

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

**XUEER SUN**

**ROZPRAWA DOKTORSKA**

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania  
stopnia doktora sztuki w dziedzinie *sztuki*,  
w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:  
prof. dr hab. Waldemar Wojtal

Gdańsk 2022

## DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Lista utworów:

- Aleksandr Czeriepnin - *Five Concert Studies op. 52***
- |    |                    |      |
|----|--------------------|------|
| 1. | 1. Shadow Play     | 2'57 |
| 2. | 2. The Lute        | 4'24 |
| 3. | 3. Homage to China | 2'25 |
| 4. | 4. Punch and Judy  | 2'11 |
| 5. | 5. Chant           | 7'47 |
- Abram Chasins - *Three Chinese Pieces***
- |    |                                   |      |
|----|-----------------------------------|------|
| 6. | 1. A Shanghai Tragedy             | 5'24 |
| 7. | 2. Flirtation in a Chinese Garden | 2'15 |
| 8. | 3. Rush Hour in Hong Kong         | 1'42 |
- Morton Gould - *Pieces of China***
- |     |                     |      |
|-----|---------------------|------|
| 9.  | 1. The Great Wall   | 5'23 |
| 10. | 2. Fable            | 2'26 |
| 11. | 3. China Blue       | 2'05 |
| 12. | 4. Puppets          | 1'15 |
| 13. | 5. Slow Dance-Lotus | 1'57 |
| 14. | 6. China Chips      | 2'59 |
- Aleksandr Czeriepnin - *Seven Songs on Chinese Poems op.71***
- |     |                               |      |
|-----|-------------------------------|------|
| 15. | 1. Song of Contentment        | 1'48 |
| 16. | 2. To Answer the Merchants    | 1'04 |
| 17. | 3. The Robe of Golden Brocade | 1'35 |
| 18. | 4. Traveling Song             | 1'57 |
| 19. | 5. Awakening of Spring        | 1.43 |
| 20. | 6. My Sister Hon Tsai         | 2'09 |
| 21. | 7. Drinking Song              | 2'27 |

Łączny czas trwania: 58'41

**Wykonawcy:**

**Xueer Sun - fortepian**

**Zofia Kotlicka-Wiesztoridt - sopran (15-21)**

Realizator nagrania: Piotr Rodak

Nagrania dokonano na fortepianie marki Steinway & Sons w Sali  
Koncertowej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku  
(styczeń 2022).

## **OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO**

# **Inspiracje kulturą chińską w zachodniej literaturze fortepianowej i kameralnej XX wieku**

## SPIS TREŚCI

|                                                                                                                                     |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>WSTĘP .....</b>                                                                                                                  | <b>5</b>   |
| <b>DEFINICJA TEMATU .....</b>                                                                                                       | <b>9</b>   |
| <b>ROZDZIAŁ I: Chiny a kultura Zachodu .....</b>                                                                                    | <b>11</b>  |
| 1.1 Specyfika kultury chińskiej .....                                                                                               | 11         |
| 1.1.1 Chińska kultura ideologiczna .....                                                                                            | 13         |
| 1.1.2 Chińska kultura materialna .....                                                                                              | 15         |
| 1.2 Elementy chińskie w społeczeństwie zachodnim .....                                                                              | 20         |
| 1.3 Wpływ kultury chińskiej na zachodnią kulturę muzyczną przed XX<br>wiekiem .....                                                 | 25         |
| <b>ROZDZIAŁ II: Wpływ kultury chińskiej na zachodnią literaturę<br/>muzyczną XX wieku .....</b>                                     | <b>29</b>  |
| 2.1 Utwory fortepianowe .....                                                                                                       | 31         |
| 2.2 Utwory kameralne .....                                                                                                          | 37         |
| a) Utwory kameralne wokalne .....                                                                                                   | 37         |
| b) Utwory kameralne instrumentalne .....                                                                                            | 43         |
| <b>ROZDZIAŁ III: Ogólne analiza i interpretacja wybranych pozycji ..</b>                                                            | <b>47</b>  |
| 3.1 Utwory solowe .....                                                                                                             | 47         |
| 3.1.1 Aleksandr Czeriepnin - <i>Five Concert Studies op. 52</i> .....                                                               | 47         |
| 3.1.2 Abram Chasins - <i>Three Chinese Pieces</i> .....                                                                             | 60         |
| 3.1.3 Morton Gould - <i>Pieces of China</i> .....                                                                                   | 65         |
| 3.2 Utwory kameralne .....                                                                                                          | 74         |
| 3.2.1 Aleksandr Czeriepnin - <i>Seven Songs on Chinese Poems</i><br><i>op.71</i> .....                                              | 74         |
| <b>PODSUMOWANIE .....</b>                                                                                                           | <b>84</b>  |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>                                                                                                           | <b>89</b>  |
| <b>ANEKS: Lista fortepianowych pozycji solowych i kameralnych<br/>pozostających pod wpływem kultury chińskiej od XX wieku .....</b> | <b>94</b>  |
| <b>STRESZCZENIE .....</b>                                                                                                           | <b>116</b> |

## WSTĘP

W przypadku utworów fortepianowych inspirowanych kulturą chińską, pierwszą reakcją muzyków zachodnich na wzmiankę o nich jest przywołanie na pamięć *Pagodes* Debussy'ego, czy innych utworów wykorzystujących skalę pentatoniczną. W rzeczywistości, jest to myślenie w części tylko trafne. *Pagodes* - to utwór skomponowany przez Debussy'ego pod wpływem kultury orientalnej, a skala pentatoniczna reprezentuje tylko niektóre cechy tej muzyki, która nie może być bezpośrednio utożsamiana z kulturą chińską. Wydaje się, że odnajdujemy tu sedno problemu - nasza koncepcja estetyczna wciąż tkwi w orientalizmie czy egzotyce XVIII i XIX wieku i braku oceny autentyczności. Ferenc Liszt był z pewnością przedstawicielem muzyki europejskiej w XIX wieku, ale jak udowodnić, że jego *Rapsodia węgierska* była pod wpływem czystej kultury węgierskiej? Z tego punktu widzenia autorka stara się pokazać, czym jest utwór fortepianowy pod wpływem czystej kultury chińskiej w XX wieku.

Przede wszystkim należy wyjaśnić, czym jest kultura chińska? W pierwszym rozdziale autorka pokrótce opisuje genezę i rozwój chińskiej kultury myślowej i materialnej, a w aspekcie historycznym - jak chińska kultura weszła do społeczeństwa zachodniego. Od XVI wieku ludzie Zachodu zaczęli rozumieć tradycyjną chińską kulturę, a w XVII wieku „chińskie obrazy” zaczęły odgrywać pełną rolę w muzyce zachodniej. Dopiero jednak w XX wieku fantazje zachodnich kompozytorów związane z Dalekim Wschodem przekształciły się w prawdziwą o nim wiedzę po tym, jak zostały przekazane im istotne przykłady muzyczne czy malarskie lub po osobistym zetknięciu z chińską ziemią.

W rozdziale drugim autorka przytacza kilka konkretnych repertuarów koncertowych, podzielonych na utwory fortepianowe i kameralne. Pokazuje pod różnymi względami, jakie elementy kulturowe przyjęli kompozytorzy jako nowe inspiracje i materiały do własnych kompozycji oraz w jaki sposób wykorzystali te elementy. Jednocześnie wyjaśnia, jaki wpływ te elementy wywarły na zachodnie dzieła lub społeczeństwa.

Już pierwsze dwa rozdziały wyczerpują w dużym stopniu temat pracy.

Wybrane XX-wieczne utwory dodatkowo dokumentują jednak w taki, czy inny sposób wpływ kultury chińskiej na rzeczoną literaturę. Jest on mniej, lub bardziej widoczny, czy dosadny w poszczególnych przykładach; owe inspiracje są przeważnie ewidentne, czasami tylko naskórkowe, ale zawsze czytelne dla wytrawnego słuchacza. Autorka zdaje sobie sprawę, że szczegółowa analiza teoretyczna wykraczałaby poza zasadniczą treść pracy, podobnie - detaliczny projekt interpretacji naruszałby indywidualną i subiektywną koncepcję każdego muzyka, dotyczącej wykonania tej literatury i być może - byłby czymś mało w naszym zawodzie stosownym. Dlatego też skrócono III część pracy i przyjęto formułę ogólnego opisu, oraz ogólnej analizy i interpretacji poszczególnych elementów nagranej płyty.

W rozdziale tym przeanalizowano cztery cykle: *Five Concert Studies op. 52* i *Seven Songs on Chinese poems op. 71* Alesandra Czeriepnina; *Three Chinese Pieces* Abrama Chasinsa i *Pieces of China* Mortona Goulda. Wychodząc od tła kompozytorskiego i formy utworów, autorka wyjaśnia, w jaki sposób kompozytorzy wykorzystywali różne techniki kompozycji do prezentacji chińskich obrazów i innych wytworów chińskiej sztuki. Ci trzej kompozytorzy łączą różne elementy kulturowe i dodają do nich własne emocje i pomysły muzyczne - tworząc oryginalne utwory, które są i udane i wyjątkowe. Autorka przedstawiła również garść osobistych sugestii wykonawczych, aby można było je wykorzystać jako punkt odniesienia w czasie studiowania tej literatury.

W aneksie na końcu pracy dokonuje autorka zestawienia pod nazwą „*Lista fortepianowych pozycji solowych i kameralnych pozostających pod wpływem kultury chińskiej od XX wieku*” opartego na różnych rodzajach literatury. Lista podzielona jest na muzykę solową i kameralną, która z kolei dzieli się na utwory wokalne i instrumentalne. Jest to jedyna stosunkowo szczegółowa lista dostępna obecnie w literaturze przedmiotu na temat podobnych obszarów dotyczących tego zagadnienia.

W obecnym, XXI wieku, świat akademicki powraca do studiów nad subkulturą i kulturą Konfucjusza, nie ma jednak na ich temat prawie żadnych współczesnych danych. W przypadku tematów tego samego rodzaju, więcej jest literatury w Chinach, ale jej większa część opiera się na badaniach naukowców chińskich, a kierunek tych badań dotyczy raczej

wpływu na same Chiny. Opierając się na własnych doświadczeniach edukacyjnych i zrozumieniu różnic w metodach edukacji muzycznej w Chinach czy w Polsce, autorka podejmuje próbę analizy tego typu repertuaru z perspektywy kompozytorów i badaczy zachodnich. Upowszechniając chińską kulturę, chodzi raczej o wyjaśnienie, jak poprawnie ją rozumieć, mając nadzieję na wypełnienie do pewnego stopnia luki w owej literaturze.

Pierwszym krokiem w badaniu tej pracy było zebranie dużej liczby przykładów literatury w różnych językach do ich przetwarzania i klasyfikacji (w tym - monografii, słowników, artykułów z czasopism i pewnie liczby artykułów internetowych). Ponieważ ten temat należy do zakresu badań międzykulturowych, literatura, której dotyczy, jest bogata i rozproszona, dlatego należało filtrować całą tę treść, aby wybrać tylko te jej fragmenty, które dotyczą właściwego tematu. Drugi krok - to analiza wszelkiego rodzaju przydatnej literatury, połączonej z partyturami, danymi audio i wideo w celu jej weryfikacji i uporządkowania. Ostatni krok i również - najważniejszy, polega na przeanalizowaniu wszystkich danych, jako podstawy pewnej tezy, wyjaśnieniu poruszonych powyżej zagadnień oraz wyjaśnieniu punktu widzenia autorki - tak, aby osiągnąć cel niniejszej pracy.

Praca niniejsza ma następujące założenia badawcze:

1. Zebranie rozproszonych, nielicznych danych i materiałów dla przyszłych studiujących ten zakres tematyczny.
2. Upowszechnianie kultury chińskiej i pokazywanie, jak należy ją poprawnie rozumieć.
3. Przedstawienie różnych technik twórczych w procesie komponowania omawianej literatury.
4. Przedstawienie własnych refleksji i spostrzeżeń dotyczących analizy i wykonania literatury związanej ściśle z omawianą pracą i literatury pokrewnej tematycznie. Autorka ma nadzieję, że będą one pomocne jako źródło inspiracji dla przyszłych pianistów.

Różnice kulturowe sprawiają, że dzisiejsze społeczeństwo jest tak różnorodne. Fuzja kulturowa Zachodu i Chin ma charakter ciągły i znacząco wpływa na interdyscyplinarne badania w celu jej pewnego zrozumienia. Ideą

niniejszej pracy jest pogłębienie tej niewystarczająco jeszcze opisanej dotychczas problematyki.

## DEFINICJA TEMATU

Kultura jest złożonym i wielowymiarowym pojęciem zmieniającym się w czasie. Interpretacja terminu „kultura” w każdym okresie jest inna i nie można go w prosty sposób zdefiniować. Definicja pojęcia „kultura” w *Słowniku języka polskiego PWN* to:

1. materialna i umysłowa działalność społeczeństw oraz jej wytwory.
2. społeczeństwo rozpatrywane ze względu na jego dorobek materialny i umysłowy.
3. odpowiednio wysoki poziom rozwoju społeczeństwa w jakimś zakresie.
4. umiejętność obcowania z ludźmi<sup>1</sup>.

W *Słowniku współczesnego języka chińskiego* (chiń.: 现代汉语词典) pojęcie to jest określone jako:

suma bogactwa materialnego i duchowego wytworzonego przez ludzkość w procesie rozwoju społecznego i historycznego, zwłaszcza bogactwa duchowego, takiego jak literatura, sztuka, edukacja, nauka, itp.<sup>2</sup>.

Autorka niniejszej dysertacji uważa, że termin „kultura” odnosi się ogólnie do sumy wszystkich wytworów materialnych i niematerialnych stworzonych przez ludzkość, które pochodzą lub są tworzone w procesie historii. Kultura jest wspólna dla całej ludzkości, nosząc jednocześnie cechy narodowościowe, jak i specyficzne cechy klasowe; mówimy przecież o kulturze starożytnej Grecji, kulturze rzymskiej, kulturze starożytnych Indii, kulturze starożytnych Chin itp. Autorka opiera się w swojej pracy na zaprezentowanej wyżej definicji.

Wspomniany w tytule rozdziału „Zachód” to pojęcie szerokie, pod względem położenia geograficznego odnosi się przede wszystkim do krajów Europy, ale i do krajów Ameryki Południowej i Ameryki Północnej. Takie określenia jak „literatura zachodnia” i „kompozytorzy zachodni” odnoszą się do kompozytorów, którzy urodzili się na Zachodzie i otrzymali zachodnią

---

<sup>1</sup> Opracowanie zbiorowe, „Kultura”, hasło w: *Słownik języka polskiego PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

<sup>2</sup> 中国社会科学院语言研究所词典编辑室, „文化”, hasło w: *现代汉语词典第七版*, 商务印书馆, 北京 2016.

edukację, ale którzy być może poznawali obcą (na przykład chińską) kulturę różnymi kanałami oraz tworzyli pod tym wpływem dzieła. Utwory napisane przez chińskich członków rodziny lub Chińczyków imigrantów nie są objęte zakresem pracy.

Omawiane w niniejszej pracy utwory obejmują zachodnią muzykę klasyczną, w tym fortepianową muzykę solową oraz utwory kameralne z fortepianem. Utwory kameralne bez fortepianu oraz muzyka popularna nie wchodzi w zakres opracowania. Wiek XX daje zaledwie ramy czasowe, często odnoszące się do okresu życia artystów; dokładnym wyznacznikiem czasowej przynależności utworów jest rok skomponowania.

## ROZDZIAŁ I: Chiny a kultura Zachodu

### 1.1 Specyfika kultury chińskiej

Chiny, jedna z czterech starożytnych cywilizacji, należą do krajów o najdłuższej historii na świecie. Opierając się na odkryciach archeologicznych i wynikach badań, można stwierdzić, że chińska cywilizacja rozpoczęła się około 5800 lat temu, a jej ślady pojawiły się w okolicach Żółtej Rzeki, środkowego i dolnego biegu rzeki Jangcy oraz w basenie Zachodniej Rzeki Liao. 5300 lat temu różne regiony Chin kontynentalnych wchodziły stopniowo w fazę cywilizacyjną. Około 3800 lat temu na Centralnych Równinach Chin ukształtowała się bardziej dojrzała forma cywilizacji, która promieniowała na otaczający obszar, stając się rdzeniem i przywódcą całego procesu cywilizacji chińskiej<sup>3</sup>.

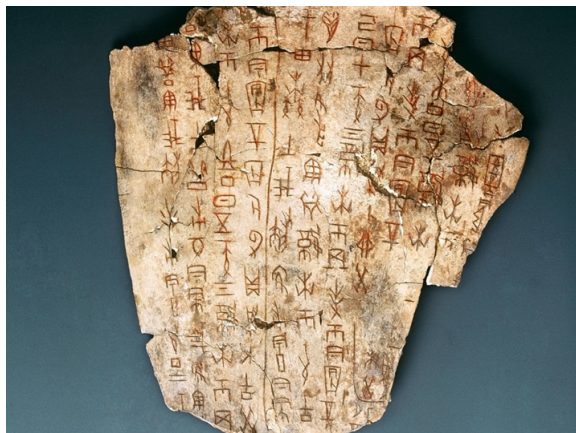
Kultura chińska to obszerny system, który w procesie długiej historii ewolucji kształtował się w wyniku wieloletniej wzajemnej wymiany, odniesienia i integracji starożytnych kultur różnych regionów i grup etnicznych, a jednocześnie wpływał na rozwój chińskiego społeczeństwa i jego historię. Kultura chińska jest wkładem narodu chińskiego w kulturę ludzką. Zarówno ewolucja cywilizacji, jak i rozwój kultury są dziełem człowieka i wzajemnie na siebie wpływają, są od siebie zależne i dostosowują się do siebie.

Jako symbol zapisu języka, pismo jest także nośnikiem kultury. Najstarsza zachowana forma pisma chińskiego - napisy na kościach wróżebnych (chiński: 甲骨文), to stosunkowo dojrzały system pisma w starożytnych Chinach. Jego pierwsze ślady pochodzą sprzed około 6000 lat. Pismo to następnie rozwinęło się i przekształciło w oficjalny język dzisiejszych Chin - pismo chińskie (chiński: 汉字). Jest to również najstarsze pismo na świecie<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> 朱乃诚, 炎黄时代与中国文明的起源和形成. „信阳师范学院学报(哲学社会科学版)” 第39卷第3期, 信阳2019年5月, s. 91.

<sup>4</sup> 王辉, 汉字的起源及其演变, 陕西人民出版社, 西安1999, s. 1-7.



Napisy na kościach wróżebnych

Przez wieki terytorium Chin podlegało różnym zmianom. Aktualnie, w XXI wieku, Chiny mają łączną powierzchnię 9,6 miliona kilometrów kwadratowych i są zamieszkiwane przez 56 grup etnicznych. Zróżnicowane pod względem geograficznym i warunków przyrodniczych, jak również społecznie i gospodarczo, poszczególne grupy etniczne mają swoje specyficzne cechy, które składają się na bogactwo i różnorodność tej kultury.

Od ukształtowania się chińskiej cywilizacji 5800 lat temu do czasów obecnych kultura tego kraju była przekazywana w tym samym języku oraz zapisywana i zachowywana na piśmie. Mimo że istnieje wiele różnych gałęzi kultury, ich podstawowe wartości są unikatowe i spójne. Ten system wartości jest fundamentem wyjątkowej kultury chińskiej, która nie tylko odróżnia się od kultury zachodniej, ale także wyróżnia na tle innych kultur Wschodu.

Kultura chińska opiera się na ludziach jako korzeniu. Owi ludzie ukształtowali własne myślenie narodowe poprzez kultywację długiej historii, wytrącili unikalne myśli filozoficzne i rozwinęli jako naród dojrzałą i zróżnicowaną kulturę. Od wzrostu i kultywacji, po wytwarzanie i pielęgnację dorobku, rozprzestrzeniła się ona na wszystkie części świata.

---

<sup>5</sup> [Online], [https://www.dwnews.com/台湾/60154309/一字万金甲骨文发现120周年破译一字10万#media\\_id=3727797000035](https://www.dwnews.com/台湾/60154309/一字万金甲骨文发现120周年破译一字10万#media_id=3727797000035) (dostęp: 17.05.2021).

### 1.1.1 Chińska kultura ideologiczna

Chińska kultura ideologiczna obejmuje trzy główne systemy - trzy nauki (angielski: three teachings; chiński: 三教): konfucjanizm, taoizm i buddyzm. Pierwsze dwie to rodzime chińskie kultury filozoficzne, podczas gdy buddyzm to obca kultura religijna pochodząca z Indii.

Chińska kultura filozoficzna to Sto Szkół (chiński: 诸子百家; angielski: Hundred Schools of Thought) powstałych w Okresie Wiosen i Jesieni (okres w historii Chin między 770 lub 722 a 480 p.n.e). W tym czasie pojawiły się różne, rywalizujące ze sobą systemy filozoficzne, toczyły się zażarte i swobodne dyskusje, prezentujące bezprecedensowy rozkwit ideologiczny. Odegrało to ważną rolę w chińskim społeczeństwie w tamtym czasie i historii rozwoju chińskiej myśli filozoficznej oraz od ponad dwóch tysięcy lat wywiera wpływ na chińską gospodarkę, naukę, moralność, a nawet ludzkie zachowania, kładąc silne podwaliny pod chińską kulturę. W tym okresie powstały konfucjanizm i taoizm.

**Szkoła konfucjańska** zapoczątkowana przez Konfucjusza pod koniec Okresu Wiosen i Jesieni jest jedną z największych i najbardziej rozpowszechnionych spośród stu szkół. Konfucjanizm, który od zawsze przeważał w chińskich kręgach akademickich, miał największy wpływ na dzieje Chin i trwał najdłużej. „Wewnętrzne” myśli konfucjanizmu są różne i przeciwstawne pod względem poglądów politycznych lub filozoficznych (szkoła konfucjańska liczy sobie ponad 2000 lat), mają jednak także wspólne cechy ideologiczne, tak wyrażane:

1. Traktuj słowa i czyny Konfucjusza jako najwyższy standard;
2. Traktuj 6 ksiąg: „*Księgę Pieśni*”, „*Księgę Dokumentów*”, „*Księgę Muzyki*”, „*Księgę Rytuałów*”, „*Księgę Przemian*”, „*Kronikę Wiosen i Jesieni*” jako klasyki;
3. Promuj Ren i Yi (chiński: 仁义), traktuj je to jako kodeks postępowania;
4. Utrzymuj etyczne relacje między monarchami i ministrami, ojcem i synem, mężem i żoną, braćmi itp.

W erze globalizacji kultura konfucjańska stała się cennym zasobem duchowym i kulturowym, obecnym do dziś w życiu społeczeństwa chińskiego<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> „儒家”, hasło w: *中国大百科全书*, 中国大百科全书出版社, 北京 1993.

Jeżeli chodzi o **Szkołę Taoizmu**, to głosi ona, że „Tao” to esencja wszechświata. Twórcą taoizmu był Laozi, a jego reprezentatywnymi źródłami są dzieła „Laozi” i „Zhuangzi”. Z perspektywy taoistycznej, Tao jest pierwotnym korzeniem wszystkich rzeczy na świecie, istnieje przed wszystkimi rzeczami, a wszystko w świecie przyrody jest kształtowane przez Tao. W tej filozofii niematerialne „Tao” to fundament wszechświata i podstawowa siła, która przepływa przez wszystko. W polityce opowiada się za praktyką rządzenia przez „Wu Wei” (co po chińsku oznacza „niedziałanie”), pozwalające rzeczom istnieć zgodnie z naturą, a zdarzeniom biec swoim torem bez wszelkiej ingerencji i narzucania czegokolwiek. Filozofia taoistyczna wywarła istotny wpływ na rozwój filozofii idealizmu i materializmu w Chinach<sup>7</sup>.

Ostatni system - **Buddyzm** został wprowadzony do Chin w II wieku p.n.e. Buddyzm powstał w starożytnych Indiach, ale kiedy dojrzał i rozwinął się w Chinach, całkowicie przekształcił się w buddyzm chiński o specyficznych chińskich cechach. Buddyzm nie tylko wchłaniał tradycyjną chińską kulturę, ale także ją wzbogacał. Przez ponad 2000 lat buddyzm wchodził w interakcje ze wszystkimi aspektami chińskiej kultury, w tym z literaturą, filozofią, moralnością, sztuką, architekturą i religią, i z powodzeniem się z nimi integrował, stając się jedną z trzech nauk. Jednocześnie miało to głęboki wpływ na osobiste odkupienie i medytację, które praktykuje się dziś.

Koncepcja trzech nauk wywodzi się z dynastii Wei, Jin oraz dynastii Południowej i Północnej (r. 220-589), a wraz z rozwojem historii społecznej, ekonomii politycznej, kultury naukowej i ideologii przeżywała okresy rozwoju, upadku i reform, aż utworzył się system skoncentrowany na konfucjanizmie, taoizmie i buddyzmie jako podporach kompletnego systemu. Konfucjanizm to ideologia rządzenia krajem, która ustanawia normy i zasady etykiety tradycyjnego społeczeństwa chińskiego. Funkcją taoizmu jest kultywowanie własnego ciała i osiągnięcie najwyższej doskonałości wiecznej nieśmiertelności poprzez różne praktyki. A funkcja buddyzmu znajduje odzwierciedlenie w aspekcie kultywacji emocjonalnej. Choć te trzy idee zderzały się ze sobą, to jednak w procesie rozwoju

---

<sup>7</sup> „道家”, hasło w: ibidem.

historycznego wzajemnie uzupełniały się i wpływały na siebie, a wspólnie stały się głównym nurtem tradycyjnej kultury chińskiej i ustanowiły „obraz Chin” na świecie.

Ale bez względu na to, jak zmienia się czas i jak rozwijają się idee, w chińskiej kulturze istnieje odwieczna podstawowa wartość - He (chiński: 和), oznaczające harmonię w języku polskim. Z perspektywy makroskopowej jest to harmonia między człowiekiem a niebem, między człowiekiem a ziemią i między człowiekiem a naturą, z perspektywy mikroskopowej jest to harmonia między człowiekiem a społeczeństwem, między człowiekiem a człowiekiem oraz harmonia między ciałem a umysłem. Ten główny rdzeń zawarty jest w każdej tradycyjnej myśli i harmonijnie współlistnieje we wszystkich nurtach jako jedna całość. Jest to nie tylko dążenie Chińczyków do kultury, ale także wiara, która stanowi o wyjątkowej strukturze ideologicznej i kulturowej oraz o stanie psychologicznym narodu chińskiego. Uznanie He jako podstawy umożliwia wszechstronny rozwój w każdym jego aspekcie.

### **1.1.2 Chińska kultura materialna**

Rozwój kultury materialnej jako nośnika rozwoju cywilizacji ideologicznej człowieka obejmuje technologię i sztukę, którymi posługiwali się ludzie w różnych okresach, rejestrując proces cywilizacji ideologicznej. Istnieje wiele rodzajów wytworów, wśród których wyróżnić można epokowe, regionalne, narodowe i klasowe. Na przykład brąz i żelazo przywiozły kulturę lateńską; tradycja bursztynowego rzemiosła wywodziła się bardziej z wybrzeża Bałtyku; salon był miejscem wymiany myśli grup szlacheckich.

Wraz z rozwojem historii, od powstania pierwszej dynastii Xia (około 2070-1600 pne) do upadku dynastii Qing (1636-1912 r.), ostatniej feudalnej dynastii w historii Chin, kultura materialna z każdego okresu historycznego wykazuje charakterystykę ówczesnej epoki, a jednocześnie jest krystalizacją cywilizacji społecznej i mądrości tego okresu. Kultury materialne, które są reprezentatywne dla Chin i dobrze znane zachodniemu społeczeństwu, obejmują porcelanę, architekturę, malarstwo i kaligrafię, instrumenty

muzyczne, taniec, dramat itp.

Słowo „china” w języku angielskim oprócz odniesienia do Chin, oznacza również „**porcelanę**”, co wskazuje na bliski związek między Chinami a ceramiką. Historia chińskiej porcelany i jadeitu jest wcześniejsza niż początki rozwoju kulturowego. Odkrywanie korzeni kultury chińskiej zaczyna się od badania odkrytych starożytnych reliktyw kulturowych. Obecnie odkryte relikty zawierają znaczną ilość chińskiej prymitywnej kolorowej ceramiki używanej codziennie od ponad 6000 lat. Rozwój tradycyjnej chińskiej ceramiki trwał przez długi okres, tworząc różne jej rodzaje przy pomocy specyficznego rzemiosła. W połowie dynastii Shang (około XVI wieku p.n.e.), temperatura wypalania wczesnej porcelany była stosunkowo niska, przemysł był też w początkowym stadium rozwoju. Okresem największego rozkwitu tej działalności był czas dynastii Ming (1368-1644 r.) i Qing (1644-1911 r.); ilość i jakość produkcji porcelany osiągnęła szczyt, technologia była sprawna, a ukończone produkty były znakomite i wykwintne<sup>8</sup>.



乾隆 画珐琅钵

Malowane miski emaliowane z dynastii Qing

Bardzo ważną gałęzią sztuki jest także „twórczość” **architektoniczna**. Estetyczna wartość starożytnej architektury chińskiej jest zwykle spójna z polityczną wartością etyczną, opartą na głębokiej kulturze tradycyjnej, wykazującej wyraźnego ducha humanistycznego. Jest ona wyrazista pod każdym względem. Po wejściu do społeczeństwa klasowego chińska

<sup>8</sup> 陈廷湘, *中国文化*, 重庆大学出版社, 重庆 2001, s. 175.

<sup>9</sup> [Online], <https://wap.sciencenet.cn/blog-3351553-1067839.html?mobile=1> (dostęp: 23.05.2022).

architektura została nasycona ideą monarchii absolutnej; i wyróżnić w niej można cztery główne rodzaje obiektów: pałace, mauzolea, ogrody i świątynie. Sztuka architektoniczna chińskich pałaców i mauzoleów ucieleśnia kulturowe myśli chińskich przodków „najwyższego cesarza” i ukazuje jego majestat. Bogowie, podobnie jak cesarze, wymagają kultu zwykłych śmiertelników, dlatego też styl architektoniczny świątyń jest uroczysty, co wzmacnia w oczywisty sposób podziw czcicieli. W przeciwieństwie do pałaców, mauzoleów i świątyń, chińskie ogrody mają silne cechy etniczne, często można w nich znaleźć drewniane altany, pagórki i rzeki<sup>10</sup>.

**Malarstwo** jest jedną z najwcześniejszych form sztuki w ludzkim zbiorowisku. Dzięki swojej wyjątkowej estetyce i długiej historii malarstwo chińskie nadal zajmuje miejsce w dzisiejszym społeczeństwie. Najważniejszą cechą estetyczną chińskiego malarstwa jest perspektywa rozproszona, w przeciwieństwie do zachodniej perspektywy ogniskowej. Chińscy malarze mają nadzieję, że poprzez swoje obrazy nie tylko pokazują konkretne obiekty, które widzą, ale także odbiorca oglądający taki obraz może mieć inny odczucia, różne też mogą być jego emocje. Z innych gałęzi sztuki - **kaligrafia** (jako sztuka pisania) jest wyjątkowym skarbem sztuki w Chinach i ma kluczową pozycję. Rodzaje czcionek chińskiej kaligrafii można podzielić na pięć rodzajów: Pieczęć skrypt, Pismo kancelaryjne, Pismo wzorcowe, Pismo bieżące i Pismo trawiaste. Każdy rodzaj ma swój charakter i znaczenie, jest ściśle związany z okresem, w którym został utworzony oraz z narzędziami pisma społecznego i estetyką w tym czasie.



北宋王希孟《千里江山图》

Wang Ximeng - Thousand's miles of mountains and rivers

Obrazy z dynastii północnej Song (960-1127 r.)

<sup>10</sup> 陈廷湘, op. cit., s. 176-179.

<sup>11</sup> [Online]: <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228354.html> (dostęp: 23.05.2022).

**Chińskie instrumenty muzyczne** - według obecnych badań, najwcześniejsze odkryte chińskie instrumenty muzyczne to flety kostne sprzed ponad 8000 lat, z siedmioma lub ośmioma otworami. Od XI do VI wieku p.n.e. starożytni zanotowali około 70 rodzajów instrumentów muzycznych, które podzielili na osiem kategorii w zależności od użytych dla ich budowy materiałów. Były to kategorie następujące: metal, kamień, jedwab, bambus, tykwa, glina, skóra, drewno<sup>12</sup>. Chińska muzyka dawna korzysta właśnie z ich właściwości sonorystycznych i innych możliwości, z pomocą których można było uzyskać pięć podstawowych tonów muzycznych. *Klasyczny tekst konfucjański „Zhou Li” nazywa je: gong, shang, jue, zhi i yu.*

Muzyka chińska nie rozwijała się samodzielnie; wraz z systemem feudalnym i patriarchalnym stanowiła cały starożytny chiński system społeczny - system rytualny i muzyczny. Ten pierwszy dzieli głównie tożsamość ludzi i normy społeczne, i ostatecznie tworzy system hierarchiczny, ten drugi natomiast, oparty na owym hierarchicznym systemie rytualnym, wykorzystuje muzykę do łagodzenia konfliktów społecznych. Pierwszy jest podstawą i warunkiem wszystkich systemów, a drugi - formą i gwarancją działania systemu. Geneza kultury rytualnej i muzycznej jest ściśle związana z procesem formowania się narodu chińskiego. Gospodarka rolna i zdomowane od pokoleń społeczeństwo wiejskie są ekonomicznym i społecznym fundamentem powstawania i rozwoju tej kultury. Ta podstawa gospodarcza i społeczna zasadniczo różni się od podstaw gospodarki nomadycznej i społecznej państwa-miasta, na których to podstawach opiera się cywilizacja zachodnia, tworząc w ten sposób fundamentalną różnicę między chińską kulturą rytualną w aspekcie jej powstawania i rozwoju, a zachodnią kulturą religijną: ta pierwsza podkreśla synowską pobożność oraz szacunek dla przodków i harmonijną współpracę, ta ostatnia kładzie nacisk na wiarę w Boga i wolną konkurencję<sup>13</sup>.

**Chińskie tańce** prymitywne są nierozdzielnie związane z pracą, polowaniem, wierzeniami i życiem obu płci w prymitywnym społeczeństwie.

---

<sup>12</sup> 陈廷湘, op. cit., s. 186.

<sup>13</sup> 刘德喜, 礼乐文化的形成及其历史地位 [online],

[http://www.cssn.cn/sf/bwsf\\_wh/201312/t20131205\\_895463.shtml](http://www.cssn.cn/sf/bwsf_wh/201312/t20131205_895463.shtml) (dostęp: 28.05.2021).

Po wejściu do społeczeństwa klasowego, połączone z elementami etnicznymi i buddyjskimi śpiew i taniec (wiele jego rodzajów) stały się wyłączną aktywnością szlachty, tańce ludowe natomiast stopniowo zajmować zaczęły coraz ważniejszą pozycję dopiero w czasach nowożytnych. Dziś taniec chiński dzieli się na dwie kategorie: taniec klasyczny i taniec ludowy. Ten ostatni dotyczy aż 56 różnych grup etnicznych w Chinach, które mają własne tańce narodowe. Taniec chiński przechodził różne etapy rozwoju i ewolucji w długim procesie historycznym i stopniowo ukształtował sztukę tańca orientального o unikalnej chińskiej formie i osobliwym uroku.

**Chiński dramat** to niezwykle wszechstronna sztuka sceniczna, która wraz z grecką tragikomedią oraz indyjskim sanskrytem stała się jedną z trzech najstarszych kultur teatralnych na świecie. Wśród nich opera pekińska jest jednym z widocznych przykładów chińskiej tradycji kulturowej. Jest ona najbardziej wpływowym gatunkiem, znana jest też jako „opera narodowa”. W chińskim dramacie każda rola ma określoną osobowość, charakter moralny, śpiewny głos i intonowanie - pod względem ubioru, makijażu twarzy i kostiumów również są ich różne rodzaje<sup>14</sup>.



京剧《闹天宫》

Opera pekińska - Havoc in Heaven

<sup>14</sup> „京剧”, hasło w: 国家非物质文化遗产代表性项目名录 [online], [http://www.ihchina.cn/project\\_details/13201/](http://www.ihchina.cn/project_details/13201/) (dostęp: 28.05.2021).

<sup>15</sup> [Online]: <https://www.flickr.com/photos/rayvaneng/39476442402/> (dostęp: 23.05.2022).

## 1.2 Elementy chińskie w społeczeństwie zachodnim

Berthold Laufer wspominał w książce *Some Fundamental Ideas of Chinese Culture*:

W istocie, nie ma żadnej kultury na tej ziemi, która byłaby wyodrębniona lub której rozwój byłby całkowicie wewnętrzny i motywowany czynnikami należącymi wyłącznie do niej samej. Wzrost i szerzenie kultury związane są z siłami historycznymi i należy je pojmować w kontekście uniwersalnej historii ludzkości<sup>16</sup>.

Historia człowieka rozwija się w procesie ciągłej migracji, co wiąże się z częstą wymianą towarów, a także umiejętnościami i pomysłami<sup>17</sup>. Od czasów starożytnych do współczesności, tzw. „Jedwabny Szlak” odgrywał kluczową rolę w wymianie i wzajemnym poznawaniu się kultur chińskich i zachodnich i dzieli się na „Jedwabny Szlak na Szlaku” i „Jedwabny Szlak na Morzu”.



Jedwabny Szlak

W zachodniej dynastii Han (202-8 p.n.e.), cesarz Wu wysłał Zhang Qiana do Regionów Zachodnich, aby ten otworzył przejścia lądowe, zaczynając od stolicy Chang'an (obecnie Xi'an), przechodząc przez Gansu i Xinjiang, do Azji Środkowej i Zachodniej, łącząc te tereny z krajami śródziemnomorskimi. Pierwotną funkcją tego szlaku był transport jedwabiu

<sup>16</sup> Tłumaczenie autorki, oryginał angielski: Indeed, no culture on this globe was ever exclusive or singled out or had a purely internal development prompted by factors wholly within itself. The growth and diffusion of culture are due to historical agencies and must be comprehended in connection with the universal history of mankind.

<sup>17</sup> *About the Silk Roads* [online], <https://en.unesco.org/silkroad/about-silk-roads> (dostęp: 10.06.2021).

<sup>18</sup> Ibidem.

produkowanego w starożytnych Chinach. W 1877 r. niemiecki geograf Ferdinand von Richthofen (1833-1905 r.), w swojej książce *Chiny* po raz pierwszy opisał Chiny z dynastii Han od 114 p.n.e do 127 p.n.e.. Ta zachodnia droga między południową i zachodnią Azją Środkową a Indiami, wykorzystującymi handel jedwabiem jako możliwość dla wzajemnej komunikacji, nazywana była „Jedwabnym Szlakiem”, a więc w historii ten kanał handlowy, który rozciągał się na tysiące mil i trwał 2000 lat, ma swoją własną nazwę.

„Morski Jedwabny Szlak” był morskim przejściem komunikacyjnym i kulturalnym między Chinami a zagranicą, o którym po raz pierwszy wspomniał francuski orientalista Emmanuel-édouard Chavannes (1865-1918 r.) w 1913 roku. „Morski Jedwabny Szlak” powstał w czasach dynastii Qin i Han (221 p.n.e.-220 n.e.), rozwijał się od Trzech Królestw (220-280 r.) do dynastii Sui (581-619 r.), prosperował w czasach dynastii Tang i Song (618-1279 r.), a przekształcił się w okresie dynastii Ming i Qing (1368-1912 r.). Jest to najstarszy znany szlak morski. W czasach dynastii Tang trasa ta miała 14 000 kilometrów długości i była wówczas najdłuższą drogą oceaniczną na świecie, przechodzącą przez ponad 100 krajów i regionów. W czasach dynastii Song i Yuan była też ważnym nośnikiem ludzkiej działalności historycznej, obejmującej większość ziem, oraz nośnikiem wymiany kulturalnej i gospodarczej między Wschodem a Zachodem.

Jeśli chodzi o kulturę materialną, rozprzestrzenianie się chińskiej kultury myśli na Zachodzie jest stosunkowo opóźnione. W 1275 włoski podróżnik Marco Polo (1254-1324 r.) przybył do Chin i służył na chińskim dworze przez 17 lat, podróżując jednocześnie po całym niemal kraju. W 1292 wyjechał i wrócił do rodzinnego miasta Wenecji i napisał *Podróże Marco Polo* w oparciu o swoje doświadczenia z Chin. To pierwsza książka napisana w języku europejskim, która szerzej przybliżyła Chiny do Europy. Chociaż nie ma w niej wielu zapisów o muzyce, to jest to również pierwsze okno dla Europejczyków do spojrzenia na starożytne i tajemnicze Chiny<sup>19</sup>.

Portugalski misjonarz Gaspar da Cruz (c. 1520-1570 r.) także wyjechał do Chin w 1556 roku, i opublikował *Tratado das cousas da China* w 1569

---

<sup>19</sup> 陶亚兵, *中西音乐交流史稿*, 中国大百科全书出版社, 北京 1994, s. 23-24.

roku; często opisuje się ten traktat jako pierwszą europejską książkę, której głównym tematem są Chiny. Opisał w niej Cruz sceny przedstawiające Chińczyków na niektórych bankietach, gdzie występowały ceremonialne zespoły i różne instrumenty muzyczne, a ludzie śpiewali i tańczyli<sup>20</sup>.

W 1585 roku w Rzymie opublikowano *Historia del Gran Reino de la China* napisaną przez hiszpańskiego misjonarza Juan Gonzales de Mendoza (1540-1620 r.), przedstawiającą Chiny w tekstach zachodnich jako wspaniały obraz rozległego imperium. W tej książce Mendoza opisał owo potężne imperium, na czele którego stoi monarcha o niezwyklej inteligencji i głębokim przeświadczeniu o potrzebie kultywacji mądrego nauczania i wychowania, zgodnie z racjonalnymi prawami i szlachetnymi zasadami etycznymi, gdzie ludzi obowiązują szlachetne i czyste normy obyczajowe, żyją według ustalonych reguł, a sztuka i nauka pięknie prosperuje. W ciągu 20 lat od 1585 do końca XVI wieku przedrukowano *Historia del Gran Reino de la China* i opublikowano 30 wydań. Mimo, że Mendoza nigdy nie postawił stopy w Chinach, jego dzieło w ciągu następnych dwóch stuleci stanowiło punkt wyjścia do zdobywania wiedzy na temat tego kraju<sup>21</sup>.

Inny też włoski misjonarz z zakonu jezuitów Matteo Ricci (1552-1601 r.) wyjechał do Chin (w 1582 r.), po 19 latach pobytu został pierwszym Europejczykiem, który wszedł do Zakazanego Miasta w Pekinie, zmarł też tam w roku 1610. Po śmierci Ricci, misjonarz jezuicki Nicolas Trigault (1577-1628 r.) opracował i przetłumaczył jego 29-letni dziennik życia i misji w Chinach w języku łacińskim - *De Christiana expeditione apud Sinas*, który został opublikowany w Augsburgu w roku 1615. Pierwszy to raz w historii, kiedy klasyki konfucjańskie zostały przetłumaczone na łacinę, toteż Matteo Ricci był przez Chińczyków okrzyknięty trochę później jako pierwsza osoba, która przekazała kulturę chińską Zachodowi<sup>22</sup>.

W epoce oświecenia, w związku z coraz częstszym transportem morskim, wymiana handlowa między Chinami a Zachodem stawała się coraz bardziej aktywna, a importowana chińska kultura materialna była jednym z celów owego transportu, stając się popularnym „celem” dla klasy wyższej

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> 周宁, 探寻世界文明的中华文化资源, „东南学术”第3期, 福州 2003, s. 84-85.

<sup>22</sup> 安娜, 西方人眼中的中国音乐, 上海师范大学, 上海 2008, s. 6.

w Europie<sup>23</sup>.

W zachodnim życiu społecznym i kulturalnym pojawia się generalnie trend panchińskiego kultu, znany jako „nurt chiński”. „Chiński nurt” rozpoczął się ok. r. 1650 i zakończył sto lat później. „Chiński nurt” stulecia przejawia się we wszystkich aspektach życia społecznego i kulturalnego, poczynając od zainteresowania filozofią moralną Konfucjusza, długą historią chińskiego imperium i uniwersalnym znaczeniem języka chińskiego. Chińska porcelana, jedwabne tkaniny, herbata, zdobnicze style chińskiego rzemiosła, sztuka ogrodowa, poezja i dramat - wszystko to wkroczyło na jakiś czas w życie ludzi Zachodu, stając się tematami do dyskusji, przedmiotami naśladownictwa i inspiracją do tworzenia. W obliczu europejskiego społeczeństwa obraz Chin pokazał im „perspektywę szczęśliwego życia, o jakim marzą”<sup>24</sup>. W tym czasie Duherd, Voltaire i Quesnay bardzo podziwiali konfucjanizm. „Chiński nurt” nieustannie upiększał wizerunek Chin w społeczeństwie zachodnim i stał się pewnego rodzaju utopią, do której tęskniła kultura zachodnia. Wywołał też wybuch entuzjazmu w europejskim świecie ideologicznym. Myśl i system chiński stały się kulturową modą dla elit<sup>25</sup>.

W połowie XVII wieku pojawiło się we Francji nowe sformułowanie - „chinoiserie” (fr. dosł. „chińszczyzna”) - europejska interpretacja i naśladownictwo chińskich i innych wschodnioazjatyckich tradycji artystycznych, zwłaszcza w sztuce zdobniczej, projektowaniu ogrodów, architekturze, literaturze, teatrze i muzyce<sup>26</sup>. „Chinoiserie” - ta nazwa zaczęła być używana w XVIII wieku i do czasów współczesnych używało jej nadal wielu kompozytorów w tytułach własnych utworów: Fritz Kreisler (1875-1962 r.) - *Tambourin chinois*, Anton Arensky (1861-1906 r.) - *Etude sur un theme chinois* (op.25 nr 3), Manuel de Falla (1876-1946 r.) - *Chinoiserie* (1909 r.), Leo Ornstein (1892-2002 r.) - *A La Chinoise*.

Pewne historyczne wydarzenie położyło stopniowo kres zainteresowaniu

---

<sup>23</sup> 毕明辉, 20 世纪西方音乐中的“中国因素”, 上海音乐学院出版社, 上海 2007, s. 16.

<sup>24</sup> Reichwein Adolf, *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century (History of Civilization)*, Reichwein Press, Vancouver 2007, s. 25-26.

<sup>25</sup> 周宁, op. cit., s. 85.

<sup>26</sup> „Chinois” hasło w: *The Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford 1989.

„chińskim nurtem” w społeczeństwie zachodnim, kiedy to Chiny i Wielka Brytania „zderzyły się” (biorąc pod uwagę różne aspekty) po raz pierwszy w swojej historii w 1793 r. podczas wizyty w Chinach misji Macartney<sup>27</sup>. W tym czasie Chiny były zafascynowane dynastią Qing, dobrobytem Kangxi i Qianlong, podczas gdy strona brytyjska była w okresie rozkwitu kapitalizmu i miała wielkie ambicje, jeżeli chodzi o swój przyszły rozwój. Owo zderzenie dwóch form społecznych, ekonomicznych i politycznych o różnym charakterze doprowadziło do poważnych rozbieżności w kwestiach związanych z etykietą dworską i brytyjskimi aspiracjami dotyczącymi zwiększenia obrotów handlowych, co doprowadziło cesarza Qianlonga do gniewu i ostatecznie zakończyło niepowodzeniem tę wizytę w Chinach.

Francuski myśliciel Monteskiusz (1689-1755 r.) charakteryzuje chiński reżim jako reżim despotyczny i uważa, że „zasadą despotyzmu jest strach, a celem sformułowania tej zasady jest stabilizacja społeczna”<sup>28</sup>. Hegel (1770-1831 r.) dochodzi do wniosku, że Chiny to „kraj, który należy tylko do kosmosu”, pozostając bez rozwoju w stagnacji i historycznym punkcie wyjścia. Wschodni despotyzm tłumi rozwój racjonalności i ducha wolności, Chiny (pisze Hegel) cenią tylko literaturę moralną bez współczesnej nauki, a rozłączność między językiem pisanym i mówionym hamuje również rozwój chińskiego myślenia i wiedzy<sup>30</sup>. Wątpliwości europejskich kręgów myślowych lub zaprzeczanie autokratycznemu systemowi feudalnemu w Chinach w połączeniu z chińskimi czterema wielkimi wynalazkami (druk, kompas, papier i proch) były technologiczną siłą napędową europejskiego renesansu. W połowie XVIII wieku Europejczycy zaczęli zwracać coraz większą uwagę na wpływ nauki i technologii na rozwój kraju. Zacołanie i stagnacja chińskich nauk przyrodniczych, był tym powodem, dla którego Europejczycy postrzegali Chin jako kraj o niskim poziomie rozwoju<sup>31</sup>.

Choć obraz Chin w społeczeństwie zachodnim ulega gwałtownej zmianie (wskutek zawirowań w historii po XIX wieku - zmian historycznych w

---

<sup>27</sup> Wizyta Macartney miała na celu na związanie stosunków hadlowych z chinami.

<sup>28</sup> Tłum. Autorki.

<sup>29</sup> 孟德斯鸠, 论法的精神, tłum. 许明龙, 商务印书馆, 北京 2009, s. 111.

<sup>30</sup> 周宁, op. cit., s. 86.

<sup>31</sup> 戈畅, 对十八世纪欧洲“中国热”降温的思考. “大众文艺”第 19 期, 石家庄 2010, s. 225-226.

Europie i dramatycznych zmian społecznych w Chinach), utrwała się w nim głębokie z rozumienie innych kultur i potrzeba ich integracji. Wystawy Światowe, które odbywały się kolejno w Paryżu we Francji w latach 1867, 1878, 1889 i 1900, dały bezpośrednią drogę do włączenia bardziej wyrazistych i oryginalnych (choć prostych) elementów chińskich do kultury zachodniej, co dało początek wielu orientalnym barwom w sztuce i literaturze. Ten okres można uważać za początek kultury nowoczesności; obraz Chin w społeczeństwie zachodnim stopniowo ewoluuje od romantycznego sentymentu orientalnego do „oświecenia” i modernizmu. Dalsza integracja i wchłanianie kultur chińskich były na pewno czymś, co ożywiło w jakimś stopniu rozwój kultury światowej.

### **1.3 Wpływ kultury chińskiej na zachodnią kulturę muzyczną przed XX wiekiem**

Według danych najwcześniejszym przykładem wpływu kultury chińskiej na muzykę zachodnią jest „Królowa Elfów” brytyjskiego kompozytora Henry'ego Purcella (1659-1695 r.) pod koniec XVII w. Dzieło zostało oparte na sztuce Szekspira „Sen nocy letniej”, a jego premiera odbyła się w 1692 roku<sup>32</sup>.

Gdy scena zostaje nagle oświetlona, ujawnia się przejrzysta perspektywa chińskiego ogrodu. Architektura, drzewa, rośliny, owoce, ptaki i zwierzęta są zgoła inne od tych, które mamy w naszym świecie. Kończy się łukiem, przez który widać inne łuki z pobliskimi altankami, jak również rząd drzew na końcu widoku. Nad nim jest wiszący ogród, który wznosi się kilkoma wzniesieniami do szczytu domu; jest otoczony z każdej strony przyjemnymi buduarami, rozmaitymi drzewami, dziwnymi ptakami latającymi po niebie; na platformie fontanna wyrzuca w górę wodę, która spada do dużej sadzawki. (Libretto do Królowy Elfów, akt 5)<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> 毕明辉, op. cit., s. 3-5.

<sup>33</sup> Tłum. Autorki, oryginał angielski: After the scene is suddenly illuminated, a transparent prospect of a Chinese garden is uncovered. The architecture, the trees, the plants, the fruits, the birds and the beasts, are quite different to what we have in this world. It is terminated by an arch, through which other arches with close arbors can be seen, as well as a row of trees at the end of the view. Over it is a hanging garden, which rises by several ascents to the top of the house; it is bounded on either side with pleasant bowers, various trees, strange birds flying in the air; on the top of the platform, a fountain is throwing up water, which falls into a large basin. (Libretto of The Fairy-Queen, Act 5.)

Od XVIII wieku, wraz z szybkim rozwojem ruchu oświeceniowego w Europie, cywilizacja krajów wschodnich budziła coraz większą ciekawość i przychylność wielu uczonych i badaczy. Obiektem ich szczególnego zainteresowania i badań stał się Konfucjusz a także inni orientaliści. W 1731 roku misjonarz jezuicki Joseph Henri Marie de Prémare (1666-1736 r.) przetłumaczył na język francuski trzynastowieczną chińską sztukę przypisywaną Ji Junxiangowi - *The Orphan of Zhao*, i wysłał ją do Francji. Dostarczył w ten sposób ważnych materiałów do dzieła *Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique et Physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinois* (1738-1741 r.) opracowanego przez Jean-Baptiste Du Halde'a (francuskiego historyka jezuickiego (1674-1743 r.). Ta książka zawiera między innymi pełne francuskie tłumaczenie sztuki *The Orphan of Zhao* (tytuł francuski to *L'Orphelin de la Maison de Tchao*), która tym samym stała się pierwszym chińskim dramatem wprowadzonym do Europy. Utworem tym zainspirował się również Voltaire, opracowując w 1753 roku swoją wersję *L'Orphelin de la Chine*. W czterotomowym dziele Jean Baptiste Du Haldy znalazły się również nuty chińskiej melodii, co jest pierwszym przykładem chińskiej muzyki zapisanej w formie partytury w Europie<sup>3435</sup>.

W kolejnych latach w społeczeństwie zachodnim pojawiło się więcej dzieł literackich o muzyce chińskiej - przykładowo Jean Joseph Marie Amiot przetłumaczył dzieło 古乐经传 „*Interpretacja starożytnych chińskich klasyków muzycznych*” (1754 r.) pióra uczonego z dynastii Qing - Li Guangdi; monografia Amiota „*Memoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes*” (1776-1779 r.) została okrzyknięta przez Europejczyków podstawą do nauki chińskiej muzyki. Ponadto warto wspomnieć o takich dziełach jak: „*Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique...avec des nouvelles réflexions sur le principe sonore*” (1760 r.) Jean-Philippe Rameau, czy „*Dictionnaire de la musique*” (1767 r.) Jean-Jacquesa Rousseau. Te dzieła świadczyły o istnieniu najbardziej bezpośredniej, dwukierunkowej wymiany kulturalnej, a kultura chińska coraz

---

<sup>34</sup> 毕明辉, op. cit., s. 9.

<sup>35</sup> 安娜, 西方人眼中的中国音乐, 上海师范大学, 上海 2008, s. 13.

częściej pojawiała się wówczas na zachodniej scenie operowej. Wymieńmy tu choćby dzieła wybitnego włoskiego dramaturga Pietra Metastasia (1698-1782 r.) - *Le cinesi* (1735 r.) i *L'eroe cinese*, (1752 r.); *L'isola disabitata* (1757 r.) z librettem Carla Goldoniego i muzyką Giuseppe Scarlatti; operę komiczną *L'inimico delle donne* (1771 r.) skomponowaną przez Baldassere'a Galupiego z librettem Giovanniego Bertatiego; dramat muzyczny *Il Mostro ossia Da gratitudine Amore* (1786 r.) saksońskiego poety dworskiego Caterino Mazzolà i kompozytora Franza Seydelmanna, itp<sup>36</sup>.

Na początku XIX wieku, wraz z rozwojem wymiany kulturalnej między Wschodem a Zachodem misjonarze publikowali coraz więcej tłumaczeń. Wielu zachodnich kompozytorów zgłębiało kulturę chińską, a wraz z ich entuzjazmem do tworzenia „nowej kultury”, elementy chińskie coraz częściej pojawiały się w ich utworach muzycznych<sup>37</sup>. Wczesnoromantyczny kompozytor Carl Maria von Weber (1786-1826 r.) skomponował utwór *Muzyka Incydentalna dla Turandot Op. 37 J. 75* z tematem opartym na chińskich melodiach zaczerpniętych z „*Dictionnaire de la musique*” (1767 r.) Jean-Jacques Rousseau (1712-1778 r.). Chińska ludowa pieśń „*Jaśmin*” po raz pierwszy pojawiła się na Zachodzie w formie zapisu nutowego w *Travels in China* Johna Barrowa (1764-1848 r.) w 1804 r., i była cytowana w licznych antologiach muzyki tamtych czasów<sup>38</sup>.

Wielokrotnie przetwarzany i wykorzystywany w tamtym czasie w europejskiej muzyce był temat chińskiej księżniczki Turandot zaczerpnięty z perskiej baśni „*Księżę Karaf i chińska księżniczka*” ze zbioru „*Baśnie tysiąca i jednej nocy*”, który to w rzeczywistości pochodzi z Arabii, a nie z Chin<sup>39</sup> (w latach dwudziestych XX wieku włoski kompozytor Giacomo Puccini (1858-1924 r.) w operze „*Turandot*” w sprytny sposób wykorzystał melodię wyżej wspomnianej chińskiej pieśni ludowej „*Jaśmin*”, co nadało dziełu rzeczywiście chiński charakter).

Inne utwory, w których widać wpływy kultury chińskiej to „*Chińscy tancerze*” z „*Dziadka do orzechów*” (1892 r.) Piotra Czajkowskiego,

---

<sup>36</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>37</sup> 陶亚兵, op. cit., s. 257.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 5.

„*Chineser-Galoppe*” (1828 r.) Johanna Baptista Straussa oraz pierwsza część „*Symfonii B-dur*” Ernesta Chaussona. W tych utworach albo wyraźnie zastosowano chińską pentatonikę, albo odwołanie do Chin pojawia się w tytule. Według źródeł jednak utwory te powstały pod ogólnym wpływem orientalnej estetyki, a nie „muzyki chińskiej” w czystej postaci. W każdym razie pod koniec XIX wieku obserwujemy powstanie „nowej egzotyki”<sup>40</sup>.

Wielu chińskich studentów i robotników pojawiło się w Stanach Zjednoczonych w drugiej połowie XIX w. Miejsca, w którym zbierali się, nazywano Chinatown, a kultura i muzyka przywieziona przez tych Chińczyków imigrantów z ich ojczyzny szybko rozprzestrzeniała się na okolice. Według statystyk, w latach 1870-1929 na Broadwayu wystawiono 47 dzieł zainspirowanych Chinami, w których przyjęto chińskie tło sceniczne, styl sceniczny lub zasady wykonania chińskiej opery<sup>41</sup>. Od tego czasu kultura chińska i zachodnia nie mogą być już rozdzielone. Młodzi artyści wywodzący się z imigrantów znaleźli formę ekspresji w obcych krajach, a dla lokalnych artystów wkład czystej chińskiej kultury stał się również nowym impulsem twórczym.

Od powstania narodu do powstania kultury, pisemny zapisów dla powszechnego użycia języka, narodzin i rozwoju filozofii i estetyki używa się kultury materialnej jako nośnika, a tworzenie dróg (Jedwabny Szlak) prowadzi do zderzenia idei Wschodu i Zachodu. Z tej perspektywy Zachód przeszedł od wstępnej fascynacji Dalekim Wschodem do wyraźniejszego rozpoznania wschodniej estetyki i ukształtowania się ideologii orientalizmu. Z chińskiej perspektywy rozwój historyczny sprawił, że kultura chińska na Zachodzie rozprzestrzeniała się coraz mocniej i szybciej, zaszły głębokie zmiany i ukształtował się nowy trend rozwojowy. Wszystkie przyszłe wydarzenia, o których będzie mowa, spowodowały, że kultura chińska zagościła w zachodnich repertoriach XX wieku.

---

<sup>40</sup> Jonathan D. Spence, *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*, W. W. Norton & Company, New York 1999, s. 145.

<sup>41</sup> 安娜, op. cit., s. 14.

## **ROZDZIAŁ II: Wpływ kultury chińskiej na zachodnią literaturę muzyczną XX wieku**

Wiek XX był historycznie i gospodarczo, jak również pod względem nauki, kultury i polityki epoką burzliwą. Szukając azylu politycznego i lepszej jakości życia, wielu Chińczyków przeniosło się do Ameryki Północnej i Azji Południowo-Wschodniej jako bardziej lub mniej wykwalifikowana siła robocza. Populacja turecka i północno-afrykańska zaś przeniosła się do Europy Zachodniej, a latynoska, sposobami legalnymi bądź nie, do Stanów Zjednoczonych. Jak zaznacza Tao Yabing, przesiedlenia te łamią historyczną koncepcję podziałów rasowych<sup>42</sup> (co tłumaczy powiązania z Chinami), które ludzie mają w każdym kraju zachodniego świata. Koneksje te można zaobserwować u ludzi o różnym poziomie kulturalnym i różnych zawodach: wśród biznesmenów, misjonarzy, dyplomatów, pisarzy, architektów, artystów itd. Niektórym z nich udało się odwiedzić Chiny osobiście, inni przenoszą swoją wiedzę za pośrednictwem wielorakich mediów. Studiują chińską matematykę, filozofię i ekspresję artystyczną; różnią się między sobą także stosunkiem do Chin, wykazując szacunek, pogardę, podziw czy nienawiść.

Jeśli chodzi o samą muzykę, zachodni kompozytorzy również w ten sposób zetknęli się z nowymi inspiracjami kulturowymi. Niektórzy z nich podróżowali do Chin, gdzie mieli kontakt z naukami humanistycznymi i innymi przejawami ludzkiej twórczości, w tym: z językiem, architekturą, literaturą, sztuką, edukacją, filozofią, historią, prawem; jak również z chińskim stylem życia i kodeksami postępowania. Chociaż niektórzy kompozytorzy nigdy nie postawili stopy w Chinach, to zaakceptowali jednak wpływ różnic kulturowych, jakie do odległej Europy czy Ameryki niesły rozmaite nośniki kultury. Te nowe wpływy kulturowe, wszystkie widziane i odczuwane, dały zachodnim kompozytorom nowe inspiracje, owocując w ten sposób nowymi stylami kompozytorskimi.

Dziś, kiedy ludzie zachodu myślą o chińskiej muzyce, pierwszą rzeczą,

---

<sup>42</sup> 陶亚兵, op. cit., s. 268-269.

którą wskazują, jest skala pentatoniczna. Wynika to z faktu, że skala pentatoniczna była szeroko stosowana w muzyce zachodniej w ciągu ostatnich kilku stuleci, jako element egzotyczny. W XIX wieku wielu kompozytorów podjęło próbę wykorzystania skali pentatonicznej w swoich dziełach, np. Carl Maria von Weber, Liszt, Mendelssohn, Berlioz, Wagner, kompozytorzy „Wielkiej Piątki” (Borodin, Bałakiriew, Cui, Musorgski i Rimski-Korsakow), Mahler, Dvořák, Puccini i in. Ponadto sukces serii dzieł Debussy'ego, Bartoka i Strawińskiego w XX wieku, ukształtował jej powszechność w późniejszych pracach zachodnich<sup>43</sup>. Odniesienie to stało się najbardziej bezpośrednim i podstawowym rozumieniem muzyki chińskiej przez współczesnych ludzi zachodu, można jednak powiedzieć, że jest to pewne uproszczenie.

Pentatonika została niezależnie opracowana przez wiele starożytnych cywilizacji<sup>44</sup>. Carl Engel ukuł to słowo w 1864 r. Skala pentatoniczna, niegdyś określana inaczej jako „skala chińska” lub „skala szkocka”, pojawiła się w indyjskiej muzyce klasycznej oraz w angielskiej, niemieckiej i amerykańskiej muzyce ludowej. Użycie pentatoniki znacznie się jednak różni w zależności od tradycji<sup>45</sup>. Dlatego fakt, że kompozytor posługuje się skalą pentatoniczną, nie jest wystarczający, aby określić utwór jako przynależny do kultury chińskiej.

Podobny problem dostrzegła autorka niniejszej rozprawy podczas przeglądu materiałów. W wielu pozycjach badających temat wpływu kultury chińskiej na twórczość zachodnią nadal występują takie określenia jak „orientalizm”, „azjatyzm” i „egzotyzm”. Wynika to z faktu, że sinologiczne badania utworów muzycznych tego okresu nie zostały skonkretyzowane i dopracowane. Burzliwy rozwój świata w XX wieku wpłynął również na fragmentację muzyki klasycznej, co spowodowało różnorodność stylów muzycznych i ich szybki rozwój. Niektórzy kompozytorzy wciąż pozostosowali pod wpływem impresjonizmu, a inni na różne sposoby

---

<sup>43</sup> Jeremy Day-O'Connell, *Pentatonic* [online], <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021263?mediaType=Image> (dostęp: 22.03.2022).

<sup>44</sup> John Powell, *How Music Works: The Science and Psychology of Beautiful Sounds, from Beethoven to the Beatles and Beyond*, Little Brown and Company, New York 2010, s. 121.

<sup>45</sup> Jeremy Day-O'Connell, *Pentatonic* [online], op.cit.

czerpali z kultury chińskiej i skomponowali znaczną liczbę utworów o pewnej podstawie ideowej. Dlatego uogólnienie grupy dzieł jako orientalnych nie jest wystarczająco jasne i nie ma wyraźnego kierunku.

W poprzednim rozdziale autorka pokrótce przedstawiła podstawowe cechy kultury chińskiej i jej stopniowy wpływ na muzykę zachodnią. Dlatego w tym rozdziale autorka przytacza rozliczne przykłady wpływu kultury chińskiej na twórczość zachodnią XX wieku, koncentrując się, z oczywistych względów, na solowej i kameralnej literaturze fortepianowej. Z praktycznego punktu widzenia opisać warto zarówno praktykę, jak i to, dlaczego kolejni kompozytorzy pozostawali pod wpływem „czystości” oraz w jaki sposób przekładało się to na ich własny proces komponowania.

## 2.1 Utwory fortepianowe

Pierwszym zachodnim kompozytorem w XX wieku, który wykorzystywał w swojej twórczości oryginalną melodię chińską był Granville Bantock (1868-1946, Anglia). Melodia ta to pieśń „Jaśmin” ze zbioru *Travels in China* Johna Barrowa z XIX wieku. W 1911 roku Bantock wykorzystał ją ponownie, opierając na niej pieśń *Jasmine-flower (Moo-lee-hwa) in F Major for Voice and Piano*, włączoną do kolekcji kompozytorskiej *100 Folksongs of All Nations*. Utwory, które również wykorzystują melodię „Jaśmin” to: *Étude on a Chinese theme* z cyklu *Quatre morceaux Op. 25* Antona Stiepanowicza Arieńskiego (1861-1906, Rosja), *Turandots Frauengemach (Intermezzo)* (1907) z cyklu *Elegien BV 249* Ferruccio Busoniego (1866-1924, Włochy), która jest transkrypcją jego własnego utworu orkiestrowego *Turandot Suite Op. 42 BV 248* (1904-5). Choć kompozytorzy ci nie byli w Chinach, dzięki książce *Travels in China* zetknęli się z chińską muzyką, więc jest ona zintegrowana z ich własnymi dziełami. Zaowocowało to również szerokim rozpowszechnieniem tej pieśni ludowej na świecie i uczyniło ją jedną z niewielu chińskich melodii rozpoznawanych współcześnie przez ludzi zachodu.

Znakomitym przykładem zainteresowania sztuką Wschodu są niektóre utwory Claude’a Debussy’ego (1862-1918 r.). Jego kompozycje: „*Rondel*

*chinois*” (1881 r.), „*Estampes-Pagodes*” (1903 r.), „*Voiles*” (1909 r.), „*Images II-Et la lune descend sur le temple qui fut* oraz *Poissons d'or*” (1907 r.) zostały zainspirowane Wystawą Światową EXPO zorganizowaną w Paryżu w 1889 r., podczas której kompozytor zetknął się ze stylem muzycznym „gamelan” charakteryzującym tradycyjną muzykę indonezyjską. W korespondencji między Debussym a jego przyjacielem Louisem Laloyem (sinologiem) można znaleźć potwierdzenie jego zainteresowań muzyką Wschodu; autorka nie znalazła jednak informacji, żeby Debussy miał bezpośredni kontakt z kulturą chińską<sup>46</sup>.

Kompozytorzy, którzy także wykorzystywali w swoich utworach chińskie melodie, to Boris Aleksandrovich Arapov (1905-1992, Rosja) i Alexis Borison Abaza (1916-1994, Stany Zjednoczone). To przedstawiciele tych kompozytorów, którzy postawili stopę na chińskiej ziemi i żyli tam przez długi czas. W latach 1955-6, Boris Arapov nauczał w Centralnym Konserwatorium Muzycznym w Tianjin. W tym okresie ukończył i opublikował dzieła pt. *Six Pieces on Chinese Folk Themes for piano* (1955). Tych sześć utworów zostało napisanych na wzór tradycyjnych melodii różnych chińskich grup etnicznych. Alexis Abaza mieszkał w Chinach przez 30 lat. W 1982 r. wydał *Sixteen short piano pieces based on tunes of China op. 22*, zestaw utworów podobnych do tych z podręczników gry na fortepianie dla dzieci, które również są transkrybowane z różnych melodii chińskich pieśni ludowych. W tym samym roku wygłosił wykład na temat estetyki muzyki w Chinach<sup>47</sup>. Ci dwaj kompozytorzy z zachodnim wykształceniem aktywnie wykorzystywali elementy chińskiej muzyki ludowej do tworzenia utworów, a ich późniejszy rozwój zawodowy sprawił, że utwory te zyskały wysoką reputację na zachodzie i przyczyniły się do rozpowszechnienia tradycyjnej muzyki chińskiej na świecie. Mało tego, chińska edukacja pianistyczna była wówczas w powijakach, a ich badania i wykłady pokazały chińskim studentom muzyki zachodnie umiejętności kompozytorskie integrujące chińską kulturę i pomogły im nauczyć się gry na fortepianie.

---

<sup>46</sup> Ibidem, s. 281.

<sup>47</sup> 毕明辉, op. cit. s. 108-113.

Kolejnym kompozytorem korzystającym z szerokiego zaplecza chińskiej muzyki oryginalniej był Harry Ore (1885-1972, Rosja), który mieszkał w Hongkongu, Makau i Azji Południowo-Wschodniej po I wojnie światowej. W 1931 roku Orientalne Wydawnictwo w Szanghaju opublikowało jego utwór *South China Fantasy for piano*, który był transkrypcją tradycyjnej muzyki kantońskiej<sup>48</sup>. W 1946 r. wydano jego *Five South Chinese Folk Songs for piano*, utwór zadedykowany Sun Yat-sen. Chociaż w tytule pojawia się słowo „pieśń ludowa”, w rzeczywistości jest ono transkrybowane z tradycyjnej kantońskiej muzyki instrumentalnej. Ponadto w 1959 r. opublikował on *Two Southern Chinese Melodies*. Zestawiając te dzieła z poprzednimi przykładami, warto zauważyć, że Harry Ore używał melodii instrumentalnych, a nie wokalnych. Pokazuje to, że kompozytorzy zachodni coraz częściej eksplorowali elementy muzyki chińskiej, wzbogacając własne doświadczenia i twórczość oraz starając się zachować tradycje samej kultury.

Ważnym twórcą w aspekcie tego zagadnienia był Aleksandr Czeriepnin (1899-1977, Rosja), który to w 1934 roku wyjechał do Chin na zaproszenie Xiao Youmei, dyrektora Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju. Kompozytor ten stworzył w swoim życiu 15 utworów pod wpływem kultury chińskiej. Dzieła te i jego wpływ mają dla Chińczyków ogromne znaczenie, co zostanie, wraz z konkretnym wykazem utworów, szczegółowo opisane w rozdziale trzecim. W roku 1947 Czerepnin skomponował *Koncert Fortepianowy Nr. 4 Op. 78 (zat. "Fantaisie")*. Był to utwór programowy, podzielony na trzy części. Akcja pierwszej części - *Eastern Chamber Dream*, toczy się wokół chińskiego pokoju na *Rue de Rivoli* w Paryżu. Ten sen przedstawia tygrysa, który zbliżając się do wioski wzbudza przerażenie oraz legendarnego bohatera Wu Song, który przybywa na czas, podejmuje się pojedynku z tygrysem, wygrywa i wiwatuje. Treść ta pochodzi z prozy chińskiej, a dokładniej z jednej z czterech powieści chińskich wyróżnianych jako klasyczne pt. *Opowieści Znad Brzegów Rzek*. Część druga - *Yan Kuei Fei's Love Sacrifice*, to tragedia, której fabuła wywodzi się z chińskich opowieści historycznych. Ludzie oskarżają ulubioną konkubinę cesarza Yang

---

<sup>48</sup> 梁茂春, 香港作曲家——三十年代至九十年代, 生活·读书·新知三联书店, 北京 1999, s. 20.

Guifei o przyczynienie się do upadku imperium, a ta umiera z miłości, by uratować cesarza. Część trzecia - *Road to Yunnan*, przedstawia piękne naturalne pejzaże rozpościerające się w drodze do Yunnan<sup>49</sup>.

Jeszcze innym kompozytorem, który również mieszkał i pracował w Chinach przez 30 lat był Aaron Avshalomov (1894-1965, Rosja). Poświęcając się łączeniu muzyki chińskiej i zachodniej; napisał on *Piano Concerto in G on Chinese Themes and Rhythms* (1935). Avshalomov połączył chiński folklor i wykorzystał zachodnią orkiestrę symfoniczną do naśladowania brzmienia i rytmu tradycyjnych chińskich instrumentów. Poznał on wielu znanych artystów w Chinach i prowadził grupę wczesnych młodych chińskich talentów muzycznych, stając się ważną postacią w rozwoju chińskiej muzyki klasycznej.

Leo Ornstein (1892-2002, Stany Zjednoczone) i Bohuslav Jan Martinů (1890-1959, Czechy) to następni kompozytorzy, pozostający w sferze zainteresowań autorki. *À la Chinoise na fortepianie op.39 SO 60* (1918) Leo Ornsteina to utwór zadedykowany kompozytorowi i pianiście Rudolfowi Ganzowi. Michael Sellers, student Ganz, który jako pierwszy nagrał *À la Chinoise*, wyjaśnił, że było to „muzyczne wrażenie z pierwszej wizyty kompozytora w Chinatown w San Francisco”. Ornstein często wykonywał ten utwór w czasie swoich tras koncertowych<sup>50</sup>.

Bohuslav Jan Martinů, kiedy żył w Stanach Zjednoczonych, pozostawał pod wpływem przyjaciela Aleksandra Czerepnina i jego żony Lee Hsien-Ming. Skomponował w tym czasie *The Fifth Day of the Fifth Moon H318 for piano* (1948). Jest to fikcyjna prozodia, której tytuł nawiązuje do antycznego święta w chińskim kalendarzu księżycowym, a dokładniej Święta Smoczych Łodzi upamiętniającego samobójstwo chińskiego poety Qu Yuan w V wieku pne.

Studiując utwory muzyczne utrzymane w stylu chińskim (odnoszące się w jakiejś części do wytworów kultury materialnej), wato wspomnieć też o wpływie filozofii chińskiej na twórczość kompozytorów zachodnich,

---

<sup>49</sup> 毕明辉, op. cit., s. 31-32.

<sup>50</sup> Wprowadzenie płyty: *Leo Ornstein – Suicide in an Airplane, Danse sauvage, Sonata 8 and other piano music*, wyk. Marc Andre Hamelin, Hyperion Records, London 2001, CDA67320.

zwłaszcza amerykańskich. Stany Zjednoczone zmieniły swoją politykę imigracyjną w latach 60., a wraz z nią przyszła buddyjska tradycja muzyczna, którą przywieźli do Stanów imigranci z Azji. W latach 1950-1970, coraz więcej Amerykanów spoza Azji zaczęło interesować się buddyzmem<sup>51</sup>.

John Cage (1912-1992 Stany Zjednoczone), jeden z najśłynniejszych amerykańskich kompozytorów XX wieku, był pod silnym wpływem filozofii chińskiej w drugiej połowie swojego życia. Pod koniec 1950 roku Cage otrzymał kopię *I Ching*, starożytnego chińskiego tekstu wyroczni, w którym obrazy są wybierane losowo z zestawu sześćdziesięciu czterech za pomocą rzucania łodyg krwawnika lub monet. Układ sześćdziesięciu czterech obrazów na wykresie *I Ching* dał Cage'owi pomysł wykorzystania wyroczni do rzucania monetami jako sposobu wybierania brzmień z jego własnych wykresów. Przejście od dźwięku do ciszy i z powrotem wynika z działań wyroczni<sup>52</sup>. Pod wpływem tego pomysłu, Cage stworzył w kolejnym roku *Music of Changes*, długi utwór na fortepian solo, który wykorzystuje przypadek w kompozycji dźwięków, rytmów, tempa i dynamiki. W 1952 roku Cage skomponował utwór zatytułowany *4' 33"*, tj. dzieło na dowolny instrument złożone z trzech części, z których każda jest całkowicie bezgłówna. *4' 33"* stało się najbardziej znanym i kontrowersyjnym utworem tego artysty<sup>53</sup>. Podczas wykonywania utworu wykonawca nie gra żadnych nut, więc efekt każdego wykonania będzie różny w zależności od okoliczności i zachowania publiczności. „Słyszy” ona tylko ciszę lub odgłosy otoczenia, co nie zależy od wykonawcy. Pomysł zrodził się pod wpływem idei chińskiego buddyzmu - Zen. Zen to filozofia milczenia, a „byt” i „nicość” to podstawowe idee tej filozofii<sup>54</sup>. Opierając się na wpływie tej myśli, Cage wspominał w swojej książce *Silence*, że „byt” i „nicość” nie są sobie przeciwne, ale są współzależne<sup>55</sup>. Tak więc w utworze *4' 33"* dźwięk

---

<sup>51</sup> Scott A. Mitchell, *Buddhism and American music* [Online]: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002248519?rskey=gjAP1v> (dostęp: 25.05.2022).

<sup>52</sup> James Pritchett, Laura Kuhn, Charles Hiroshi Garrett, *Cage, John* [online], <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223954?mediaType=Article#Moreonthistopic> (dostęp: 14.12.2021).

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> 毕明辉, op. cit., s. 148-156.

<sup>55</sup> John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1961

otoczenia jest częścią dźwięku wykonawczego. Myślenie takie jest w istocie obecne nie tylko w jednej chińskiej myśli filozoficznej. Konfucjanizm odnosi się do „无声之乐”, co oznacza, że muzyka bez dźwięku jest odczuwana przez umysł i zaprzecza obiektywnemu istnieniu „dźwięku” i „głosu”<sup>56</sup>. W taoizmie mówi się: „大音希声”, oznacza to, że najdoskonalszy dźwięk jest niesłyszalny, a jednocześnie, że tworzona muzyka niszczy muzykę natury<sup>57</sup>.

„Wykład o niczym: jestem tu i nie mam nic do powiedzenia. Jeśli są wśród was tacy, którzy chcą się gdzieś dostać, pozwólcie im odejść w każdej chwili.”<sup>58,59</sup>

Inny amerykański kompozytor, Peter Goddard Lieberman (1946-2011) w latach 1980-1983 skomponował *I Koncert fortepianowy*, który zadedykował Peterowi Serkinowi i Seiji Ozawie. Podstawowa idea tego utworu wywodzi się z poglądu buddyzmu tybetańskiego na wszechświat, gdzie trzy części symbolizują „ziemię”, „człowieka” i „niebo”. Kompozytor na swój sposób wyraził buddyjskie myślenie i interpretację relacji między ziemią, człowiekiem i niebem. Pär Johansson (1972-, Szwecja) z kolei skomponował muzykę elektroniczną opartą na chińskiej koncepcji filozoficznej Wu Xing (pięć przemian), którymi są, kolejno, metal, drewno, woda, ogień i ziemia. Ponieważ kompozytor ten nie pisał muzyki fortepianowej, pominę w tej pracy opis jego twórczości.

Ci trzej wyżej wymienieni kompozytorzy wykorzystali trzy różne chińskie nurty filozoficzne: *I Ching*, buddyzm tybetański oraz Wu Xing. Różne elementy chińskiej kultury zostały stopniowo wchłonięte i przeniknięte do myślenia ludzi Zachodu. W tych utworach wyraźnie widać, że użycie chińskich elementów przez zachodnich kompozytorów nabrało wyrazistości i charakteru, a wykorzystanie materiałów kulturowych i ideologicznych jest bardziej autentyczne. W każdym utworze można jasno określić, do jakiego nurtu kultury chińskiej odnosi się artysta i jakiej używa

---

Middletown, s. 129.

<sup>56</sup> 孙星群, 无声之乐 孤掌之声 大音希声——儒释道音乐思想思考, “人民音乐” 2008, no. 9, s. 64-69.

<sup>57</sup> „大音希声”, hasło w: Ministry of Education Mandarin Chinese Dictionary, 2021.

<sup>58</sup> John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1961  
Middletown, s. 109.

<sup>59</sup> Tłum. autorski, oryginał: Lecture on nothing: I am here, and there is nothing to say. If among you are those who wish to get somewhere, let them leave at any moment.

metody transkrypcji, co jest zaprzeczeniem „fantazji Dalekiego Wschodu” czy egzotycznej wyobraźni XIX i początku XX wieku. To przebudzenie nowej świadomości kulturowej, a także przekształcenie wartości kulturowych fuzji.

Powyższe utwory nie są jedynymi kompozycjami omawianych twórców, które integrują kulturę chińską. Są one jednak bardziej dojrzałe niż inne dzięki wykorzystaniu bogatych elementów kulturowych, wysokich już umiejętności kompozytorskich i pod względem wycucia muzycznego. Oznacza to, że utwory te są bardziej „funkcjonalne” pod względem estetyki muzycznej, edukacji muzycznej i w aspekcie upowszechniania muzyki, a pozytywny wpływ, jaki te elementy niosą, potwierdza również konieczność tworzenia i wykonywania takich utworów.

## **2.2 Utwory kameralne**

### **a) Utwory kameralne wokalne**

Dzieła literackie wykorzystują język jako narzędzie, a słowa jako formę odzwierciedlającą istnienie ideologii społecznej. Dużą część literackiej inspiracji dzieł muzycznych stanowi poezja. Chińska poezja klasyczna ma długą historię rozwoju i zawsze cieszyła się dużym zainteresowaniem w Chinach. Poezja chińska dzieli się tak, jak cała historia Chin - na dynastie, (każdy okres ma swoją własną charakterystykę i styl). Często łączy się ją z innymi formami sztuki, takimi jak malarstwo i kaligrafia.

Dynastia Tang (618-907) była dynastią najbardziej bogatą w poezję i był to również bardzo ważny okres w historii chińskiej, który nadal ma pewien wpływ na współczesną twórczość literacką. Romantyczny poeta Li Bai (701-762) z tej dynastii (honorowo tytułowany również Taipei, więc czasami określany jako Li Taipei), który przez późniejsze pokolenia znany był jako „Wieszcz”, uchodzi za jednego z najwybitniejszych chińskich poetów. Wiersze Li Bai są najczęściej tłumaczonymi wierszami przez zachodnich pisarzy i najczęściej cytowanymi wierszami przez zachodnich kompozytorów.

Chińska poezja została wprowadzona do zachodniego społeczeństwa poprzez dzieła tłumaczone na różne języki przez sinologów, tłumaczy

i pisarzy, dzięki czemu była dobrze znana zachodnim kompozytorom i stała się ich twórczą inspiracją. Odegrała wpływ nie tylko na poezję krajów azjatyckich, miała także zasięg globalny. Doceniając chińską poezję i komponując do niej muzykę, zachodni kompozytorzy wyrażają artystyczną koncepcję poezji poprzez muzykę i przedstawiają sposób, w jaki postrzegają Chiny. Przekształcenie obrazowania artystycznego słowem w obrazowanie artystyczne muzyką wzbogaca myślenie o życiu, społeczeństwie, naturze oraz naturze człowieka. Wyraża tym samym odmienne emocje kompozytora i jego nowe spojrzenie na społeczeństwo.

Wszystkie dzieła powstałe przy wykorzystaniu chińskiej poezji są utworami wokalnymi. Ta praca koncentruje się m.in. na wokalnych kompozycjach kameralnych z fortepianem. Wyróżnić wśród nich można głównie utwory niemieckie i angielskie, a w niewielkiej liczbie także francuskie, rosyjskie i szwedzkie (ich przykłady znajdzie Czytelnik w aneksie zatytułowanym *„Lista fortepianowych pozycji solowych i kameralnych pozostających pod wpływem kultury chińskiej od XX wieku”*).

Niemal wszystkie dzieła w języku niemieckim pochodzą się od dwóch tłumaczy - Hansa Bethgego (1876-1946, Niemcy) i Klabunda (1890-1928 Niemcy).

W 1907 roku Bethge opublikował książkę *Die Chinesische Flöte*. Dokonał on wyboru osiemdziesięciu trzech chińskich wierszy, z których główna część to czterdzieści dziewięć wierszy z dynastii Tang, reszta zaś - z dynastii Xian-Qin, Han-Wei, Ming-Qing. Pisarz nawiązał do wcześniejszych, francuskich utworów *Poesis del' epopus des Thang* (1862) Marquisa d'Hervey-Denysa i *Le Lovre de Jade* (1867) Juditha Gautiera (1845-1917), jak również do niemieckiego *Chinese lyric poetry* Hansa Heilmanna. *Die Chinesische Flöte* nazywa się „parafrazowaną chińską poezją liryczną”.

Zgodnie z moimi ustaleniami można przyjąć, że pod wpływem tej książki zachodni kompozytorzy (nie tylko niemieccy) stworzyli 76 utworów wokalnych lub suit (w tym 51 utworów z fortepianem), m.in. *Gesänge des Orients for tenor and piano Op. 77 No.3* (1928) Straussa Richarda (1864-1949, Niemcy), *Li-Tai-Po Songs Op.54 for bass with piano accompaniment* (1911) Emila Sjögrena (1853-1918, Szwecja) oraz *Vier Lieder for voice and piano Op. 12* (1915-1917) Webera Antona (1883-1945, Austria). Słynna

symfonia *Das Lied von der Erde* Gustava Mahlera (1860-1911, Austria) również wykorzystwała wersję tej książki.

Klabund (a właściwie Alfred Georg Hermann Henschke) urodził się w Crossen w Niemczech (obecnie Krosno Odrzańskie w Polsce). W ostatnich latach przed śmiercią zaczął studiować kulturę Wschodu, pisał historyczną prozę o Chinach, studiował chińską filozofię i adaptował chińską poezję. Klabund wybrał 41 wierszy Li Baia do tłumaczenia i opublikował je pod tytułem „Li Tai-Pe” w 1915 roku. Jego chińskie wiersze służą do zbadania w jaki sposób odnoszą się one do chińskich oryginałów i w jakich okolicznościach powstają podobieństwa lub przesunięcia<sup>60</sup>. Kompozytorzy z krajów niemieckojęzycznych ze Szwajcarii, Holandii, Niemiec i Austrii cytowali jego tłumaczenia w swoich kompozycjach. W sumie istnieją 64 takie utwory wokalne, w tym 38 z fortepianem<sup>61</sup>. Należą na nich: *Der Silberreihher WV II No. 1* (1945-7) Cerha Friedricha (1926- Austria), *Zwölf Lieder von Li Tai Po Op. 25* (1938-9) Kowalskiego Maxa (1882-1956 Niemcy/Anglia), *Chinesische Liebeslieder* (1945) i *Chinesisches Lied* (1949) Liebermanna Rolfa (1910-1999 Szwajcaria), *Six Early Songs* (1944) Schullera Gunthera (1925-2015 Stany Zjednoczone), *Für Lieder mittlere singstimme und klavier No. 5: Schenke im Frühling* (1946) Zimmermanna Berndta Alois (1918-1970 Niemcy).

Jeśli chodzi o twórczość angielską, najbardziej płodnym kompozytorem był Granville Bantock. Ułożył on około 400 kompozycji, wśród których 45 było związanych z poezją chińską. Pieśni te jego syn Myrrha Bantock zaliczał do „najpiękniejszych wśród wszystkich”<sup>62</sup>. Jego utwór *Song of China for voice and piano* z *Series Songs of the East* (1898) oparty jest na tłumaczeniu jego żony Heleny F. Bantock, a większość pozostałych utworów pochodzi od angielskiego tłumacza Launcelota Cranmera-Bynga (1872-1945 Anglia), ważnego przedstawiciela brytyjskiej sinologii. Tłumaczenia wierszy Launcelota Cranmera-Bynga *A Lute of Jad* i *The never-ending wrong* ukazują

---

<sup>60</sup> Kuei-Fen, Pan-Hsu, streszczenie w *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds: eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk*, Universitaires Européennes, 1990 Frankfurt.

<sup>61</sup> Autorka statystyk osobistych, nie jest oficjalnych danych.

<sup>62</sup> Myrrha Bantock, *Granville Bantock: A personal Portrait*, J.M. Dent & Sons, London 1972, s. 161.

się do dziś. Utwory również wykorzystujące jego tłumaczenia również to: *Saudades for voice and piano: no.1 Along the Stream* (1916) Petera Warlocka (1894-1930, Wielka Brytania) oraz *5 Poems of Ancient China and Japan Op.10 for medium voice and piano* (1916-7) Charlesa Tomlinsona Griffesa (1884-1920, Stany Zjednoczone).

Innym wymienianym tłumaczem na język angielski jest Shigeyoshi Obata (1888-1971). Był on japońskim uczonym, ale tłumaczył i przedstawiał twórczość Li Bai w języku angielskim. W 1922 r. opublikował *The Works of Li-Po, The Chinese Poet*. Być może ze względu na podobieństwo języków azjatyckich i lepsze zrozumienie kulturowego tła języka, jego dzieła literackie wykazuje niezwykłą jakość, są dokładniejsze i wierniejsze oryginałom niż inne. Z tego względu, powstające na ich bazie utwory muzyczne są bardziej przekonujące i nie owocują „muzyką zdeformowaną” wywołaną konfliktami kulturowymi<sup>63</sup>. Arthur Bliss (1891-1975, Anglia) wykorzystał wiersze przetłumaczone przez Obatę w swoim dziele *The ballads of the four seasons for voice and piano* (1923). Jest to forma poezji pochodząca z czasów dynastii Qin (221 pne - 207 pne), zwana poezją Yuefu (chiński: 乐府), która sama ma charakter muzyczny i jest świadomie tworzona dla muzycznych celów. Nie był to pierwszy raz, kiedy Bliss wykorzystał poezję Li Bai do komponowania muzyki, jednak ten utwór stanowi punkt zwrotny w rozwoju kompozytora. Cechuje go opanowanie, rozbrajająca szczerłość, zwodnicza prostota i niedopowiedzenie poezji Li Baia<sup>64</sup>.

Leonard Constant Lambert (1905-1951, Wielka Brytania) pozostawał pod wpływem twórczości Blissa. Był on zakochany w Annie May Wong, wówczas chińsko-amerykańskiej aktorce filmowej. Kompozytor z charakterystyczną dokładnością zajmował się wszystkim, co chińskie: sztuką, literaturą, filozofią oraz jedzeniem i winem. Na podstawie tłumaczenia Obaty skomponował *8 Poems of Li-Po for voice, piano or 8 insts* (1926-9). Jest to jego jedyny cykl pieśni, poza dwoma pracami studenckimi na temat poezji Sitwella<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Chinghsuan Lily Hsieh, *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers: Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, The Ohio State University, Columbus 2004, s. 102.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>65</sup> Giles Easterbook, notatka o nagraniu Constant Lambert, Hyperion 1995, CDA66754.

*Five Chinese Songs op. 78 for medium voice and piano* (1971) sir Lennox Randal Francis Berkeley (1903-1989, Anglia) to utwór zadedykowany Meriel i Peterowi Dickinsonom, oparty na tłumaczeniach Arthura Waleya (nr 1,2 i 3) oraz Roberta Kotewalla i Normana L. Smitha (nr 4 i 5). Arthur Waley (1889-1960, Anglia) był orientalistą i sinologiem. Chociaż nigdy nie dotarł do Azji, jego tłumaczenia chińskich i japońskich wierszy odznaczyły się ponad stuletnim wpływem na anglojęzyczną tradycję. Berkeley powiedział w wywiadzie dla BBC 16 listopada 1974:

Pociągały mnie te wersety nie tylko ze względu na ich poetycką jakość, ale także zwięzłość i niemal epigramatyczny styl... Moim ideałem byłoby osiągnięcie tak oszczędnego użycia nut, jak chińskie słowa.

Berkeley zauważył, że podczas tłumaczenia angielskie słowa i zdania były prawie dwa razy dłuższe niż oryginalne chińskie wiersze. Wynika to z cech języka chińskiego - jego pisemna ekspresja pełni trzy funkcje: dźwiękową, wizualną i znaczeniową, tworząc trójwymiarowy i zwięzły efekt, więc jest krótsza niż pisemna ekspresja w jakimkolwiek innym języku. *Five Chinese Songs op. 78* nie mają wyraźnej tonacji aż do końca cyklu, ale każdy nastrój jest precyzyjnie „wryty”<sup>66</sup>.

Copland Aaron (1900-1990, Stany Zjednoczone) napisał *Old Poem for voice and piano* (1920). Utwór oparty jest na tłumaczeniu Arthura Waleya i został później transkrybowany przez samego kompozytora na 12 wersji do wykonania solowego lub kameralnego na różnych instrumentach. Kiedy Copland pojechał do Paryża w 1921 roku, opisał go jako „jeden z pierwszych moich utworów, który ukazuje początki osobowości muzycznej, przynajmniej pod względem wyczucia rytmu, częstych zmian metrum i poczucia formy”<sup>67</sup>.

Aleksandr Czeriepnin w latach 1945-6 skomponował *Seven Songs on Chinese poems for Soprano or Tenor and Piano op.71*, wśród których *Traveling Song* i *My Sister Hon Tsai* wykorzystywały pieśni ludowe z prowincji Yunnana i Mongolii Wewnętrznej o tym samym tytule. Czerepnin tekst w języku chińskim wykorzystuje w oryginale, natomiast język angielski

---

<sup>66</sup> Peter Dickinson, *The Music of Lennox Berkeley*, Boydell Press, 2003.

<sup>67</sup> Vivian Perlis, notatka do programu, *Old Poem*, 1998 [online]: <https://www.aaroncopland.com/works/old-poem/> (dostęp: 07.06.2022).

i rosyjski tłumaczy samodzielnie; jest jednym z nielicznych kompozytorów, który ukończył tłumaczenia tak właśnie. Również jego utwór *Cycle of 7 Chinese Folksongs for Bass or Other Voices and Piano* (1962) oparty jest na siedmiu chińskich pieśniach ludowych, w tłumaczeniu Roberta Moka (nuty podają oryginalne źródła każdego utworu).

Połączenie chińskiej poezji i zachodniej muzyki jest wytworem podwójnej interpretacji kultury chińskiej przez ludzi Zachodu. Wstępna interpretacja pojawia się w procesie tłumaczenia literackiego, podczas którego tłumacze zajmują się zwrotem kulturowym i problemami dotyczącymi konwersji języka. Chiński różni się od języków europejskich estetyką, matematyką, filozofią i fonologią. Ze względu na różne wykształcenie i rozumienie języka, tłumacze wnoszą do tego procesu duże różnice kulturowe; poziom tłumaczonych dzieł literackich jest również nierówny. Niektórzy tłumacze starają się być jak najbliżej twórczego tła pisarza, wyrażając chińską koncepcję artystyczną samych wierszy, a niektóre przetłumaczone utwory są bliższe adaptowanych dzieł literackich, czasem nawet trudno jest odkryć oryginalny tekst podczas procesu weryfikacji. W każdym razie, utwory te stały się źródłem chińskiej inspiracji i podstawą twórczości kompozytorów zachodnich.

Dруга interpretacja pojawia się w procesie tworzenia muzyki. Większość kompozytorów nie zna chińskiego, nie rozumie chińskich tradycji poetyckich, tradycyjnej chińskiej muzyki i kulturowego tła tego języka. Opierają się na tłumaczonej literaturze, a tłumaczenie poezji bezpośrednio wpływa na estetykę ich muzyki. Rozumieją tekst bardziej niż kulturę, wyrażają artystyczną koncepcję poezji w formie muzyki, w swoich umysłach przedstawiają obraz Chin.

Kompozytorzy decydowali się na chińskie wiersze o różnej treści, a także dobierali do nich różne sposoby ekspresji muzycznej. Niektórzy dołączali poezję do swoich standardowych nawyków kompozytorskich, nie zmieniając swojego stylu, dlatego kultura chińska miała niewielki wpływ na nich czy ich dzieła. Inni zaś stosowali różne style komponowania, takie jak kompozycja oparta na stylu artystycznym chińskiej poezji - styl muzyki jest bliski emocji poezji, lub używali tej samej struktury muzycznej, co struktura poezji, tworząc muzykę odpowiadającą nastrojowi poety, lub wreszcie znajdowali

lukę między chińską i zachodnią literaturą i próbowali wyrazić tę różnicę w muzyce.

Jest to utożsamienie się kompozytora z poezją chińską, w tym procesie wyrażali oni swoje osobiste emocje, zaspokajali ich odczucia związane z odległymi Chinami i tworzyli dzieła o chińskim uroku, a jednocześnie nadawali utworom bardziej filozoficznych znaczeń, sprawiając, że przynoszą one odmienne efekty artystyczne.

## b) Utwory kameralne instrumentalne

„Nie mam nic przeciwko temu, aby powiedzieć, że bardzo podobało mi się pisanie mojego *Tambourin Chinois*. Pomysł na niego przyszedł mi do głowy po wizycie w chińskim teatrze w San Francisco – nie żeby muzyka tam sugerowała jakiś temat, ale dała mi impuls do napisania wolnej fantazji w chińskim stylu.”<sup>68</sup>

Powyższa wypowiedź przypisywana jest Fritzowi Kreislerowi (1875-1962, Austria) i dotyczy jego *Tambourin chinois op. 3 for violin and piano* (1910). Nie tylko jednak Kreisler był pod wrażeniem chińskiej muzyki i nie tylko ten jeden utwór był tego przykładem.

*King Gesar* (1991) Petera Goddarda Liebersona (1946-2011) to opera kameralna na flet piccolo, klarnet basowy, róg w F, puzon, perkusję, 2 fortepiany, wiolonczelę i narrator. Utwór opowiada tybetański mit o magicznych narodzinach i bohaterskich wyczynach króla Gesara<sup>69</sup>. Choć fortepian nie zajmuje w tym utworze głównej roli, jest to dzieło reprezentatywne dotyczące tworzenia baśni. Utwór *GUAI* (1992) Feilera Drora (1951-, Szwecja) jest natomiast transkrypcją innego chińskiego mitu literackiego, „Phoenix Nirvana”.

Inspiracją do powstania utworu *The Great Wall of China* (Soprano, flute, violin, cello, and piano 1947) Fine’a Viviana (1913-2000, Stany Zjednoczone)

---

<sup>68</sup> Tłum. własne. Oryginał: I don't mind telling you that I enjoyed very much writing my *Tambourin Chinois*. The idea for it came to me after a visit to the Chinese theater in San Francisco—not that the music there suggested any theme, but it gave me the impulse to write a free fantasy in the Chinese manner. Frederick H. Martens, *Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers*, Frederick A. Stokes Company New York 1919, s. 108.

<sup>69</sup> Peter Lieberman, *The American composer talks about a welcome revival of his 1991 monodrama/opera King Gesar in New York*, BBC Music Magazine, [online] <https://www.classical-music.com/features/artists/peter-lieberson/> (dostęp: 14.12.2021).

była lektura *The Great Wall of China* Franza Kafki. *Memories of China Op.28 for piano and violin* Alexisa Borisona Abaza, dzieło z 1954 roku. Utwór ten został później, w 1981 roku, przemianowany i zadedykowany żonie Aleksandra Czerepnina - pianistce Lee Hsien-Ming.

Liczba utworów kameralnych zawierających partię fortepianu jest niewielka, część z nich jest transkrybowana z utworu fortepianowego solowego lub utworu kameralnego wokalnego. Wszyscy kompozytorzy i ich utwory zostali wymienieni powyżej. W innych utworach fortepian nie odgrywa istotnej roli w muzyce.

Analiza tła twórczego powyższych dzieł pokazuje, że kultura chińska w mniejszym lub większym stopniu wpłynęła na kompozytorów zachodnich w XX wieku. Bezpośrednio lub pośrednio zetknęli się oni z różnymi aspektami kultury chińskiej, a w procesie tworzenia muzyki dodali w różnym stopniu osobiste ich rozumienie, ukazując wiele różnych metod twórczych. Mało tego, chińska ekspresja muzyczna, tradycje muzyczne i myślenie filozoficzne nie tylko wnoszą do utworu nowe elementy, ale w większości przypadków mają wpływ na przyszłe ścieżki muzyczne tych kompozytorów. W odróżnieniu od poprzedniego okresu, kompozytorzy nie pozostali już na etapie wyobraźni, ale rozwinęli interpretacje kulturowe oparte na pewnych faktach, a egzotyczne fantazje stopniowo przekształcały się w naukowe studia sinologiczne. To jest rozwój historii, a także nieunikniony proces kulturowego wpływu.

Jest oczywiste, że kompozytorzy, którzy wiedzieli więcej o chińskim tle kulturowym, mieli bogatsze podstawy twórcze i byli bardziej różnorodni w procesie komponowania, a wpływ kultury chińskiej na ich utwory jest stosunkowo silny. Dlatego też utwory solowe są bardziej reprezentatywne niż utwory kameralne, a utwory instrumentalne są bliższe chińskiej estetyce klasycznej niż utwory wokalne.

W utworach instrumentalnych kompozytorzy przyjmują różne sposoby przybliżania innej kultury: transkrybują tradycyjne melodie wokalne i instrumentalne; używają fortepianu do naśladowania dźwięków lub techniki wykonawcze starożytnych chińskich instrumentów muzycznych, a nawet wykorzystują te instrumenty do tworzenia; materiały, których

dotykają, służą jako estetyczne odniesienia do komponowania muzyki, tworząc wtórne kreacje dzieł literackich i historycznych... Badania nad chińską myślą filozoficzną stały się jednym z najbardziej wpływowych czynników w muzyce współczesnej, a nowe praktyki w muzyce i grze na instrumentach należą do podstawowych uwarunkowań muzyki awangardowej.

W utworach wokalnych mamy do czynienia z podwójną interpretacją odmiennego myślenia, odmiennych perspektyw i odmiennych systemów kulturowych, co z jednej strony wypacza estetykę tradycyjnej muzyki chińskiej, a z drugiej urozmaica jej artystyczny wyraz. Chińska poezja i zachodnia muzyka są misternie splecione, co wyraża się pięknym duchowym nastrojem wzbogaconym o nowe humanistyczne znaczenia.

Nie można zaprzeczyć, że ze względu na rozwój kultury, migrację ludności i zmianę czasów, utworów komponowanych przez twórców z tamtego regionu nie da się określić jako typowo chińskich nawet obecnie. Dlatego coraz trudniej jest opisać myśl chińską i zachodnią jako dwie całkowicie niezależne egzystencje, nie można już odnosić się do nazw krajów jako do standardu jasnego wytyczania granic.

Dla kompozytorów kultura chińska nie tylko dostarczyła odświeżającą egzotyczną melodię czy proste dzieło literackie, odniesienie to dla niektórych kompozytorów stało się polem innowacji, wzbogacającym ich własne oczekiwania i wartości, a różnorodne pochodzenie ukształtowało ich rolę „pomostów kulturowych”.

Pod względem muzycznym, uprawianie różnych nowych rodzajów muzycznych to nie tylko produkt przeniesiony z tradycyjnej chińskiej muzyki ludowej, ale też sposób na wyrażenie fenomenu komunikacji międzykulturowej. Ten rodzaj fuzji dzieł estetycznych i kulturowych repozycjonuje wartości kulturowe, zmniejsza konflikt między różnymi kulturami i odznacza się rozumieniem chińskich tendencji transnarodowych, identyfikacją nacjonalizmu i muzyki narodowej oraz zbliżaniem się do chińskiej ideologii.

Przenikanie się kultur, zachodzące na poziomie abstrakcji, jak również konkretności i treści, a także formy, to zjawisko transgranicznej integracji ideologicznej, które z pewnością będzie się dalej rozwijać. Opisując muzykę,

musimy brać pod uwagę wątki międzykulturowe, zachowywać otwartość perspektywy i przyjmować różne punkty widzenia. Będzie to ustalać podstawę merytoryczną i przestrzeń rozwojową dla przyszłych kompozytorów i wykonawców.

## **Rozdział III: Ogólna analiza i interpretacja wybranych pozycji**

Skala pentatoniczna, melodia monofoniczna, stosunkowo prosta struktura repertuaru, delikatna koncepcja artystyczna, piękna barwa, ukryta ekspresja emocjonalna, harmonijne efekty dźwiękowe... czynniki te, w istocie przynależne do tradycyjnej muzyki chińskiej, składają się również na odbiór tej muzyki przez część zachodnich kompozytorów w XX wieku. Kiedy kompozytorzy ci tworzą, starają się być jak najbliżej chińskich form sztuki i tradycyjnej muzyki oraz prezentować na fortepianie artystyczne formy idei społecznych i kulturowych.

Wspaniałe historyczne budowle, naturalne krajobrazy wkomponowane w góry i rzeki, specyficzne wyrażenia językowe, różnorodny styl życia, bogate obyczaje etniczne, surowe systemy społeczne... Wszystko to stanowi o wyobrażeniu Chin u pozostałych zachodnich kompozytorów. Ta ich część podejmuje próbę przekazania tego obrazu przy pomocy nut i reprezentacji muzycznej.

Stwarza to więc różnicę w stylu muzycznym tego typu utworu, także treść wypowiedzi jest inna. Trzej wybrani przez autorkę kompozytorzy mają różne doświadczenia życiowe i pochodzenie społeczne, a ich wrażliwość na odmienne kultury przyczyniła się do dalszego rozwoju umiejętności twórczych. Wybrane utwory nie są jedynymi utworami tych kompozytorów pozostających pod wpływem kultury chińskiej, ale stały się jednymi z najbardziej popularnych w społeczeństwie i przyniosły im sukcesy w karierze muzycznej. Każdy z tych kompozytorów otworzył nowe okno dla świata, aby w wyjątkowy sposób mógł on zrozumieć Chiny.

### **3.1 Utwory solowe**

#### **3.1.1 Aleksander Czeriepnin - *Five Concert Studies op. 52***

Aleksandr Nikołajewicz Czeriepnin (1899-1977) był rosyjskim kompozytorem, pianistą i dyrygentem. W latach 1934-1937 dwukrotnie odwiedził Chiny, gdzie poznał swoją drugą żonę Lee Hsien Ming (1915-1991)

z którą w 1938 r. wrócił razem do Paryża. Mieli razem trzech synów: Piotra, Serge'a i Ivana<sup>70</sup>. Kiedy Czeriepnin przybył do Szanghaju na początku kwietnia 1934 roku, zainteresował się szczególnie unikatową chińską formą sztuki i zaczął uczęszczać do lokalnych teatrów. W tym okresie, aby lepiej zrozumieć starożytną chińską kulturę i muzykę ludową, uważnie studiował stare chińskie instrumenty ludowe, system muzyczny, różne formy muzyczne itp., a także uczył się od wielu znanych wówczas, tradycyjnych chińskich artystów. W maju tego samego roku, Czeriepnin napisał list do prezesa Narodowego Konserwatorium Muzycznego (dawnego Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego), dr. Hsiao Yu Mei:

Szanowny Panie Xiao:

Piszę ten list, aby poprosić o zorganizowanie konkursu mającego na celu skomponowanie chińskiej muzyki narodowej. Nagroda w wysokości 100 dolarów za najlepszy utwór fortepianowy napisany przez chińskiego kompozytora o charakterze narodowym, czas trwania utworu nie może przekraczać pięciu minut.

Rozumie się, że manuskrypty zostaną wysłane anonimowo (nazwisko kompozytora powinno być zamknięte w kopercie, rękopis opatrzone pseudonimem) i że ostatecznym terminem wysłania manuskryptów będzie 15 września, w którym to dniu będzie Pan przewodniczyć wybranemu komitetowi (którego miałbym zaszczyt być członkiem), który zbada prace i przyzna nagrodę.

Mam nadzieję, że dzięki temu konkursowi będę mógł zabrać ze sobą utwór fortepianowy, który da mi możliwość zaprezentowania w innych krajach chińskiej muzyki, którą bardzo szczerze doceniam.

Dziękuję za wszelką życzliwość i czekam na spotkanie pod koniec września.

Z poważaniem,

A. Czeriepnin.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Enrique Alberto Arias, *Tcherepnin family* [online], <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045587?rskey=R63oRP#omo-9781561592630-e-0000045587-div1-0000045587.2> (dostęp: 06.01.2022).

<sup>71</sup> Tłum. autorskie.

Shanghai, May 21<sup>st</sup> 1934

Dear Mr. Xiao,

I am writing this letter to ask you to undertake the organization of a competition having as object the production of national Chinese music. A prize of 100 dollars Mexican to be offered for the best piano piece written by a Chinese composer and of national character, the duration of the piece not to exceed five minutes.

It is understood that the manuscripts will be sent in anonymously (the name of the composer should be enclosed in an envelope, the manuscript bearing a nom de plume) and that the final date for sending in the manuscripts will be September 15<sup>th</sup>, at which date you will preside over a committee of your choice (of which I would be honored to be a member) who will examine the works and award the prize.

I hope this competition will result in my being able to take with me a piano piece that will give me the opportunity to make known in other countries Chinese music, which I have learnt to appreciate very sincerely.

Thanking you for all your kindness and looking forward to seeing you at the end of September

Yours sincerely

A. Tcherepnine

72

Konkurs ten okazał się wielkim sukcesem, „był również wielkim osobistym triumfem dla Czeriepnina.”<sup>73</sup> 4 lutego 1935 r. artysta otrzymał oficjalne zaproszenie od dr. Xiao i został honorowym profesorem kompozycji w Narodowym Konserwatorium w Szanghaju. To formalne zatrudnienie dało Czeriepninowi możliwość pełniejszego poznania chińskiej kultury i zgłębienia tradycyjnej chińskiej muzyki.

W okresie tym kompozytor zauważył, że młodzi chińscy uczeni mają trudności w nauce europejskiej muzyki klasycznej. Różnice między kulturami Wschodu i Zachodu, przekładające się na różnice w posługiwaniu się językiem muzyki, utrudniały chińskim studentom pianistom przystosowanie się do „nowego obcego instrumentu”. Czeriepnin wierzył, że próba dostosowania tradycyjnej chińskiej muzyki do możliwości fortepianu pomoże lepiej promować proces edukacji muzycznej. Przeprowadził wiele badań, ustalił nawet kompletny system teoretyczny oparty na skali pentatonicznej, wreszcie skomponował 15 utworów w stylu chińskim <sup>74</sup>. Wielu znanych chińskich muzyków uważa Czeriepnina za „nauczyciela chińskiej muzyki fortepianowej”.

<sup>72</sup> Chang Chi-Jen, *Alexander Tcherepnin: His Influence on Modern Chinese Music*, Columbia University, 1983, s.59.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>74</sup> Willi Reich, *Alexander Tcherepnin*, drugi wyd. popr, M. P. Belaieff, Bonn 1970, s. 38-39.

*Op. 51 Étude du Piano sur la Gamme Pentatonique (1934-5 Piano Study on the Pentatonic Scale),*  
*Op. 52 Five Concert Études (1934-6),*  
*Op. 53 Technical Exercises on the 5 Note Scale (1934-6),*  
*Op. 55 Trepak (Ballet 1937),*  
*Op. 59 Trio for 3 flutes (1939),*  
*Op. 71 7 Songs on Chinese Poems for Soprano or Tenor and Piano (1945 Chinese, Russian, English),*  
*Op. 72 The Nymph and the Farmer (Opera 1952),*  
*Op. 76 Suite for cello solo (1946),*  
*Op. 78 Koncert Fortepianowy Nr. 4, "Fantaisie" (1947),*  
*Op. 87 Suite for orchestra IV movement (1953),*  
*Op. 87b Rondo for 2 pianos (1952),*  
*Op. 89 The Lost Flute na narratora i orkiestrę (1954),*  
*Op. 95 Cycle of 7 Chinese Folksongs for Bass or Other Voices and Piano (1962 Chinese. English by Robert Mok),*  
*Op. 98 Vom Spass und Ernst (kantata pieśni ludowej na kontralt lub bas i orkiestrę smyczkową tekst w języku rosyjskim, niemieckim lub angielskim, 1964),*  
*Piano Method on Pentatonic Scale (1934-5 Chinese Translation by Dr. Hsiao Yu Mei).*

## ***V Etiud Koncertowych na fortepian, op.52***

*Pięć etiud koncertowych na fortepian op. 52* powstało w latach 1934-1936. Etiudy komponowane były w Paryżu, Nowym Jorku, Szanghaju i Myanoshice. Kompozytor zaprezentował utwory jako cały cykl po raz pierwszy podczas występu w Tokio w 1936 roku. W tym samym roku, wydawnictwo Schott opublikowało utwory ze stroną tytułową i każdym tytułem wydrukowanym w trzech różnych językach: niemieckim, francuskim i angielskim. Autor wykorzystał nowo zredagowane wydanie opublikowane w 1999 roku w nagraniu płyty i pisaniu pracy<sup>75</sup>.

Te pięć etiud jest opartych na skali pentatonicznej. Według Willi Reicha - biografa Czeriepnina, utwory pokazały chińskim studentom „jak można napisać w systemie pentatonicznym technicznie wymagającą muzykę fortepianową”<sup>76</sup>. Poszczególne etiudy są zaopatrzone w tytuły: *Shadow Play (Teatr Cieni)*, *The Lute (Lutnia)*, *Homage to China (Hołd dla Chin)*, *Punch*

<sup>75</sup> Jing-Mao Yang, *Tcherepnin - 5 Concert Studies*, Schott music, ED 9179, Mainz 1999.

<sup>76</sup> Willi Reich, *ibidem*, s. 47.

*and Judy (Puncz i Judy)* i *Chant (Śpiew)*<sup>77</sup>. Tytuł każdego utworu oddaje wykorzystanie innego stylu muzyki programowej.

#### a) *Shadow Play (Animato)*

Pierwsza z wymienionych wyżej etiud została skomponowana w Paryżu w 1935 r. Muzyka ta jest odbiciem wrażeń z plenerowego teatru ludowego Pi YingXi (chiń.: 皮影戏), co tłumaczy się jako „Teatr cieni”. Teatr cieni powstał w Chinach w III w. p.n.e. i później rozprzestrzenił się na inne kraje azjatyckie, ewoluując do dziś i tworząc różne gatunki. Podczas przedstawienia lalkarz manipulował lalkami za zasłoną (z których pierwsze wykonane były ze skór zwierzęcych), aby za pomocą efektów światła i cienia pokazać różne kształty i działania, jednocześnie opowiadając historię poprzez wykorzystanie lokalnych melodii. Instrumenty, których używa się podczas przedstawienia, można podzielić na strunowe, perkusyjne, dęte i szarpane. W 1781 r., Johann Wolfgang von Goethe pomógł zbudować Teatr Cieni w Tiefurcie.



Teatr cieni

W omawianym utworze autor określił tempo *Animato* jako  $\text{♩} = 110$ , utrzymując dynamiczny i ożywiony styl utworu, ale bez zbytniego zwiększania szybkości. Kompozytor wykorzystał wiele różnych rodzajów

<sup>77</sup> Tytuł w języku polskim są tłumaczenia autorki.

<sup>78</sup> [online], <https://www.wsm.cn/wenhua/wenhuaichan/11495.html> [dostęp: 06.01.2021].

dynamiki i artykulacji, aby stworzyć całą tę fakturę ciekawą i zróżnicowaną. Jednocześnie - fortepian posłużył do naśladowania instrumentów akompaniujących w grze cieni, co wzbogaca sposób oczywisty efekt dźwiękowy i tworzy żywą atmosferę.

Pierwszy temat pojawia się od razu na początku utworu, w najwyższym głosie w partii prawej ręki - natomiast szesnastodźwiękowy akompaniament wykonywany na przemian lewą i prawą ręką *staccatissimo* w taktach 1-8 (przykład 1) imituje brzmienie instrumentu perkusyjnego w tradycyjnym teatrze cieni. Drugi temat pojawia się w partii lewej ręki w naprzemiennych *staccato* i *tenuto* w taktach 9-13. Krótka przednutka w partii prawej ręki w *spiccato* imituje tradycyjne instrumenty strunowe ludowe (przykład 1).

Przykład 1: takt 1-15.

Ponowne pojawienie się drugiego tematu znajduje się w t. 53-57 (przykład 2), gdzie ta sama melodia zostaje przeniesiona z grupy razkreślnej do grupy nut dwukreślonych. Ta zmiana zakresu jest również sposobem kształtowania różnych obrazów muzycznych przez kompozytora.

Przykład 2: takt 53-57.

W kilku miejscach tego utworu kompozytor dodał *sf*, ale na różnych miarach rytmu. Na przykład w takcie 16 *sf* znajduje się na pierwszej ósemce pierwszej miary, w następnym zaś takcie *sf* pojawia się na drugiej ósemce pierwszej miary; tak samo rozpisany jest takt 23-24 (przykład 3 i 4). Kompozytor dokonuje częstych zmian i unika nudnych powtórzeń, aby podkreślić interesujący charakter utworu.



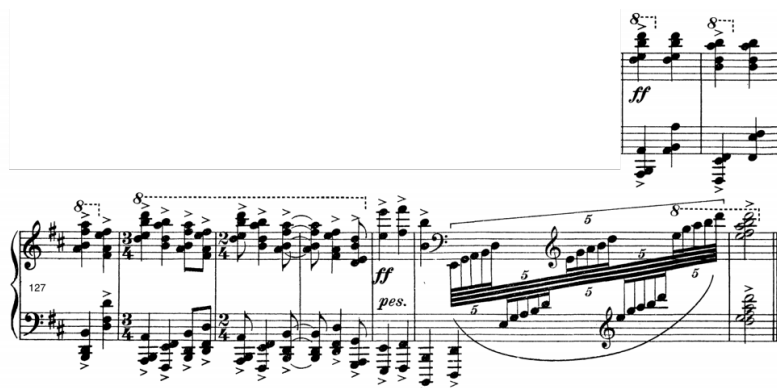
Przykład 3: takt 16-19.



Przykład 4: takt 23-24.

Pod koniec utworu kompozytor zastosował powtarzane akordy w *ff* w wysokim rejestrze, co związane jest ze zwyczajem teatru cieni, gdyż naśladuje chiński instrument Suona<sup>79</sup>. Ze względu na szeroki zakres i jasną barwę, instrument ten jest często używany w kulminacyjnym momencie przedstawień i pod koniec wielu występów (przykład 5). Kompozytor zapisał szereg akordów z akcentami w wysokim rejestrze realizowanym przez prawą rękę i dodał podobne w lewej, aby pokazać i uwypuklić jasne brzmienie Suony. Bogate zmiany od początku do końca utworu stają się bardzo ekspresyjne, a fragmenty tradycyjnej gry cieni niezwykle żywe i wyraziste.

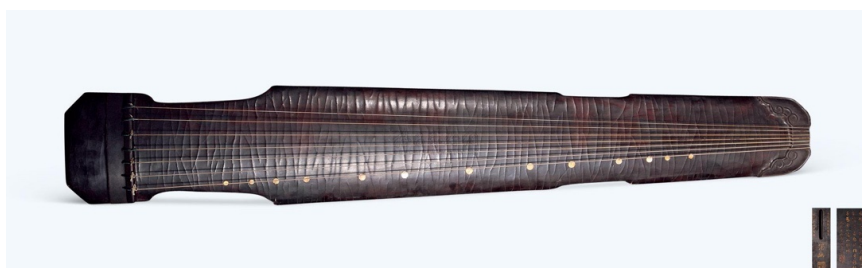
<sup>79</sup> Suona to narodowy instrument obojowy w Chinach o stożkowym drewnianym korpusie, który zwykle jest używany w ramach akompaniamentu w wielu sztukach ludowych i operowych, a dziś również w orkiestrach narodowych i orkiestrach symfonicznych.



Przykład 5: takt 125-133.

#### b) *The lute (Moderato)*

Utwór został skomponowany w Paryżu w 1935 roku i zadedykowany pani Ho Shao-Tien. Tytuł utworu w języku angielskim, „*The lute*”, nie oznacza lutni w pojęciu europejskiego instrumentu strunowego z dawnych wieków, chodzi tu o chiński instrument „Guqin” (chiń. 古琴, pol. luternia), który również jest instrumentem strunowym, ale o innym brzmieniu i wyglądzie.



Guqin

Kompozytor był zainspirowany tym instrumentem i tradycyjną nań literaturą, którą wykonywali chińscy muzycy<sup>81</sup>. Historia Yu Boya i Zhong Ziqi to historyczna opowieść o chińskiej idei przyjaźni. Boya bardzo dobrze grał na Guqin, dzięki temu on i Ziqi poznali się i zostali najlepszymi przyjaciółmi na całe życie<sup>82</sup>. Autorka przypominała już, że Guqin należy

<sup>80</sup> [online], <http://3img.zhuokearts.com/auction.pics/2012/11/8/zc-8588-660.jpg> (dostęp: 09.01.2022)

<sup>81</sup> Guy S. Wuellner, *A Chinese Mikrokosmos*, „College Music Symposium”, 1985, nr 25, s. 151.

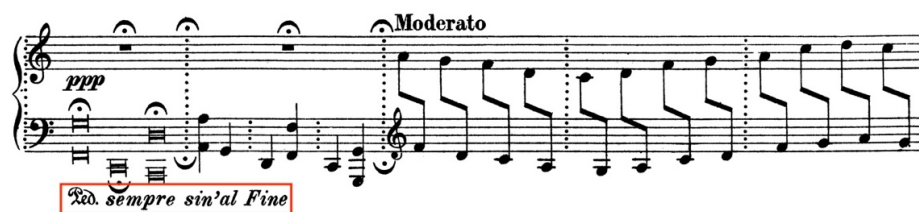
<sup>82</sup> *Tcherepnin Learned Pipa Playing from Me: Cao Anhe's Memory of Tcherepnin*, red. Maochun Liang, „Piano Artistry”, 2014, s. 30.

do grupy instrumentów o jedwabnych strunach, i ma szeroką skalę dźwięków. Był najszlachetniejszym instrumentem muzycznym w starożytnych Chinach, a w 2003 roku został wybrany jako przykład Światowego Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego przez Komitet Światowego Dziedzictwa UNESCO.

Najważniejszą cechą omawianego utworu jest to, że nie ma w nim oznaczonego metrum i linii taktowych. Utwór podzielony jest przerywanymi liniami na 87 taktów; dynamika jest niezwykle miękka (oznaczona tylko „*ppp*” i „*pppp*”), a tempa utrzymane w *moderato*, *adagio* i *lento*. „Dźwięki cisy” podkreślają w tym utworze łagodność frazowania i tworzą naznaczone orientalnym urokiem eteryczną atmosferę oddalenia.

Na początku utworu kompozytor zaznaczył „*Ad. sempre sin'al Fine*” (przykład 6), co oznacza, że utwór ten powinien być wykonywany na jednym pedale od początku do końca. Jest to wyraz zrozumienia Guqin przez kompozytora - instrument ten nie ma tłumika, więc oznaczenie to jest próbą kompozytora wykorzystania fortepianu do stworzenia klimatu dystansu i pełnej relaksacji. Porównując oba instrumenty - fortepian ma szerszy zakres dźwięków i głębszy efekt rezonansu akustycznego niż Guqin, Autorka uważa więc, że podczas wykonywania tego utworu można używać prawego pedału w jednej trzeciej lub jednej czwartej jego głębokości (nie naruszając pierwotnej intencji kompozytora), i odpowiadać to będzie jakości brzmienia chińskiego instrumentu.

W trakcie poszukiwań niezbędnych informacji Autorka stwierdziła, że wielu innych autorów monografii i artykułów interpretuje znaki  w pierwszym takcie (przykład 6) jako „puste” naciśnięcie pedału (pauzy z pedalem); z drugiej strony - wielu pianistów rozumie ten znak jako zapis odpowiednich wysokości dla ich klasycznej, fizycznej artykulacji. Zgodnie z rozumieniem partytury przez Autorkę, znak  zaznacza się na różnych wysokościach dźwięków; jeżeli jest to pauza, to nie ma potrzeby, by kompozytor powtarzał pięciokrotnie to samo oznaczenie. Autorka w swojej praktyce wykonawczej przestrzega klasycznego sposobu interpretowania podobnego tekstu.



Przykład 6: takt 1-5.

### c) *Homage to China* (Allegro)

Trzecia etiuda *Hołd dla Chin* była pierwszą z całego cyklu, która została wydana (1934 w Szanghaju i Myanoshicie) jako część V studiów fortepianowych w skali pentatonicznej (*Piano Study on the Pentatonic Scale*), a także była pierwszym utworem skomponowanym pod wpływem nowych chińskich wpływów. Utwór był dedykowany dla Lee Hsien-Ming, która później została żoną kompozytora. Artysta osobiście tak bardzo polubił ten utwór, że wykonywał go na każdym recitalu w Europie w sezonie 1935-36.

Ta etiuda inspirowana jest tradycyjnym chińskim instrumentem Pipa (chiń. 琵琶) - czterostrunowcem należącym do kategorii instrumentów szarpanych o ponad 2000-letniej historii. Pipa ma niezwykle ciekawą barwę i jest instrumentem bardzo ekspresyjnym. Jej charakterystyczny dźwięk jest wynikiem naprzemiennego stosowania techniki polegającej na szybkim trącaniu jednej struny różnymi palcami przy jednoczesnym przyciskaniu jej na progu (轮指 Lun Zhi) oraz techniki szybkiego trącania wielu strun jednocześnie (扫 Sao), dzięki której powstają efekty akordów przypominające skupiska tonów.



83

Czeriepnin trzyma pipę w Pekinie 16 maja 1934 r.

Czeriepnin był zafascynowany tym instrumentem. Podczas pobytu w Chinach przez dwa miesiące uczył się u mistrza pipy Cao Anhego, czego efekty można zauważyć w omawianym utworze<sup>84</sup>. Kompozycja okazała się wielkim sukcesem. Jest to autentyczny chiński element w utworze fortepianowym, który wywołał sensację w ówczesnych Chinach i był chętnie wykonywany.

W kompozycji tej Czeriepnin wykorzystał wielokrotnie technikę Lun Zhi, aby naśladować efekt pipy. Na przykład, na początku utworu (przykład 7) kompozytor równomiernie rozmieścił szesnastki tego samego dźwięku do wykonywania na przemian przez różne palce. Natomiast ozdobniki w trzydziestodwójkach są jak Sao w grze na pipie, tworząc rezonujący efekt dźwiękowy, podobny do tego, jaki uzyskuje się na instrumencie strunowym. Wykonawcy powinni się starać, by zachować stosunkowo dużą odległość między lewą i prawą ręką, co pozwoli uniknąć „walki na palce” i przyniesie szybkie i wyraźne efekty.

<sup>83</sup> Liang Maochun, *Tcherepnin Learned Pipa Playing from Me: Cao Anhe's Memory of Tcherepnin*, Piano Artistry - Great Musicians & Master Pieces, Beijing 2014, s. 29.

<sup>84</sup> Liang Maochun, op. cit., s. 25-30.



Przykład 7: takt 1-4.

#### d) *Punch and Judy* (Allegretto)

Czwarta etiuda została ukończona w 1936 roku w Paryżu. Inspirowana była chińskim, ludowym przedstawieniem lalkowym, którego tytuł Czeriepnin przetłumaczył jako „Puncz i Judy”. Teatr lalek to forma dramatu i jedna z tradycyjnych chińskich sztuk. Podczas przedstawienia aktorzy manipulują lalkami za kulisami i śpiewają wraz z muzyką, aby opowiedzieć jakieś zdarzenie. Historia chińskiego teatru lalek sięga czasów dynastii Zhou (około 1000 pne). Melodia wykorzystana w tym utworze była rzeczywiście popularną melodią ludową, która używana była w Chinach jako akompaniament dla wykonawców (przykład 8 i 9). Utwór ma formę ronda, a cała atmosfera jest zrelaksowana, przyjemna i delikatna.

à Mr. George Kin-Leung

#### Kasperlspiel

Guignol · Punch and Judy

Alexander Tcherepnin  
opus 52 No. 4



Przykład 8: takt 1-8.

探 妹

1 = F  
♩ = 112

王福山 传腔  
耿振琴 演唱  
崔 涛 记谱  
那炳晨 记谱

$\frac{2}{4}$  5 5 3 2 | 5 5 3 2 | 1  $\frac{1}{6}$  3 | 2 - | 5 5 3 2 | 5 5 3 2 | 1  $\frac{1}{6}$  3 |  
(女)正月 里来(呀) 正(啊)月 正, (男)我领 小妹(呀) 又 逛 花

2 - | 3 2 3 1 | 2 1 6 | 1 6 5 | 1 6 2 3 | 5 5 5 | 3 2 1 2 | 1 - |  
灯, (女)逛灯是假 意(呀), (男)妹子儿(啊) 恋你是真 情(啊)(合)(伊个呀儿 哟),

5 5 3 2 | 5 5 3 2 | 1  $\frac{1}{6}$  3 | 2 - | 5 5 3 2 | 5 5 3 2 | 1  $\frac{1}{6}$  3 |  
女)二月 里来 龙(啊) 拍 头, 我领 小妹(呀) 又 逛 画

2 - | 3 2 3 1 | 2 1 6 | 1 6 5 | 1 6 2 3 | 5 5 5 | 3 2 1 2 | 1 - ||  
楼, 画楼修的高 啊(男)妹子儿 啊 闪了你的腰(啊) 伊个呀儿 哟),

(据德惠市剧团保留的1993年录音记谱)

Przykład 9: 探妹 (wizyta siostry)

#### e) *Chant* (Lento)

*Chant*, czyli *śpiew*, to etiuda, która została ukończona w Nowym Jorku w 1936 r. Temat oparty jest na starożytnym śpiewie mnichów buddyjskich. Podczas ceremonii religijnych buddyści intonują pisma święte, śpiewając przed Bodhisattwą w sposób oryginalny i osobiwy. Procesowi temu często towarzyszy akompaniament metalowych instrumentów perkusyjnych o różnej wielkości i różnej wysokości dźwięków. W tym utworze Czeriepnin również transkrybował chińską melodię ludową.

W pierwszej części utworu wielokrotnie pojawiają się ozdobniki (przednutki) w *sf* (przykład 10), będące próbą naśladowania przez kompozytora wysokotonowego instrumentu perkusyjnego. Natomiast w drugiej części pojawia się wmieszany w melodię dźwięk Fis<sup>1</sup>, co stanowi kolejną imitację basowego instrumentu perkusyjnego (przykład 11). Kompozytor transkrybował efekt muzyki buddyjskiej na fortepianie, dzięki czemu powstał utwór powolny i uroczysty, mający cechy zwiewne, eteryczne i unikalne.



Przykład 10: takt 1-8.



Przykład 11: takt 67-72.

### 3.1.2 Abram Chasins - *Three Chinese Pieces*

Abram Chasins (1903-1987, Nowy Jork) był amerykańskim kompozytorem, pianistą i pedagogiem, uczniem znanego pianisty Josefa Hofmanna (1876-1957, Stany Zjednoczone). Zasłynął przede wszystkim za sprawą „*Three Chinese Pieces*” - dzieł pierwotnie opublikowanych w 1925 i 1926 roku, które uważane są za jedno z najważniejszych osiągnięć kompozytorskich w życiu Chasinsa<sup>85</sup>.

Według Chasinsa dzieła te mają „niezwykłą i absolutnie nieprzewidywalną historię”<sup>86</sup>, często też występowały w recitalach ważnych pianistów, m.in. Josepha Lhevinne'a (1874-1944), Williama Kappella (1922-1953) i Shury Cherkassky'ego (1909-1995). „*Three Chinese Pieces*”, skomponowane podczas jego studiów w Curtis Institute of Music, były pierwszym amerykańskim utworem, który został wykonany, w wersji na pełną orkiestrę, pod dyrekcją Arturo Toscaniniego z New York Philharmonic<sup>87</sup>. Chasins opisał ten utwór jako „napisany z całą fachowością kogoś, kto nigdy nie był w pobliżu Orientu”<sup>88</sup>.

Cykl „*Three Chinese Pieces*” (*Trzy Chińskie Utwory*) zawiera następujące utwory programowe: *A Shanghai Tragedy* (*Tragedia szanghajska*), *Flirtation in a Chinese Garden* (*Flirt w chińskim ogrodzie*) i *Rush Hour in Hong Kong* (*Godziny szczytu w Hongkongu*)<sup>89</sup>. Tytuł zbiorczy

<sup>85</sup> Abram Chasins, *Chasins: Three Chinese Pieces for the piano*, Alfred Music Publishing Co., Inc., 2013 USA, s. 2-3.

<sup>86</sup> Abram Chasins, wywiady z Frankiem Ernestem Hillem, Radio Pioneers Project of the Columbia University Oral History Research Office, 1950.

<sup>87</sup> Abram Chasins, *Chasins: Three Chinese Pieces for the piano*, ibidem.

<sup>88</sup> Charisse Baldoria, recenzowana praca: *Chasins: Three Chinese Pieces for the Piano by Abram Chasins*, *American Music Teacher*, Vol. 63, No. 1 (August/September 2013), Music Teachers National Association, s. 62.

<sup>89</sup> Tytuły w języku polskim są tłumaczenia autorki.

wyraża motyw twórczy kompozytora, który określa, że utwór będzie opisywał trzy różne chińskie obrazy.

#### a) *A Shanghai Tragedy* (Lento)

Utwór został częściowo zainspirowany sztuką Johna Coltona z Broadwayu *The Shanghai Gesture* (1926), granym przez Florence Reed (1883-1967, Stany Zjednoczone)<sup>90</sup>. Jak zauważa Keene Constance, „*Shanghai Tragedy*” ukazuje miasto u progu jakiegoś złowrogiego wydarzenia<sup>91</sup>.

Forma utworu jest trzyczęściowa, ABA, jednak zdaniem autorki, należy go analizować jako niepodzielną całość. Początek kompozycji nawiązuje do filozofii Zen<sup>92</sup>: dźwięki z akcentami w połączeniu z użyciem pedałów naśladują dwa różne instrumenty perkusyjne o różnej wysokości używane w rytuałach Zen. Czterotaktowy wstęp akordowy tworzy wyrazisty punkt wyjścia dla dalszego rozwoju. Począwszy od *pp*, dynamika zaczyna stopniowo narastać (*poco a poco*). Lewa ręka subtelnie buduje owo *crescendo*, które ożywia równocześnie melodię w prawej ręce (przykład 12). Punkt kulminacyjny - *fff* następuje w t. 46-49 (przykład 13) po długiej fazie stopniowego narastania i kumulowania napięcia emocjonalnego.



Przykład 12: takt 1-8.

<sup>90</sup> Shawn Timothy Daly, *Abram Chasins: A Study of Selected Works for Solo Piano and Two Pianos*, University of Cincinnati, 2007 Cincinnati, s. 49.

<sup>91</sup> Keene Constance, notatki z wklepek *Constance Keene Plays American Music*, Protone Records PR155, Los Angeles 1982.

<sup>92</sup> Abram Chasins, *Chasins: Three Chinese Pieces for the piano*, ibidem.



Przykład 13: takt 46-50.

Od taktu 68 muzyka powraca do część A („reprzyza”), spokojnej, smutnej melodii w *pp*, oddając tragedię, jaką sugeruje tytuł. Emocje powoli narastają, następnie uspakajają się, jakby wszystko się stało albo nic się nie stało. Wykonawcy muszą mądrze zaplanować zarówno dynamikę jak i czas całej interpretacji, tak aby tekst muzyczny był spójny i nie utracił swojej integralności.

#### b) *Flirtation in a Chinese Garden* (Leggiero grazioso)

W adnotacji do tytułu kompozytor wskazał, że utwór skomponowany został wyłącznie na białe klawisze i jest dedykowany pianiście Harry'emu Kaufmannowi, z którym Chasins przed ślubem z Constance Keene często grał recitale muzyki na dwa fortepiany<sup>93</sup>.

Utwór ten również stanowi formę trzyczęściową, ABA. Kompozytor wykorzystał tu ciekawe zestawienia różnorodnych sposobów artykulacji. Realizacja dwudźwięków na początku utworu stanowi trudność techniczną (przykład 14); jak określa to Daly, „trzepoczący początek przypomina artystyczne ruchy wachlarza”<sup>94</sup>. Wykonawcy muszą zadbać o to, aby oba dźwięki były precyzyjne i czyste, jednocześnie podkreślając wysoki głos, co ma oddać lekki i przyjemny nastrój.

W środku utworu znajduje się nawiązanie do popularnej na początku XX

<sup>93</sup> Shawn Timothy Daly, *ibidem*, s. 53.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 50.

wieku piosenki Josepha J. Sullivana „Where did you get that hat?”. Chasins nadał optymistycznej melodii charakter liryczny, przez co kontrastuje ona z częścią A. Część ta przywodzi na myśl obraz współczesnej chińskiej dziewczyny, szydzącej ze swojego zalotnika, który ma na sobie staromodny chiński melonik, gdy przechodzi przez bramę ogrodową. W części A1 powraca charakter wesoły i żartobliwy. Duże obszary tego utworu rozpisane są „*a due voci*” - przykładem może być fragment, zaczynający się od t. 10 (przykład 14), gdzie oba głosy (sopran i tenor) są moim zdaniem równoważne i tak samo istotne dla przebiegu utworu.

**Flirtation in a Chinese Garden**  
(for the White Keys Only)

Abram Chasins

*Leggiero grazioso*

*p*

*con pedale*

*pp*

*simile*

*cresc.*

Przykład 14: takt 1-18.

### c) *Rush Hour in Hong Kong (Presto e agitato)*

Utwór dedykowany jest przyjacielowi Chasinsa w Curtis, Davidowi Sapertonowi i według słów kompozytora - „opisuje to szaleństwo w południe na Kat Street. Niezliczona ilość ludzi kręci się bez przerwy. Kulisy śmigają obok, ciągnąc zdezorientowanych pasażerów na riksze i omijając samochody.

Jest bełkotanie, gestykulowanie i bieganie, bieganie, bieganie”<sup>95</sup>. Z pomocą muzyki Chasins oddaje uliczną scenę w czasie pracowitych godzin szczytu w Hongkongu. Bardzo pomaga mu w tym szybka i nerwowa narracja całego utworu, odzwierciedlająca rytm napiętego i ruchliwego miejskiego życia. Jakiś czas później kompozytor transkrybował ten utwór na dwa fortepiany i zadedykował go swoim przyjaciołom Verze Brodsky i Haroldowi Triggsowi.



Queen's Road, Hongkong, początek XX wieku

Formę utworu można podzielić na pięć części: ABABA1. Powtarzalność ta ma na celu spotęgowanie efektu ilustracyjnego i realistyczne przedstawienie obrazowanej sceny w połączeniu z szybkimi, przebiegami pojedynczych nut i akordów. Największą techniczną trudnością w tym utworze jest szybka, naprzemienna gra lewą i prawą ręką w t. 13-26 (przykład 15). Trudność polega na osiągnięciu kompatybilności lewej i prawej ręki, w szybkim tempie należy utrzymywać tę samą odległość rąk od klawiatury, starając się o uzyskanie tej samej artykulacji.

<sup>95</sup> Keene Constance, *Constance Keene Plays American Music*. (Los Angeles: Protone Records (PR155), 1982), liner notes.

<sup>96</sup> [online]: [https://www.sohu.com/a/297982716\\_445085](https://www.sohu.com/a/297982716_445085) (dostęp: 01.03.2022).



Przykład 15: takt 13-19.

### 3.1.3 Morton Gould - *Pieces of China*

„Komponowanie mam we krwi. Jest moją istotą i choć próbowałem w życiu wielu rzeczy - dyrygowania, grania na pianinie itd. – fundamentalnym jest to, że jestem kompozytorem.” - Morton Gould<sup>97</sup>

Morton Gould (1913-1996) był amerykańskim kompozytorem, dyrygentem, aranżerem i pianistą. Swoje pierwsze dzieło napisał w wieku czterech lat i wstąpił do Szkoły Instytucie Sztuki Muzycznej (obecnie Juilliard School) w wieku ośmiu lat. Gould komponował muzykę do Broadwayu, muzykę filmową, telewizyjną i baletową<sup>98</sup>. Cechą charakterystyczną jego twórczości jest swobodne operowanie melodią ludową, pieśniami soul, stylami jazzowymi i popowymi w ramach bardziej tradycyjnych struktur formalnych<sup>99</sup>.

*Pieces of China* (Utwory o Chinach), skomponowane w 1985 roku,

<sup>97</sup> Tłum. własne. Oryginał: "Composing is my life blood. That is basically me, and although I have done many things in my life - conducting, playing piano, and so on - what is fundamental is my being a composer." [online]: <http://mortongould.com/biography.html> (dostęp: 01.03.2022).

<sup>98</sup> [online]:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011544> (dostęp: 01.03.2022).

<sup>99</sup> Ronald David Scott, *Band Music of Morton Gould*, Texas Tech University, 1997 Texas, s. V.

zawierają sześć tytułowych utworów: *Great Wall (Wielki Mur)*, *Fable (Mit)*, *China Blue (Chiński blues/Chiński niebieski)*, *Puppets (Lalki)*, *Slow Dance-Lotus (Powolny taniec-Lotus)* i *China Chips (Chińskie żetony)*<sup>100</sup>. Utwory te są bardzo charakterystyczne, ambitne i zawierają elementy muzyki jazzowej, reprezentującej jeden z wielu stylów XX wieku.

#### a) *Great Wall (Moderato)*

Jako światowe dziedzictwo kulturowe Wielki Mur jest jednym z najbardziej znanych oraz reprezentacyjnych budynków w Chinach. Jest to fortyfikacja wojskowa pochodząca ze starożytnych Chin, efekt projektu obronnego o najdłuższym czasie budowy i najbardziej zaawansowanej inżynierii na świecie. Całkowita długość Wielkiego Muru wynosi ponad 21 000 km. Jest to wysoka, solidna i ciągła ściana. Chińczycy opisują go jako gigantycznego smoka wijącego się przez góry.



Wielki Mur Chiński

Utwór ma charakter ilustracyjny, główną ideą jest odmalowanie monumentalnego charakteru tytułowej budowli. Na pierwszy plan wysuwają się jego dwie główne charakterystyczne cechy. Po pierwsze, poza wstępem i zakończeniem, oparty jest na powtarzaniu stale tego samego motywu - ostinato (co oznacza wielokrotne powtarzanie struktury melodycznej, także

---

<sup>100</sup> Tytuły w języku polskim na podst. tłumaczenia autorskiego.

<sup>101</sup> [online]: [https://twgreatdaily.com/zh-hans/477658108\\_100248844-sh.amp](https://twgreatdaily.com/zh-hans/477658108_100248844-sh.amp) (dostęp: 02.03.2022).

harmonicznej lub rytmicznej)<sup>102</sup>. Druga z tych cech jest polimetria (jednoczesne występowanie w różnych głosach lub kompleksach głosów tej samej kompozycji różnego rodzaju metrum)<sup>103</sup>.

Począwszy od taktu dziewiątego, partia lewej ręki obrazuje nieprzerwaną wspinaczkę murem obronnym, natomiast melodia prawej jest jak wieża sygnalizacyjna (chiń: 烽火台, ang: the Beacon Tower, pol: punkt alarmu wywiadu wojskowego w czasach starożytnych), której wznoszenie się ku niebu dokumentuje wzrost dynamiki (*crescendo*). Kolejne następstwa *crescendo* i *diminuendo*, jak również duże skoki interwałowe, obrazują proces wspinania się w górę i w dół. Ostatnie trzy linijki (t. 177-187), po których następuje pusty takt, kontynuują *crescendo* i *accelerando* aż do końca utworu z pomocą ciągu dwudźwięków, „pędzących” w dół z muru twierdzy (chiń: 关隘, ang: mountain pass, pol: centra dowodzenia, które mogły służyć jako punkt początkowy lub końcowy regionu). Dotychczas kompozytor zilustrował środkami muzycznymi trzy główne składniki Wielkiego Muru, a teraz dopełnił obraz tej wielkiej budowli.



Shanhaiguan<sup>105</sup>

Jeśli chodzi o tempo wykonania, zdaniem autorki należy ten utwór grać szybciej, niż zaznaczył to kompozytor ( $\text{♩} = 100$ ); gdy tempo narracji jest zbyt

<sup>102</sup> [online]: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ostinato;3952410.html> (dostęp: 02.03.2022).

<sup>103</sup> [online]: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/polimetria;3959502.html> (dostęp: 02.03.2022).

<sup>104</sup> [online]: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%B1%B1%E6%B5%B7%E5%85%B3> (dostęp: 15.05.2022).

<sup>105</sup> Shanhaiguan jest najbardziej wysuniętą na wschód fortecą Wielkiego Muru w czasach dynastii Ming, dlatego Chińczycy nazywają ją „pierwszą przyjazd pod niebem 天下第一关”.

wolne, muzyka traci swoją dynamikę rozwoju i staje się monotonna. Jednocześnie - tempo nie powinno być zbyt szybkie - muzyka ilustrowałaby wtedy bieg, nie wspinaczkę. Ponieważ w utworze występuje polimetria, ważnym zadaniem dla wykonawcy jest czytelne ukazanie zmian metrycznych i rytmiczne wykonanie melodii. Należy unikać zbyt częstej wymiany pedału, by dysonansowe interwały były jeszcze bardziej dobitne (mogłoby to dawać efekt strzelistych szczytów i majestatycznych ścian).

W tym utworze kompozytor przedstawia chiński styl i chińską architekturę za pomocą dużych skoków interwałowych, dysonansowych współbrzmień i zmieniających się rytmów. Widać zatem, że to nie tylko skala pentatoniczna stanowi o orientalnej estetyce. Oprócz tonalności, ważnymi elementami składowymi stylu muzycznego jest także energetyka rozwoju przebiegu muzycznego i struktura. Połączenie wszystkich tych czynników sprawia dopiero, że praca jest udana.

#### **b) *Fable* (Slowly)**

Autorka tłumaczy słowo *Fable* jako *Bajkę*, która jest opowieścią z chińskim tłem, być może legendą lub mitem. Nawiązuje ona do kultury starożytnej poprzez naśladowanie tradycyjnego chińskiego instrumentu - guzheng.

Guzheng ma 2500 lat historii i jest jednym z ważnych tradycyjnych instrumentów strunowych szarpanych w Chinach. Określany bywa jako „fortepian Wschodu”. Instrumentem bardzo podobnym do niego był guqin (Czeriepnin był inspirowany jego brzemieniem przy tworzeniu *Pięciu etiudach koncertowych*). Największa różnica polega na tym, że guqin ma 7 strun, bez mostka, a wysokość, na którą strojone są poszczególne struny nie jest ustalona. Tradycyjny posiadał 13 strun, nowoczesny zwykle ma ich 21. Posiada mostki, każda struna jest strojona na inną wysokość, a wysokości ułożone są w skali pentatonicznej. Również technika gry na tych dwóch instrumentach znacząco się różni.



Guzheng

Według autorki, liczne techniki kompozytorskie zastosowane przez Goulda w tym utworze mają za zadanie imitować fakturę i brzmienie charakterystyczne dla guzheng. Jest to utwór w skali pentatonicznej w chińskim Ges-dur (tryb II, pryma znajduje się na As). Od samego początku utworu kompozytor powtarza wielokrotnie te same zwroty z pomocą figur złożonych z drobnych nut, są też akordy ligowane oparte na tej samej skali (np. w taktach 10, 16 i 23 w przykładzie 16). Użycie środkowego pedału dla tego akordu jest również jedną z cech charakterystycznych tego utworu, a kompozytor zaznaczył \* *Silently set Middle Pedal* (pol. *cicho wcisnąć środkowy pedał*) na jego początku, ale nie określił, jak długo z niego korzystać. Zgodnie z rozumieniem partytury przez autorkę, środkowy pedał nie powinien być zwalniany od pierwszego taktu do końca utworu. Ten sposób użycia jest również zgodny z faktem, że guzheng nie posiada tłumika, co sprawia, że czas wybrzmienia dźwięków jest długi.

8

*pp*

*R. Ped. off (M.Ped.)*

*R. Ped. ad lib.*

12

*R. Ped. off*

Presto ♩ = 144

16

*ff*

*R. Ped.*

*R. Ped.*

\*Silently set Middle Pedal.

19

Tempo 1 ♩ = 52

22

*p*

*R. Ped.*

*(M.Ped.)*

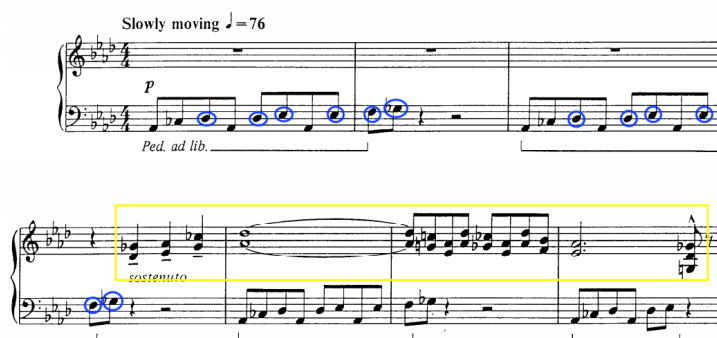
W całym utworze kompozytor stosuje styl „plam barw”. Nie ma linii melodycznej - określonego tematu, za to występują liczne, szybkie i drobno sfigurowane przebiegi kolorystyczne oparte na trzydziestodwójkach w swobodnym rytmie. Ma to naśladować technikę gry na guzheng - *glissando*, imitującą odgłosy wiatru lub wody. Każdy ustęp muzyczny ma swoje frazowanie. Wykonawcy muszą precyzyjnie odtworzyć z pomocą równej, selektywnej artykulacji każdą miarę, utrzymując jednocześnie tempo rubato, aby z jednej strony nie stracić pewnej pulsacji, a z drugiej - stworzyć swobodną narrację całości.

a naturą”, dążenie do piękna ukrytej koncepcji artystycznej w muzyce.

### c) *China Blue* (Slowly moving)

Tytuł utworu „*China Blue*” składa się z dwóch słów. Pierwsze z nich - „China” odnosi się do użycia przez Goulda czystych kwart, aby stworzyć skojarzenie ze skalą pentatoniczną, „Blue” odnosi się natomiast do „Blue notes” i synkopowanych rytmów w muzyce bluesowej. Kompozytor połączył te czynniki, tworząc utwór łączący styl jazzowy ze stylistyką muzyki klasycznej. W *Oxford Learner's Dictionary* sformowanie „China Blue” jest również używane jako nazwa koloru, zwykle niebieskiego, powszechnie używanego w produkcji chińskiej porcelany, można więc go również przetłumaczyć jako: *Chiński niebieski* (Chinese Blue).

Utwór zaczyna się od partii lewej ręki, w której odnajdujemy ukrytą, krótką melodię (przykład 17). Przedstawia ona z pomocą kilku nut ciekawy motyw, który się powtarza. Po dwóch intrygujących, krótkich frazach, następuje w wyższym rejestrze w prawej ręce jej rozwój, który rozjaśnia całe brzmienie. Następnie, już jako całe zdanie, jest powtarzane kilka razy, w różnych tonacjach, dzięki czemu staje się charakterystyczne. Takt 26 jest kulminacją całego utworu, a nastrój szybko powraca do początkowej formy narracji w czterech krótkich zdaniach.



Przykład 17: takt 1-7.

Sugerowany przez kompozytora sposób użycia pedału jest zaznaczony w partyturze jako *ad libitum* - w całym utworze występuje jednak wiele dysonansowych interwałów, a więc konieczne jest dobre opanowanie pedalizacji. Używając często połowy prawego pedału i cieniuąc subtelnie,

możemy dopracować się pełnego, skomplikowanego, a jednocześnie klarownego obrazu dźwiękowego całości.

#### d) *Puppets (Bright and lusty)*

*Puppets* to bardzo żywy i dynamiczny utwór, o bogatej i różnorodnej kolorystyce, zmieszany z jazzowymi rytmami. Ciekawym efektem brzmieniowym jest użycie tzw. „klasteru” - wydobywanie dźwięku za pomocą łokcia, w tym przypadku obydwu (przykład 18). Lewy łokieć kryje białe klawisze, natomiast prawy czarne, powodując duży dysonans. Kompozytor opisał styl wykonania jako „Bright and lusty”, czyli „jasny i krzepki”. W procesie grania trzeba więc zwracać uwagę na partię lewej ręki, tak, aby nie była za ciężka, jednocześnie zachowując równowagę między lewą i prawą ręką w *staccatissimo*. Pożądane jest również pokazywanie dobrego kontrastu między forte i piano. Struktura utworu opiera się na podziale ABA, w którym liryczny środek, B (t. 43-73), kontrastuje z wesołą żywotnością części A i A1. W strukturze melicznej motywów melodycznych często występuje interwał kwarty, co można uznać za nawiązanie do elementu muzyki chińskiej.



Przykład 18.

#### e) *Slow Dance-Lotus (Very slow)*

Taniec lotosu to chiński taniec ludowy uważany za wyobrażenie klasycznego piękna. Tancerze noszą jedwabne suknie z długimi rękawami w barwach czerwieni i zieleni oraz używają rekwizytów w kształcie lotosu jako narzędzi do tańca. Spódnice, poruszające się w wyniku drobnych kroków tancerzy, przypominają kwiaty lotosu unoszące się na powierzchni rzeki. Ten rodzaj tańca ma silne konotacje folklorystyczne, symbolizujące szacunek starożytnych rolników do natury oraz ideę modlitwy o dobrą pogodę.



Li Huiquan, Fan Huaizhang - Taniec lotosu

Kompozycja ta nawiązuje do muzyki tradycyjnej, wykorzystuje również elementy muzyki jazzowej, jak np. złożone/zmienne metrum. Jest krótka, ponadto słabo opisana, jeżeli chodzi o czas, dynamikę i frazowanie; z tego powodu do artystycznych obowiązków pianisty należy zaplanowanie całości utworu tak, aby nie zabrzmiał on zbyt nudno i monotonnie.

Łagodna melodia jednogłosowa odzwierciedlająca naturę i wtapiająca się w nią jest niczym kwiat lotosu delikatnie kołyszący się z wiatrem na wodzie. Jego bardzo wolne tempo skłania autorkę do przekonania, że jest on przeznaczony raczej do słuchania niż do tańczenia.

#### **f) *China Chips* (Brisk)**

Ostatni utwór jako efektowne zakończenie całej serii, jest jej najbardziej techniczną częścią. Ze względu na duże tempo i szeroki zakres interwałów jest niemałym wyzwaniem dla wykonawców, palce muszą pozostać bardzo aktywne i szybkie przez cały czas trwania występu. Podobnie jak w przypadku *Puppets*, choć dźwięków jest wiele, a styl utworu to „brisk” (pol. „energiczny”), wykonanie wymaga zachowania właściwego balansu dynamicznego między prawą i lewą ręką, tak - żeby uzyskać brzmienie energiczne, a jednocześnie lekkie. Skojarzenia z chińską kulturą są tutaj bardzo dalekie, jedyne elementy, które takie skojarzenia nasuwają, to: akordy kwartowe i fragmenty melodii.

W partyturze występuje błąd typograficzny w t. 85-87 - brak dwóch kluczy basowych; poprawna notacja i wykonanie pokazano na przykładzie 19.



Przykład 19: takt 85-87.

Powyższe utwory reprezentują różne postawy kompozytorów wobec elementów kultury i muzyki chińskiej i możliwych sposobów ich wykorzystania w muzyce zachodniej. W *Pięciu etiudach koncertowych* Czeriepnin w pełni wykorzystał wszystkie czynniki kulturowe, które poznał i których nauczył się w Chinach. Starał się w dużym stopniu zbliżyć do tradycyjnej chińskiej estetyki, skomponować utwór, który „zadowoli i zaskoczy Chińczyków”. *Three Chinese Pieces* przedstawiają sceny z różnych miejsc, ludzi i ich styl życia. Chasins nigdy nie był na Wschodzie; w swoich utworach łączył amerykańską sztukę współczesną z różnymi popularnymi elementami, obrazując warunki życia Chińczyków z perspektywy przechodnia. *Pieces of China* Mortona Goulda integrują chińską kulturę z osobistym stylem kompozytora, odzwierciedlają w dużym stopniu jego bezpośrednie odczucia, a unikalne, wyjątkowe konotacje tych elementów tworzą nowy „pejzaż artystyczny”.

Trzy omówione powyżej dzieła prezentują wizje różnych kompozytorów, ukazują złożoność łączenia elementów międzykulturowych, a jednocześnie realizują indywidualne idee twórcze artystów.

## 3.2 Utwory kameralne

### 3.2.1 Aleksander Czeriepnin - *Seven Songs on Chinese poems* op. 71

W porównaniu z utworami solowymi, trudności techniczne partii fortepianowych utworów kameralnych są stosunkowo niskie, mimo to

- ważna jest tutaj w dalszym ciągu pełna współpraca fortepianu z innymi instrumentami czy głosem ludzkim. Fortepian jest wszechstronnym i kompletnym instrumentem solowym i podczas każdego wykonania pianiści muszą integrować się z nim zarówno w sposób fizyczny jak i mentalny.

Przykładowo: brzmienie sopranu jest wysokie, lekkie i jasne, więc w procesie „dopasowywania” do niego brzmienia fortepianu trzeba swoje umiejętności tak wykorzystać, aby w pełni pomóc solistce w tworzeniu pewnej koncepcji artystycznej utworu. Pilnować też należy właściwych proporcji między partią fortepianu i solistką. Współpraca obojga muzyków powinna wzajemnie uzupełniać się i wzbogacać, tak aby finalny efekt dźwiękowy był zrównoważony i piękny.

Czeriepnin skomponował utwory *Seven Songs on Chinese poems op.71 for Soprano or Tenor and Piano (Siedem pieśni do poematów chińskich op.71 na sopran lub tenor i fortepian)* w latach 1945-46. Ich tytuły są następujące: *Song of Contentment (Pieśń zadowolenia)*, *To Answer the Merchants (Aby odpowiedzieć kupcom)*, *The Robe of Golden Brocade (Szata złotego brokatu)*, *Traveling Song (Pieśń podróżna)*, *Awakening of Spring (Przebudzenie wiosny)*, *My Sister Hon Tsai (Moja siostra Hon Tsai)* i *Drinking Song (Pieśń do picia)*<sup>106</sup>.

Poza szóstym utworem zadedykowanym tenorowi Richardowi Wu, kompozycje te napisane zostały dla chińskiej sopranistki Alice Chow. W 1946 roku Czeriepnin i Alice Chow zostali zaproszeni do udziału w I Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym „Praska Wiosna”. W tym czasie Czeriepnin skomponował specjalnie dla Alice Chow *Pieśń podróżną* i *Przebudzenie wiosny*, a także akompaniował jej w czasie licznych występów<sup>107</sup>. Dzięki temu Alice Chow zyskała uznanie na światowej scenie muzycznej i została zaproszona na koncerty w Polsce, Wielkiej Brytanii i innych krajach<sup>108</sup>.

Chińskie teksty w tych pieśniach zawierają zarówno poezję klasyczną, jak i poezję ludową. Czeriepnin użył oryginalnego chińskiego tekstu poezji, a

---

<sup>106</sup> Tytuły w języku polskim na podst. tłum. autorki.

<sup>107</sup> 周小燕, 深挚的怀念——忆热爱中国的大音乐家齐尔品, “音乐艺术”第四期, 上海 1984, s. 114.

<sup>108</sup> 陆璐, 齐尔品中国风格钢琴作品研究——兼论齐尔品对中国近现代音乐的影响, 山东师范大学, 济南 2009, s. 25.

sam napisał tekst w języku angielskim i rosyjskim. Spośród wszystkich zachodnich kompozytorów, którzy cytowali chińską poezję, Czeriepnin był jedynym, który potrafił jednocześnie komponować utwór w językach chińskim i zachodnim<sup>109</sup>, chociaż jego tłumaczenia często opierają się na powierzchownej kalce, a nie na wyrażeniu zasadniczego znaczenia oryginalnego wiersza. W poniższej analizie skupiam się na omówieniu treści utworu. Do nagrania cyklu wykorzystane zostały oryginalne teksty chińskie.

Chińczycy interpretują poezję używając zwięzłego języka, wykorzystując jednak za każdym razem bogatą wyobraźnię, aby w sposób skoncentrowany wyrazić poglądy na życie społeczne i świat duchowy człowieka. Silne emocje towarzyszą zazwyczaj każdej interpretacji. Jednocześnie poezja chińska ma charakterystyczną cechę estetyczną - wyrażanie dążeń „w oparciu o przedmioty”, czy wykorzystywanie scenerii do wyrażania emocji. Miało to również wpływ na proces komponowania Czeriepnina.

Większość starożytnych chińskich wierszy jest bardzo wymagająca w zakresie kreacji, ważne jest staranne dobieranie długości zdań, ustandaryzowane wzory tonalne i pewien poziom obowiązkowej równoległości. Czas dynastii Tang był najlepszym przykładem owej dbałości. *To Answer the Merchants, The Robe of Golden Brocade, Awakening of Spring* i *Drinking Song* pochodzą właśnie z tego okresu.

#### a) *Song of Contentment* (Andantino)

Wydawca nie podaje autora tekstu, tak naprawdę jednak został on skomponowany przez Fu Xuan (217-278), słynnego urzędnika, pisarza i myśliciela z czasów dynastii Wei i Jin. Ów wiersz nie miał tytułu, współcześni przypisują jego nazwę - *Pieśń Zadovolenia* kompozytorowi. Tytuł ten jest zgodny z pierwotną wersją wiersza:

|                                               |                                              |
|-----------------------------------------------|----------------------------------------------|
| xián jiān yèwēifēngqǐ<br>闲 ( 间 ) 夜 微 风 起 ,    | míngyuèzhàogāotái<br>明 月 照 高 台 。             |
| qīngxiāng xiǎng hūbùyīng<br>清 香 ( 响 ) 呼 不 应 , | yuǎn xuán jǐngzhāobùlái<br>远 ( 玄 ) 景 招 不 来 。 |
| rùchú chùrén jìn huòrú<br>入 厨 ( 厨 人 ) 进 藿 茹 , | yǒujiǔbùyingbēi<br>有 酒 不 盈 杯 。               |

<sup>109</sup> 毕明辉, ibidem, s. 123.

|                                   |                                              |
|-----------------------------------|----------------------------------------------|
| ānpínfù fú suǒyǔ<br>安 贫 富(福) 所 与, | fùguìwéihuòméi<br>富 贵 为 祸 媒。                 |
| jīnyùsuīgāotáng<br>金 玉 虽 高 堂,     | yúwǒjiànghāolái<br>于 我 贱 蒿 莱。 <sup>110</sup> |

Główną treścią tego utworu jest obraz pijącego wino i rozmyślającego, samotnego poety w czasie jasnej, księżycowej i wietrznej nocy. Chociaż na stole jest tylko talerz dzikich warzyw i pół kieliszka lekkiego wina, poeta czuje się bardzo zrelaksowany i usatysfakcjonowany. Wierzy, że życie w biedzie i wypoczynku jest jego błogością, a chciwość bogactwa przynosi katastrofę. Wprawdzie bogaci mieszkają w wysokich domach i jest tam wiele skarbów, złota i jadeitu, ale jego zdaniem są one mniej wartościowe niż chwasty i nie są godne pozazdroszczenia. Cały wiersz wyraża wizję spokojnego i szczęśliwego życia.

Jeżeli chodzi o samą konstrukcję warstwy muzycznej - poza pojedynczymi akordami uzupełniającymi, partie lewej i prawej ręki mają prostą, jednogłosową fakturę. Muzyka pozbawiona jest silnych wahań emocjonalnych, a styl jest delikatny i pełen wdzięku. W całym utworze, zarówno muzyka jak i tekst wyrażają tę samą filozofię, a charakter warstwy muzycznej jest spójny z emocjonalną treścią wiersza. Na przykład w takcie piątym, czwartym i trzecim przed końcem utworu na słowach „Chociaż jesteś na wysokiej pozycji!”, w warstwie muzycznej rozpoczyna się kulminacja w *fortissimo*. Natomiast w następnym zdaniu, które można luźno przetłumaczyć jako „Wydaje mi się, że nic nie jest tego warte”, w muzyce przypada *diminuendo* (przykład 20). Z punktu widzenia autorki kompozycja pokazuje głębokie zrozumienie przez Czeriepnina treści wiersza, sprawiające, że muzyka i poezja osiągają tu spójność estetyczną i znaczeniową. Jest to cecha charakterystyczna tej części cyklu, w częściach pozostałych nie zawsze przejawiająca się w tak dużym stopniu.

<sup>110</sup> Istnieje pięć rozbieżności między tekstem w partyturze a oryginalnym wierszem (słowa użyte w oryginalnym wierszu są w nawiasach), które objawiają się tym, że wymowa słów jest podobna, ale inna. Nie zmienia to wersetu, więc nie ma to wpływu na pierwotne znaczenie wiersza. Autor wyznaje zasadę, że wszystkie informacje wraz z partyturą muszą być przestrzegane w procesie nagrywania płyty. Dlatego też teksty wokalne są zgodne z partyturą.

富 貴 為 禍 源 金 玉 雖 高 貴  
wealth and digni - ty are the evils source. Gold and Jade in spite of praise  
По - че - ти ис - точ - никъ зла. Зо - ло - той ку - миръ

於 我 膝 前 落 葉  
are weeds that I des - pise.  
Лишь сор - на - я тра - ва.

Przykład 20: takt 22-28.

## b) To Answer the Merchants (Animato)

Słowa tej pieśni pochodzą od poety Li Bai (701-762). Ten wiersz pierwotnie nosił tytuł „Pytania i odpowiedzi w górach”, a treść jego była następująca: „Kiedy ktoś zapytał mnie, dlaczego mieszkam w odosobnieniu, w górach, to tylko się śmiałem i nie odpowiadałem, a serce moje było zrelaksowane i spokojne. Opadające na dół kwiaty płyną powoli na wodzie w dal, jest tu jak w ogrodzie z innego świata, jest jak w bajkowej krainie.”

wènyúhéyì shì qībìshān xiàorébùdàxīnzìxián  
问余何意（事）栖碧山，笑而不答心自闲。  
táohuāliúshuǐyǎo yǎo ránqù biéyǒutiāndìfēirénjiān  
桃花流水窅（杳）然去，别有天地非人间。<sup>111</sup>

Wiersz prezentowany jest w formie pytania i odpowiedzi, a Czeriepnin wykorzystał tę samą formę również w procesie komponowania. Utwór jest podzielony na dwie części, każda z nich ma inne tempo, co związane jest z tego typu formą.

Początek utworu to czterotaktowy wstęp i podobnie jak w *Homage to China* w *Pięciu etiudach koncertowych*. Lun Zhi również wykorzystuje tę technikę, aby imitować efekt pipy. Taka aranżacja jest uzasadniona, ponieważ ten instrument pojawił się przed dynastią Tang, kiedy poeta pisał te wiersze. Następne pięć taktów (*sostenuto*) to proste pytanie, po którym (od taktu 10

<sup>111</sup> Ibidem.

w *animato*) artykułowana jest odpowiedź. Ostatni takt kończy się w *sostenuto*, które również w znaczący sposób podkreśla nastrój.

### c) *The Robe of Golden Brocade (Moderato)*

Trzecia pieśń to *The Robe of Golden Brocade (Szata Złotego Brokatu)*. W języku chińskim tytuł ten oznacza coś wspaniałego i cennego. Jest to utwór filozoficzny i melancholijny, tak w partii fortepianowej, jak i wokalne. Cechuje się stosunkowo spokojnym rozwojem muzycznym, bez bogatej rozpiętości harmoniczej i dużych skoków interwałowych, nie oznacza to jednak, że treść muzyczna jest prymitywna. Partia fortepianu jest dopasowana do muzyki wokalne, opartej na skali pentatonicznej, noszącej również cechy recytacji poezji chińskiej. Całość utworu wyraża stosunkowo spokojny nastrój i poety i kompozytora.

Czeriepnin w partyturze wskazuje, że autorem wiersza jest Li Tsi, ale w trakcie procesu weryfikacji okazuje się, że przypisywanie mu tegoż autorstwa jest kontrowersyjne i nieścisłe.

Bohater wiersza mówi: „radzę nie pielęgnować chwały i bogactwa, ale pielęgnować młodość. Kwitnące kwiaty trzeba zbierać na czas, ale kiedy owe kwiaty opadną, można już tylko odciąć gałęzie. Podobnie jest z młodością.” W tym krótkim wierszu jest wiele odpowiadających sobie części zdania lub powtarzają się elementy tego samego słowa, pewne jednak różnice w formułowaniu tekstu nie zmieniają głównej idei mówiącej o pielęgnowaniu czasu i młodości.

Kompozycja Czeriepnina jest spójna ze strukturą wiersza i przyjmuje ten sam rytm prawie do końca. Akcenty w partii fortepianu w części I utworu są identyczne jak w partii wokalne (przykład 21), z subtelnymi zmianami w części II. Wszystko to tworzy piękną muzykę podkreślającą istotnie główne przesłanie poety. Charakter zakończenia (*pp* fortepianu i bardzo ciche *mormorando* śpiewaczki) tworzy świat pełen artystycznego uroku. Świadczy to również o głębokim rozeznaniu kompozytora w kulturze chińskiej, który nie tylko nadaje melodii jej cechy, ale także uzgadnia treść dźwiękową z oryginalnym wierszem pod względem nastroju poezji, specyficznego znaczenia i elementów zdania. Takie wyrażanie wspólnej głównej idei jest

czymś, co potrafi zrobić niewielu kompozytorów.

勸君莫惜金縷  
 Do not waste your days of  
 Ю-ность, свѣ-жесть, кра-со-

衣 勸君須惜少年時  
 youth. Do not wear the golden robe.  
 та вамъ да ны-чтобъ ихъ бе-речь.

Przykład 21: takt 7-17.

#### d) *Traveling Song* (Allegro energico)

Nazwa utworu - 新年, została przetłumaczona przez kompozytora jako *Traveling Song* (*Pieśń podróżna*). W rzeczywistości, w języku chińskim oznacza „Nowy Rok”. Pieśń wykorzystuje oryginalną chińską melodię ludową, pochodzącą z Yunnan. Cały utwór wyraża przede wszystkim zrelaksowaną, radosną atmosferę, ukazuje pozytywną osobowość, ciekawą scenerię oraz dobry nastrój.

Ten utwór przybiera formę często pojawiającą się we współczesnych chińskich pieśniach ludowych, co wyraża się w tym, że utwór jest podzielony na kilka części, a melodia każdej z nich jest taka sama jak rytm słów, jedyną różnicą jest ich znaczenie. Dlatego analiza tego utworu jest nieco łatwiejsza, partia melodyczna jest pojedyncza, fluktuacja linii jest niewielka, a obraz artystyczny - stosunkowo jednolity.

Dzięki utrzymaniu partii fortepianu w jednolitej linii melodycznej z partią wokalną, tworzy się komplementarny związek między tymi przebiegami, co zapobiega wrażeniu, że są one rozłączne, a powtarzającym się melodie nudne i monotonne. W kompozycji znajdujemy wiele fragmentów napisanych w *unisono* (oktawy), uważać więc należy, aby zachować dobrą proporcję między planami, z niezbyt masywnie „rysowanym” basem, co prowadziłoby do zachwiania prostej, przyjemnej i lekkiej narracji.

### e) *Awakening of Spring (Andantino)*

*Przebudzenie wiosny* to wiersz napisany przez Meng Hao Jan (689 - 740) z dynastii Tang. Maluje on obraz spokojnego, pogodnego i pięknego poranka. To utwór napisany na sopran koloraturowy.

Muzyka rozpoczyna się tak, jak zaczyna się piękny, wiosenny dzień - prawa ręka „uderza” delikatnie o klawisze niczym krople deszczu bębniące o okap, a sopran pięknie śpiewa: „zasnęłam na wiosnę i nie wiedziałam, że jest świt, a kiedy się obudziłam, usłyszałam radosne ćwierkanie ptaków na zewnątrz domu.” Partia wokalna w taktach 11-21 (trudna technicznie, długa koloratura), symbolizuje owe szczęśliwe ptaki za oknem, które śpiewają i „rozmawiają” ze sobą. Partia fortepianu w tym fragmencie to długie, połączone ze sobą frazy, skomponowane inaczej niż partia wokalna, mogłyby przypominać one lekki, dżdżysty wiatr. Należy zauważyć, że akordy akompaniamentu fortepianu w taktach 18-19 nie mogą być nadmiernie ciężkie, by nie przytłoczyć ostrych i jasnych dźwięków ptaków. Od taktu 23 (*Misterioso*) poeta inspiruje słuchacza z pomocą nowych skojarzeń, kiedy mówi: „Zeszłej nocy szum wiatru i deszczu nie ustawał, ile pięknych wiosennych kwiatów zostało zdmuchniętych!”

Pieśń w moim odczuciu urocza, koncepcja artystyczna ciekawa, a całą tę scenę „rysują” delikatne emocje. Wszystkie te treści nie są tym, co rzeczywiście widzi poeta - są raczej odczuciami słuchowymi i skojarzeniami po przebudzeniu, a także odbiciem artystycznej wizji, powstałej w jego umyśle.

### f) *My Sister Hon Tsai (Allegretto)*

Tytuł tego utworu *Moja siostra Hon Tsai* odnosi się do imienia bohaterki piosenki. Utwór został skończony w Nowym Jorku, a melodia transkrybowana z ludowych pieśni Suiyuan (obecnie centralny obszar Mongolii Wewnętrznej), łączących cechy muzyczne dwóch grup etnicznych w Chinach, Han i Mongołów. Istnieje również wiele innych wersji transkrypcji tej pieśni ludowej.

Pieśń opisuje, że Hon Tsai jest bardzo piękną kobietą, która tworzy dobre

relacje ze swoim ukochanym. Wzruszająca historia miłosna ulega przerwaniu, kiedy pół roku później wróg atakuje wioskę, a mężczyzna zostaje zabity. Forma tego utworu jest taka sama jak w *Traveling Song* - składa się z jednego, powtarzanego czterokrotnie, podobnego segmentu melodycznego. Melodia jest prosta, zarazem bardzo wdzięczna.

W partii fortepianu w pierwszej części (t. 1-10) i części drugiej (t. 11-20) występują naprzemiennie oktawy w górnym rejestrze wykonywane przez lewą i prawą rękę, co jest dokładnie powtarzane przez melodię wokalną. Druga część jest przeplatana melodycznymi interwałami kwint i oktaw, aby zwiększyć zróżnicowanie muzyki, by nie brzmiała monotonicznie i nudno. W trzeciej części (t. 21-32) zmienia się faktura partii fortepianowej, gdzie nastrój utworu jest inny, aniżeli na początku, co obrazuje nadejście wroga. Ostatnia część (t. 33-42) to śpiew *a cappella* wyrażający złożone emocje smutku i żalu kobiety.

Linie fortepianu i frazowanie wokalne całego utworu są ujednolicone, a aranżacja Czeriepnina idealnie pasuje do muzyki wokalne pod względem rytmu, trybu i kierunku muzycznego. Wzbogacając „słownictwo” harmoniczne, oddaje jednocześnie muzyczną i artystyczną atmosferę oryginalnego utworu jako całości.

### **g) *Drinking Song* (Allegretto)**

Ostatni wiersz jest jednym z reprezentatywnych dzieł Li Bai i jednym z najczęściej tłumaczonych przykładów chińskiej poezji. Z powodu niepowodzenia w swojej karierze, Li Bai odczuwał ból i niesprawiedliwość, którym nie można było ulżyć. Z tego też powodu pił ciągle z przyjaciółmi, a całą tę frustrację widać w tej jego kompozycji.

Treść wiersza jest następująca: „czas płynie jak rzeka wpadająca do morza bez powrotu, życie jest za krótkie i w mgnieniu oka nadchodzi wiek starości. Kiedy jesteś dumny z życia, powinieneś cieszyć się radością w pełni. Urodziliśmy się, aby być użytecznymi. Wydaje się, że znikomość życia jest nieodwracalną tragedią. Proszę, ciesz się nim ze mną. Nieważne, jakie masz bogactwo, według mnie jedynie wino może ulżyć zmartwieniom.”

Poezja ta pozornie skupia się na temacie nieodwracalnego procesu

starzenia, w rzeczywistości chodzi w tym wierszu o problem niedocenianego talentu i poczucie bezsilności poety. Splecione są tutaj różne emocje - rozczerowanie i pewność siebie, żal i chęć walki. Ten wiersz wciąż znajduje się w chińskich podręcznikach, a uczniowie uczą się go recytować.

Ta pieśń jest ostatnią z całej serii, a także najdłuższą. Wykorzystuje różnorodne muzyczne zmiany, z odważnym, ale delikatnym falowaniem nastroju, co ma za zadanie wierne oddanie skomplikowanych uczuć poety.

Pierwszą część (t. 1-45) utworu można podzielić na dwa fragmenty - ten pierwszy (t. 1-29) jest smutną, pesymistyczną refleksją na temat życia i przemijania, ale drugi (t. 30-45) niesie ze sobą nutę optymizmu i radości. Emocjonalnie sprzeczny stan poety odzwierciedla się w wyraźnych muzycznych zmianach. Podobnie - część druga (t. 46-71) podzielona również jest na dwa, zróżnicowane pod względem treści odcinki (t. 46-64 i t. 65-71). Od taktu 101 do końca, partia wokalna składa się niemal samych akcentowanych ćwierćnut, wyrażających zapewne wzburzenie żal i wzruszenie poety.

Przy komponowaniu muzyki do chińskiej poezji, niezależnie od tego, czy są to kompozytorzy zachodni, czy też chińscy, będą pojawiać się odchylenia ich interpretacji. W *Seven Songs on Chinese poems op.71*, muzyka i literatura nie są prostym związkiem, Czeriepnin samodzielnie przetłumaczył te obcojęzyczne dzieła literackie, opierając się na swoim osobistym doświadczeniu i zrozumieniu kultury i użył muzyki, aby pokazać swoje głębokie uczucia dotyczące tych chińskich wierszy. Forma muzyki opiera się tu na emocjonalnej treści poezji, a struktura, szybkość, rytm i kierunek emocjonalny tworzą spójną atmosferę. Koncepcja artystyczna wyrażona językiem poezji i obrazy malarskie przedstawione w nutach muzycznych są ze sobą zintegrowane, a fuzja różnych stanów wewnętrznych finalizuje się doskonale w zakresie słów, obrazów i efektów dźwiękowych.

## PODSUMOWANIE

Powyższa analiza wykazała, że na przestrzeni wieków kultura chińska wywierała stopniowy wpływ na kultury zachodnie. Miało to także swój wydzźwięk w twórczości kompozytorskiej, w której pierwsze inspiracje kulturą chińską dostrzec można pod koniec XVII wieku, poprzez wyraźniejsze już próby w wieku XVIII, aż do ich rozkwitu w wieku XIX. Najpełniejsze poznanie kultury chińskiej i wykorzystanie jej w muzyce zachodniej miało natomiast miejsce dopiero w wieku XX. Przez kilka stuleci zatem proces ten podlegał historycznemu rozwojowi i rozprzestrzenianiu na kolejne obszary twórczości zachodniej. W obecnych czasach, a mamy wiek XXI, spoglądając wstecz na wielokulturowe czy inspirowane innymi kulturami dzieła ubiegłych stuleci, dostrzec można ich ewolucję w kierunku dążenia od inspiracji będących fantazją, wyobrażeniem kompozytora o innej kulturze do inspiracji będących realnym nawiązaniem do innej kultury w wyniku jej poznania. Dlatego też autorka postęp ten przypisuje przenoszeniu chińskiej atmosfery na coraz szersze otoczenie w różnych kręgach kulturowych zachodu, gdzie powstaje miejsce na podkreślanie jej znaczącej wartości, jak również dostrzega jego korelację z ogólną globalizacją, zjawiskiem wielokulturowości, czy też wzrastającym zainteresowaniem i poszanowaniem obcych kultur, które traktowane są równorzędnie.

Z punktu widzenia autorki kompozytorzy zachodni mogą mieć różny poziom poznania kultury chińskiej, na podstawie różnych doświadczeń mogli ją poznać w większym lub mniejszym stopniu, jednak nie świadczy to o ich stosunku do niej, obrazuje tylko pewien stopień wiedzy o niej. Zdaniem autorki jednym z najlepszych sposobów na poznanie kultury chińskiej jest z nią bezpośredni, długotrwały kontakt np. wyjazd do Chin, ponieważ przebywanie w konkretnym otoczeniu daje największe możliwości kontaktu z tradycyjną kulturą. We współczesnym świecie nie jest to jedyna możliwość, bowiem wraz z rozwojem technologii i informacji oraz masową migracją ludności chińskiej, mieszkańcy krajów zachodnich mogą na wiele sposobów pośrednio i bezpośrednio kontaktować się i doświadczać chińskiej kultury

we własnych krajach. Kolejnym ważnym aspektem w poznawaniu chińskiej kultury może być czytanie książek, oglądanie filmów i poszukiwanie informacji w internecie. Dlatego zwraca uwagę fakt, że współczesny kompozytor nie musi odwiedzać Chin, aby poznać ich kulturę i czerpać z niej inspiracje.

Jeżeli chodzi o przykłady literatury muzycznej, utwory inspirowane kulturą chińską, z uwzględnieniem stopnia i rodzaju nawiązania do tej kultury, powinny być rozpatrywane w następujących kategoriach:

1. Utwory kompozytorów, którzy pozostają pod wpływem chińskiej kultury w zakresie historyczno-filozoficznym, ideologicznym, myślowym lub wykorzystujący ich fundamentalne zasady do metod kompozycji. Warto wspomnieć o twórczości Johna Cage'a, który w swoich utworach (szczególnie *Music of Changes*, ale wcześniej również, lecz w mniej sprecyzowany sposób, w *Imaginary Landscape no. 4* oraz *Koncert na fortepian preparowany cz. III*) jako metodę komponowania materiału dźwiękowego obrał system liczbowy. W *Music of Changes* inspirował się antyczną księgą chińską *I Ching*, która jest systemem symboli używanych do identyfikacji porządku w przypadkowych zdarzeniach. Dla Cage'a stał się narzędziem do tworzenia dzieł w technice aleatorycznej (aleatoryzm kontrolowany).
2. Utwory kompozytorów, którzy pozostają pod wpływem chińskiej kultury materialnej i środowiska jako wytworu kultury ideologicznej, w tym stylu życia oraz szeroko rozumianej sztuki (architektury, malarstwa, sztuk audio-wizualnych, muzyki). Przykładem może być *Tambourin chinois op. 3* Fritza Kreislera, oparty na jego wrażeniach z Chinatown w Stanach Zjednoczonych lub niektóre utwory Abrama Chasinsa, opisującego konkretne sceny z chińskiego życia za pomocą muzyki.
3. Utwory kompozytorów, którzy pozostają pod wpływem języka i pisma chińskiego oraz chińskiej literatury i poezji. Przykładem może być *IV Koncert fortepianowy* Czeriepnina, inspirowany chińskimi opowieściami historycznymi. W tej kategorii powinny znaleźć się także wszystkie utwory wokalne i wokalno-

instrumentalne do chińskich tekstów poetyckich.

W pracy przeanalizowano cztery obszerne przykłady inspirowane kulturą chińską. Omawiani kompozytorzy wykorzystali w swoich dziełach różne elementy nawiązujące do chińskiej kultury, którą poznali w tradycyjny lub nowoczesny sposób.

Spojrzenia na kulturę chińską z perspektywy tradycyjnej dokonał Czeriepnin, ponieważ poznał chińską kulturę osobiście, podróżując po Chinach, gdzie zgłębił tajniki chińskiej muzyki, poznawał chińską historię i tradycje oraz podejmował próby naśladowania chińskich technik kompozytorskich. W *Pięciu etiudach koncertowych* kompozytor wykorzystał różne chińskie formy sztuki i instrumenty muzyczne, stosował też metody kompozytorskie, charakterystyczne dla tradycyjnej muzyki chińskiej. W *Siedmiu pieśniach do poematów chińskich*, oprócz zastosowania poezji klasycznej i ludowej, starał się on wykorzystać muzykę do podkreślenia pierwotnego znaczenia wierszy. Dzięki temu zintegrował w swoich dziełach osiągnięcia kultury wschodniej i zachodniej, starając się w jak największym stopniu z historycznej perspektywy ukazać chińską tradycyjną estetykę i artystyczną koncepcję.

Chasins i Gould swoje zainteresowanie kulturą chińską zgłębili natomiast z perspektywy nowoczesnej - poprzez obcowanie z powszechnie dostępnymi dziełami kultury chińskiej: sztuką filmową, dziełami literackimi i muzycznymi, nagraniami wideo. Nabytą wiedzę o chińskiej kulturze wykorzystali jako inspiracje w swoich utworach, uwzględniając też popularne elementy zachodniej muzyki, takie, jak np. jazz, i łącząc je w utworach skomponowanych przy użyciu swoich technik kompozytorskich, co stworzyło całkiem nowe wartości estetyczne. W *Trzech Chińskich Utworach* wykorzystał Chasins popularne zachodnie elementy XX wieku do stworzenia scen z życia w Chinach w tym samym okresie, prezentując fenomen zjawiska kultury fusion i tworząc ilustracje muzyczne zgodne ze współczesną estetyką. Natomiast Gould w *Utworach o Chinach* bardziej polega na wykorzystaniu różnic między odmiennymi kulturami, aby osiągnąć różnorodność osobistych stylów, wykorzystuje wiedzę percepcyjną do stworzenia w swoich kompozycjach niepowtarzalnego klimatu.

Widać z tego, że zarówno Czeriepnin, jak i Gould mieli styczność z tradycyjnymi chińskimi instrumentami lub formami sztuki i dzielą ten sam rodzaj inspiracji kulturowych, ale komponowane przez nich dzieła prezentują zupełnie inne style. Perspektywa tradycyjna i perspektywa nowoczesna reprezentują dwie różne postawy, różne pomysły i różne koncepcje twórcze. Tworzy to urozmaicony zasób dzieł inspirowanych kulturą chińską, który jeszcze bardziej ubogacił i tak już obfitą literaturę pianistyczną.

Wczesne przejawy inspiracji kulturą chińską w twórczości kompozytorów zachodnich wynikały z potrzeby wzbogacenia ich stylu kompozytorskiego oraz nadanie indywidualnego charakteru ich twórczości artystycznej. Z biegiem czasu elementy kultury zachodniej i wschodniej zaczęły się przenikać i integrować, tworząc całkiem nową estetykę, nowy system kulturowy. Obecnie, we wspomnianym systemie przenikania się kultur, duża odpowiedzialność spada na wykonawcę dzieła - tutaj pianistę, który musi starać się jednoznacznie przedstawić ideę i zamysł kompozytora.

Zanim pianista będzie mógł rozpocząć pracę nad repertuarem, konieczna jest jego analiza w celu zrozumienia tła twórczego, inspiracji oraz intencji kompozytora. Pianiści zachodni, nieznający chińskiej kultury, przed pracą nad repertuarem z literatury chińskiej lub będącym pod wpływem chińskiej kultury, powinni sprawdzić, jaki element kulturowy kompozytor chciał przedstawić w danym utworze, aby móc głębiej zrozumieć przesłanie muzyki. Dotyczy to również pianistów chińskich, którzy nawet jeśli już znają swoją muzykę, też powinni unikać stereotypów, jeżeli chodzi o interpretację testu po jego pierwszym czytaniu. Zdaniem autorki pomocne w tym może być czytanie tekstów kultury chińskiej, czytanie literatury opisującej tę kulturę i oglądanie różnego rodzaju materiałów wideo, które wywrą na odbiorcy bezpośrednie wrażenie, zobrazują chińską kulturę, aby wykonawca mógł bardziej zrozumieć dzieło, a tym samym zdefiniować jego kategorie estetyczne, niezbędne do dalszej interpretacji. Niezależnie od tego, czy wykonuje się repertuar tradycyjny pod względem estetyki, czy utwory nowoczesne, tudzież awangardowe, trzeba poddać je równej weryfikacji i analizie, aby ukazać więcej szczegółów twórczości kompozytora.

Nieporozumienia kulturowe wynikające z różnic estetycznych między Wschodem a Zachodem są zjawiskiem stałym i właśnie z powodu tych różnic,

ciekawych bardzo często, dzieła sztuki są szeroko rozpowszechniane. W pewnym stopniu zależy to od ograniczeń poznawczych, co skutkuje bardzo często różnicami interpretacyjnymi, jeśli chodzi o nowe pozycje literatury.

Każda kultura materialna, ideologiczna i muzyczna są sobie równe, a ich podstawy są przekazywane odbiorcom z pomocą różnorodnych interpretacji. Nie można zaprzeczyć, że postawy społeczeństwa wobec różnych kultur wynikają z wpływu polityki, poznania i doświadczenia - wszystkie owe kultury przechodzą też przez okres powstania, rozwoju, chwały i upadku. W procesie przenikania rozwój i zmiana przejawiają się w różnych aspektach: przeszłości-teraźniejszości, siebie-obcego, odległości-bliskości i fikcji-rzeczywistości. Centralnym punktem jest postawa szacunku, której należy przestrzegać na każdym etapie w procesie poznawczym różnych kultur.

Związek między różnymi kulturami jest więc, w metaforycznym ujęciu, zarówno daleki i bliski. Różne pojedyncze kultury rozwijają się i zmieniają w czasie, a między nimi istnieje wiele różnic i podobieństw. Dlatego wygórowane pochwały czy nawet nieumyślne dyskryminowanie mniejszości nie są właściwymi postawami kulturowymi. Stosunek do wszelkich dzieł i idei międzykulturowych powinien być tolerancyjny, równy i otwarty na zasadzie szacunku. Tylko na tej podstawie można osiągnąć cel, jakim jest wspólny postęp.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura

- Aalst J. A. Van, *Chinese Music*, Paragon House, New York 1966.
- Anna, *Chińska muzyka w oczach ludzi Zachodu*, Shanghai Normal University, Shanghai 2008.
- [安娜, 西方人眼中的中国音乐, 上海师范大学, 上海 2008.]
- Baldoria Charisse, recenzowana praca: *Chasins: Three Chinese Pieces for the Piano by Abram Chasins*, American Music Teacher 2013, Vol. 63, No. 1, Music Teachers National Association.
- Bellman Jonathan, *The Exotic in Western Music*, recenzja: Walter Aaron Clark, „Notes” 1999, Tom. 56, nr. 1, s. 101-103.
- Bi Minghui, „Czynnik chiński” w muzyce zachodniej w XX wieku, Shanghai Conservatory of Music Press, Shanghai 2007.
- [毕明辉, 20 世纪西方音乐中的“中国因素”, 上海音乐学院出版社, 上海 2007.]
- Cage John, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown 1961.
- „Cage John.”, hasło w: *Dictionary of Music Education*, Irma H. Collins, Plymouth 2013, s. 43.
- Chang Chi-Jen, *Alexander Tcherepnin: His Influence on Modern Chinese Music*, Columbia University, 1983.
- Chen Dong, *Analiza tworzenia chińskich etiud Aleksandra Czeriepnina*, „Musical Works” 2015, nr. 3, s. 111-112.
- [陈东, 齐尔品中国练习曲的创作分析, „音乐创作” 2015, 第 3 期, s. 111-112.]
- Chen Tingxiang, *Chinise Culture*, Chongqing University Press, Chongqing 2001.
- [陈廷湘, 中国文化, 重庆大学出版社, 重庆 2001.]
- Chinghsuan Lily Hsieh, *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers: Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, The Ohio State University, Columbus 2004.

- Daly Shawn Timothy, *Abram Chasins: A Study of Selected Works for Solo Piano and Two Pianos*, University of Cincinnati, 2007 Cincinnati.
- Encyclopedia of China*, Encyclopedia of China Publishing House, Beijing 2009.
- [中国大百科全书, 中国大百科全书出版社, 北京 2009.]
- Folkman Benjamin, *Aleksandr Czeriepnin: Eurazjatycki kompozytor działający w Chinach*, tł. Wu Weixi, „Art of Music” 2013, nr. 2, s. 17-21.
- [本杰明·福克曼, 亚历山大·齐尔品: 活动在中国的欧亚作曲家, 伍维曦译, „音乐艺术” 2013, 第 2 期, s. 17-21.]
- Ge Chang, *Refleksje na temat chłodzenia „chiński nurt” w Europie w XVIII wieku*, „Popular Literature” 2010, nr. 19, s. 225-226.
- [戈畅, 对十八世纪欧洲“中国热”降温的思考, „大众文艺” 2010, 第 19 期, s. 225-226.]
- Gong Hongyu, *Badania Czeriepnina za granicą - i powiązane badania w Chinach*, „Art of Music” 2019, nr. 1, s. 136-154.
- [宫宏宇, 齐尔品研究在海外——兼及国内有关研究, „音乐艺术” 2019, 第一期, s. 136-154.]
- Green Edward, *China and the West—The Birth of New Music*, „Contemporary Music Review” 2007, Tom. 26 nr. 5-6, s. 493-499.
- Han Jiantang, *China's Cultural Heritage*, Beijing Language and Culture University Press, Beijing 2000.
- [韩鉴堂, 中国文化, 北京语言文化大学出版社, 北京 2000.]
- Hugh de Ferranti, recenzowana praca: *The Way of the Pipa: Structure and Imagery in Chinese Lute Music by John E. Myers*, „Ethnomusicology” 1996, Tom. 40, nr. 1, s. 107-111.
- Hummel W. Arthur, *Some Basic Principles in Chinese Culture*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 1951, Tom. 95, nr. 4, s. 453-456.
- Jiang Jing, *The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition*, „Asian Music, Spring – Summer” 1991, Tom. 22, nr. 2, s. 83-96.
- Johnson Henry, *Jack Body: Crafting the Asian Soundscape in New Zealand Music*, „New Zealand Journal of Asian Studies” 2014, s. 219-236.
- Kahn Douglas, *John Cage: Silence and Silencing*, „The Musical Quarterly”

- 1997, Tom. 81, nr. 4, s. 556-598.
- Kraus Richard Curt, *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*, Oxford University Press, New York, 1989.
- Liang Maochun, *Kompozytor z Hongkongu - lata 30. do 90.*, SDX Joint Publishing Company, Beijing 1999.
- [梁茂春, 香港作曲家——三十年代至九十年代, 三联书店, 北京 1999.]
- Lu Lu, *Badania nad chińskimi utworami fortepianowymi Czeriepnina - również nad wpływem Czeriepnina na chińską muzykę współczesną*, Shandong Normal University, Jinan 2009.
- [陆璐, 齐尔品中国风格钢琴作品研究——兼论齐尔品对中国近现代音乐的影响, 山东师范大学, 济南 2009.]
- Powell John, *How Music Works: The Science and Psychology of Beautiful Sounds, from Beethoven to the Beatles and Beyond*, Little Brown and Company, New York 2010.
- Reich Willi, *Alexander Tcherepnin*, drugi wyd. popr, M. P. Belaieff, Bonn 1970.
- Reich Willi, „Alexander Tcherepnin”, hasło w: *Dictionary of American Classical Composers*, N. Butterworth, New York 2005, s. 532.
- Reichwein Adolf, *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century (History of Civilization)*, Reichwein Press, Vancouver 2007.
- Said W. Edward, *Orientalism*, tł. Wang Yugen, SDX Joint Publishing Company, Beijing 1999.
- Scott Ronald David, *Band Music of Morton Gould*, Texas Tech University, 1997 Texas.
- Spence Jonathan D., *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*, tł. Ruan Shumei, Guangxi Normal University Press, 2013.
- Sun Xingqun, „Silent music”, „Voice of solitary”, „Great music” - *Thoughts on Musical of Confucianism, Buddhism and Taoism*, „People's Music” 2008, no. 9, s. 64-69.
- [孙星群, 无声之乐 孤掌之声 大音希声——儒释道音乐思想思考, “人民音乐” 2008, no. 9, s. 64-69.]

- Tao Yabing, *The History of Musical Exchange Between China and Western World*, Encyclopedia of China Publishing House, Beijing 1994.  
[陶亚兵, *中西音乐交流史稿*, 中国大百科全书出版社, 北京 1994.]
- Thrasher R. Alan, *The Role of Music in Chinese Culture*, „The World of Music” 1985, Tom. 27, nr. 1, s. 3-18.
- Wuellner S. Guy, *A Chinese Mikrokosmos*, „College Music Symposium” 1985, Tom. 25, s. 130-143.
- Yang Hon-Lun i Saffle Michael, *China and the West: music, representation, and reception*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2017.
- Wang Hui, *The origin and evolution of Chinese character*, Shanxi People's Publishing House, Xian 1999.  
[王辉, *汉字的起源及其演变*, 陕西人民出版社, 西安 1999.]
- Wang Ning, Qian Linsen i Ma Shude, *Wpływ chińskiej kultury na Europę*, Hebei People's Publishing House, Shijiazhuang 1970.  
[王宁, 钱林森, 马树德, *中国文化对欧洲的影响*, 河北人民出版社, 石家庄 1970.]
- Wang Tianshu, *Alexander Tcherpnin's "Five Concert Studies": An Homage to Chinese Musical Styles, Instruments, and Traditions*, The University of Arizona, Tucson 1999.
- Wang Xianming i Hu Qingzhu, *Kontynuacja zachodniego przekazu kultury chińskiej w XIX wieku i jej wpływy*, „Academic Exchange” 2018, nr. 4, s. 49-57.  
[王宪明, 胡庆祝, *19 世纪中国文化的继续西传及其影响*, „学术交流” 2018, 第 4 期, s. 49-57.]
- Weagel Deborah i Cage John, *Silence in John Cage and Samuel Beckett: 4' 33" and "Waiting for Godot"*, „Samuel Beckett Today” 2002, Tom. 12, s. 249-262.
- Zhang Bin, *Eksploracja chińskich elementów w zachodnich utworach fortepianowych*, „Art Education” 2018, nr. 11, s. 225-226.  
[张彬, *西方钢琴作品中的中国元素探究*, „艺术教育” 2018, 第 11 期, s. 225-226.]
- Zhang Jiren, *Tcherpnin and Chinese Modern Music*, „Art of Music” 2013,

nr. 2, s. 47-57.

[张己任, 齐尔品与中国近代音乐, „音乐艺术” 2013, 第 2 期, s. 47-57.]

Zhou Ning, *Odkrywanie chińskich zasobów kulturowych światowej cywilizacji*, „Southeast Academic Research” 2003, nr. 3, s. 81-90.

[周宁, 探寻世界文明的中华文化资源, „东南学术” 2003, 第 3 期, s. 81-90.]

Zhu Naicheng, *The Yan and Huang Era and the Origin and Formation of Chinese Civilization*, „Journal of Xinyang Normal University (Philos.& Soc.Sci.Edit.)” 2019, Tom.39 nr.3, s. 91-102.

[朱乃诚, 炎黄时代与中国文明的起源和形成, „信阳师范学院学报(哲学社会科学版)” 2019, 第 39 卷第 3 期, s. 91-102.]

### **Partytury**

Chasins Abram, *Three Chinese Pieces for the piano*, Alfred Music Publishing, USA 2012, 00-40822.

Gould Morton, *Pieces of China for piano*, G. Schirmer, New York 2013, ED 3709.

Tcherepnin Alexander, *Seven Songs on Chinese poems*, M.P. Musikverlag, Bonn 2001, BEL312.

Tcherepnin Alexander, *5 Concert Studies for Piano op. 52*, red. Yang Jing-Mao, Schott Music, Mainz 1999, ED 9179.

## **Lista fortepianowych pozycji solowych i kameralnych pozostających pod wpływem kultury chińskiej od XX wieku**

### **Utwory fortepianowe**

---

**Abaza Alexis Borison** (1916-1994 Stany Zjednoczone):

Sixteen short piano pieces based on tunes of China Op. 22 (1982)

Chinese engravings: compositions and arrangements for pianoforte solo Op. 56 (1977)

Chinesische Ballade: Sixteen short piano pieces based on Chinese melodies Op. 76 (1986)

---

**Adams John** (1947- Stany Zjednoczone):

China Gates for piano (1977)

---

**Arapov Boris Aleksandrovich** (1905-1992 Rosja):

Six Pieces on Chinese Folk Themes for piano (1955)

---

**Busoni Ferruccio** (1866-1924 Włochy):

Elegien for piano BV 249 No. 4 Turandots Frauengemach (1907)

---

**Cage John** (1912-1992 Stany Zjednoczone):

Music of Changes for piano (1951)

4' 33" for any instrument or combination of instruments (1952)

---

**Chasins Abram** (1903-1987 Stany Zjednoczone):

Three Chinese Pieces for piano (1926)

---

**Curnow James** (1943- Stany Zjednoczone):

Chinese Folk Fantasy for piano

---

**Czeriepnin Aleksandr** (1899-1977 Rosja):

Piano Study on the Pentatonic Scale Op. 51 (1934-5)

Five Concert Études for piano Op. 52 (1934-6)

Technical Exercises on the 5 Note Scale for piano Op. 53 (1934-6)

Piano Method on Pentatonic Scale (1934-5)

---

**Eichheim Henry** (1870-1942 Stany Zjednoczone):

Oriental Impressions for piano No. 4: Nocturnal Impressions of Peking,

No. 5: Chinese (1919)

---

|                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Gould Morton</b> (1913-1996 Stany Zjednoczone):                                                  |
| Pieces of China (1985)                                                                              |
| <b>Grainger Percy</b> (1882-1961 Australia):                                                        |
| Beautiful Fresh Flower for piano (1935)                                                             |
| <b>Griffes Charles Tomlinson</b> (1884-1920 Stany Zjednoczone):                                     |
| The Pleasure-Dome of Kubla Khan for piano (1912)                                                    |
| <b>Ketèlbey Albert</b> (1875-1959 Anglia):                                                          |
| In a Chinese Temple - Garden: Oriental Phantasy for piano (1923)                                    |
| <b>Martinů Bohuslav</b> (1890-1959 Czechy):                                                         |
| The Fifth Day of the Fifth Moon for piano H. 318 (1948)                                             |
| <b>McDonald John</b> (1959- Stany Zjednoczone):                                                     |
| Piano Album for piano Op. 419 No. 47. Li Po (2005)                                                  |
| <b>Niemann Walter</b> (1876-1953 Niemcy):                                                           |
| Alt-China for piano Op.62 (1919)                                                                    |
| <b>Ore Harry</b> (1885-1972 Rosja):                                                                 |
| South China Fantasy for piano Op. 17 (1948)                                                         |
| Five South Chinese Folk Songs for piano Op. 17a (1946)                                              |
| Macao lullaby for pianoforte Op. 19                                                                 |
| Two Southern Chinese Melodies for piano                                                             |
| From north to south through East Asia, concert suite, based on oriental music for pianoforte Op. 23 |
| <b>Ornstein Leo</b> (1893-2002 Stany Zjednoczone):                                                  |
| À la Chinoise for piano Op.39 SO 60 (1918)                                                          |
| <b>Ritzen Peter</b> (1956- Belgia):                                                                 |
| Chinese Rhapsody for piano Nr. 1 (1987)                                                             |
| Chinese Rhapsody for piano Nr. 2 'Dance of the little happy Buddhas' (1989)                         |
| Chinese Rhapsody for piano Nr. 3 'Chinese Market' (1989)                                            |
| 4 Transcriptions on Chinese folk songs for Piano (2009)                                             |
| <b>Scott Cyril</b> (1879-1970 Anglia):                                                              |
| Lotus Land for piano Op. 47 No. 1 (1905)                                                            |
| <b>Smith Michael</b> (1938-2022 Stany Zjednoczone):                                                 |
| Impressions of Chinese woman study for piano (1993)                                                 |

---

**Strawinski Igor** (1882-1971 Rosja):

Le chant du rossignol arrangement for piano (1927)

---

**Waeber-Diaz Jacqueline** (1967- ):

Improvisation on a Chinese Folk Song for piano (1996)

---

## Utwory kameralne

## Utwory kameralne wokalne

---

**Abaza Alexis Borison** (1916-1994 Rosja):

Gedichte von Mao Tse-Tung für gesang und klavier, ausgewählt von Li Tiefu (1964)

---

**Abbado Marcello** (1926-2020 Włochy):

Quindici poesie t'ang per voce, flauto, oboe, violoncello, pianoforte (1959)

---

**Aeschbacher Niklaus** (1917-1995 Szwajcaria):

3 Gesänge für sopran, violine, klavier No. 2 Improvisation, No. 3 Der Silberreiherr (1936)

---

**Allan-Moore Beatrice:**

No more the peach tree for voice and piano (1925)

---

**Allen Geoffrey** (1927-2021 Anglia/Australia):

Two Chinese Songs to poems by Li Po for high voice and piano (1948/49)

---

**Altmann Hans** (1904-1961 Niemcy):

7 Lieder aus «Die chinesische Flöte» für stimme, klavier Op. 24 (1930)

---

**Anner Emil** (1870-1925 Szwajcaria):

Drei Lieder von Li-Tai-Pe für singstimme mit klavier Op. 7 (1921)

---

**Apostel Hans Erich** (1901-1972 Niemcy):

Fünf Lieder nach der chinesischen Flöte für gesang und klavier (1923)

---

**Artjomow Wjatcheslaw Petrowitsch** (1940- Rosja):

Syn pri lunnom swete/Träume bei Mondschein für stimme, altflöte, cello, klavier (1981)

---

**Ast Max** (1875-1964 Austria):

Liebestrunken für stimme, klavier (1928)

---

|                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Auric Georges</b> (1899-1983 Francja):                                                                        |
| Quatorze [recte: Huit] poèmes chinois pour voix, piano (1913?)                                                   |
| <b>Avshalomov Jacob</b> (1919-2013 Stany Zjednoczone):                                                           |
| On the Tung Ting Lake for voice and piano (1937)                                                                 |
| Taking leave of a friend for voice, flute, viola, piano (1994)                                                   |
| <b>Bachlund Gary</b> (1947- Stany Zjednoczone):                                                                  |
| Der Poet for medium of high voice and piano (2014)                                                               |
| <b>Badings Henk</b> (1907-1987 Holandia):                                                                        |
| Chansons orientales zang en piano No. 4. Sur les bords du Jo-Yeh (1943)                                          |
| <b>Bainbridge Walter:</b>                                                                                        |
| Songs of a forgotten Age for voice and piano No. 4. Under the Crescent Moon (1910)                               |
| <b>Bantock Granville Ransome</b> (1868-1946 Anglia):                                                             |
| Song of China for voice and piano from Series Songs of the East (1898)                                           |
| Jasmin-flower (Moo-lee-hwa) in F Major for voice and piano (1911)                                                |
| Songs from the Chinese Poets for voice and piano Series I-IV (1918-9)                                            |
| <b>Bassett Leslie</b> (1923-2016 Stany Zjednoczone):                                                             |
| The jade garden: four miniatures of Ancient Japanese and Chinese poetry for soprano and piano No. 3 Night (1977) |
| <b>Bazlik Miro</b> (1931- Słowacja):                                                                             |
| Five songs on Chinese poetry for voice, flute, cello, piano No. 3 Quand jet'attendais (1960)                     |
| <b>Becker John Joseph</b> (1886-1961 Stany Zjednoczone):                                                         |
| 2 Poems of Departure for voice and piano (1927)                                                                  |
| <b>Beckwith John</b> (1927- Kanada):                                                                             |
| Five lyrics of the T'ang dynasty for high voice and piano (1949)                                                 |
| <b>Beekhuis Hanna</b> (1889-1980 Holandia):                                                                      |
| Les deux flutes pour voix, 2 flûtes, piano les deux flûtes (1967)                                                |
| <b>Belyaev Vladimir</b> (1948- Rosja):                                                                           |
| Vokalzyklus auf Texte altchinesischer Dichter für stimme, klavier (1991)                                         |

---

**Bergner Carl** (Niemcy):

Lieder, Band III für eine singstimme und klavier No. 5 Die Frau des Kriegers spricht im Herbst (1939)

---

**Berkeley Lennox** (1903-1989 Anglia):

Five Chinese Songs for medium voice and piano Op. 78 (1971)

---

**Berr José** (1874-1947 Niemcy/Szwajcaria):

Lieder aus der «Chinesischen Flöte» für singstimme mit klavier Op. 100 (1936)

Die rote Rose für singstimme mit klavier Op. 76 (1942)

---

**Bibalo Antonio** (1922-2008 Włochy):

Endless longing: notturno for baritone and piano (1966)

---

**Bijvanck Henk** (1909-1969 Holandia):

4 Chinesche liederen voor zang, piano (1959)

2 liederen voor bariton, piano (1959)

---

**Birch Robert Fairfax** (1917-? Stany Zjednoczone):

The waning moon: set of seven songs to Chinese poems for medium voice and piano (1959)

---

**Bissell Keith** (1912-1992 Kanada):

Hymns of the Chinese Kings: A cycle of six songs for high vocal and piano (1968)

---

**Bjelinski Bruno** (1909-1992 Chorwacja/Jugosławia):

Bez povratka (Li Tai Po) / Keine Rückkehr für stimme, klavier (1952-1972)

---

**Blanc Jean Robert** (1907-?):

Trois mélodies pour chant et piano No. 1 Clair de lune (Jing ye si) (1939)

---

**Bliss Arthur** (1891-1975 Anglia):

The ballads of the four seasons for voice and piano F 170 (1923)

---

**Boix Manuel Palau** (1893-1967 Hiszpania):

Del oriente lejano canto y piano (1960?)

---

**Borstlap John** (1950- Holandia):

Sechs chinesische Gedichte für sopran und klavier (1982)

---

|                                                                                                                                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Bortz Alfred</b> (1882-1969 Niemcy):                                                                                          |
| Zwei Gesänge des Li Tai Po für stimme, klavier Op. 20 (1919)                                                                     |
| <b>Brandse Wim</b> (1933-2011 Holandia):                                                                                         |
| Drie liederen voor mezzosopraan en piano Op. 30 No. 1 Si-schy No. 3<br>Herberg in de lente (1989)                                |
| <b>Branscombe Gena</b> (1881-1977 Kanada/Stany Zjednoczone):                                                                     |
| A Lute of Jade for voice and piano No. 2 My fatherland (1911)                                                                    |
| <b>Bredemeyer Reiner</b> (1929-1995 Niemcy):                                                                                     |
| Ariae für stimme, flöte, oboe, fagott, trompete, schlagzeug, klavier<br>(1965)                                                   |
| <b>Brüggemann Kurt</b> (1908-2002 Niemcy):                                                                                       |
| Die ferne Flöte: sechs Liedern nach Versen von Li-Tai-Pe für stimme,<br>flöte, oboe, viola, klavier und schlaginstrumente (1932) |
| <b>Büchtger Fritz</b> (1903-1978 Niemcy):                                                                                        |
| In den Wind gesungen: vier Lieder nach Gedichten von Li Tai Pe und<br>Li Hung Tschang für stimme, klavier (1957)                 |
| <b>Cairati Alfredo</b> (1875-1960 Włochy):                                                                                       |
| Das Flötenlied des Herbstes für singstimme und klavier<br>Lied auf dem Flusse für singstimme und klavierbegleitung (1931)        |
| <b>Campbell Phyllis</b> (1891-1974 Australia):                                                                                   |
| Collected songs, Vol. V, Chinese poets for medium voice and piano                                                                |
| <b>Capellen Georg</b> (1869-1934 Niemcy):                                                                                        |
| Die geheimnisvolle Flöte für stimme und klavier (1910?)                                                                          |
| <b>Carpenter John Alden</b> (1876-1951 Stany Zjednoczone):                                                                       |
| Water Colors: Four Chinese Tone Poems for voice and piano (1916)                                                                 |
| <b>Cerha Friedrich</b> (1926- Austria):                                                                                          |
| Der Silberreiherr für stimme und klavier WV 11 No. 1 (1945-7)                                                                    |
| <b>Coenen Paul Franz</b> (1908-1995 Niemcy):                                                                                     |
| Vier Lieder aus der chinesischen Flöte für stimme und klavier Op. 51<br>(1960?)                                                  |
| <b>Copland Aaron</b> (1900-1990 Stany Zjednoczone):                                                                              |
| Old Poem for voice and piano (1920)                                                                                              |

---

**Crist Bainbridge** (1883-1969 Stany Zjednoczone):

Languor for voice and piano (1923)

---

**Cummins Lucile** ( -1975 Stany Zjednoczone):

The silk spinner for voice and piano (1960?)

---

**Czeriepnin Aleksandr** (1899-1977 Rosja):

Seven Songs on Chinese Poems for soprano or tenor and piano Op. 71 (1945)

Cycle of 7 Chinese Folksongs for bass or other voices and piano Op. 95 (1962)

---

**David Thomas Christian** (1925-2006 Austria):

Vier Lieder nach chinesischen Gedichten für hohen sopran und klavier (1963)

---

**Diethelm Caspar** (1926-1997 Szwajcaria):

Notturmo. 5 Lieder für sopran und klavier (1958)

---

**Ducol Bruno** (1949- Francja):

Li Po pour voix, chœur d'enfants, deux pianos, deux percussions (1994)

---

**Ebert Hans** (1889-1952 Niemcy):

Exotische Lieder: ein Zyklus für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: Op. 9 No. 1 Chinesisches Trinklied, No. 5 Liebestrunken

Op. 10 No. 5 Der Pavillon aus Porzellan

Op. 12 No. 5 Lied auf dem Flusse (1916)

---

**Edler Robert** (1912-1986 Niemcy):

Die geheimnisvolle Flöte Op. 23 für stimme, klavier (1930?)

---

**Einem Gottfried von** (1918-1996 Niemcy):

Fünf Lieder aus dem Chinesischen für mittlere singstimme und klavier Op. 8 (1946-8)

---

**Enthoven Henri Emile** (1903-1950 Holandia):

Drei Gesänge per voce media e pianoforte Op. 16 (1930?)

---

**Erdmann Dietrich** (1917-2009 Niemcy):

Sechs Lieder für sopran und klavier No. 1 Fern der Heimat, No. 6 Jammer der Erde (1945)

---

|                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Ettinger Max</b> (1874-1951 Austria/Szwajcaria):                                                       |
| Drei Lieder aus dem Chinesischen für singstimme mit klavier Op. 16 (1920?)                                |
| Zwei Lieder nach Li-tai-pe für singstimme mit klavier (1939)                                              |
| <b>Fabre Gabriel-André</b> (1858-1921 Francja):                                                           |
| Poèmes de jade pour voix, piano (1905)                                                                    |
| <b>Falla Manuel de</b> (1876-1946 Hiszpania):                                                             |
| 3 Mélodies for baritone and piano G 37 No. 2 Chinoiserie (1909)                                           |
| <b>Farjeon Harry</b> (1874-1948 Anglia):                                                                  |
| Lute of Jade: Five songs for voice and piano (1924)                                                       |
| <b>Fine Vivian</b> (1913-2000 Stany Zjednoczone):                                                         |
| The Great Wall of China for soprano, flute, violin, cello, piano (1947)                                   |
| <b>Franken Wim</b> (1922-2012 Holandia):                                                                  |
| Yoeng Poe Tsjoeng: Acht liederen op oudchinese gedichten voor zangstem en piano (1959)                    |
| <b>Frumerie Gunnar de</b> (1908-1987 Szwecja):                                                            |
| Fyra kinesiska sanger för röst (hög) och piano Op. 66 (1975)                                              |
| <b>Füglistaller Carl</b> (1872-1956 Szwajcaria):                                                          |
| Fünf Lieder nach alten chinesischen Dichtungen für singstimme mit klavier Op. 5 (1927)                    |
| <b>Fussan Werner</b> (1912-1986 Niemcy):                                                                  |
| Viva la Kumpaneja: Kantate über das Vagantenleben für stimme, männerchor, horn, trompete, klavier (1976?) |
| <b>Gartenlaub Odette</b> (1922-2014 Francja):                                                             |
| Cinq mélodies sur des poèmes de Franz Toussaint pour voix, piano No. 1 Le héron blanc (1948)              |
| <b>Gerner Hermann</b> (1939- Austria):                                                                    |
| Sechs Lieder nach chinesischen Gedichten für stimme, violine, klavier (1990)                              |
| <b>Gilse Jan Pieter Hendrik van</b> (1881-1944 Holandia):                                                 |
| Lied auf dem Flusse für hohe stimme und klavier (1925)                                                    |
| <b>Gousset Bruno</b> (1958- Francja):                                                                     |
| Encres de Chine pour voix, piano (2004)                                                                   |

|                                                                                                                |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Greif Olivier</b> (1950-2000 Francja):                                                                      |
| Taking leave of a friend for voice and piano Op. 44 (1974)                                                     |
| <b>Griffes Charles Tomlinson</b> (1884-1920 Stany Zjednoczone):                                                |
| 5 Poems of Ancient China and Japan for medium voice and piano Op.10 (1916-7)                                   |
| <b>Grimm Willy</b> (1913-2010 Szwajcaria):                                                                     |
| 4 Lieder für bass-stimme und klavier Op. 3 (1957)                                                              |
| <b>Gruenberg Louis</b> (1884-1964 Stany Zjednoczone):                                                          |
| Songs for voice and piano Op. 15 No. 8 Clearing at dawn (1922)                                                 |
| <b>Gui Vittorio</b> (1885-1975 Włochy):                                                                        |
| Ombre cinesi: 6 liriche per voce e pianoforte (1922)                                                           |
| <b>Hager-Zimmermann Hilde</b> (1907-2002 Austria):                                                             |
| Pfirsichblüte für stimme, klavier (1975)                                                                       |
| Lieder für stimme, klavier No. 2 Die ferne Laute (1989)                                                        |
| <b>Hallin Margareta</b> (1931-2020 Szwecja):                                                                   |
| Tva sanger av Li Tai Po für stimme, klavier (2000?)                                                            |
| <b>Handman Dorel</b> (1906-? Francja):                                                                         |
| Sept mélodies pour chant et piano No. 1 D'ou vient le rayon (1947)                                             |
| <b>Harrison Sadie</b> (1965- Australia):                                                                       |
| Whit what do winter's summer sing for voice and piano No. 3<br>A Day: Summer (2005)                            |
| <b>Haussermann John</b> (1909-1986 Stany Zjednoczone):                                                         |
| On the river for voice and piano Op. 30 No. 2 Intoxications of love (1950?)                                    |
| <b>Hedwall Lennart</b> (1932- Szwecja):                                                                        |
| Fyra Kilsista Vårpoem för röst och piano (1986)                                                                |
| <b>Hegeler Anna</b> (1879-1937 Niemcy):                                                                        |
| Vier Lieder für eine singstimme mit begleitung des pianoforte Op. 2<br>No. 1 Der Pavillon aus Porzellan (1911) |
| <b>HelbergmAndrew</b> (1978- Australia):                                                                       |
| Anh sang (music): a miniature for voice, cello, piano, triangle, speaking voice (2010)                         |

|                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Hersant Philippe</b> (1948- Francja):                                                            |
| Poèmes chinois pour chœur mixte et piano (2002)                                                     |
| <b>Herz Maria</b> (1878-1950 Niemcy/Anglia/USA):                                                    |
| Sechs Lieder aus der chinesischen Flöte für stimme, klavier (1922)                                  |
| <b>Hirschfeld Caspar René</b> (1965- Niemcy):                                                       |
| Kranichpaar im Dunkel Op. 39 - 5 Lieder nach altchinesischer Dichtung für gesang und klavier (1992) |
| <b>Horsman Edward Imeson</b> (1873-1918 Stany Zjednoczone):                                         |
| Two Songs of Old China for a high voice with piano accompaniment (1916)                             |
| <b>Horusitzky Zoltán</b> (1903-1985 Węgry):                                                         |
| Dalok kinai versekre (Songs on chinese poems) hangra, zongorára Op. 13 (1964?)                      |
| <b>Immisch Artur</b> (1902-1949 Niemcy):                                                            |
| Vier chinesische Lieder nach Li Tai Pe für stimme, klavier (1930?)                                  |
| Sieben Lieder aus «Die chinesische Flöte» von Hans Bethge für stimme, klavier (1930?)               |
| <b>Ippisch Franz</b> (1883-1958 Austria):                                                           |
| Die Lotosblumen, Der Pavillon aus Porzellan für stimme, klavier (1925/26)                           |
| <b>Janárčeková Viera</b> (1941- Słowacja/Niemcy):                                                   |
| Sieben chinesische Lieder für stimme, klavier (1986)                                                |
| <b>Janunger Kjell</b> (1937- Szwecja):                                                              |
| Tre Kinesiska Sångar för röst och piano (1977-8)                                                    |
| <b>Jelínek Stanislav</b> (1945- Czechy):                                                            |
| Zedm zrnok ryze: pisnovy cyclus pro hlas, klavír (1983)                                             |
| <b>Jokl George</b> (1896-1954 Austria/Stany Zjednoczone):                                           |
| Lieder für stimme, klavier (1920?)                                                                  |
| <b>Kauder Hugo</b> (1888-1972 Austria/Stany Zjednoczone):                                           |
| Lieder/Lau Yang für stimme, klavier (1930?)                                                         |
| <b>Karkoff Maurice</b> (1927-2013 Szwecja):                                                         |
| Skuggspel, Klara Vatten: Nio Kinesiska Sångar för röst och piano Op.173 (1990)                      |

|                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tre kinesiska sånger för röst och piano Op. 178 (1990)                                       |
| Early summer: Five Chinese songs for vocal and piano Op.179 (1991)                           |
| <b>Keats Horace</b> (1895-1945 Australia):                                                   |
| Five chinese poems for voice and piano (1930?)                                               |
| <b>Keldorfer Robert</b> (1901-1980 Austria):                                                 |
| Drei Kammerlieder aus der Lyrik des Li Tai Pof für stimme,<br>streichquartett, klavier Op. 5 |
| <b>Kelly Frederick Septimus</b> (1881-1916 Anglia):                                          |
| Six Songs for voice and piano Op. 6 No. 2 The Sages' Dance (1910)                            |
| <b>Koch Sigurd von</b> (1879-1919 Szwecja):                                                  |
| Die geheimnisvolle Flöte: Fünf chinesische Lieder für stimme, klavier<br>(1916)              |
| <b>Kohn Karl Georg</b> (1926- Austria/Stany Zjednoczone):                                    |
| The red cockatoo: The monk from Shu for four-part chorus with piano<br>(1954)                |
| <b>Korn Peter Jona</b> (1922-1998 Niemcy):                                                   |
| Die geheimnisvolle Flöte für stimme, klavier (1940)                                          |
| <b>Kornauth Egon</b> (1891-1959 Austria):                                                    |
| Die geheimnisvolle Flöte für stimme, klavier Op. 24 No. 1 (1918)                             |
| <b>Korte Karl Richard</b> (1928-2022 Stany Zjednoczone):                                     |
| Wine of the grape: confession for voice and piano (1968)                                     |
| <b>Kowalski Max</b> (1882-1956 Niemcy/Anglia):                                               |
| Zwölf Lieder von Li Tai Po für stimme, klavier Op. 25 (1938-9)                               |
| <b>Krimsky Salim Manussowitsch</b> (1930- Rosja):                                            |
| Fünf Gedichte von Li Bo für stimme, klavier (2013)                                           |
| <b>Kruse Werner</b> (1910-2005 Szwajcaria):                                                  |
| 3 Lieder nach Li-tai-pe für singstimme mit klavier (1929)                                    |
| <b>Krzywicki Jan</b> (1948- Stany Zjednoczone):                                              |
| Four songs on texts by Li Po for soprano and piano (2003)                                    |
| <b>Kuusisto Ilkka Taneli</b> (1933- Finlandia):                                              |
| Drei chinesische Lieder für sopran, flöte und klavier (1956)                                 |
| <b>Lajovic Anton</b> (1878-1960 Słowenia):                                                   |
| Tri pesmi za visoki glas s spremljanjem klavirja (1920?)                                     |

|                                                                                           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Lambert Constant</b> (1905-1951 Anglia):                                               |
| 8 Poems of Li-Po for voice, piano or 8 insts. (1926-9)                                    |
| <b>Lamote de Grignon Ricard</b> (1899-1962 Katalonia):                                    |
| L'Aire daurat cinc poemes xinesos de Tu-Fu, Li-Po i Wu-Ti per a veu i piano (1962)        |
| <b>Laporta Mark Stevens</b> (Stany Zjednoczone):                                          |
| City of brocade for contralto, violin, and piano (1980)                                   |
| <b>Leerink Hans</b> (1906-1990 Holandia):                                                 |
| De wonderfluit voor zang en piano (1916)                                                  |
| <b>Leeuw C. H. van der</b> (Holandia):                                                    |
| Die chinesische Flöte: drei liederen für stimme, klavier (1913)                           |
| <b>Lekberg Sven</b> (1899-1984 Stany Zjednoczone):                                        |
| Birds singing at dusk for voice and piano (1950?)                                         |
| <b>Liebermann Rolf</b> (1910-1999 Szwajcaria):                                            |
| Chinesische Liebeslieder für hohe singstimme und klavier (1945)                           |
| Chinesisches Lied (1949)                                                                  |
| <b>Lilburn Douglas Gordon</b> (1915-2001 Nowa Zelandia):                                  |
| Li Po in Spring for voice and piano (1947)                                                |
| <b>Lyatoshynsky Borys</b> (1895-1968 Ukraina):                                            |
| Trzy romanse o wierszach starożytnych poetów chińskich na głos i fortepian (1925)         |
| <b>Lothar Mark (Lothar Hundertmark)</b> (1902-1985 Niemcy):                               |
| Lieder für eine singstimme und klavier Op. 4 (1921)                                       |
| <b>Ludewig Wolfgang</b> (1926-2017 Niemcy):                                               |
| Die Zeit ist reif, Zyklus in 7 teilen für sopran, sprecher, klavier und schlagzeug (1986) |
| <b>Lyon James</b> (1872-1949 Anglia):                                                     |
| Four Songs from the Chinese for medium voice and piano Op. 61 (1922)                      |
| <b>Martinů Bohuslav</b> (1890-1959 Czechy):                                               |
| Chinese Songs for solo voice and piano H. 147 (1925)                                      |
| <b>Maw Nicholas</b> (1935-2009 Anglia):                                                   |
| Six Chinese Songs for contralto and piano (1959)                                          |

|                                                                                                                                        |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Mayer Lise Maria</b> (1894-1968 Austria):                                                                                           |
| Der Tanz der Götter für stimme, klavier (1913)                                                                                         |
| <b>Meyersberg Gustav:</b>                                                                                                              |
| Sechs Lieder zu Texten aus der «Chinesischen Flöte» von Bethge Hans für stimme, klavier Op. 3 (1917)                                   |
| <b>Michelet Michel</b> (1894-1995 Ukraina/Niemcy/Francja/Stany Zjednoczone):                                                           |
| Chinoiserie = Chinese song-paintings after Li Po for voice, 2 flutes, bassoon, harp, celeste, and piano, or for voice and piano (1952) |
| <b>Michielsen Leonard Pieter Joseph</b> (1872-1944 Holandia):                                                                          |
| Sechs Gesänge chinesischer Lyrik für stimme, klavier (1916)                                                                            |
| <b>Moeschinger Albert</b> (1897-1985 Szwajcaria):                                                                                      |
| Vier Lieder für hohe stimme und streichquartett MWV 90 (1934)                                                                          |
| <b>Moritz Edvard</b> (1891-1974 Klabund Niemcy/Stany Zjednoczone):                                                                     |
| Vier chinesische Lieder für eine singstimme und klavier Op. 15 (1921)                                                                  |
| Vier ernste Lieder mit klavierbegleitung Op. 18 (1925)                                                                                 |
| Fünf chinesische Lieder mit klavierbegleitung Op. 26 (1925)                                                                            |
| Vier Lieder nach Texten von George A. Goldschlag voor zangstem en piano Op. 75                                                         |
| Die Beständigen voor zangstem en piano (1930)                                                                                          |
| <b>Mors Rudolf</b> (1920-1988 Niemcy):                                                                                                 |
| Sechs Lieder nach Gedichten von Li Tai Pe für stimme, klavier. (1983)                                                                  |
| Drei Lieder nach chinesischen Gedichten für stimme, klavier                                                                            |
| <b>Moser Franz Joseph</b> (1880-1939 Austria):                                                                                         |
| Fünf Lieder für stimme, klavier Op. 29 (1919)                                                                                          |
| Vier Gesänge mit Klavierbegleitung aus der chinesischen Flöte für stimme, klavier Op. 31 (1919)                                        |
| <b>Motte-Fouqué Friedrich de la</b> (1874-1944 Niemcy):                                                                                |
| Vier lyrische Stimmungsbilder von Li-Tai-Pe für stimme, klavier Op. 30 (1930?)                                                         |
| <b>Mraczek Joseph Gustav</b> (1878-1944 Czechy):                                                                                       |
| Chinesisch-japanische Lieder für eine singstimme mit pianoforte begleitung No. 4 Der Silberreihher (1922)                              |

|                                                                                                                                                                                                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Nummi Seppo</b> (1932-1981 Finlandia):                                                                                                                                                                                                     |
| Kiinalainen laulukirja I-IV/Chinese Songbook for voice and piano (1945-1978)                                                                                                                                                                  |
| <b>Parker Katharine</b> (1886-1971 Tasmania):                                                                                                                                                                                                 |
| Songs from the Chinese Poets for voice and piano (1928)                                                                                                                                                                                       |
| <b>Partch Harry</b> (1901-1974 Stany Zjednoczone):                                                                                                                                                                                            |
| Seventeen Lyrics by Li Po for voice and piano (1930-3)                                                                                                                                                                                        |
| <b>Pataky Hubert</b> (1892-1953 Niemcy):                                                                                                                                                                                                      |
| Chinesische Lieder für stimme, klavier Op. 4 (1911)                                                                                                                                                                                           |
| <b>Pergament Moses</b> (1893-1977 Szwecja):                                                                                                                                                                                                   |
| Fyra kinesiska sanger för röst, piano (1946)                                                                                                                                                                                                  |
| <b>Peterson John</b> (1957- Australia):                                                                                                                                                                                                       |
| Satellite of love and fear: cycle of five songs for soprano and piano and two solo piano interludes (2017)                                                                                                                                    |
| <b>Pfiffner Ernst</b> (1922-2011 Szwajcaria):                                                                                                                                                                                                 |
| Kantate über die Weltzeit: Nach chinesischen Gedichten für bariton, schlagzeug, klavier (1959)                                                                                                                                                |
| <b>Plangg Volker</b> (1953- Austria):                                                                                                                                                                                                         |
| Das Schattengemenge – 5 Gesänge nach Gedichten von Du Fu und Li Bai in der Übersetzung von Hildburg Heider für bassbariton, gemischten chor, 2 klaviere, 2 harfen, celesta, keyboard/orgel, schlagwerk, pauken und streichorchester (2016/17) |
| <b>Pluister Simon</b> (1913-1995 Holandia):                                                                                                                                                                                                   |
| Drie liederen voor zang en piano (lyrische Chineesche gedichten) (1942)                                                                                                                                                                       |
| <b>Polignac Armande de</b> (1876-1962 Francja):                                                                                                                                                                                               |
| La flûte de Jade pour voix et piano (1922)                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Pololáník Zdeněk</b> (1935- Czechy):                                                                                                                                                                                                       |
| Čtyři písně o konci jara pro nižší hlas a noneto nebo klavír (1958)                                                                                                                                                                           |
| <b>Ponce Manuel Maria</b> (1882-1948 Meksyk):                                                                                                                                                                                                 |
| Cinco poemas chinos para voz, piano (1932)                                                                                                                                                                                                    |
| <b>Provazník Anatol</b> (1887-1950 Czechy):                                                                                                                                                                                                   |
| Chinesische Flöte für stimme, klavier Op. 132 (1925)                                                                                                                                                                                          |

|                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Ran Shulamit</b> (1949- Izrael/Stany Zjednoczone):                                                                                                |
| Moon songs - A Song Cycle in Four Acts for soprano, flute (doubling piccolo), violoncello, and piano (2011)                                          |
| <b>Redman Reginald</b> (1892-1972 Anglia):                                                                                                           |
| Five settings of poems from the Chinese for bassoon, 2 clarinet, 2 flute, french horn, harp, oboe, percussion, piano, soprano, strings, tenor (1950) |
| Five chinese miniatures for soprano and piano (1951)                                                                                                 |
| <b>Register P. Brent</b> (Stany Zjednoczone):                                                                                                        |
| The mirror/Six songs from Ancient China for soprano, flute, and piano (2011)                                                                         |
| <b>Regteren Altena Lucas van</b> (1924-2000 Holandia):                                                                                               |
| The River-Merchant's Wife: A Letter for mezzo soprano and piano (1953)                                                                               |
| <b>Reinitz Béla</b> (1878-1943 Węgry):                                                                                                               |
| Klabund-Lieder für stimme, klavier (1926)                                                                                                            |
| <b>Rettich Wilhelm</b> (1892-1988 Niemcy/Holandia):                                                                                                  |
| Drei Lieder für singstimme, flöte und klavier Op. 8 No. 3 Die ferne Flöte (1924)                                                                     |
| <b>Reynvaan Marie Cornélie Cathérine</b> (1854-1934 Holandia):                                                                                       |
| De wonderflit: voor zang met fluit en pianobegeleiding (1918)                                                                                        |
| <b>Riethmüller Helmut</b> (1912-1966 Niemcy):                                                                                                        |
| Gesänge des Li Tai Pe für bariton und klavier (1949)                                                                                                 |
| <b>Ritzen Peter</b> (1956- Belgia):                                                                                                                  |
| Chinese requiem for soprano, piano, choir, grand orchestra en Chinese percussion on a poem by Santiago Rupérez Durá (1990-94)                        |
| <b>Roger Denise</b> (1924-2005 Francja):                                                                                                             |
| Petits poèmes d'après le chinois pour chant et piano (2003)                                                                                          |
| La Gelée blanche pour chant et piano (1965)                                                                                                          |
| <b>Rooth Anna-Greta</b> (1901-1993 Szwecja):                                                                                                         |
| Eldflugan, sång och piano                                                                                                                            |
| Fyra kinesiska sånger, sång och piano                                                                                                                |
| Två kinesiska sånger, sång och piano                                                                                                                 |

---

Kinesiska sånger, sång och piano

---

**Rose John** (1928-2018 Anglia):

Two Chinese Landscapes Op. 24a for bass-baritone and piano, Op. 24b for mezzo-soprano and piano (2004)

Two Odes of Farewell for baritone and piano Op. 27 (2005)

Hommage to a solitary for baritone and piano Op. 28 (2006)

Five Odes anent Li Po for flute, piano, Soprano Op. 29 (2007)

Three Soliloquies from the Tang Dynasty for baritone and piano Op. 30 (2008)

Three mountainscapes for voice and piano Op. 31 (2010)

Odes from the Chinese for baritone and piano (2002)

Odes from the Chinese for mezzo-soprano and piano (2003)

Homeward Journey for baritone and piano (2004)

Two Cautionary Odes for harp, mezzo-soprano, piano (2005)

Lines from the Tomb of an Unknown Woman for harp, mezzo-soprano, piano (2005)

---

**Roussel Albert** (1869-1937 Francja):

Deux Poèmes chinois op. 12 for voice and piano (1907-8)

Deux Poèmes chinois op. 35 for voice and piano (1927)

Deux Poèmes chinois op. 47 for voice and piano (1932)

---

**Rosenberg Hilding** (1892-1985 Szwecja):

Fjorton kinesiska poem: En suck från en trappa av jade för en röst och piano (1950)

---

**Rottenberg Ludwig** (1865-1932 Austria/Niemcy):

Die geheimnisvolle Flöte für klavier, singstimme (1914)

---

**Rovics Howard** (1936- Stany Zjednoczone):

Songs on Chinese Poetry for soprano, flute, piano, cello, alto flute, flutem (1982)

---

**Röntgen Julius** (1855-1932 Niemcy/Holandia):

Chinesische Lieder für mezzo-sopran und klavier Op. 66 (1916)

---

**Rubin Marcel** (1905-1995 Austria):

Nachtgedanken - 7 Lieder (Li Tai Pe) für mittlere stimme, klavier (1987)

---

|                                                                                           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Ruyeman Daniël</b> (1886-1963 Holandia):                                               |
| Chineesche liederen voor piano, zang (1917)                                               |
| <b>Sander Lothar</b> (1903-1983 Niemcy):                                                  |
| Nebellied für stimme, klavier (1934)                                                      |
| <b>Schatt Leo</b> (1889-1982 Niemcy):                                                     |
| Die Beständigen für stimme, klavier (1947)                                                |
| <b>Schelb Josef</b> (1894-1977 Niemcy):                                                   |
| Sechs Lieder nach altchinesischer Dichtung für stimme, klavier (1945)                     |
| <b>Schierbeck Poul</b> (1888-1949 Dania):                                                 |
| Kinesiske flojte für stimme, klavier (oder orchester) Op. 10 (1920)                       |
| <b>Schneider Willy</b> (1907-1983 Niemcy):                                                |
| Chinesische Lieder nach Gedichtes von Li Tai Pe für mezzosopran,<br>klavier Op. 58 (1962) |
| <b>Schoeck Othmar</b> (1886-1957 Szwajcaria):                                             |
| Drei Lieder für tiefere stimme und klavier Op. 7 (1907)                                   |
| <b>Schollum Robert</b> (1913-1987 Austria):                                               |
| Vier Lieder nach altchinesischen Gedichten für stimme, klavier Op. 109<br>(1979)          |
| <b>Schreiber Adolf</b> (1883-1920 Czechy):                                                |
| Der Tanz der Unsterblichen für stimme, klavier (1915?)                                    |
| <b>Schröder Hanning</b> (1896-1987 Niemcy):                                               |
| Mond und Menschen - Neun Lieder nach Bethge für stimme, klavier<br>(1958)                 |
| <b>Schuller Gunther</b> (1925-2015 Stany Zjednoczone):                                    |
| Six Early Songs for voice and piano (1944)                                                |
| <b>Schurmann Gerard</b> (1924-2020 Holandia/Anglia):                                      |
| Cheunch'i - Cycle of 7 Songs from the Chinese for voice and piano<br>(1966)               |
| <b>Scott Cyril</b> (1879-1970 Anglia):                                                    |
| Two Chinese Songs for voice and piano Op. 46 No. 1 Waiting, No. 2<br>A Picnic (1906)      |
| A Song of Wine for voice and piano Op.46 No.3 (1907)                                      |
| An Eastern Lament for voice and piano Op.62 No.3 (1909)                                   |

---

**Serei Zsolt** (1954- Węgry):

Harom kinai negysoros-Li-Tai-Po verseire mezzoszoprán hangra  
és zongorára / Three Chinese Quatrains (1996)

---

**Sieber Rolf** (1906-? Austria):

Li-Tai-Po-Gedichte für stimme, 2 flöten, violine, cello, klavier (1938)  
Selbstvergessenheit für stimme, klavier (1938)

---

**Simon James** (1880-1944 Niemcy):

Drei Lieder aus der chinesischen Flöte für eine singstimme  
mit begleitung des klavieres Op. 10 (1913)

---

**Sitsky Larry** (1934- Australia):

Eight settings after Li-Po for low voice, flute, cello, piano (1974)

---

**Sjögren Emil** (1853-1918 Szwecja):

Li-Tai-Po Songs for bass with piano accompaniment Op.54 (1911)  
Die Treppe im Mondlicht für stimme, klavier Op. 59 (1912)

---

**Small Haskell** (1948- Stany Zjednoczone):

The twisted pine-branch for voice, horn, piano (1983)

---

**Smith Michael** (1938-2022 Stany Zjednoczone):

Impressions on Chinese Prints for piano, drums, bass, cello and alto sax  
(1976)

---

**Spalding Eva Ruth** (1883-1969 Anglia):

Drifting (we cannot keep the gold of yesterday) for voice and piano  
(1920?)

---

**Spanjaard Martin** (1892-1942 Holandia):

Drei Lieder nach Gedichten von Li-Tai-Po für eine singstimme  
mit klavierbegleitung (1916)

---

**Spinner Leopold** (1906-1980 Austria):

Zwei Lieder No. 1 Selbstvergessenheit für stimme, klavier (1936)

---

**Staiger Emil** (1908-1987 Szwajcaria):

Der Silberreihher für singstimme mit klavier (1930?)  
Wanderer in der Herberge für singstimme mit klavier (1936)

---

**Steffen Wolfgang** (1923-1993 Niemcy):

Drei Lieder nach Gedichten des Li-Tai-Pe für stimme, klavier Op. 17a

---

|                                                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| (1955)                                                                                                                          |
| <b>Stein Don Allen</b> (Stany Zjednoczone):<br>Three songs on chinese poems for voice and piano (1984)                          |
| <b>Stepanian Aro Levoni</b> (1897-1966 Armenia):<br>Fünf Romanzen auf Gedichte östlicher Dichter für stimme, klavier.<br>(1959) |
| <b>Strauss Richard</b> (1864-1949 Niemcy):<br>Gesänge des Orients for tenor and piano Op. 77 No.3 (1928)                        |
| <b>Sugár Rezső</b> (1919-1988 Węgry):<br>Kinai miniatűrök: Lieder alt hangra és zongorára (1954)                                |
| <b>Svenonius Björn</b> (1908-1982 Szwecja):<br>Sanger under mane och siren för röst, piano (1978)                               |
| <b>Šček Breda</b> (1893-1968 Słowenia):<br>Med rozami (Glasbeni tisk): 4 pesmi za glas, klavir (1955)                           |
| <b>Škerjanc Lucijan Marija</b> (1900-1973 Słowenia):<br>Pesmi za glas, klavir (1918-9)                                          |
| <b>Taxin Ira</b> (1950- Stany Zjednoczone):<br>Love lyrics for voice and piano No. 4 Lines (1972)                               |
| <b>Tedoldi Agide</b> (1887-1938? Włochy):<br>Due liriche cinesi una voce e pianoforte (1930)                                    |
| <b>Tittel Ernst</b> (1910-1969 Austria):<br>Vier Lieder nach dem Chinesischen des Li Tai Po für stimme, klavier<br>(1934)       |
| <b>Ullmann Viktor</b> (1898-1944 Austria):<br>Zwei Chinesische Lieder für stimme, klavier (1943)                                |
| <b>Ulmer Oskar</b> (1883-1966 Niemcy/Szwajcaria):<br>Fluch des Krieges für singstimme mit klavier Op. 34 (1934)                 |
| <b>Uray Ernst Ludwig</b> (1906-1988 Austria):<br>Der Silberreihher für stimme, klavier (1934)                                   |
| <b>Van Someren-Godfrey Masters</b> (1887-1947 Anglia):<br>A little fête for voice and piano (1930?)                             |

|                                                                                        |
|----------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Vermeulen Mathijs</b> (1888-1867 Holandia):                                         |
| Trois chants d'amour voor mezzosopraan en piano (1961-2)                               |
| <b>Weysberg Yuliya Lazarevna</b> (1878-1942 Rosja):                                    |
| Chinese Songs for voice and piano Op. 7 (1915?)                                        |
| <b>Waechter Eberhard Freiherr von</b> (1886-1959 Austria):                             |
| Fünf Gedichte für stimme, klavier Op. 3 No. 2 In der Fremde (1916)                     |
| <b>Wagenaar Bernard</b> (1894-1971 Holandia/Stany Zjednoczone):                        |
| 3 Songs from the Chinese na sopran, flet, harfę i fortepian (1921)                     |
| <b>Wagner-Régeny Rudolf</b> (1903 - 1969 Niemcy):                                      |
| Lieder der Frühe - Die geheimnisvolle Flöte: An einem Abend for voice and piano (1921) |
| <b>Waldkirch Heinrich von</b> (1898-1982 Szwajcaria):                                  |
| Sechs Gesänge Li-tai-pe's für sopranstimme mit klavierbegleitung Op.18 (1915)          |
| <b>Warlock Peter</b> (1894-1930 Anglia):                                               |
| Saudades for voice and piano No.1 Along the Stream (1916)                              |
| <b>Webern Anton</b> (1883-1945 Austria):                                               |
| Die geheimnisvolle Flöte for voice and piano Op. 12 No. 2 (1915-7)                     |
| In der Fremde for voice and piano Op. 13 No.3 (1917)                                   |
| <b>Weismann Julius</b> (1879-1950 Niemcy):                                             |
| Drei Lieder aus dem Chinesischen für stimme, klavier Op. 52 (1913)                     |
| <b>Wellesz Egon</b> (1885-1974 Austria/Anglia):                                        |
| Lieder aus der Fremde for voice and piano Op. 15 No. 1                                 |
| Die Geheimnisvolle Flöte (1913)                                                        |
| <b>Wendland Waldemar</b> (1873-1947 Niemcy):                                           |
| Drei altchinesische Lieder nach Dichtungen des Li-Tai-Po für stimme, klavier (1916)    |
| <b>Wertheim Rosy</b> (1888-1949 Holandia):                                             |
| La chanson déchirante voor sopraan, fluit en piano (1926)                              |
| Les deux flutes sopraan, fluit en piano (1939)                                         |
| Trois chansons stem, fluit, harp/piano (1939)                                          |
| <b>Willingham Lawrence</b> (1942-2006 Stany Zjednoczone):                              |
| The River Merchant's Wife for soprano, flute, percussion, piano, cello                 |

---

Op. 20 (1980)

---

**Wilson Thomas** (1927-2001 Stany Zjednoczone/Szkocja):

The willow branches: seven songs from the Chinese for voice and piano  
(1983)

---

**Wocke Erich** (1907-1972 Niemcy):

Chinesische Flöte für stimme, flöte, klavier Op. 132 (1950?)

---

**Wolfsthal Josef** (1899-1931 Austria/Galicja):

Vier Lieder nach Gedichten von Li-Tai-Pe für eine Singstimme  
und Klavier (1917)

---

**Würz Anton** (1903-1995 Niemcy):

Sieben Gesänge nach Versen chinesischer Dichter für stimme, klavier  
Op. 61 (1964)

Acht Lieder für stimme, klavier Op. 3 No. 3 Wanderer erwacht In der  
Herberge (1932)

---

**Zahler Noel** (1951- Stany Zjednoczone):

Four songs of departure for voice and piano (1977)

---

**Zemlinsky Alexander von** (1871-1942 Austria):

Zwei Lieder (Skizzen) für stimme, klavier (1938)

---

**Zimmerli Patrick J.** (1968- Stany Zjednoczone):

Wine songs for soprano and piano (2011)

---

**Zimmermann Bernd Alois** (1918-1970 Niemcy):

Für Lieder mittlere singstimme und klavier No. 5: Schenke im Frühling  
(1946)

---

## Utwory kameralne instrumentalne

---

**Abaza Alexis Borison** (1916-1994 Rosja):

Memories of China [Yi Shu Zhongguo] for violin and piano Op. 28  
(1981)

---

**Czeriepnin Aleksandr** (1899-1977 Rosja):

Rondo for 2 pianos Op. 87b (1952)

---

**Grenfell Maria** (1969- Nowa Zelandia/Australia):

Poems of a bright moon for flute, clarinet and piano (2000)

---

|                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Iberg Helge</b> (1954- Norwegia):                                                                               |
| Lotus plucking song for piano, chamber orchestra (2011)                                                            |
| <b>Kreisler Fritz</b> (1875-1962 Austria):                                                                         |
| Tambourin Chinois for violin and piano Op. 3 (1910)                                                                |
| Lotus Land for violin and piano arrangement from Cyril Scott (1922)                                                |
| <b>Kruse Werner</b> (1910-2005 Szwajcaria):                                                                        |
| Musik nach Li-tai-pe für 2 klaviere (1926?)                                                                        |
| <b>Lambert Constant</b> (1905-1951 Anglia):                                                                        |
| 8 Poems of Li-Po for voice, piano or 8 insts. (1926-9)                                                             |
| <b>Liebersen Peter</b> (1946-2011 Stany Zjednoczone):                                                              |
| King Gesarna flet piccolo, klarnet basowy, róg w F-puzon, perkusję,<br>2 fortepiany, wiolonczelę i narrator (1991) |
| <b>Smith Michael</b> (1938-2022 Stany Zjednoczone):                                                                |
| Impressions on Chinese Prints for piano, drums, bass, cello and alto sax<br>(1976)                                 |
| <b>Woronow Grigori</b> (1948-2008 Rosja):                                                                          |
| From the deserted shore looking at the mountains for flute, clarinet,<br>violin, cello, piano (2007)               |

## STRESZCZENIE

W obecnym, XXI wieku, świat akademicki powraca do studiów nad subkulturą i kulturą Konfucjusza, nie ma jednak na ich temat prawie żadnych współczesnych danych. W przypadku utworów fortepianowych inspirowanych kulturą chińską, pierwszą reakcją muzyków zachodnich na wzmiankę o nich jest przywołanie na pamięć *Pagodes* Debussy'ego, czy innych utworów wykorzystujących skalę pentatoniczną. W rzeczywistości, jest to myślenie w części tylko trafne. *Pagodes* - to utwór skomponowany przez Debussy'ego pod wpływem kultury orientalnej, a skala pentatoniczna reprezentuje tylko niektóre cechy tej muzyki, która nie może być bezpośrednio utożsamiana z kulturą chińską. Wydaje się, że odnajdujemy tu sedno problemu; nasza koncepcja estetyczna wciąż tkwi w orientalizmie czy egzotyce XVIII i XIX wieku i braku oceny autentyczności. Czym jest utwór fortepianowy pod wpływem czystej kultury chińskiej w XX wieku? To jest problem, na którego rozwiązaniu polega niniejsza praca.

W przypadku tematów tego samego rodzaju, więcej jest literatury w Chinach, ale jej większa część opiera się na badaniach naukowców chińskich, a kierunek tych badań dotyczy raczej wpływu na same Chiny. Opierając się na własnych doświadczeniach edukacyjnych i zrozumieniu różnic w metodach edukacji muzycznej w Chinach czy w Polsce, autorka podejmuje próbę analizy tego typu repertuaru z perspektywy kompozytorów i badaczy zachodnich.

Autorka zakłada, że przykłady literatury muzycznej inspirowane kulturą chińską, z uwzględnieniem stopnia i rodzaju nawiązania do tej kultury, powinny być rozpatrywane w następujących kategoriach:

1. Utwory kompozytorów, którzy pozostają pod wpływem chińskiej kultury w zakresie historyczno-filozoficznym, ideologicznym, myślowym lub wykorzystujący ich fundamentalne zasady do metod kompozycji;
2. Utwory kompozytorów, którzy pozostają pod wpływem chińskiej kultury materialnej i środowiska jako wytworu kultury ideologicznej, w tym stylu życia oraz szeroko rozumianej sztuki (architektury, malarstwa, sztuk audio-wizualnych, muzyki);

3. Utwory kompozytorów, którzy pozostają pod wpływem języka i pisma chińskiego oraz chińskiej literatury i poezji.

Dla obrony postawionej tezy, autorka wybrała cztery utwory trzech kompozytorów, które stanowią główną częścią pracy (dzieło artystyczne). Zarejestrowane są one na płycie CD, które autorka posiada w swoim repertuarze:

Aleksandr Czeriepnin - *Five Concert Studies op. 52*

Abram Chasins - *Three Chinese Pieces*

Morton Gould - *Pieces of China*

Aleksandr Czeriepnin - *Seven Songs on Chinese Poems op. 71*

Opisy dzieła artystycznego w języku polskim i angielskim składają się ze wstępu, definicji tematu, trzech rozdziałów oraz podsumowania. W pierwszym rozdziale autorka pokrótce opisuje genezę i rozwój chińskiej kultury myślowej i materialnej, a w aspekcie historycznym - jak chińska kultura weszła do społeczeństwa zachodniego. W rozdziale drugim autorka przytacza kilka konkretnych repertuarów koncertowych, podzielonych na utwory fortepianowe i kameralne. Pokazuje pod różnymi względami, jakie elementy kulturowe przyjęli kompozytorzy jako nowe inspiracje i materiały do własnych kompozycji oraz w jaki sposób wykorzystali te elementy. Jednocześnie wyjaśnia, jaki wpływ te elementy wywarły na zachodnie dzieła lub społeczeństwa. W ostatnim rozdziale, wychodząc od tła kompozytorskiego i formy utworów, autorka wyjaśnia, w jaki sposób wspomniani wyżej trzej kompozytorzy wykorzystywali różne techniki kompozycji do prezentacji chińskich obrazów i innych wytworów chińskiej sztuki. Łączą różne elementy kulturowe i dodają do nich własne emocje i pomysły muzyczne - tworząc oryginalne utwory, które są i udane i wyjątkowe. Autorka przedstawiła również garść osobistych sugestii wykonawczych, aby można było je wykorzystać jako punkt odniesienia w czasie studiowania tej literatury. W aneksie na końcu pracy dokonuje autorka zestawienia pod nazwą „*Lista fortepianowych pozycji solowych i kameralnych pozostających pod wpływem kultury chińskiej od XX wieku*” opartego na różnych rodzajach literatury. Lista podzielona jest na muzykę solową i kameralną, która z kolei dzieli się na utwory wokalne i instrumentalne. Jest to jedyna stosunkowo szczegółowa lista dostępna

obecnie w literaturze przedmiotu na temat podobnych obszarów dotyczących tego zagadnienia.

Autorka ma wielką nadzieję, że niniejsza praca doktorska (tj. dzieło artystyczne i jego opis) wyjaśni w jakimś stopniu, jak należy poprawnie rozumieć kulturę chińską przy jednoczesnym jej upowszechnianiu. Ma również nadzieję na wypełnienie w znacznej mierze luki w owej literaturze, licząc, że stanie się ona źródłem inspiracji dla przyszłych pianistów.