowa część *Koncertu* wykorzystuje motyw „miłosny” i motyw „przyczajony tygrys, ukryty smok” i powtarza je wielokrotnie. Utwór to *passacaglia*, w której jeden temat intonowany jest w *unisono* kwintetu smyczków. Ma on regularną budowę ósmiotaktową i powtarzany jest dziewięciokrotnie. W pierwszym powtórzeniu prezentacja tematu pełni rolę wstępu i jeszcze nie znamionuje wartkiej akcji właściwej, która pojawia się później w t. 9. W takcie tym intonowany jest temat „miłosny” (M2) na tle dalej grających smyczków.

Rys. 6-50. Część szósta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 1-8

Część ta rozwija się ewolucyjnie, zarówno pod względem faktury, jak i dynamiki. Od najcichszego *pianissimo* „crescenduje” poprzez pojawienie się nowych głosów, aż do wielkiej kulminacji *fff* w t. 39. Zastosowana amplituda dynamiczna buduje z rozmachem architekturę utworu i daje słuchaczowi sporą dawkę emocji.

The image displays a musical score for the sixth part of a concerto, measures 7-19. It is organized into three systems. Each system includes staves for five percussion instruments (labeled 1, 2, Perc. 3, 4, 5) and an E-flat solo part. The percussion parts feature rhythmic patterns, with some measures marked 'Timp. (use sticks)' and 'mp'. The E-flat solo part is marked with dynamics such as 'p' and 'mf', and includes a 'cresc. molto' marking. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Rys. 6-51. Część szósta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 7-19

Problemem brzmieniowym, który autorka musiała tu rozwiązać, było *glissando* w temacie pierwszym w smyczkach. Smyczki grają *glissando-unisono*, co w teorii jest niemożliwe do uzyskania na fortepianie. Autorce jednak udało się poprzez przetrzymywanie sąsiednich dźwięków i grę *legatissimo* uzyskać pewne złudzenie przejścia dźwięku w dźwięk, właśnie jakby *glissanda*. Samo *unisono* w orkiestrze brzmi wielokolorowo, dlatego też pianista, grając oktawy zarówno w lewej, jak

i prawej ręce, powinien myśleć polifonicznie i, paradoksalnie, grać tę frazę wielogłosowo, a nie *unisono*. Charakter tej części jest pełen grozy i mroku.

Od t. 9 kompozytor intonuje dwa tematy jednocześnie, tworząc strukturę polifoniczną. Oba tematy współgrają ze sobą i wzajemnie imitują. Fortepian kontynuuje temat stanowiący o *passacaglii*, a erhu po ośmiu taktach intonowania nuty d wyprowadza z niej swój temat. W t. 9 Tan Dun wprowadza kotły, które brzmią jak mały bębenek, wzmacniając w ten sposób wrażenie tajemniczości i oczekiwania na wydarzenie, które ma nastąpić. Autorka partię perkusyjną postanowiła przydzielić lewej ręce (w prawej kontynuując temat *passacaglii*) i do tego konkretnym dźwiękom. Tan Dun zaczyna od jednego instrumentu perkusyjnego (kotła strojonego w c), ale z biegiem trwania utworu dokłada ich więcej.

Rys. 6-52. Część szósta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 10-13

Dla uzyskania zagęszczenia faktury perkusyjnej autorce trudno byłoby grać na kilku bębenkach albo na jednym, lecz coraz głośniej. Z tego powodu postanowiła imitować perkusję konkretnymi dźwiękami na przestrzeni całego utworu, a nie tylko tam, gdzie grają strojone kotły. Pomimo że tonacja utworu to europejskie d-moll, to

kompozytor oznacza kotły jako c i g, a następnie d. Autorka stosuje oczywiście te same dźwięki, jednak gdy dynamika utworu rośnie i dokładane są kolejne instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości dźwięku, autorka decyduje się po prostu zagęszczać stopniowo akord w lewej ręce. Poza tym unika też użycia czystej harmonii z tercją w akordzie, a za to stosuje akordy o nieokreślonej tonacji (tak jak nieokreślone dźwiękowo są zapisane w partyturze instrumenty perkusyjne). Bez tego, akord d-moll mógłby zabrzmieć zbyt banalnie.

W t. 17 autorka zdecydowała się na pokazanie partii harfy, a od t. 24 partii fletu. Stosując już i tak rozbudowaną fakturę w fortepianie, przy siódmym przeprowadzeniu tematu w erhu należało jeszcze zwiększyć dynamikę, dlatego autorka postanowiła na raz od t. 25 przenieść akord w najniższy rejestr basowy.

W t. 39 następuje *sfff* i kulminacja tej części *Koncertu*. W zaledwie cztery takty kompozytor kończy utwór *al niente* (fade out). Erhu przestaje intonować kantylenę i gra *glissando ad libitum* pomiędzy różnymi dowolnymi dźwiękami. W tym miejscu filmu Yu Jiaolong skacze w przepaść i traci życie. Następuje zatrzymanie muzyki, jakby akcji serca, co trafnie obrazuje (również pod względem graficznym) zapis partii erhu w t. 40.

38

ff

sff

8^{va}.1

8^{va}.....

41

(fade out)

rall.

ppp (fade out)

Rys. 6-53. Część szósta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 38-43

Pomimo że w orkiestrze zapisany jest stojący akord, to autorka ze względu na specyfikę zanikania dźwięku w fortepianie zdecydowała się najpierw na *tremolando* (t. 39-41), a potem na zanikające powtarzanie dźwięku (t. 42 i 43). W ten sposób udało jej się osiągnąć efekt rozdrgania emocji.

38

ff

sff

8^{va}...]

8^{va}.....]

40

(fade out)

rall.

(fade out)

ppp

Rys. 6-54. Część szósta *Koncertu na erhu i fortepian*, t. 38-43

Zakończenie

Łączenie tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej z zachodnimi technikami kompozytorskimi, jak również łączenie chińskich elementów ludowych (instrumentów, skal, tekstów) z fortepianem i zachodnią orkiestrą miało swój początek w Chinach w pierwszych latach XX w. Nurt ten gwałtownie rozwinął się jednak dopiero w latach 70. i 80., po serii wojen i konfliktów. Pomimo tak krótkiej historii rozwoju, do tej pory powstało wiele wspaniałych dzieł autorstwa wybitnych chińskich kompozytorów, wśród których jednym z najbardziej wyróżniających się jest Tan Dun.

Tan Dun pokazał swoje zamiłowanie do chińskiej kultury i chińskiej muzyki ludowej już w swojej pierwszej kompozycji, czyli w *Ośmiu wspomnieniach w akwareli*. Poza tym Tan Dun zawsze wykazywał duże zainteresowanie zachodnimi sposobami komponowania, za pomocą których tworzył swój muzyczny świat. Odbił on rzetelne studia na amerykańskich uczelniach artystycznych, a wynikiem tego było skomponowanie utworu na preparowany fortepian pt. *C-A-G-E fingering for piano*, któremu paradoksalnie nie jest aż tak daleko, jak mogłoby się wydawać, do chińskiej muzyki. Preparacja i granie we wnętrzu fortepianu to w pewnym sensie dotykanie „organicznego wnętrza” instrumentu. Twórczość Tan Duna można więc podsumować jako połączenie zachodnich technik kompozytorskich z chińską kulturą muzyczną, a jego sposób komponowania można określić jako „1 + 1 = 1” – „chińska kultura i zachodnie techniki tworzą nowe style muzyczne”.

W koncercie *Przyczajony tygrys* na erhu Tan Dun połączył muzykę programową i gatunek koncertu na orkiestrę, stając się pierwszym kompozytorem, który za pomocą tego gatunku oddał temat sztuk walki, będący niezwykle popularnym i ważnym tematem dla każdego Chińczyka. Jest to nie tylko wyraz artystycznych poszukiwań kompozytora, czerpiącego z różnorodnych technik i stylów, ale też przykład umiejętności połączenia zdobytej na zachodzie wiedzy z tradycyjną chińską muzyką i kulturą. W pewnym sensie można uznać to za wymianę kulturową między muzyką Wschodu i Zachodu. Utwór pełen jest rozmaitych efektów dźwiękowych dla erhu i orkiestry, a co za tym idzie także dla fortepianu. Potrzeba stworzenia nowych

efektów dźwiękowych w znacznym stopniu przyczyniła się do wprowadzenia przez Tan Duna urozmaiconych technik gry na erhu.

Studium i wykonanie tak specyficznego przypadku, jakim jest partytura do *Przyczajonego tygrysa, ukrytego smoka* daje możliwość dogłębnej refleksji nad stylem kompozytorskim Tan Duna, który można określić jako przykład kulturowej fuzji. Tego rodzaju studium do pewnego stopnia rekompensuje brak konkretnych badań nad integracją chińskich instrumentów w dziełach Tan Duna i stanowi refleksję nad znaczeniem chińskich instrumentów w dziełach współczesnych kompozytorów muzyki poważnej. W Polsce twórczość Tan Duna nie jest zbyt znana, a analiz jego muzyki praktycznie nie ma. Podobnie sytuacja przedstawia się z erhu, które też nie jest znanym i popularnym instrumentem w Europie. Gra na nim wymaga od wykonawcy szczególnych umiejętności, a od pianisty wymaga odnalezienia wspólnej barwy, artykulacji i brzmienia (jednak tak naprawdę pianiści nieczęsto mają okazję grania z erhu). Do tego zwrócić należy uwagę na znaczny stopień trudności w napisaniu właściwej wersji na fortepian, czyli wyciągu, a tak naprawdę transkrypcji brzmienia – bardzo uproszczonej względem orkiestry, jednak zachowującej wszystkie walory muzyczne i atrakcyjność warstwy dźwiękowej. Autorka uznała, że zmierzenie się z tym dziełem będzie dla niej nie tylko wielką przygodą, ale też niezwykle twórczym zadaniem. Już sam kontakt z tak różnorodnymi utworami jak *Osiem wspomnień w akwareli* czy *C-A-G-E*, a co za tym idzie z różnorodnymi technikami gry, jest w przekonaniu autorki niezwykle rozwijające. Ponadto próba stworzenia wyciągu fortepianowego wraz z autorskimi fragmentami i własnymi kompozycjami była dla niej aktem stymulującym kreatywność, a do tego nowym doświadczeniem, które od zawsze ją pociągało. Była to również okazja do ukazania twórczości Tan Duna z udziałem fortepianu i jej ogólna synteza w jednym wyciągu. Poszukiwania dźwiękowe i próby przełożenia brzmienia orkiestry na fortepian pod okiem profesora Roberta Morawskiego były dla autorki fascynującą przygodą, która poprowadziła ją do głębszego poznania swojego instrumentu, czyli fortepianu.

Autorka ma nadzieję, że dzięki swojej pracy spopularyzuje w Chinach i na świecie (także w Polsce) utwór będący przedmiotem niniejszych badań, jak również

samą twórczość Tan Duna, którą można określić jako przykład kulturowej fuzji, będącej przedmiotem ożywionych dyskusji i zainteresowania w Chinach. W przypadku Tan Duna kwestia łączenia tego, co chińskie z tym, co zachodnie wciąż nie doczekała się dostatecznej uwagi i nadal brakuje na ten temat adekwatnych badań.

2007, s. 7-10.

- 司马勤 《谈音说乐—当代中国音乐面面观》，京师爱乐丛书，北京师范大学出版社，北京，2014，pp.7-10; pp. 13-43; pp. 246-251; pp. 273-287.
- SIMA, QIN *Rozmowy o muzyce – współczesna muzyka chińska*, Seria Filharmonii Stołecznej, Pekin, 2014, s. 7-10, s. 13-43; s. 246-251; s. 273-287.
- 席强 《中国民乐》，古吴轩出版社，苏州，2008，pp.49- 57; pp. 130-131.
- XI, QIANG *Chińska muzyka ludowa*, Wydawnictwo Guwuxuan, Suzhou, s. 49-57; s. 130-131.
- 杨和平 《谭盾歌剧研究》，音乐博士学位论文系列，上海音乐学院出版社，上海，2009.
- YANG, HEPING *Studia nad operami Tan Duna*, seria rozpraw doktorskich w dziedzinie muzyki, Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, Szanghaj, 2009.
- 袁静芳 《民族器乐》，中央音乐学院出版社，北京，2016，pp. 89-146.
- YUAN, JINGFANG *Instrumentalna muzyka ludowa*, Centralne Konserwatorium Muzyczne, Pekin, 2016, s. 89-146.

Monografie w językach zachodnich

- BORN, GEORGINA; HESMONDHALGH, DAVID;
Muzyka Zachodu i innych stron: różnice, reprezentacja i zawłaszczanie w muzyce, Wydawnictwo Uniwersytetu Kalifornijskiego, 2000, s. 179-185.
- CHAN, PATTY *Gra na erhu: pokonywanie różnic*, Patty Chan, Kanada, 2011.
- EVERETT, YAYOI UNO; LAU, FREDERICK
Umiejscowienie Azji Wschodniej w zachodniej muzyce artystycznej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wesleyan, Middletwon, 2004, s. 12-71.
- JERZY MARCHWIŃSKI *Partnerstwo w muzyce*, Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie, 2002.

- JIN, JIE** *Chińska muzyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Cambridge, Nowy Jork, 2011, s. 57-1178.
- LIU, JINGZHI; LIU C. C.** *Krytyczna historia nowej muzyki w Chinach*, tłum. Caroline Mason, Wydawnictwo Uniwersytetu w Hong Kongu, Hong Kong, 2010, s. 515-518.
- MELVIN, SHEILA; CAI, JINDONG** *Czerwona rapsodia: jak muzyka klasyczna stała się chińska*, Wydawnictwo Algora, Nowy Jork, 2004, s. 314-332.
- MYERS, JOHN** *Droga pipy: struktura i wyobrażenia w chińskiej muzyce na lutnię*, Wydawnictwo Uniwersytetu Stanowego w Kent, Kent, Ohio, 1992.
- SU, ZHENG** *Muzyka diaspory, transnacionalizm i polityka kulturowa w azjatyckiej/chińskiej Ameryce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Oksfordzkiego, Nowy Jork, 2010, s.150-155, s. 259-264.
- TAN DUN** *Muzyka organiczna – katalog dokumentujący wystawę Tan Duna w Chambers Fine Art w Pekinie w 2008 r.*, Wyd. 1000, 73 strony, w pełni ilustrowane w kolorze, twarda oprawa, Nowy Jork, 2009.
- YANG, HON LUN; SAFFLE, MICHAEL** *Chiny i Zachód: Muzyka, reprezentacja i odbiór*, Wydawnictwo Uniwersytetu Michigan, Ann Arbor, 2017, s. 163-185.
- YOUNG, SAMSON** *Bezdźwięczne głosy w „Mapie” Tan Duna: horyzont oczekiwań i retoryka stylu narodowego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Teksasńskiego, Austin, *Muzyka Azjatycka*, nr 40(1), *Muzyka i azjatycka diaspora (zima-wiosna 2009)*, s. 83-99.

Publikacje ogólne w języku chińskim (z tłumaczeniem)

- 陈佳** 《萨满艺术非物质文化遗产研究》，社会科学文献出版社，吉林，2018.
- CHEN, JIA** *Badania nad niematerialnym dziedzictwem kulturowym sztuki szamańskiej*, Wydawnictwo Szkoły Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Jilin, 2018.
- 杜亚雄** 《中国各少数民族民间音乐概述》，上海音乐学院出版社，上海，1996.
- DU, YAXIONG** *Przegląd muzyki ludowej mniejszości w Chinach*, Wydawnictwo

- Muzyczne w Szanghaju, Szanghaj, 2014.
- 杜亚雄;秦德祥
DU, YAXIONG; QIN, DEXIANG 《中国乐理》，上海音乐学院出版社，上海，2007.
Chińska teoria muzyki, Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, Szanghaj, 2007.
- 房玄龄
FANG, XUANLING 《晋书·嵇康传》，武汉出版社，中华书局，pp. 1369.
Księga Jin: Biografia Ji Kanga, Zhonghua Book Company, s. 1369.
- 黄中骏
HUANG, JUNZHONG 《荆楚文化丛书·艺文系列：荆楚音乐》，武汉出版社，武汉，2014.
Seria o kulturze Jingchu – sztuka i literatura: Muzyka Jingchu, Wydawnictwo Wuhan, Wuhan, 2014.
- 陶亚兵
TAO, YABING 《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社，北京，1994.
Historyczne rękopisy dotyczące chińsko-zachodniej wymiany muzycznej, Wydawnictwo Encyklopedia Chińska, Pekin, 1994.
- 李朋
LI, PENG 《中国道教文化典故》，天津古籍出版社，天津，2014.
Chińskie taoistyczne opowieści kulturowe, Wydawnictwo Starożytnych Dzieł w Tianjinie, Tianjin, 2014.
- 李西安;赵冬梅
LI QING; LIU XUGUANG 《中国音乐艺术对西方的影响》，人民出版社，北京，2012.
Wpływ chińskiej sztuki muzycznej na Zachód, Wydawnictwo Ludowe, Pekin, 2012.
- 李琼;刘旭光
LI XI'AN; ZHAO DONGMEI 《中国传统曲式学》，现代出版社，2020.
Studia nad chińskimi tradycyjnymi formami pieśni, Modern Press, 2020.
- 林青华
LIN, QINGHUA 《中乐西渐的历程：对1800年以前中国音乐流传欧洲的历史探讨（中文版）》，中央音乐学院出版社，北京，2013.
Podróż chińskiej muzyki na Zachód: historyczne badania nad rozprzestrzenianiem się chińskiej muzyki w Europie przed 1800 rokiem (wersja chińska), Wydawnictwo Centralnego Konserwatorium Muzycznego, Pekin, 2013.
- 林之满
LIN, ZHIMAN 《周易全书》，吉林出版集团有限公司，长春，2011.
Kompletna księga „Yijing”, Grupa wydawnicza Jilin, Changchun, 2011.

- 刘宗迪 《失落的天书：“山海经”与古代华夏世界观》，The Commercial Press, 2006.
- LIU, ZONGDI *Zagubiona Księga Niebios: „Księga gór i mórz” oraz starożytny chiński światopogląd*, The Commercial Press, 2006.
- 王度庐 《卧虎藏龙》，群众出版社，北京，2000.
- WANG, DULU *Przyczajony tygrys, ukryty smok*, Mass Publishing House, Pekin, 2000.

Publikacje ogólne w językach zachodnich

- CAGE, JOHN *Cisza: wykłady i pisma*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wesleyana, Middletown, 2010.
- CHANG, PETER *Chou Wen-Chung: życie i twórczość współczesnego amerykańskiego kompozytora urodzonego w Chinach*, Wydawnictwo Scarecrow, Oxford, 2006.
- CLARK, PAUL *Chińska rewolucja kulturalna: historia*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Cambridge, Cambridge, 2008.
- DUCKWORTH, WILLIAM *Rozmowy o muzyce: rozmowy z Johnem Cage'em, Philipem Glassem, Laurie Anderson i pięcioma pokoleniami amerykańskich kompozytorów eksperymentalnych*, Wydawnictwo Da Capo, Boston, 1999.
- EVERETT, YAYOI UNO *Rekonfiguracja mitu i narracji we współczesnej operze. Osvaldo Goljov, Kaija Saariaho, John Adams i Tan Dun*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Indianie, Bloomington, 2015.
- HALSON, ELIZABETH *Krótki przewodnik po operze pekińskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Oksfordzie, Oxford, 1966.
- JOHNSON, DAVID *Opera rytualna, rytuał operowy: Mu Lian ratujący matkę w chińskiej kulturze popularnej*, Uniwersytet Kalifornijski, Projekt związany z chińską kulturą popularną, Berkeley, 1989.
- LIU, CHING CHIH *Historia krytyczna nowej muzyki w Chinach*, tłum. Caroline Mason, Wydawnictwo Uniwersytetu w Hong Kongu, Hong Kong, 2010.

- MELVIN, SHEILA; CAI, JINDONG** *Czerwona rapsodia: jak muzyka klasyczna stała się chińska*, Wydawnictwo Algora, Nowy Jork, 2004.
- RAWNSLEY, G. D.; RAWNSLEY, M. T.** *Globalne kino chińskie: kultura i polityka w filmie "Hero"*, Routledge, London, 2011.
- TAGLIAFERRI, ALDO** *Taoizm*, Newton Compton Editori, Rzym, 2012.
- VAN AALST, J.A.** *Chińska muzyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Cambridge, Nowy Jork, 2012.

Praca dyplomowa w języku chińskim (z tłumaczeniem)

- 安娜** 《西方人眼中的中国音乐》，硕士学位论文，上海师范大学上海，2008.
- AN, NAN** *Chińska muzyka w oczach Zachodu*, praca magisterska, Uniwersytet Pedagogiczny w Szanghaju, Szanghaj, 2008.
- 关涵** 《谭盾《女书》创作技法及观念的多元融合》，硕士论文，南京艺术学院，南京，2017.
- GUAN, HAN** *Wieloaspektowa integracja technik i koncepcji w procesie tworzenia „Sekretnych pieśni kobiet” Tan Duna*, praca magisterska, Uniwersytet Artystyczny w Nankinie, Nankin, 2017.
- 侯太勇** 《谭盾：解构与重组》，硕士论文，天津音乐学院，天津 2016.
- HONG, TAIYONG** *Tan Dun: Dekonstrukcja i Rekonstrukcja*, praca magisterska, Konserwatorium Muzyczne w Tianjin, Tianjin, 2006.
- 姜莹** 《谭盾胡琴协奏曲《火祭》分析》，硕士学位论文，上海音乐学院，上海，2010.
- JIANG, YING** *Analiza koncertu na huqin „Rytuał ognia Tan Duna”*, praca magisterska, Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, Szanghaj, 2010.
- 李蕾** 《谭盾音乐中的巫术色彩研究》，硕士学位，山东大学，济南，2014.
- LI, LEI** *Badanie nad elementami związanymi z czarami w muzyce Tan Duna*, praca magisterska, Uniwersytet Shandong, Jinan, 2016.

- 李瑞敏 《当代中国后现代主义音乐的特征及价值研究-以谭盾作品为例》，硕士学位论文，四川师范大学，成都，2016.
- LI, RUI MIN *Studium cech i wartości współczesnej chińskiej postmodernistycznej muzyki na przykładzie utworów Tan Duna*, praca magisterska, Uniwersytet Pedagogiczny w Syczuanie, Chengdu, 2016.
- 刘博 《以约翰·凯奇为代表的先锋音乐论》，硕士学位论文，郑州大学，郑州，2011.
- LIU, BO *John Cage jako pionier muzyki reprezentatywnej*, praca magisterska, Uniwersytet Zhengzhou, Zhengzhou, 2016.
- LIU, JINGJING 《“八幅水彩画的回忆”的音乐分析与演奏研究》，江苏师范大学，徐州，2018.
- Analiza muzyczna i studium wykonania utworu „Wspomnienia w ośmiu akwarelach”*, praca dyplomowa, Uniwersytet Pedagogiczny Jiangsu, Xuzhou, 2018.
- 刘卓俊 《论二胡协奏曲“卧虎藏龙”的演奏技法》，中央音乐学院，北京，2020.
- LIU, ZHUOJUN *O technikach wykonawczych koncertu „Przyczajony tygrys, ukryty smok” na erhu*, Centralne Konserwatorium Muzyczne, Pekin, 2020.
- 10.27669/d.cnki.gzhyc.2020.000046.
- 鲁瑞红 《解读谭盾音乐作品的文化内涵》，硕士学位论文，河南师范大学，新乡，2011.
- LU, RUIHONG *Interpretacja kulturowych konotacji utworów muzycznych Tan Duna*, praca magisterska, Uniwersytet Pedagogiczny w Henanie, Xinxiang, 2011.
- 牛建萍 《谭盾“交响曲1997：天、地、人”中西音乐美学思想观》，硕士论文，燕山大学，秦皇岛，2017.
- NIU, JIANPING *„Symfonia 1997: Niebo, Ziemia i Ludzkość” Tan Duna – chińska i zachodnia estetyka muzyczna*, praca magisterska, Uniwersytet Yanshan, 2016.
- 王怡 《谭盾“武侠三部曲”电影音乐研究》，硕士学位论文，湖南工业大学，株洲市，2017.
- WANG, YI *Badania nad muzyką filmową do „Trylogii Wuxia” Tan Duna*, praca magisterska, Politechnika w Hunan, Zhuzhou, 2017.
- 王媛媛 《论谭盾音乐的“中国意味”》，硕士论文，华南理工大学，2013.
- WANG, YUANYUAN *O „chińskim kolorycie” w muzyce Tan Duna*, praca magisterska, Południowochiński Uniwersytet

- 薛融 Technologiczny, Guangzhou, 2013.
《胡琴协奏曲《火祭》对中国民族器乐的启示》，硕士学位论文，聊城大学，聊城，2014.
- XUE, RONG *Inspiracje chińską ludową muzyką instrumentalną w koncercie na huqin "Rytuał ognia"*, praca magisterska, Uniwersytet Liaocheng, Liaocheng, 2014.
- 燕飞 《中国传统音乐的内涵与西方作曲技法的融合》，硕士学位论文，南京艺术学院，2006.
- YAN, FEI *Integracja wewnętrznych cech chińskiej muzyki tradycyjnej i zachodnich technik kompozytorskich*, praca magisterska, Uniwersytet Artystyczny w Nankinie, Nankin, 2011.
- 《当代中国民族器乐创作对新音响的探索与实践》，博士学位论文，南京艺术学院，南京，2011.
Badania i praktyka nowych brzmień we współczesnych kompozycjach chińskiej muzyki ludowej, praca doktorska, Uniwersytet Artystyczny w Nankinie, Nankin, 2011.
- 杨玲 《谭盾有机音乐研究》，硕士学位论文，山东大学，济南，2009.
- YANG, LING *Badania nad muzyką organiczną Tan Duna*, praca magisterska, Uniwersytet Shandong, Jinan, 2009.
- 詹庆芬 《论谭盾有机音乐中的禅宗美学思想》，硕士学位论文，湖南师范学院，长沙，2015.
- ZHAN, QINGFEN *O estetyce zen w muzyce organicznej Tan Duna*, praca magisterska, Uniwersytet Pedagogiczny Hubei, Changsha, 2015.
- 郑筱筱 《中国胡琴文化研究——以“二胡”为例》，硕士学位论文，中国音乐学院，北京，2018.
- ZHENG, XIAOXIAO *Badania nad chińską kulturą huqin na przykładzie erhu*, praca magisterska, Chińskie Konserwatorium Muzyczne, Pekin, 2018.
- 朱萧 《谭盾作品《双阙》的二胡演奏技术与艺术特征探究》，硕士学位论文，西安音乐学院，西安，2017.
- ZHU, XIAO *Zgłębianie technik wykonawczych na erhu i charakterystyka artystyczna „Poematu w dwóch częściach” Tan Duna*, praca magisterska, Konserwatorium Muzyczne w Xi'an, Xi'an, 2017.

Prace dyplomowe w językach zachodnich

- GUO, XIN** *Chiński język muzyczny interpretowany przez zachodni styl: proces fuzji w utworach instrumentalnych Chen Yi*, praca doktorska, Uniwersytet Stanowy Florydy, Tallahassee, 2002.
- TAN, DUN** *Śmierć i ogień: dialog z Paulem Klee. Analiza*, praca doktorska, Uniwersytet Kolumbia, Nowy Jork, 1993.
- LATHAM, EDWARD DAVID** *Analiza liniowo-dramatyczna: analityczne podejście do opery XX wieku*, praca doktorska, Uniwersytet Yale, New Haven, 2000.
- WICHMANN, ELIZABETH** *Sluchanie teatru: sluchowy wymiar opery pekińskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Hawajskiego, Honolulu, 1991.
- STEWART, LEE ALEXANDER** *Dyskusja na temat opery „Marco Polo” Tan Duna*, praca doktorska, Uniwersytet w Miami, Coral Gables, 2002.
- LIN, TIAN** *Świat Tan Duna: znaczenie „Ośmiu wspomnień w akwareli, op. 1”*, praca doktorska, Uniwersytet Stanowy Luizjany, Baton Rouge, 2014.
- YICK, YURU** *Analityczne studium rapsodii na erhu nr 1 i nr 4 autorstwa Wang Jianmina*, praca magisterska, Uniwersytet Technologiczny Nanyang, Singapur, 2013.

Czasopisma/gazety w języku chińskim (z tłumaczeniem)

- 陈榕峰;岳峰** 《中国传统音乐文化西译 简史及其影响因素》, 福建师范大学学报 (哲学社会科学版), No.4, 2016, 福建师范大学, 福州市, pp.109-117.
- CHEN, RONGFENG; YUE, FENG** *Zachodnie tłumaczenia chińskiej tradycyjnej kultury muzycznej – krótka historia i czynniki wpływające na jej kształtowanie*, Czasopismo Uniwersytetu Pedagogicznego w Fujian (wydanie filozoficzno-społeczne), nr 4, 2016, Uniwersytet Pedagogiczny w Fujian, Fuzhou, s. 109-117.
- 廖玉麟** 《二胡艺术中的三颗“明珠” — 论刘文金的二胡创作及其启示》, 音乐研究, 2000 (01).
- LIAO, YULIN** *Trzy „perły” sztuki erhu – o twórczości Liu Wenjina i jego*

inspiracjach, Studia muzyczne, 2000 (01).

- 刘振
LIU, ZHEN
《北宋陈旸“乐书”关于‘奚琴’记载的文献解析》，通俗文学，2018 (01), pp. 148-149.
Analiza zapisów o ‘xiqin’ w „Księdze muzyki” Chen Yanga z Północnej Dynastii Song, Literatura popularna, 2018 (01), s. 148-149.
- 罗平冠
LUO, PINGGUAN
《谭盾音乐及其对中国音乐的启示》，江汉大学学报，Vol.24, No.5, 10/2005, 江汉大学，武汉，pp. 91-95.
Muzyka Tan Duna i inspiracja dla muzyki chińskiej, Czasopismo Uniwersytetu Jianghan, nr 24(5), 2005, Uniwersytet Jianghan, Wuhan, s. 91-95.
- 宁坤;李冉
NING KUN;LI RAN
《十六至十八世纪中欧音乐文化交流的概况》，文教资料，06,2008, 南京师范大学文教资料杂志社，南京，pp.57-58.
Wymiana muzyczna i kulturalna między Chinami a Europą w XVI i XVIII wieku, Uniwersytet Pedagogiczny w Nankinie, Magazyn materiałów literackich i edukacyjnych, 06/2008, Nankin, s. 57-58.
- 彭子筠
PENG, ZIYUN
《谭盾“乐队剧场 II: RE”音响结构分析》，中国音乐，2020(05), pp.154-164.
10.13812/J.CNKI.CN11-1379/J.2020.05.016.
Analiza struktury dźwiękowej „Orkiestrowego teatru II: RE” Tan Duna, Chińska Muzyka, s. 154-164.
10.13812/J.CNKI.CN11-1379/J.2020.05.016.
谭盾《乐队剧场 II: RE》音响空间分析，传播力研究，2019, 3(33), pp.187.
Analiza przestrzeni akustycznej „Orkiestrowego teatru II: RE” Tan Duna, Badania kompetencji transmisyjnych, 2019, 3(33), s. 187.
- 钱任平
QIAN, RENPING
《解读谭盾》，音乐爱好者，01/2002, 上海文艺出版总社，上海，pp.22-25.
Interpretując Tan Duna, Meloman, 01/2002, Wydawnictwo Literatury i Sztuki w Szanghaju, Szanghaj, s. 22-25.
- 汪海元
WANG, HAIYUAN
《20 世纪后期二胡音乐创作的多元样式解读》，人民音乐，2008 (07), pp. 46-49.
Interpretacja wielu stylów twórczości muzycznej erhu pod koniec XX wieku, Muzyka Ludowa, 2008 (07), s. 46-49.
- 王晓楠
WANG, XIAONAN
《二胡名称之来源》，神州印象，2019 (05), pp. 42-44.
Pochodzenie nazwy erhu, Wrażenia z Chin, 2019 (05), s. 42-44.

- 徐坤芳 《谭盾电影音乐艺术探析》，四川戏剧，12/2016，四川省艺术研究院，成都，pp.141-143.
- XU, KUNFANG *Badania nad muzyką filmową Tan Duna*, Dramat Syczański, 12/2016, Syczański Instytut Sztuk Pięknych, Chengdu, s. 141-143.
- 杨子超 《谭盾音乐的文化多元化因素探索》，视听，07/2015，广西广播电影电视局，南宁，pp.222-226
- YANG, ZICHAO *Badanie czynnika pluralizmu kulturowego w muzyce Tan Duna*, Audiovisual, 07/2015 Biuro ds. Radia, Filmu i Telewizji Guangxi, Nanning, s. 222-226.
- 袁欣 《谭盾“新音响”研究综述》，艺术评鉴，11.2018，贵州省文学艺术界联合会，贵阳，pp.30-33.
- YUAN, XIN *Przegląd badań nad „Nowymi dźwiękami” Tan Duna*, Przegląd artystyczny, 11/2018, Federacja Kół Literackich i Artystycznych Guizhou, Guiyang, s. 30-33.
- 张宝君 《谭盾大提琴与钢琴奏鸣曲“卧虎藏龙”的乐思构建与表演诠释》，交响-西安音乐学院学报，2022，41(02).
- ZHANG, BAOJUN *Konstrukcja muzyczna i interpretacja wykonawcza sonaty na wiolonczelę i fortepian Tan Duna „Przyczajony tygrys, ukryty smok”*, Symfonia (Czasopismo Konserwatorium Muzycznego w Xi'an), 2022, 41(02).
- 郑发奋 《游走于东西方文化艺术之间——“谭盾音乐现象”解读》，音乐创作，2010 (04), pp. 107-109.
- ZHENG, FAFEN *Wędrówka między kulturą i sztuką Wschodu i Zachodu – wyjaśnienie „fenomenu muzycznego Tan Duna”*, Muzyczna kompozycja, 2010 (04), s. 107-109.
- 朱岱弘 《我国弓弦乐器的源流》，中国音乐，01.07.1984，pp. 62-64.
- ZHU, DAIHONG *Pochodzenie chińskich instrumentów smyczkowych*, Chińska muzyka, 01.07.1984, s. 62-64.

Czasopisma/gazety w językach zachodnich

- BURUMA, IAN *Muzyczny import: Wschód spotyka Zachód w sztuce Tan Duna*, Dziennik Azji i Pacyfiku, nr 6(5), 03/05/2008.
<https://apjjf.org/-Ian-Buruma/2753/article.html>
- CHANG, PETER *Kwartet smyczkowy „Feng-Ya-Song” Tan Duna: kwestie*

- ideologiczne*, Muzyka azjatycka, nr 22(2), Poglądy na muzykę w dzisiejszych Chinach, Primavera Estate 1991, Wydawnictwo Uniwersytetu w Teksasie, Austin, s. 127-158.
- CHOU, WEN CHUNG** *Azjatyckie koncepcje i zachodni kompozytorzy XX wieku*, Kwartalnik muzyczny, nr 57(2), 04/1971, Wydawnictwo Uniwersytetu Oksfordzkiego, Oxford, s. 211-229.
- EUSTACHI, PAOLO** *Tan Dun na koncercie we Florencji*, reportaż, 04/12/2013.
<http://www.colonnesonore.net/contenutispeciali/reportage/2841-tan-dun-in-concerto-a-firenze.html>
- HAN, KUO HUANG; GRAY „JUDITH** *Współczesna chińska orkiestra*, Muzyka azjatycka, nr 11(1), 1979, Wydawnictwo Uniwersytetu Teksasńskiego, Austin, s. 1-43.
- HUEHNS, COLIN** *Muzyka dawna na erhu*, Czasopismo Towarzystwa Galpin, nr 54, 05/2001, Towarzystwo Galpin, s. 56-61.
- JIANG, JING** *Wpływ tradycyjnej muzyki chińskiej na profesjonalną kompozycję instrumentalną*, Muzyka azjatycka, nr 22(2), Poglądy na muzykę w dzisiejszych Chinach, Wiosna-Lato 1991, Wydawnictwo Uniwersytetu w Teksasie, Austin, s. 83-96.
- KELLIHER, FIONA** *„Beethoven w Chinach” – ślady chińskiej sympatii do Beethovena*, Dziennik Stanforda, Uniwersytet Stanforda, Stanford, 17/05/2016.
<https://www.stanforddaily.com/2016/05/17/beethoven-in-china-traces-chinese-affinity-for-beethoven/>
- LAU, JOYCE** *Osobista historia kompozytora jest jego muzyczną muzą*, The New York Times, 28/10/2015.
<https://www.nytimes.com/2015/10/28/arts/international/composers-personal-history-is-his-musical-muse.html>
- LIPSYTE, ROBERT; MORRIS, LOIS** *Opera Tan Duna: przesyłka specjalna ze świata duchów*, The New York Times, 26/06/2005.
<https://www.nytimes.com/2005/06/26/arts/music/tan-duns-opera-special-delivery-from-the-spirit-world.html?searchResultPosition=6&mtrref=www.nytimes.com&gwh=C55B328981081D39D351370F121A92D8&gwt=pay>
- MAO, YU RUN** *Muzyka pod rządami Mao: tło historyczne i następstwa*, Muzyka azjatycka, nr 22(2), Poglądy na muzykę w dzisiejszych Chinach, wiosna-lato 1991, Wydawnictwo Uniwersytetu w

Teksasie, Austin, s. 97-125.

NELSON, MARK

Muzyka ludowa oraz „swobodne i równe traktowanie dwunastu tonów”: aspekty metod syntetycznych Béli Bartóka, Sympozjum Muzyki College'owej, nr 27, 1987, Towarzystwo Muzyczne College'u, s. 59-116.

TAN, DUN

Komentarze Tan Duna na temat jego muzyki, przetranskrybowane i opublikowane przez Shawna Mativetsky'ego, Circuit: musiques contemporaines, nr 12(3), 2002, s. 35-44.

SOLOMON, DEBORAH

Pytania do Tan Duna: komponowanie życia, New York Times, 03/12/2006.

https://www.nytimes.com/2006/12/03/magazine/03wwln_q4.html?pagewanted=all

STOCK, JONATHAN

Historyczny opis chińskich skrzypiec dwustrunowych, Czasopismo Stowarzyszenia Galpin, nr 46(3), 1993, Stowarzyszenie Galpin, s. 83-113.

Etnomuzykologiczna perspektywa stylu muzycznego w odniesieniu do muzyki na chińskie skrzypce dwustrunowe, Czasopismo Królewskiego Towarzystwa Muzycznego, nr 118(2), 1993, Taylor & Francis, Ltd., s. 276-299.

Trzy utwory na erhu autorstwa A'binga: analiza procesów improwizacyjnych w chińskiej tradycyjnej muzyce instrumentalnej, Muzyka azjatycka, nr 25(1/2), 1993 - 1994, Wydawnictwo Uniwersytetu w Teksasie, Austin, s. 145-176.

SHUOXIAN, WU; YUEZHE, ZHAO; JIANZHEN, QIU; HONG, HUANG; LILING, WU

Pomiar poziomu mocy akustycznej erhu (chińskich skrzypiec), Acta Acustica, nr 94(1), 2008, Europejskie Stowarzyszenie Akustyczne, Hirzel Verlag, s. 164-167(4).

SUN, HUA

Trzy kwestie dotyczące stolicy królestwa Chu, Czasopismo Uniwersytetu Pedagogicznego Chin Środkowych (Nauki humanistyczne i społeczne), 2005(04), s. 57-65.

YANG; LUWEI ; CHEW; ELAINE; Z. RAJAB; KHALID

Style wykonywania vibrato: studium przypadku porównujące erhu i skrzypce; 10. Międzynarodowe Sympozjum na temat Multidyscyplinarnych Badań nad Muzyką Komputerową, Marseille, 15-18 października, 2013.

YOUNG, SAMSON

Bezdźwięczne głosy w „Mapie” Tan Duna: Horyzont oczekiwań i

retoryka stylu narodowego, Wydawnictwo Uniwersytetu Tekszańskiego, Austin, Muzyka Azjatycka, nr 40(1), Muzyka i azjatycka diaspora (zima-wiosna 2009), s. 83-99.

Wywiady

- ATKINSON, GABE** *Plan bitwy: wywiad z kompozytorem Tan Dunem*, 31,01 2013.
<https://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2013/the-martial-plan-an-interview-with-composer-tan-dun/>
- CHEN, NAN** *Barwna kompozycja*, China Daily, 20/05/2019.
<http://www.chinadaily.com.cn/a/201905/22/WS5ce4bcfea3104842260bd1a1.html>
- «Day Day Up »** *Wspaniały muzyk Tan Dun*, Telewizja Hunan, 06/06/2014.
<https://www.mgtv.com/b/45188/660409.html>
- FLIPSE, ELINE** *Chińscy kompozytorzy muzyki klasycznej: wywiad z Tan Dunem*, 03/04/2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=T9WBfn1DgDo>
- FRISCH, NICK** *W kontakcie z Tan Dunem: Od Pekinu do Bartóka*, 27/02/2012, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Kameralnej w Hongkongu, 2012.
<https://www.interlude.hk/front/in-touch-with-tan-dun-from-beijing-to-bartok/>
- HESKINS, ANDREW** „Bardzo ważne jest, aby korzystać z zachodnich instrumentów i tworzyć wszelkiego rodzaju dźwięki”
www.easternkicks.com,11,12,2017
- Interview in der Sendung 'The Map'** *Tan Dun - "Nagle zdajesz sobie sprawę, że życie nie ma granic"*, Duisburg, 31/10/2005.
<http://www.iljastephan.de/publikationen/interviews/66.html>
- Interview with Yang Lan** *Tan Dun: Urodzony dla muzyki*
<http://edition.cnn.com/2007/WORLD/asiapcf/08/22/talkasia.yanglan/index.html>
- Music Sales Classical** *Komponowanie siebie: Tan Dun*, 27/11/2017.

<http://www.musicsalesclassical.com/composer/short-bio/Tan-Dun>

An open interview with Tan Dun

Niech sny powrócą do źródła snów, CCTV-1, 25/12/2014.

<http://kejiao.cntv.cn/2015/07/31/VIDA1438308267891384.shtml>

Źródła internetowe

<http://tv.cctv.com/lm/zgyyds>

<http://www.brightsheng.com/>

<https://www.britannica.com/search?query=TAN+dUN>

<https://www.chambermusicsociety.org/>

<http://www.china.com.cn/>

<https://chinavine.uoregon.edu/>

<https://www.ft.com/>

<https://www.ircam.fr/>

<http://musicsalesclassical.com/composer/works/1561/12>

<https://www.nytimes.com/>

<http://orchestra2001.org/>

<https://oscar.go.com/>

<http://www.paulnoll.com/China/Opera/China-opera-colors.html>

<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-3bf0cdfd-75dd-4ce4-b53e-94e9be0fec0c.html>

<http://www.shaolinzen.org/>

<http://tandun.com/>

<https://vimeo.com/ondemand/brokensilence>

<http://www.waterheavens.org/>

<https://www.weibo.com/tandunmap>

<https://zh.unesco.org/silkroad/content/dun-huang>

Załącznik nutowy

a) Tan Dun - *Crouchin tiger* – wyciąg fortepianowy Xiaoran Bu

I. Crouching Tiger, Hidden Dragon

卧虎藏龙

Tan Dun (Original Score)
Bu Xiaoran (Piano Reduction)

$\text{♩} = 60$

sf *ppp* *mf* *ppp*

sf
sweeping the strings
with fingernails

dolce molto
mp

p *mf* *p*

mf

mp *mf*

13

mp *mf*

mp

16

p *f* *p* *f*

19

p *mf* *p*

ppp

22

mp *mf*

f *p*

25

mf *ppp* 8^{va}

28

(fade out) *mp*

p *fff* 8^{va}

31

mp *sfp* *sfp* *sfp*

33

dolce molto
gliss.

f
mp

35

37 *mp* *(dolce)* *ff*

39 *(dolce)* *(dolce)* *mf*

42 *mp* *fff* *p* *f*

45

p

ppp

48

gliss. *rubato*

sfz *f* *p*

L.V.

51

sfz *sf* *sf* *f*

pizz. (start very slowly) *arco*

ppp *mf* *ppp* *mp*

55

Musical score for measures 55-57. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The grand staff contains the main melodic and harmonic lines. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *mf* in the grand staff. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

58

Musical score for measures 58-59. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The grand staff contains the main melodic and harmonic lines. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *f* in the grand staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the grand staff. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

60

Musical score for measures 60-61. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The grand staff contains the main melodic and harmonic lines. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

62

fff *sf* *mf*

gliss. *fff* *f* *sf* *sf* *sf*

65

sf *sf* *sf* *sf*

67

sf *ppp* *r.h.* *l.h.*

69

fp *fff* *fff* *dim.*

fff *fff*

71

gliss.

ppp

74 $\text{♩} = 70$

f *l.h.* *l.h.* *l.h.* *l.h.*

7

76

Musical score for measures 76-77. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 76 features sixteenth-note runs in the right hand with sixteenth-note chords in the left hand. Measure 77 features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and triplet chords in the left hand.

78

Musical score for measures 78-79. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 78 features a sixteenth-note run in the right hand with a *cresc.* marking. Measure 79 features a sixteenth-note run in the right hand with a *cresc.* marking. The left hand provides harmonic support with chords.

80

Musical score for measures 80-81. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 80 features a sixteenth-note run in the right hand with a *cresc.* marking. Measure 81 features a sixteenth-note run in the right hand with a *ff rit.* marking. The left hand provides harmonic support with chords. A *8va* marking is present in the bass clef of measure 81.

82

Musical score for measures 82-83. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "a tempo". The piano part features triplets in both hands. The right hand has sixteenth-note triplets, and the left hand has eighth-note triplets. The key signature has one flat.

84

Musical score for measures 84-85. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets in both hands. The right hand has sixteenth-note triplets, and the left hand has eighth-note triplets. The key signature has one flat.

86

Musical score for measures 86-87. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "rubato". The piano part features sixteenth-note sextuplets in the right hand and eighth-note triplets in the left hand. The key signature has one flat.

88

Musical score for measures 88-89. The system includes a treble clef staff with a whole rest, a piano staff with eighth-note triplets and sixteenth-note chords, and a bass staff with eighth-note triplets and sixteenth-note chords. The key signature has one flat.

90

Musical score for measures 90-91. The system includes a treble clef staff with a whole rest, a piano staff with sixteenth-note chords and triplets, and a bass staff with a fortissimo (*ff*) dynamic and sixteenth-note chords. The key signature has one flat.

92

Musical score for measures 92-93. The system includes a treble clef staff with a whole rest, a piano staff with sixteenth-note chords and triplets, and a bass staff with sixteenth-note chords and triplets. The key signature has one flat.

94

rit. cresc. *ff* dim.

r.h. r.h. r.h.

96

fp *mfp*

Faster
♩ = 140

98

fff *ff*

8^{va} 8^{va}

101

8^{va}.....| 8^{va}.....| 8^{va}.....| 8^{va}.....|

105

108

8^{va}.....| 8^{va}.....| *f* *f*

111 **Faster**
♩ = 150

p

sf

115

sfz

8^{va}

119

123 丙

Faster

$\text{♩} = 160$

126

Musical score for measures 126-128. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 126 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 127 has a treble clef with a melodic line including triplets (fingerings 1 3 2 1 3) and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 128 continues the melodic and accompaniment patterns. A forte (*ff*) dynamic marking is present in measure 127.

129

Musical score for measures 129-131. Measure 129 has a treble clef with a melodic line of quarter notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 130 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 131 continues the melodic and accompaniment patterns.

132

Musical score for measures 132-134. Measure 132 has a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 133 features a treble clef with a melodic line including an octave (*8va*) marking and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 134 continues the melodic and accompaniment patterns.

135

Musical score for measures 135-136. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The piano part has a steady accompaniment of chords and eighth notes.

137 *accel. molto*

Musical score for measures 137-140. Measure 137 is marked *accel. molto*. The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part has a steady accompaniment of chords and eighth notes.

141

Musical score for measures 141-143. Measure 141 is marked **141**. The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part has a steady accompaniment of chords and eighth notes. Dynamic markings include *sfp*, *ppp*, *fff*, and *f*.

II. Through the Bamboo Forest

穿越竹林

$\text{♩} = 60$

(sweep the string with fingernail)

p

(r.h. mute the string, l.h. play on the keyboard)

f *sf* *f* *sf*

f *p* *sfp*

4

(sweep the string with fingernail)

f *sf* *p* *p*

mf *mf*

7

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

p

Lead

Lead

Lead

10

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

13

16

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

19

(play with the keyboard)

22

(play with the keyboard)

25

(play with the keyboard)

28 *dolce molto*

ppp

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

mp f > p *mp f > p* *mp f > p*

31

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

mp f > p *mp f > p* *mp f > p*

34

ppp

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

mp f > p *mp f > p* *mp f > p*

37

mf *ppp*

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

Lh.

41

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

45

p *p*

(play piano board)

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

pp *mp* *mf* *mp* *mf*

(gliss. the string with fingernail)

48

(sweep the strings fast with fingernail or fingerpad like on the guitar)

51

(gliss. the string with fingernail) strike the string with palm (r.h.)

54

56

56

fff *fff*

8va

This system covers measures 56 and 57. The upper staff features a melodic line with a *fff* dynamic marking and a slur over measures 56 and 57. The middle staff contains a sustained chord with a slur. The lower staff has a continuous eighth-note accompaniment. A dashed line labeled '8va' is positioned above the middle staff.

58

58

fff

8va

This system covers measures 58 and 59. The upper staff has a melodic line with a *fff* dynamic marking and a slur over measures 58 and 59. The middle staff contains a sustained chord with a slur. The lower staff has a continuous eighth-note accompaniment. A dashed line labeled '8va' is positioned above the middle staff.

60

60

fff *fff*

8va

This system covers measures 60 and 61. The upper staff features a melodic line with *fff* dynamic markings and slurs over measures 60 and 61. The middle staff contains a sustained chord with a slur. The lower staff has a continuous eighth-note accompaniment. A dashed line labeled '8va' is positioned above the middle staff.

62

fff

f

64

mf

tr

ppp

66

improvise

30"

10"

s.p.

mf

ppp

III. Silk Road: Encounters

丝路奇遇

$\text{♩} = 70$

ppp *mf* *gliss.* *mp* *ppp* *mp*

play tambourine
or piano board

3

p *gliss.* *mp*

6

gliss.

9

9

gliss.

12

12

gliss.

b

gliss.

gliss.

gliss.

(dry)

(dry)

mf

Ped. *

Ped. *

Ped. *

15

96

15

gliss.

gliss.

f

f

18

Musical score for measures 18-20. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

21

Musical score for measures 21-23. The top staff has a treble clef with notes and rests, including a *fff* dynamic marking. The middle staff has a treble clef with notes and rests, including a *mf* dynamic marking and a *(mf)* dynamic marking. The bottom staff is a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

24

Musical score for measures 24-26. The top staff has a treble clef with a continuous sixteenth-note pattern, including a *sim.* dynamic marking. The middle staff has a treble clef with notes and rests. The bottom staff is a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

27

(mf)

30

33

f

36

Musical score for measures 36-38. The top staff is a treble clef with a whole rest in each of the three measures. The middle staff is a grand staff with a treble clef, containing a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The bottom staff is a grand staff with a bass clef, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

39 pizz.

Musical score for measures 39-41. The top staff is a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern, marked with a forte *f* dynamic. The middle staff is a grand staff with a treble clef, starting with a whole rest and then playing a melodic line with a *p dolce* dynamic. The bottom staff is a grand staff with a bass clef, playing a rhythmic accompaniment.

42

Musical score for measures 42-44. The top staff is a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. The middle staff is a grand staff with a treble clef, playing a melodic line with a mezzo-forte *mf* dynamic. The bottom staff is a grand staff with a bass clef, playing a rhythmic accompaniment.

45

48

51

arco

54

Musical score for measures 54-56. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The grand staff contains a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking *f* is placed above the right-hand staff in measure 55.

57

Musical score for measures 57-59. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff continues the melodic line. The grand staff continues the piano accompaniment. A horizontal line is drawn under the bass staff in measure 59.

60

Musical score for measures 60-62. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff concludes with a half note. The grand staff continues the piano accompaniment. Dynamic markings *sf* and *fff* are present in the right and left hands respectively in measure 62.

63

$\text{♩} = 90$

ppp *mf*

(play tambourine or piano board)

66

mf

(play tambourine or piano board)

68

$\text{♩} = 60$

arco

p dolce *mf* *p* *mf*

73

p *gliss.* *gliss.* 3 3

77

gliss. *gliss.* *dolce* *mp* *f* *gliss.* 3

81

sf *sf* *sfp* *gliss.* *sf*

85 *V* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Musical score for measures 85-88. The top staff is a single treble clef with notes and glissando markings. The bottom staff is a grand staff with a piano accompaniment of repeated chords marked with 'x'.

89

Musical score for measures 89-92. The top staff is a single treble clef with a whole note. The bottom staff is a grand staff with a piano accompaniment of a single chord.

IV.Eternal Vow

永恒的誓言

♩=65

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 65 beats per minute. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is divided into two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The vocal line is written in a single staff. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a trill in the right hand. The vocal line is marked with dynamics and performance instructions. The first system starts with a vocal line marked *mf dolce molto*. The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic. The second system starts with a vocal line marked *mf* and the piano accompaniment marked *mp*. The third system starts with a vocal line marked *mf* and the piano accompaniment marked *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and trills.

7

Musical score for measures 7-8. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 7 features a melodic line in the treble staff with a slur over two notes and a fermata over the second. The grand staff contains a complex piano accompaniment with many sixteenth notes and trills. Measure 8 continues the piano accompaniment with a trill in the right hand and a descending line in the left hand.

9

Musical score for measures 9-10. The system consists of three staves. Measure 9 has a melodic line in the treble staff with a slur and a fermata, and a piano accompaniment in the grand staff with trills. Measure 10 shows a change in time signature from 2/4 to 4/4, with a melodic line in the treble staff and piano accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *mf* is present in measure 10.

11

Musical score for measures 11-12. The system consists of three staves. Measure 11 has a melodic line in the treble staff and piano accompaniment in the grand staff with a trill and a dynamic marking of *p*. Measure 12 continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

15

Musical score for measures 15-19. The top staff is a single melodic line. The middle staff is the right hand of a piano, and the bottom staff is the left hand. Dynamics include *mf* and *f*.

20

Musical score for measures 20-23. The top staff is a single melodic line. The middle staff is the right hand of a piano, and the bottom staff is the left hand. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.

24

Musical score for measures 24-27. The top staff is a single melodic line. The middle staff is the right hand of a piano, and the bottom staff is the left hand. Dynamics include *mp* and *mf*.

27

f

30

mp

p

mf

p

33

36

Musical score for measures 36-38. The top staff is a vocal line with a melodic line. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note pattern.

39

Musical score for measures 39-41. The top staff is a vocal line. The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note pattern. A dynamic marking *p* is present in measure 41.

42

Musical score for measures 42-43. The top staff shows a vocal line with a fermata in measure 42 and a key signature change to G major in measure 43. The piano accompaniment has a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note pattern. Dynamic markings *pp*, *mf*, and *p* are present.

V. To the South

南行

♩=95

pizz.

fff

3

mp

(paly with palm)

5

7

Musical notation for measures 7-8. The top staff (treble clef) contains a single note with an asterisk. The middle staff (treble clef) contains a complex chordal texture with many notes. The bottom staff (bass clef) contains a few notes and rests.

9

Musical notation for measures 9-10. The top staff (treble clef) contains a rhythmic pattern with accents and asterisks. The middle staff (treble clef) is empty. The bottom staff (bass clef) contains a few notes and rests.

11

Musical notation for measures 11-12. The top staff (treble clef) contains a few notes with asterisks. The middle staff (treble clef) contains a complex chordal texture. The bottom staff (bass clef) contains a few notes and rests.

13

Musical score for measures 13-14. The top staff is a single melodic line with notes and rests, marked with 'V' and '*' above. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

15

Musical score for measures 15-16. The top staff has a melodic line with 'V' and '*' markings and a 'p' dynamic marking. The piano accompaniment features a complex texture with chords and a dense bass line marked with 'sf'.

17

Musical score for measures 17-18. The top staff has a melodic line with 'V' and '*' markings and a 'fff' dynamic marking. The piano accompaniment has chords in the right hand and chords with 'v' markings in the left hand, with a 'ff' dynamic marking.

19

Musical score for measures 19-20. The system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with 'V' and '*' above. The grand staff contains a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

21

Musical score for measures 21-22. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests, marked with '*' above. The grand staff features a more active accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. A 'fff' dynamic marking is present in the right hand of measure 22.

23

Musical score for measures 23-24. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff is marked 'arco' and 'f', showing a series of eighth notes. The grand staff shows a complex accompaniment with chords and moving lines. A 'ppp' dynamic marking is present in the right hand of measure 24. There are also '8va' markings with dashed lines indicating octave shifts.

25

(play the piano board)

p

27

f

mp

29

f

31

fff

fp

f

33

fp

f

35

fp

f

37

Musical score for measures 37-38. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a double sharp (x) above a note. The grand staff contains a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in both hands, marked with 'v' for accents.

39

Musical score for measures 39-40. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff features a melodic line with a half note followed by eighth notes. The grand staff continues the piano accompaniment with sixteenth-note patterns and includes a change in clef for the right hand in measure 40.

41

Musical score for measures 41-42. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff has a melodic line with a half note and eighth notes. The grand staff continues the piano accompaniment with sixteenth-note patterns and includes a change in clef for the right hand in measure 42.

$\text{♩} = 100$ Faster

43

mf

45

47

f

8va

49

Musical score for measures 49-50. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves. The vocal line features eighth notes with accents. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

51

Musical score for measures 51-52. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves. The vocal line continues with eighth notes and accents. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment.

53

Musical score for measures 53-54. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with treble and bass staves. Measure 53 shows a change in the piano accompaniment with a dotted eighth-note bass line. Measure 54 features an 8va dynamic marking and a forte (*ff*) instruction.

55

8va

***♩=110* Faster**

57

fp

59

mp

61

ff

mf

63

fff

f

fff (paly with palm)

$\text{♩} = 140$

65

vo

S.P.

8^{va}

8^{vb}

67

c.a. 10"

fade out

c.a. 10"

VI. Farewell

永别

♩ = 60

Musical score for measures 1-5. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line begins with a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the right hand. Dynamics include *pp* for the vocal line and *ppp* for the piano accompaniment.

Musical score for measures 6-9. The vocal line starts at measure 6 with a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamics include *mf* and *f* for the vocal line, and *mf* and *p* for the piano accompaniment. The tempo marking *dolce molto* is present above the vocal line, and *a tempo* is marked above the piano accompaniment at measure 8.

Musical score for measures 10-13. The vocal line begins at measure 10 with a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamics include *mf* for the vocal line and *mf* for the piano accompaniment.

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 12 features a vocal line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure 13 continues the vocal line with a half note and a quarter note, while the piano accompaniment remains consistent.

14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 14 features a vocal line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure 15 features a vocal line with a half note and a quarter note, while the piano accompaniment remains consistent.

16

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 16 features a vocal line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure 17 features a vocal line with a half note and a quarter note, while the piano accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *8^{va}* is present above the piano right-hand line in measure 17, indicating an octave transposition.

18

Musical score for measures 18-19. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note A4. The piano right hand features eighth-note patterns with slurs and accents, marked with '8va' and a dashed line. The piano left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

20

Musical score for measures 20-21. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note A4. The piano right hand features eighth-note patterns with slurs and accents, marked with '8va' and a dashed line. The piano left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

22

Musical score for measures 22-23. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note A4. The piano right hand features eighth-note patterns with slurs and accents, marked with '8va' and a dashed line. The piano left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

24

ff

p

8^{va}.....]

This system covers measures 24 and 25. The vocal line (top staff) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a complex texture. The right hand plays a series of chords, with a dynamic marking of *p* at the start of measure 25. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* is placed below the vocal line in measure 24. An 8va bracket is shown below the left hand part in measure 25.

26

This system covers measures 26 and 27. The vocal line continues with a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The piano accompaniment maintains the eighth-note accompaniment in the left hand and chordal accompaniment in the right hand.

28

8^{va}.....]

8^{va}.....]

This system covers measures 28 and 29. The vocal line has a quarter note F5, a half note G5, and a quarter note A5. The piano accompaniment continues with the eighth-note accompaniment in the left hand and chordal accompaniment in the right hand. Two 8va brackets are shown below the left hand part, one in measure 28 and one in measure 29.

30

Musical score for measures 30-31. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line contains two measures of music. The piano right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the second measure. The piano left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

32

Musical score for measures 32-33. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line contains two measures of music. The piano right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the second measure. The piano left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The text "8th..." appears below the left-hand staff in both measures.

34

Musical score for measures 34-35. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano right-hand line in treble clef, and a piano left-hand line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line contains two measures of music. The piano right hand features a melodic line with a slur and a fermata over the second measure. The piano left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The text "8th..." appears below the left-hand staff in the second measure.

36

8th...

38

ff

sff

8th. | 8th..... |

41

(fade out)

rall.

ppp (fade out)