

AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE

RADA DYSCYPLINY SZTUK MUZYCZNYCH

黄豆豆

Doudou Huang

**Analiza i praktykowanie technik dyrygowania
oryginalnych utworów chóralnych *Księgi pieśni*
autorstwa Doudou Huang**

Rozprawa doktorska - opis dzieła artystycznego

Napisana pod kierunkiem

Prof. dra hab. Krzysztofa Olczaka

Prof. dra hab. Waldemara Górskiego

Szczecin 2022

Spis treści:

Wstęp.....	4
1. Myśl muzyczna Konfucjusza.....	8
1.1.1. Obrzędy i muzyka w myśli Konfucjusza.....	9
1.1.2. Radość płynąca z obcowania z muzyką według Konfucjusza.....	10
1.1.3. Śpiew i gra na instrumentach.....	11
1.1.4. Koncepcja postrzegania muzyki.....	11
1.2. Wybór tekstów i estetyczna koncepcja artystyczna.....	12
1.2.1. Wybór tekstów.....	12
1.2.2. Estetyczna koncepcja artystyczna.....	13
2. Guqin jako najważniejszy instrument w życiu i twórczości Konfucjusza.....	14
2.1. Guqin.....	16
2.2. Guqin na podstawie <i>Analektów</i> Konfucjusza.....	16
2.3. Guzheng.....	17
2.4. Różnica pomiędzy Guzheng a Guqin.....	18
3. Wybrane pieśni – teksty.....	20
3.1. <i>Kołysanka (Lullaby)</i>	21
3.2. <i>Dary (Gifts)</i>	22
3.3. <i>Ciepły wiatr (Kai Feng)</i>	23
3.4. <i>Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna (He Guang)</i>	24
3.5. <i>Gdzieś na wodzie (On The Water Somewhere)</i>	25
3.6. <i>Gruchanie (Cooing)</i>	26
3.7. <i>Orchidea (Orchid)</i>	27
3.8. <i>Pieśń laski (Song of Cane)</i>	28
3.9. <i>Trzcina (JianJia)</i>	29
4. Wybrane pieśni – ogólna charakterystyka warstwy muzycznej.....	31
4.1. <i>Kołysanka (Lullaby)</i>	31
4.2. <i>Dary (Gifts)</i>	34

4.3.	<i>Ciepły wiatr (Kai Feng)</i>	37
4.4.	<i>Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna (He Guang)</i>	40
4.5.	<i>Gdzieś na wodzie (On The Water Somewhere)</i>	44
4.6.	<i>Gruchanie (Cooing)</i>	46
4.7.	<i>Orchidea (Orchid)</i>	48
4.8.	<i>Pieśń laski (Song of Cane)</i>	51
4.9.	<i>Trzcina (JianJia)</i>	54
5.	Mój język kompozytorski.....	60
5.1.	Proces komponowania dzieła muzycznego.....	61
5.2.	Warstwa instrumentalna w kompozycjach chóralnych.....	63
5.3.	Elementy ludowe w twórczości chóralnej.....	64
	Zamiast zakończenia.....	67
	Bibliografia.....	68
	Spis obrazów.....	71
	Spis przykładów muzycznych.....	71
	Aneksy:	
	Folder koncertu	
	Informacje o wykonawcach	
	Słowo wiążące do koncertu (wersja językowa angielska)	
	Zbiór kompozycji (partytury)	
	Angielskie tłumaczenie opisu dzieła artystycznego (str 172 PDF)	
	Płyta DVD zarejestrowanego koncertu doktoranckiego	

Wstęp

Przedstawiony w niniejszej pracy projekt artystyczny obejmuje dwanaście krótkich utworów, oryginalnie skomponowanych lub opracowanych przez Doudou Huang, przygotowanych do wykonania oraz zaprezentowanych na koncercie, który zaplanowano na 18 kwietnia 2021 roku w chińskim mieście Tianjin. Jednak ze względów pandemicznych data i forma prezentacji uległy radykalnej zmianie. Wydarzenie zostało przeniesione na 10 maja 2021 r. do zamkniętej sali bez udziału publiczności z zastosowaniem reżimu sanitarnego. Tak więc koncepcja otwartego koncertu musiała zostać przekształcona w nagranie. Nagrana i udostępniona płyta ma charakter premierowy, tak została rozpowszechniona i stanowi podstawowy materiał do oceny w postępowaniu doktorskim.

W koncercie udział wzięli Shenyang Chamber Choir of Jiuge, Welcul Tong (fortepian), Yao Wang (guqin), Doudou Huang (guzheng) oraz Affiliated String Orchestra of Tianjin Symphony Orchestr. Informacje o artystach znajdują się w aneksie do niniejszej pracy. W projekcie, jako wykonawca przewidziany został także chór dziecięcy Liaoning Radio and Television Children's Choir, jednak z powodów związanych ze stanem pandemii, ostatecznie nie mógł być w niego zaangażowany.

Niniejsza praca jest jedynie dopełnieniem i opisem koncertu doktoranckiego zrealizowanego przez Doudou Huang.

Rozprawa ta nie jest oparta o metodologię badawczą. Cele realizowane w projekcie to cele artystyczno-twórcze, nie badawczo-naukowe. Najważniejsze metody zastosowane w rozprawie to metoda opisowa i metoda porównawcza. Autor niniejszej pracy dokonał charakterystyki tekstów oraz muzyki stworzonej na potrzeby projektu artystycznego. Metoda porównawcza została użyta min. przy dokonaniu porównania instrumentów chińskich biorących udział w koncercie, czy w fazie pracy nad tekstami poszczególnych pieśni, porównując i tworząc różne ich wersje.

Zgodnie z tematem pracy *Analiza i praktykowanie technik dyrygowania oryginalnych utworów chóralnych Księgi pieśni autorstwa Doudou Huang*, analiza odnosi się do aspektu inspiracji twórczej, a praktyka dyrygowania odnosi się i przedstawiona została w części artystycznej. Dlatego w rozprawie nie podjęto szerzej tego zagadnienia.

Doudou Huang, absolwentka kompozycji i dyrygentury chóralnej, Akademii Muzycznej w Gdańsku, w swoim projekcie doktoranckim połączyła sztukę kompozycji z działalnością dyrygencką, dokonała wyboru tekstów, opracowała je muzycznie, przygotowała do wykonania oraz poprowadziła koncert.

Doudou Huang jako kompozytorka stworzyła muzykę lub zaaranżowała dwanaście miniatur wokalnych, wokально-instrumentalnych oraz czysto instrumentalnych. Jako dyrygentka, pokierowała wykonaniem wszystkich kompozycji wokalnych a cappella oraz wokально-instrumentalnych. Wreszcie jako wykonawca, zaprezentowała się w utworze na guzheng rozpoczynającym koncert.

Źródłem tekstów, z których czerpie Doudou Huang jest *Księga Pieśni*, autorstwa Konfucjusza. Podstawą doboru tekstów, była koncepcja, w której myślą przewodnią jest ukazanie pełnego cyklu życia człowieka, od narodzin, poprzez dzieciństwo, pierwsze zakochanie, aż po śmierć. Pieśń towarzyszy człowiekowi w różnych sytuacjach, za każdym razem przybierając inny charakter, niosąc ze sobą różną treść i przesłanie.

Właśnie z tej koncepcji wynika struktura koncertu oraz konstrukcja niniejszej pracy.

Kompozycja czysto instrumentalna *Pieśń powracającej łodzi* (*Song of the Returning Boat*) otwiera cały projekt artystyczny. Dodatkowo w utworze tym pojawia się symboliczne nawiązanie do ceremonii parzenia i picia herbaty. Jest to wstęp do projektu i zaproszenie do wspólnej celebracji muzyki.

Kolejny utwór to *Kołysanka* (*Lullaby*) nawiązujący do najwcześniejszego okresu życia człowieka. Dalej pieśń *Dary* (*Gifts*), *Ciepły wiatr* (*Kai Feng*), *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna* (*He Guang*), *Gdzieś na wodzie* (*On the water somewhere*) tematem przewodnim jest miłość oraz szereg związanych z nią uczuć towarzyszących takich jak tęsknota, smutek, zagubienie. Kompozycje reprezentują środkową fazę życia człowieka, różne stany związane z zakochaniem.

Kolejne dwa utwory muzyczne to dzieła instrumentalne *Wiązka kwiatów Brzoskwini* (*Peach Blossoms Beam*), w którym Doudou Huang wprowadziła także recytację tekstu oraz *Twój kołnierz* (*Your Collar*). Są to kompozycje przeznaczone na guqin, ulubiony instrument Konfucjusza.

Następnie na koncercie doktoranckim wybrzmiały kolejne utwory z udziałem chóru *Gruchanie* (*Cooing*) oraz *Orchidea* (*Orchid*). Pierwsza z nich to pieśń o tematyce

miłosnej, natomiast w *Orchidei* opisany został kwiat, który jest symbolem osoby Konfucjusza.

Ważne miejsce zajmuje *Pieśń laski* (*Song of Cane*) jako ostatnia intonowana przez człowieka w jego ziemskim życiu.

Podsumowaniem całego projektu jest pieśń pt. *Trzcina* (*Jian Jin*). Utwór najbardziej rozbudowany, trzy częściowy, radosny i uroczysty, chociaż czasem zmącony nutą tęsknoty za niespełnioną miłością.

Kompozycje czysto instrumentalne, nie mieszczą się bezpośrednio w głównej dyscyplinie twórczej uprawianej przez Doudou Huang lecz są doskonałym dopełnieniem muzyki chóralnej.

Struktura pracy wyznaczona jest pięcioma rozdziałami głównymi, z których każdy dodatkowo dzieli się na mniejsze podrozdziały.

W rozdziale pierwszym autor przedstawił poglądy Konfucjusza dotyczące muzyki na podstawie jego rozpraw teoretycznych. Rozdział drugi dotyczy dawnych instrumentów chińskich, guqin i guzheng, które usłyszeliśmy w czasie koncertu. Rozdział trzeci to charakterystyka tekstów opracowanych muzycznie przez Doudou Huang. W rozdziale czwartym autor pracy dokonał ogólnej charakterystyki warstwy muzycznej kompozycji wykonywanych na koncercie. Wreszcie, ostatni rozdział, piąty jest próbą opisania najważniejszych cech języka muzycznego Doudou Huang na podstawie prezentowanych utworów chóralnych.

Zamiast zakończenia autorka pracy zaprasza do wysłuchania koncertu będącego wielokulturową, muzyczną ucztą.

Z powodu sytuacji pandemicznej jaka miała miejsce w czasie tworzenia niniejszej pracy, dostęp do książek oraz do materiałów źródłowych był bardzo ograniczony. Jest to powód dla którego zarówno w bibliografii jak i w przypisach znalazło się wiele odnośników kierujących nas do Internetu, który to przez długi czas z powodu zamknięcia bibliotek stanowił jedyny dostępny bank wiedzy.

Duże trudności przy pisaniu pracy przysparzała kwestia tłumaczenia. *Księga Pieśni*, zbiór poezji chińskiej została zapisana w języku starochińskim, który znacznie różni się o współczesnego języka chińskiego. Autor pracy w pierwszej kolejności musiał dokonać transkrypcji z języka dawnego na obecny. Następnie teksty zostały przetłumaczone na język angielski, czego dokonała Doudou Huang lub posłużyła się gotowymi tekstami w języku angielskim. Dopiero z angielskiego zostały przełożone na

język polski. Tak długa droga może powodować pewne rozbieżności w brzmieniu tego samego tekstu wyrażonego w różnych językach.

Dodatkowo w pracy mogą pojawić się pewne różnice w pisowni wyrazów w języku chińskim. Po przełożeniu znaków chińskich na alfabet łaciński, według obowiązujących w Chinach zasad prawidłowe są różne pisownie tego samego słowa np. *Ciepły wiatr* – możliwe w zapisie są dwie wersje *Kai Feng* bądź *Kaifeng*.

Wszystkie kompozycje zarówno w warstwie treściowej jak i muzycznej oraz ich artystyczna prezentacja mają bardzo subiektywny indywidualno-twórczy charakter, dlatego ostateczny wynik artystyczny nie pretenduje do wyciągania ogólnych wniosków teoretyczno-naukowych.

Zasadnicza część pracy, nośnik z płytą zawierającą nagranie koncertu doktoranckiego znajduje się w aneksie.

ROZDZIAŁ 1

MYŚL MUZYCZNA KONFUCJUSZA

1. Myśl muzyczna Konfucjusza

Konfucjusz (ok. 551-479 p.n.e.), pochodzący z Lu z okresu Wiosen i Jesieni, urodzony jako Kong Qiu, zwany Zhong Ni, jest twórcą systemu filozoficzno-religijnego konfucjanizmu. Ustrój zakłada, że zbudowanie idealnego społeczeństwa i osiągnięcie pokoju na świecie jest możliwe pod warunkiem przestrzegania obowiązków wynikających z hierarchii społecznej oraz zachowywania tradycji, czystości, ładu i porządku¹. Poglądy Konfucjusza dotyczące różnych obszarów zarówno filozofii, religii, społeczeństwa określane są szeroko jako myśl konfucjańska. Konfucjusz jest także podziwiany za swoje osiągnięcia w dziedzinie kultury i edukacji. Jako wychowawca, przekazał głównie sześć dziedzin sztuki: rytuał, muzykę, łucznictwo, jazdę konną, kaligrafię i matematykę. Stworzone przez niego koncepcje dotyczące muzyki są mniej znane i być może niedoceniane. W niniejszym rozdziale przedstawię najważniejsze refleksje dotyczące muzyki, obecne w pismach Konfucjusza².

Konfucjusz w swoich rozprawach podkreśla związek muzyki z harmonią i emocjami. Według Konfucjusza harmonia i emocje płynące z muzyki pozytywnie wpływają na jednostkę, a więc także i na całe społeczeństwo, ponieważ w dźwiękach zawarty jest pierwiastek boski. Muzyka oddziałuje na ciało i ducha człowieka. Obrzędy w połączeniu z muzyką mogą wpływać na emocje i wytworzyć tzw. wspólnotową harmonię, która jest wielką wartością społeczeństwa.

¹ Podaję za: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/konfucjanizm;3924941.html>, z dnia: 30.07.2021 r.

² <https://baike.baidu.com/item/孔子/1584?fr=aladdin>, z dnia: 10.05.2021 r.

1.1.1. Obrzędy i muzyka w myśli Konfucjusza

Ważne miejsce w konfucjańskich myślach zajmują obrzędy i muzyka. Są nierozzerwalnie związane w praktyce, a różnią się od siebie w swej funkcji jaką mają spełniać.

Według Konfucjusza: *muzyka jest tym, co porusza człowieka od wewnątrz; rytuały są tym, co wpływa na człowieka od zewnątrz. Muzyka wprowadza harmonię. Rytuały zapewniają posłuszeństwo*³. Muzyka porządkuje wewnętrzny stan człowieka, podczas gdy rytuał zapewnia manifestację tego ładu, jest jego odbiciem na zewnątrz.

Muzyka nadaje obrzędom większego sensu, wspomagając jej uczestników w skupieniu. Wszystkie aspekty i elementy wewnętrznego ludzkiego ducha jednoczą się, łączą w spójną, harmonijną całość. Rytuały potrzebują muzyki, są z nią związane, aby wykształcić w jednostce właściwą postawę podczas wykonywania obrzędów. Według Konfucjusza sama muzyka bez rytuałów nie jest aż tak wartościowa.

Obrzędy i muzyka, ściśle związane są z emocjami. Konfucjusz rozróżnia dwa typy muzyki, dobrą (czystą) oraz złą (nieczystą). Jeśli chcemy oddziaływać muzyką na osobowość człowieka, zawsze używamy dobrej muzyki. Emocje występujące w muzyce pozytywnie wpływają i kształtują wewnętrzny ład człowieka. Konfucjusz opisuje porządkowanie emocji jako kluczowe dla charakteru osoby, która to z kolei przyczynia się do dobrobytu całego społeczeństwa. Dla Konfucjusza wyższość ludzi nad zwierzętami nie polega na ich zdolności do posługiwania się rozumem, ale człowieka odróżnia od innych stworzeń bogactwo emocji⁴. Powstają one z wewnętrznych uczuć i przybierają różne kształty. To właśnie z nich wywodzą się rytuały i muzyka⁵. Nieczysta muzyka może budzić chaos i nieuporządkowanie uczuć i emocji.

Połączone ze sobą rytuał i muzyka według Konfucjusza stały się także ważnym narzędziem kierowania państwem.

Centralnym elementem dla dobrej (czystej) muzyki jest harmonia. Zgoda i uporządkowanie emocji w osobie jest harmonią jaźni, spójnym i skupionym zebraniem

³ Confucius, *The Musical Records*, in *Contemporary Chinese Aesthetics*, Zhu Liyuan and Gene Blocker (New York: Peter Lang Publishing Inc., 2012), 125.

⁴ <https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/998/2018/11/JensenKirkendall-TheWellOrderedHeart.pdf>, z dnia: 12.10.2022 r.

⁵ Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Translated by Maija Bell Samei, (Honolulu, HI; University of Hawai'i Press, 2010) 16

wszystkich aspektów i tendencji osoby. Jak mówi Konfucjusz swoim uczniom: *pojedynczość nie może wytworzyć harmonii; harmonia jest z konieczności, a muzyka zapewnia to zjednoczenie wielości, ponieważ muzyka jest harmonizacją nieba i ziemi; rytuały porządkują niebo i ziemię. Kiedy jest harmonia, niezliczone żywe istoty są zgodne; gdy jest porządek, wszystkie rzeczy są zróżnicowane*⁶.

Muzyka według Konfucjusza została stworzona nie po to, by zaspokajać pragnienia ust i uszu. Miała ona nauczyć ludzi odróżniać dobro od zła i przekierowywać człowieka na poprawne drogi życia. Nadaje to muzyce o wiele bardziej wzniosły cel niż dzisiejsze powszechne przekonanie, że chodzi w niej wyłącznie o przyjemność. Ma ona niewytłumaczalny wpływ na ludzi. Nie trudno jest znaleźć przykłady szerokiej publiczności na koncertach pozostającej w całkowitej jedności transcendentalnej i błogości.

Wreszcie, najbardziej niezwykłym efektem dobrej (czystej muzyki) jest to, że powoduje ona harmonię w społeczeństwie, pomiędzy wszystkimi klasami. Z natury naród dzieli się na odrębne warstwy, Konfucjusz kładzie nacisk na hierarchiczny system naśladujący strukturę rodziny. Mimo to, kiedy w świątyni rozbrzmiewa muzyka zarówno władca, jak i minister, wyższy i niższy słuchają jej razem w harmonii i szacunku. Powoduje to, że wszyscy przechodzą ten sam proces harmonizacji, co, w pewnym stopniu, pozwala na większą harmonię między tymi ludźmi. Chociaż nie eliminuje to różnic ról społecznych, za którymi opowiada się Konfucjusz, pozwala to jednak na oddanie czci i szacunku ludziom poza klasą społeczną. Celem muzyki w Chinach nie było wyrażanie emocji jednostki, ale *przedstawienie uniwersalnych praw świata zewnętrznego, (...) w procesie czerpania i odzwierciedlania emocji. Celem muzyki było przedstawienie uporządkowanego wszechświata i harmonii*⁷.

1.1.2. Radość płynąca z obcowania z muzyką według Konfucjusza

Muzyka jest ważnym narzędziem kształcenia i samodoskonalenia, lecz także sprawia radość, budzi duchowy spokój, poprzez uporządkowanie wewnętrznych uczuć.

⁶ Confucius, *The Book of Rites from Zehou*, 18.

⁷ Confucius' *The Book of Rites from Zehou*, 19.

W konfucjańskich pismach opisane zostało w jaki sposób muzyka wprowadza człowieka w stan zadowolenia i równowagi. Po wprowadzeniu ludzi w środowisko muzyki, dźwięk płynący z muzyki rezonuje z własnymi doświadczeniami każdego człowieka, co pozwala na osiągnięcie komunikacji emocjonalnej, pomiędzy emocją związaną z doświadczeniem, a emocją wywołaną przez muzykę.

1.1.3. Śpiew i gra na instrumentach

Jak podają źródła, Konfucjusz był biegły w grze na wielu instrumentach min. na guqin i instrumentach perkusyjnych oraz w śpiewie. W rodzinnych zapiskach odnotowano, że z 305 utworów z *Księgi Pieśni*, każdy z nich mógł być intonowany przez Konfucjusza⁸. Potrafił śpiewać, jednocześnie akompaniując na instrumencie, to znaczy, że Konfucjusz rozumiał i realizował muzycznie zapisaną poezję. W procesie nauki gry na guqin Konfucjusz nie wstydził się zadawać pytań także o istotę muzyki, jego celem było osiągnięcie stanu doskonałości zarówno w wykonawstwie instrumentalnym, jak również Konfucjusz angażował się w aspekt teoretyczno-filozoficzny muzyki.

Konfucjusz, był także cenionym pedagogiem.

1.1.4. Koncepcja postrzegania muzyki

Konfucjusz przez całe życie zajmował się rytuałami i muzyką, przekazywał muzykę dobrą (czystą) i ją propagował. W czasach Konfucjusza istniała także muzyka popularna, niska, związana ze złą (nieczystą) muzyką. Zdanie Konfucjusza na temat tej muzyki wyraża się w zdaniu: *Muzyka Zheng Wei jest wulgarna, nie sprzyja rządzeniu krajem i wprowadza chaos w muzyce wyrafinowanej*⁹. W słowach tych zawarta jest głęboka krytyka muzyki popularnej, niskiej.

W późnym okresie Wiosen i Jesieni, wraz z upadkiem dynastii Zhou, system muzyki wysokiej (dobrej) został zniszczony, a w okresie Walczących Państw osiągnął

⁸ <http://m.86lsw.com/tsfx/2886.html>, z dnia: 20.10.2022 r.

⁹ <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1694552994770256173&wfr=spider&for=pc&searchword.html>, z dnia: 20.10.2022 r.

nawet stadium upadku co doprowadziło ogólnie do pogorszenia jakości muzyki.

1.2. Wybór tekstów i estetyczna koncepcja artystyczna

Księga Pieśni jest to zbiór chińskiej poezji pochodzącej z okresu między XI a VII wiekiem p.n.e. Zaliczana jest do Pięcioksięgu konfucjańskiego, obok *Księgi Przemian*, *Rytuałów*, *Dokumentów*, *Kroniki Wiosen i Jesieni*. Pierwotnie istniała jeszcze szósta księga *Muzyki*, która zaginęła około III wieku p.n.e.¹⁰ Księgi Pięcioksięgu konfucjańskiego, wraz z Czteroksięgiem konfucjańskim odgrywają w Chinach rolę podobną do Biblii w społeczeństwach zachodnich. Stanowią podstawę etyki i filozofii.

Księga Pieśni składa się z 305 wierszy. Pierwotna wersja księgi obejmowała 311 pieśni, jednak 6 z nich nie zachowało się i są znane jedynie z tytułu. Ze względu na liczbę wierszy księga bywa czasem nazywana *Trzysta pieśni*.

Autorstwo *Księgi Pieśni* według tradycji przypisuje się Konfucjuszowi. Jednak jak podają źródła, *Księga Pieśni* jest kompilacją tekstów różnych autorów, a zachowana do naszych czasów księga została przygotowana i zredagowana przez Mao Henga.

Bogata treść, wielka różnorodność tematów, wysoka wartość artystyczna sprawia, że wiersze pochodzące z *Księgi Pieśni* zajmują ważne miejsce w historii kultury chińskiej, a także europejskiej.

1.2.1. Wybór tekstów

Doudou Huang dokonując wyboru tekstów, poszukuje takich, które inspirują kompozytorkę twórczo w zakresie przygotowania ich warstwy brzmieniowej. W czasie przeprowadzania selekcji, niezwykle ważny jest ulotny pomysł, z którego narodzi się zarys całej kompozycji, będący połączeniem płaszczyzn słownej i muzycznej.

Wybrane teksty nie przekazują życiowych mądrości, lecz najważniejszy jest ich aspekt emocjonalny. To właśnie bogactwo uczuć zawartych w pieśniach, stanowi o różnorodności muzyki. Emocje przedstawione w tekstach i muzyce skupiające się przede wszystkim wokół miłości, to min. radość, szczęście, euforia, lecz także uczucia dominujące w wybranych przez kompozytorkę tekstach to smutek, melancholia,

¹⁰ https://pl.wikipedia.org/wiki/Pięcioksięga_konfucjańska, z dnia: 10.10.2022 r.

rozzarowanie i rezygnacja.

1.2.2. Estetyczna koncepcja artystyczna

Doudou Huang podejmując się opracowania tematyki konfucjańskiej zakłada, że treść wiersza zostanie wyrażona za pomocą muzyki, zgodnie z estetycznymi koncepcjami chińskiej muzyki ludowej w połączeniu i w oparciu o dostępne europejskie techniki kompozytorskie. Nie bez znaczenia ma tu także indywidualny pomysł kompozytorki na poszczególne utwory.

Ulotny pomysł pojawiający się w trakcie wyboru tekstów ma bezpośredni wpływ na muzykę. Emocje zawarte w tekście w naturalny sposób wyrażone są dźwiękami. Doudou Huang prezentuje to co nieuchwytnie w treści, niewypowiedziane słowami. Gdy opisywane są uczucia podmiotu lirycznego, muzyka podążając za tekstem nie wyraża ich wprost, lecz najczęściej obrazuje przedstawiony treścią wiersza krajobraz będący symbolem, odzwierciedleniem wewnętrznego stanu ducha głównego bohatera.

Motywy przewodnim, według którego zostały dobrane teksty, jest pełny cykl życia człowieka, od narodzin, poprzez dzieciństwo, pierwsze zakochanie, aż po śmierć. Muzyka podąża za treścią wierszy, oddając ich sens i tworząc niepowtarzalną atmosferę, łagodnego śpiewu matki, rozterki towarzyszące pierwszej miłości, czy nastrojowego śpiewu wyrażającego szereg obaw dotyczących ostatnich chwil ziemskiego życia.

ROZDZIAŁ 2

GUQIN JAKO NAJWAŻNIEJSZY INSTRUMENT W ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI KONFUCJUSZA

2. Guqin jako najważniejszy instrument w życiu i twórczości Konfucjusza

Koncert doktorancki otwiera kompozycja *Pieśń o powracającej łodzi* (*Song of the Returning Boat*) na guzheng, w aranżacji i wykonaniu przez Doudou Huang. Jest to utwór, który rozpoczyna ceremonię uczestnictwa w koncercie i słuchowej uczcie obcowania z chińską poezją przy współudziale muzyki.

W projekcie doktoranckim Doudou Huang oprócz *Pieśni powracającej łodzi*, znalazły się jeszcze dwa utwory instrumentalne na guqin, *Wiązka kwiatów brzoskwini* (*Peach Blossoms Beam*) oraz *Twój kołnierz* (*Your Collar*) zaadaptowane przez Doudou Huang.



Obraz nr 1: Wykonanie kompozycji *Twój kołnierz*, guqin -Wang Yao

W starożytnych Chinach muzyka związana była także z ceremonią parzenia i picia herbaty. Stąd symbolicznie w kompozycji *Pieśń o powracającej łodzi* również dokonuje się akt spożycia herbaty. Z kolei w utworze *Wiązka kwiatów brzoskwini*, obok instrumentalisty grającego na guqin, Doudou Hunag wprowadziła recytację tekstu, nawiązując do dawnej tradycji.



Obraz nr 2: Wykonanie kompozycji *Pieśń o powracającej łodzi*, guzheng – Doudou Huang

2.1. Guqin

Od wieków czytaniu poezji chińskiej towarzyszył instrument zwany guqin. Tak jak w tradycji europejskiej, recytacja Psalmów Dawida odbywała się zawsze przy współudziale harfy. Podobnie w Chinach, guqin był instrumentem nierozdzielnie związanym z poezją.

Guqin to najstarszy instrument w historii chińskiej muzyki ludowej, który może być również nazywany Yao Qin i Qixian Qin. Biorąc pod uwagę popularność guqin w czasach Konfucjusza, historia rozwoju instrumentu liczy sobie co najmniej trzy lub cztery tysiące lat.

2.2. Guqin na podstawie *Analektów* Konfucjusza

Analekta Konfucjusza to starożytny tekst, który stanowi jeden z fundamentów chińskiej kultury. Zawiera powiedzenia Konfucjusza i jego rozmowy z uczniami oraz z innymi ludźmi. *Analekta* to nie tylko prezentacja najwcześniejszej konfucjańskiej refleksji moralnej, charakterystyka dawnego chińskiego świata, społeczeństwa oraz panujących w nim relacji ale także opis chińskiej kultury ludowej oraz obecnej w niej guqin¹¹.

¹¹ <https://baike.baidu.com/item/论语/372830>, z dnia: 30.10.2022 r.

Gra na guqin określana jako sztuka guqin, pomaga w doskonaleniu sfery kształtowania ludzkich uczuć. Również w swoich *Analektach* Konfucjusz podkreśla, że sztuka guqin jest ściśle związana z literaturą. Recytowanie lub śpiewanie starożytnej poezji odbywało się zawsze przy współudziale guqin. Instrument ten często także był przedstawiany na obrazach malarzy i opisywany w literaturze. Guqin w kulturze chińskiej zajmuje ważne miejsce, a sztuka gry i muzyka na nim wykonywana jest doniosła dla rozwoju historii muzyki zarówno chińskiej jak i europejskiej.

Sztuka gry na guqin polega na wyrażeniu znaczenia słów i rytmu tekstu. Dodatkowo stanowi odrębną płaszczyznę brzmieniową, spokojną o wysokich walorach estetycznych, pierwotnie współtowarzyszącą recytacji poezji. Od wykonawcy wymaga się opanowania i cierpliwości. Jako że, dźwięki guqin wpływają na samodoskonalenie oraz kształtowanie ludzkich uczuć, wykonywanie muzyki na tym instrumencie jest niezwykle odpowiedzialnym zadaniem. Warto, przekazywać sztukę guqin kolejnym pokoleniom.

2.3. Guzheng

Guzheng jest instrumentem pochodnym od guqin. Obydwa instrumenty posiadają zarówno wiele cech wspólnych jak i znacznie różnią się od siebie. W Chinach tradycja gry na guzheng jest wciąż żywa, wiele osób posiada umiejętności wykonywania muzyki na tym instrumencie. Często są to melodie improwizowane, co nawiązuje do dawnej tradycji. Guqin jest instrumentem antycznym, dlatego gra na nim jest o wiele trudniejsza niż na guzheng, ma on także mniejsze możliwości brzmieniowe, a wirtuozów tego instrumentów jest stosunkowo niewielu, stąd większa popularność guzheng.

Z muzyką instrumentalną związana jest notacja literowo-cyfrowa. Jest uproszczonym zapisem współczesnej, europejskiej notacji nutowej. Tradycyjna chińska notacja literowo-cyfrowa jest niezwykle popularna, zarówno wirtuozi jak i amatorzy wykonujący muzykę na guqin i guzhang biegle się nią posługują. Kompozytorzy chińscy, tworząc muzykę na dawne instrumenty również stosują notację literowo-cyfrową. Doudou Huang utrwaliła w tym zapisie dwa utwory, *Twój kołnierz* oraz *Wiązka kwiatów brzoskwini*¹².

¹² Partytura literowo-cyfrowa do kompozycji *Twój kołnierz* oraz *Wiązka kwiatów brzoskwini* znajduje się w dodatku *Zbiór kompozycji doktoranckiego projektu Doudou Huang*, s. 39-47

2.4 Różnica między guzheng a guqin



Obraz nr 3: Guqin



Obraz nr 4: Guzheng

Istnieje wiele elementów odróżniających od siebie te dwa instrumenty. Korpus guqin składa się z pojedynczego kawałka drewna, a do jego powierzchni

przymocowanych jest siedem strun. Są powiązane za pomocą stalowych linek. Guzheng składa się z płyty ramowej, płyty wierzchniej i płyty spodniej. Najwcześniejsze guzheng miało 5 strun, a pod koniec okresu Walczących Państw 12 strun, a w czasach dynastii Sui ilość strun wzrosła do 13. Struny guzheng są ułożone równomiernie na powierzchni w kształcie jodełki. Guqin ma tylko siedem strun, ale zakres skalowy instrumentu jest dość szeroki, wynosi co najmniej cztery oktawy. Za pomocą trzynastu mikro-kołeczków umieszczonych na płycie można grać wiele dźwięków ponadtonowych. Dodatkowo struny guzheng, o pięknym i przyjemnym brzmieniu, mogą być dostrojone na odpowiednią wysokość dźwięku.

Guqin jest symbolem elegancji, jego dźwięk może wyciszyć i zrelaksować człowieka ze względu na brzmienie i głośność instrumentu, mniejszy zakres dźwięków (w stosunku do guzheng), jasny i bogaty kolor tonu oraz prosty styl wykonawczy. Wśród sześciu sztuk zalecanych przez Konfucjusza: rytuału, muzyki, łucznictwa, jazdy konnej, kaligrafii i matematyki, guqin jest obowiązkowym elementem nauczania muzyki. Guzheng jest głośniejszy od guqin.

Obecnie znaczna część dziesięciu starożytnych pieśni przekazywanych z pokolenia na pokolenie to muzyka guqin, natomiast tylko nieliczne to muzyka guzheng.

Różna liczba strun decyduje również o tym, że występują wyraźne różnice w metodzie gry na guqin i guzheng. Gra na guqin, często nazywanym "Fuqin", polega na uderzaniu strun lewą ręką i szarpaniu strun prawą ręką. W powszechnie stosowanych metodach gry na guzheng używa się dużych, środkowych i pomocniczych palców prawej ręki do szarpania strun, układania melodii i opanowania rytmu, a lewą ręką reguluje się napięcie strun po lewej stronie guzheng.

W związku z różną liczbą strun obu instrumentów, stopień trudności opanowania sztuki gry jest różny. Guzheng ma więcej strun, więc jest trudniejszy do nauki, podczas gdy guqin jest stosunkowo łatwy. Jednakże w czasie gry na guqin w większym stopniu wykonawca realizuje koncepcję artystyczną, która może być osiągnięta jedynie poprzez zrozumienie, a nie przez samą praktykę. Dlatego obecnie w Chinach znacznie więcej osób gra na guzheng.

ROZDZIAŁ 3

WYBRANE PIEŚNI - TEKSTY

3. Wybrane pieśni - teksty

Pieśń towarzyszy człowiekowi od wieków, jest obecna w różnych sytuacjach jego życia, od narodzin, poprzez pierwsze zakochanie, aż po śmierć. Wybrzmiewa w trudnych momentach będąc odbiciem uczuć takich jak smutek, melancholia. Może być także wyrazem triumfu i radości, w dobrych chwilach życia. Wachlarz emocji zawartych w pieśniach, jest niezwykle szeroki.

Doudou Huang dokonując wyboru tekstów, chciała pokazać różne oblicza pieśni, od kołysanki towarzyszącej człowiekowi w najwcześniejszym okresie życia, poprzez pieśni miłosne, wreszcie do tej ostatniej, odśpiewanej przez Konfucjusza niedługo przed jego śmiercią. Wybrane teksty opisują pełen cykl życia człowieka.

Przedstawione poniżej teksty są tłumaczeniem angielskiej wersji *Księgi Pieśni*. Pod każdym utworem znajduje się odnośnik do angielskiej wersji, lub komentarz mówiący, o tym, że tekst jest autorskim tłumaczeniem zrealizowanym przez Doudou Huang (z języka chińskiego na angielski). Polski przekład *Księgi pieśni* dokonany został w 1995 roku przez Marzennę Szlenk-Iliową i wydany nakładem wydawnictwa Alfa-Wero¹³.

Aby zachować spójność z tytułami umieszczonymi na płycie CD, w nazwie podrozdziału użyte zostaną zarówno wersja polska, jak i angielska lub chińska, zgodnie ze spisem pieśni na płycie.

¹³ Marzenna Szlenk-Iliowa, *Księga pieśni*, Wydawnictwo Alfa-Wero, 1995

3.1. Kołysanka (Lullaby)

Zgodnie z chińską, jak i europejską tradycją ludową, kołysanka to krótka piosenka, śpiewana dziecku, najczęściej przez matkę, mająca na celu uspokoić i pomóc dziecku zasnąć. Kołysanki śpiewane są niemal w każdej kulturze i w każdym miejscu na Ziemi. Jest jednym z najdawniejszych gatunków muzyki, towarzyszącym człowiekowi od zarania dziejów. Tematyka tekstów kołysanek była różnaita. Kobiety opowiadały w nich swoje historie, mówiły o trudach bycia żoną i matką. Inne teksty skierowane były do dzieci, przepełnione prośbami o zaśnięcie oraz upraszające o dobre zdrowie i szczęście¹⁴.

W *Kołysance* opracowanej przez Doudou Huang matka zwraca się do dziecka, *zamknij oczy i śpij*. Opisuje co dzieje się za oknem: *księżyc jest jasny, wiatr nieruchomy, liście pokrywają okna*. Świerszcze cykają, zegar cicho bije, kołyska kołysze się, dziecko śpi i we śnie się lekko uśmiecha.

Kołysanka

*Księżyc jest jasny i wiatr nieruchomy
Liście pokrywają okna,
Świerszcze brzmią, jak dźwięki strun
Melodia jest słodka, kołyska się kołysze
Ah, dziecko matki
Zamknij oczy i śpij
Śpiąc we śnie,
Mały gotąbk, rozłóż skrzydła i leć
Go, go, go, go, go, go, go
Dziecko, we śnie, tak
Lekko się uśmiechnął, brwi takie jasne
Twarz była czerwona, a świerszcze piszczały
Ach, dziecko matki
Zamknij oczy i śpij
Śpiąc we śnie, tak*

¹⁴ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ko%C5%82ysanka>, z dnia: 17.10.2022 r.

*Zegar zadzwonił, ding-dong
Cicho w nocy, kochanie
Dorośnij i zrób coś wielkiego dla swojego kraju
Księżyc jest jasny, wiatr cichy
Kołyska się kołysze, ah
Dziecko matki, śpiące we śnie
I uśmiechnęło się trochę
Dziecko matki, śpiące we śnie
I uśmiechnęło się trochę.¹⁵*

Z pewnością, Konfucjusz również słuchał śpiewanych mu przez matkę kołysanek. Kiedy rodzice Konfucjusza pobrali się, ojciec był od swej żony o wiele starszy, za co zostali powszechnie potępieni przez opinię publiczną, ponieważ ich związek małżeński nie spełniał wszystkich zasad uznawanych przez ówczesne społeczeństwo. Kiedy Konfucjusz miał trzy lata, zmarł jego ojciec, przez co jeszcze silniej związał się emocjonalnie z matką. Od wczesnego dzieciństwa stał się bardzo wrażliwy na piękno istniejące w otaczającym go świecie i w muzyce.

3.2. Dary (Gifts)

Wiersz ten opisuje wzajemny dar między dwojgiem ludzi, ale w istocie ukazuje uczucie między mężczyzną i kobietą. Podmiotem lirycznym jest młody mężczyzna.

Dary

*Ona rzuca mi pigwę,
Ja daję jej zielony jadeit.
Nie w zamian, widzisz,
ale by pokazać, że znajomość została zawarta.
Ona rzuca mi brzoskwinie,
Ja daję jej biały jadeit
Nie w zamian, widzisz,*

¹⁵ Przekład z języka chińskiego na angielski dokonany przez Doudou Hang

*ale na znak nawiązanej przyjaźni.
Ona rzuca mi śliwkę,
ja daję jej jaspis.
Nie w zamian, widzisz,
Ale żeby pokazać miłość na zawsze.¹⁶*

Nie przypadkowo owocem, którym dziewczyna obdarowywuje chłopaka jest pigwa. W starożytności pigwa uważana była za drzewo miłości i płodności. Zalecano nawet pannom spożywanie pigwy przed nocą poślubną¹⁷.

Jadeit i jaspis które chłopak daje dziewczynie w darze, w zamian za pigwę to drogocenne kamienie. Posiadanie jadeitu gwarantuje jego posiadaczowi szczęście, inteligencję i życzliwość płynącą od innych ludzi. W Chinach natomiast kamień ten uchodzi za symbol nieśmiertelności¹⁸. Tymczasem jaspis był najcenniejszym kamieniem starożytności, przypisywano mu magiczne siły, nazywany był w starych legendach „matką wszystkich kamieni”¹⁹.

Z wiersza płynie przesłanie, które mówi o tym, że powrócą do nas przedmioty znacznie cenniejsze niż podarowane przez nas innym. Pigwa, jadeit i jaspis mogą być symbolem uczuć takich jak miłość, przyjaźń i rodzinne przywiązanie.

3.3. Ciepły wiatr (Kai Feng)

Ciepły wiatr to poemat z *Księgi Pieśni*, w którym syn śpiewa pochwały dla swojej matki.

Ciepły wiatr

¹⁶ <https://m.kekenet.com/kouyi/201408/317417.shtml>, z dnia: 29.10.2022 r.

¹⁷ <https://www.wilanow-palac.pl/pigwa.html>, z dnia: 15.10.2022 r.

¹⁸ https://jadeit.com.pl/porady/jadeit-znaczenie/bfhe_sqjh, z dnia: 15.10.2022 r.

¹⁹ <https://www.korallo.pl/blog/jaspis-matka-wszystkich-kamieni/>, z dnia: 15.10.2022 r.

*Genialny wiatr z południa
Dmucha na serce tego drzewa jujube,
aż to serce stanie się delikatne i piękne.
Co za trud i ból znosiła nasza matka!
Genialny wiatr z południa
Wieje na gałęzie tego drzewa jujube,
Nasza matka jest mądra i dobra.²⁰*

W powyższym wierszu podmiot liryczny przedstawia swoją matkę jako mądrą i dobrą, dzielnie wychowującą swoje dzieci. W tekście ukazane jest także drzewo jujube, zajmujące szczególne miejsce w tradycji chińskiej. Jego owoce, były znane i cenione w Chinach już w III w. p.n.e. Jak podają źródła, owoce jujube używane były także w celach rytualnych²¹, min. świadczy o tym odnalezienie ich w jednym z grobowców pochodzącym z II w. p.n.e.²².

3.4. Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna (He Guang)

Dziewięciowersowy wiersz *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna* przedstawia wędrowca tęskniącego za domem i jego pragnienie powrotu do dawnego życia.

Pomiędzy Wei i Song, dwoma starożytnymi państwami chińskimi leży wspaniała i bezkresna Żółta Rzeka (Huang He). To właśnie przez nią musi przejść wędrowiec, aby powrócić do Song. Zgodnie z treścią wiersza, Song jest blisko i łatwo do niego dotrzeć. Rodzi się pytanie, dlaczego podmiot liryczny tam nie wraca? Niestety treść wiersza nie niesie odpowiedzi na postawione pytanie.

Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna

*Kto mówi, że rzeka jest szeroka?
Z (wiązką) trzciny mogę ją przekroczyć.*

²⁰ <http://peixun.transfu.com/article/sjyfkf.html>, z dnia: 29.10. 2022 r.

²¹ Podaję za: https://pl.wikipedia.org/wiki/G%C5%82o%C5%BCyna_pospolita, z dnia: 15.10.2022 r.

²² Podaję za: https://pl.wikipedia.org/wiki/G%C5%82o%C5%BCyna_pospolita, z dnia: 15.10.2022 r.

*Kto mówi, że Song jest daleki?
Na palcach mogę go zobaczyć.
Kto mówi, że rzeka jest szeroka?
Nie przepuści małej łodzi.
Kto mówi, że Sung jest daleki?
Nie trzeba by było całego
aby do niego dotrzeć.²³*

Wiersz ten ma także ukryte znaczenie. Jest ideologicznym manifestem ludu Song w okresie Wiosen i Jesieni, wyrażającym pragnienie powrotu do domu.

3.5. Gdzieś na wodzie (*On the Water Somewhere*)

Gdzieś na wodzie to tajwańska pieśń *Deng Lijun*, zaadaptowana z Księgi Pieśni, która opisuje poszukiwania ukochanej.

Gdzieś na wodzie

*Popłynąłbym w górę rzeki i przytulił się do niej.
Ale przed zdradliwą plażą droga jest daleka i długa.
Spłynąłbym w dół rzeki, by znaleźć jej drogę.
Ale zobaczyłem ją na środku wody.*

*Tam gdzie jest zielona trawa i trochę białej mgły.
Była tam piękna kobieta, która mieszkała nad wodą.
Płynąłem w górę rzeki i szeptałem do niej.
Ale przed wartkim nurtem droga zakręca.
Spływałem w dół rzeki i szukałem jej.
Ale widzę ją stojącą w wodzie.²⁴*

W *Księdze Pieśni* wielokrotnie pojawia się motyw rzeki. Jej nurt, często wartki sprawia, że ciężko przekroczyć wodę, czy iść w górę pod prąd. Jest to symbol trudów z

²³ <http://www.kekenet.com/kouyi/201809/565774.shtml>, z dnia: 29.10.2022 r.

²⁴ Przekład z języka chińskiego na angielski dokonany przez Doudou Hang

jakimi zмага się człowiek, a szczególnie pogrążony w miłości, gdy widzi swą wybraną, lecz ona jest wciąż nieosiągalna.

3.6. Gruchanie (Cooing)

Utwór *Gruchanie*²⁵, wybrany z Księgi Pieśni, przedstawia mężczyznę, który zakochał się od pierwszego wejrzenia w kobiecie. Treść posiada także warstwę symboliczną, wyraża uznanie dążenia do wolnej miłości ludzi żyjących w starożytności, w epoce wielkich różnic klasowych, a także pochwałę postawy człowieka, który odważnie poszukuje szczęścia i miłości.

Gruchanie

Ptactwo wodne grucha wzdłuż brzegu rzeki.

Para turkawek

Dobry młodzieniec jest nęcony

Piękną panną, którą kocha.

Woda płynie w lewo i w prawo

Z trawy wodnej długiej tu, krótkiej tam;

Młodzieniec tęskni dzień i noc

Za dobrą panną.

Jego tęsknota rośnie tak mocno,

że nie może zasnąć,

Lecz przez całą noc się miota,

Tak głęboko zakochany, tak głęboko!

Teraz zbierzcie się na lewo i prawo

Trawa wodna długa lub krótka i delikatna!

O lutni, graj muzykę jasną

Dla panny młodej słodkiej i smukłej!

Ucztujcie przyjaciele na lewo i prawo

Na trawę wodną gotowaną do miękkości!

O dzwony i bębny, zachwyćcie

*Pannę młodą tak słodką i smukłą!*²⁶

²⁵ Chińskie tłumaczenie gruchania to Guan Jiu: odnosi się do „Księgi Pieśni”

²⁶ Przekład z języka chińskiego na angielski dokonany przez Doudou Hang

W pierwszej części utworu przedstawiona została piękna przyroda, brzeg rzeki i ptactwo wodne, gruchające nad wodą. Po chwili dowiadujemy się, że młodzieniec tęskni, za swą ukochaną. Nostalgia jest tak wielka, że młody mężczyzna nie może zasnąć, miota się niespokojnie w łóżku, myśli o tej jedynej.

3.7. Orchidea (Orchid)

Orchidea

*Orchidea kwitnie, jej
zapach rozprzestrzenia się.
Jeśli nikt nie zrywa jednego (kwiatu), by go nosić,
jak to może zaszkodzić orchidei!
Mój dzisiejszy powrót, kto
spowodował to?
Podróżowałem wszędzie,
od wielu lat.
Bujność mrozu i śniegu
przyniesie bujne plony
(na wiosnę)
Jeśli nie jesteś smutny, nie przyjdę
żeby cię zobaczyć.
Bujne plony (oznaczają) dobre
zbiory
Chociaż dżentelmen może być smutny,
zachowuje właściwe zachowanie.²⁷*

W tradycji chińskiej chwalono Konfucjusza za jego elegancję przypominającą orchideę²⁸.

²⁷ http://language.chinadaily.com.cn/trans/2010-01/11/content_9298732.htm, z dnia: 29.10.2022r.

²⁸ <https://baike.baidu.com/item/猗兰操/4669573>, z dnia: 30.10.2022 r.

3.8. *Pieśń laski (Song of Cane)*

Konfucjusz w swoich pismach rzadko mówił o śmierci. W późnych latach życia był samotny i nieszczęśliwy. Miał nadzieję, że znajdzie się ktoś, kto go zrozumie, bowiem jego ból był nie do opisanego. Nie miał z kim rozmawiać, dwaj jego ulubieni uczniowie zmarli przed nim, a ZiGong jego przyjaciel był bardzo zajęty, często wyjeżdżał, pracował, spotkania i rozmowy z Konfucjuszem stawały się coraz rzadsze.

Pieśń laski to ostatnia pieśń Konfucjusza. Za oknem panuje wiosna będąca symbolem radości i budzącego się do życia świata. Konfucjusz mimo to czuje się źle, jest schorowany, porusza się o lasce. Wreszcie przyszedł ZiGong, Konfucjusz widząc go natychmiast zapytał²⁹: *Drogi ZiGong³⁰, jak to się stało, że przyszedłeś tak późno?* W tym momencie oczy Konfucjusza wypełniły się łzami. Konfucjusz zaśpiewał ostatnią pieśń w swoim życiu. Rzekł ZiGongowi: *Nie będę żył długo*. Rzeczywiście, Konfucjusz odszedł po siedmiu dniach choroby.

Konfucjusz zmarł w swojej ojczyźnie siódmego dnia po odśpiewaniu *Pieśni laski*. Po śmierci Konfucjusza jego uczniowie przybyli, aby w żałobie przez trzy lata strzec jego grobu. Uczeń ZiGong słuchał *Pieśni laski* swojego mistrza, samotnie strzegąc grobu Konfucjusza przez sześć lat³¹.

Pieśń laski

Czy góra Tai spada?
Na co mam patrzeć?
Czy belka dachu zaraz się złamie?
Gdzie będę mieszkał?
Czy mędrcy wkrótce umrą?

²⁹ Podaję za: https://so.gushiwen.cn/shiwen/_38613f0c015b.aspx, z dnia: 28.09.2021 r.

³⁰ Podaję za: https://so.gushiwen.cn/shiwen/_38613f0c015b.aspx, z dnia: 28.09.2021 r.

³¹ https://so.gushiwen.cn/shiwen/_38613f0c015b.aspx, z dnia: 28.09.2021 r.

Kogo powinniśmy naśladować w przyszłości?³²

3.9. Trzcina (Jian Jia)

Trzcina to wiersz z *Księgi Pieśni*, pierwszego i najstarszego zbioru poezji w starożytnych Chinach. Kiedyś uważano, że wiersz został wykorzystany do satyry księcia Xiang z Qin za to, że nie był w stanie umocnić swojego państwa za pomocą obrzędów Zhou lub za to, że przyciągał samotnych mędrców. Współcześni badacze na ogół uważają, że jest to pieśń, o miłości, w której kobieta znajduje się w granicy wzroku, a jednak poza zasięgiem ukochanego³³.

Trzcina

*Biała nieskończoność pióropuszy trzciny,
Biały mróz tworzy
Z wieczornej rosy.
nad brzegiem wody, pani, którą kocham -
W górze rzeki próbuję do niej dotrzeć,
Podróż ciągnie się długo i ciężko.*

*W dole rzeki próbuję ją osiągnąć,
Znika w mglistym całunie.*

*Biała nieskończoność pióropuszy trzciny,
Biała rosa, wciąż wilgotna.
Pani, którą kocham -
Wapienie na brzegu, jak lód.
W długiej, uciążliwej podróży.
Gonię ją w dół rzeki,
Mieniąc się na jałowym kopcu.*

Brzowa nieskończoność zwiędłych trzcin,

³² Przekład z języka chińskiego na angielski dokonany przez Doudou Hang

³³ <https://baike.baidu.com/item/蒹葭/19762189?fr=aladdin>, z dnia: 16.09.2021 r.

*Wciąż mokra od białej, błyszczącej rosy.
Moja pani która kocham jest za brzegiem.
W górze rzeki szukam jej na próżno,
W stromej, niekończącej się podróży.
W dole rzeki szukam jej,
Tam, gdzie wydaje się, że stoi
Na małej wysepce piasku.³⁴*

W pieśni przedstawiona została piękna sceneria. Rzeka, nad brzegiem której widać tylko *białą nieskończoność pióropuszy trzcin*. Krajobraz w jakim znajduje się podmiot liryczny potęguje i pogłębia jego samotność. W dalszej części utworu literackiego biały kolor trzcin zmienia się na brązowy, stają się one zwiędłe co intensyfikuje emocjonalizm tego fragmentu.

Podmiot liryczny poszukuje swojej ukochanej. Widzi ją w różnych miejscach, nad brzegiem wody, w górze i w dole rzeki, a także na małej wysepce piasku. Kobieta jest w zasięgu wzroku mężczyzny, lecz ciągle dla niego nieosiągalna.

Charakter pieśni jest niezwykle wymowny i emocjonalny, chociaż nie znajdziemy w niej bezpośredniego opisu, tęsknoty czy rozpacz za swą ukochaną. Te znaczenia są jakby ukryte, wyrażone przedstawionym w pieśni obrazem przyrody.

³⁴ Przekład z języka chińskiego na angielski dokonany przez Doudou Hang

ROZDZIAŁ 4

WYBRANE PIEŚNI – OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA WARSTWY MUZYCZNEJ

4. Wybrane pieśni – ogólna charakterystyka warstwy muzycznej

Opracowania muzyczne wybranych tekstów z *Księgi Pieśni* dokonane przez Doudo Huang reprezentują ogromną różnorodność w zakresie obsady wykonawczej, dyspozycji środków wykonawczych, zastosowanego języka oraz charakteru poszczególnych utworów. *Kołysanka*, *Dary*, *Ciepły wiatr*, *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna* to kompozycje przeznaczone na chór żeński z towarzyszeniem fortepianu. *Gdzieś na wodzie*, *Pieśń laski* to dzieła stworzone dla chóru a cappella. *Trzcina* to jedyny, spośród prezentowanych utworów, przeznaczony na chór, fortepian oraz zespół instrumentów smyczkowych.

4.1. *Kołysanka (Lullaby)*

Kołysanka to utwór przeznaczony na głos solo i chór żeński z towarzyszeniem fortepianu. Zastosowanie sopranu solowego przywołuje na myśl głos matki śpiewającej swojemu dziecku. Partia sopranu solo jest wpleciona w brzmienie chóru, w ciągu trwania utworu zawsze jego płaszczyzna dźwiękowa pokrywa się z głosami chóralnymi, sopranu i altu.

9

S. Solo *mp* 月 儿 明, 风 儿 静。

S. *mp* 月 一 儿 一 明 风 儿 静

A. *mp* 月 一 儿 一 明 风 儿 静

Przykład nr 1: *Kołysanka*, Doudou Huang (t. 9-14)

Kompozycja rozpoczyna się krótkim wstępem fortepianu utrzymanym w wysokim rejestrze, wprowadzając w nastrój pieśni, lekki, spokojny, liryczny lecz jednocześnie pogodny. Linia melodyczna przyozdobiona została przednutkami i rozłożonym akordem granym arpeggio dając wrażenie delikatności.

摇篮曲
Lullaby

Andante ♩=72

Arr. Doudou Huang

Piano *dolce*

Przykład nr 2: *Kołysanka*, Doudou Huang (t. 1-8)

Takt 45, jest rozwinięciem motywu głównego, oraz jego dopełnieniem zrealizowanym przez chór.

44

S. Solo

S.

A.

月 儿 明, 风 儿 轻。

月 儿 明, 风 儿 轻。

Przykład nr 3: *Kołysanka*, Doudou Huang (t. 44-48)

W takcie 79 następuje powrót do motywu początkowego, melodia jest rozwinięta, lecz ogólny charakter został zachowany.

79

S. Solo

S.

A.

月 儿 明, 风 儿 - 静。 树 叶 - 遮 - 窗 - 棧 -

月 - 儿 - 明 - 风 儿 - 静 遮 窗 棧。

月 - 儿 - 明 - 风 - 静 - 遮 窗 棧。

Przykład nr 4: *Kołysanka*, Doudou Huang (t. 79-85)

W ostatniej fazie utworu muzyka zmierzając ku końcowi zwalnia, łagodnieje, jakby śpiew matki ucicha.

113

S. Solo

娘的宝一宝, 闭上眼一睛 睡了那个 睡在梦一

S.

娘的宝一宝, 闭上眼一睛 睡了那个 睡在梦一

A.

娘的宝一宝 闭上眼一睛 睡了那个 睡在梦一

Przykład nr 5: Kołysanka, Doudou Huang (t. 113-118)

Partia fortepianu pełni rolę towarzyszącą śpiewakom, dopełnia łagodnym brzmieniem nastrój i wymowę dzieła. Opracowanie muzyczne podkreśla treść *Kołysanki*. Dynamika w całym utworze utrzymana jest w piano co również wiąże się z funkcją jaką powinna pełnić kołysanka, będąc cichym śpiewem dla dziecka.

4.2. Dary (Gifts)

Dary to utwór opisujący wzajemnie obdarowujących się dziewczynę i chłopaka. Kobieta daje mężczyźnie pigwę, owoc miłości i płodności, a także brzoskwinie i śliwkę. W zamian dostaje najcenniejsze, drogocenne kamienie jadeit i jaspis. Dary te są symbolem wzajemnego uczucia pomiędzy kobietą i mężczyzną.

Obsadę utworu stanowi dwu głosowy chór żeński składający się z sopranów I i sopranów II z towarzyszeniem fortepianu.

Utwór rozpoczyna fortepianowy wstęp wprowadzając w radosną atmosferę pieśni.

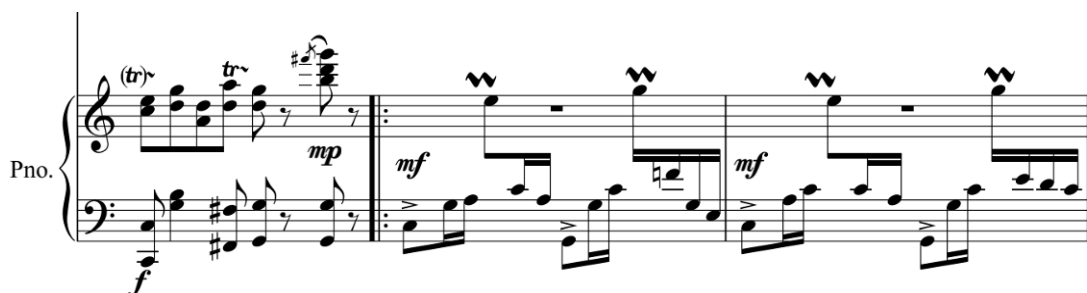
Gifts

Doudou Huang



Przykład nr 6: *Dary*, Doudou Huang (t. 1)

W fortepianowym wstępie autorka stosuje technikę wariacyjną, co sprawia, że styl utworu jest bardziej żywy i wyrazisty.



Przykład nr 7 *Dary*, Doudou Huang (t. 5-7)

Od taktu 15 zachodzą istotne zmiany w harmonii. Jasna tonacja C-dur przeobraża się w bardziej mroczną g-moll. Odpowiednio do charakteru akompaniamentu fortepianowego chór śpiewa szerokie, kantylenowe linie melodyczne, co stanowi wyraźny muzyczny kontrast w stosunku do pierwszych taktów wstępu.

4

S.I. 14
ye. *f* Tou wo yi mu gua,

S.II.
ye. *f* Tou wo yi mu gua,

Pno. *cresc.*

Przykład nr 8 *Dary*, Doudou Huang (t. 14-15)

Od taktu 31 ponownie powraca wesoły, wpadający w ucho temat, skoczny temat.

S.I. 30
f Tou wo yi mu li, bao zhi yi qiong jiu.

S.II. *f* Tou wo yi mu li, bao zhi yi qiong ju.

Przykład nr 9: *Dary*, Doudou Huang (t. 30-32)

Ważnym elementem dzieła jest harmonia, która wielokrotnie ulega zmianą podkreślając znaczenie tekstu, wywołując wrażenie jakby utwór stale się rozwijał, podążając za treścią. Kolejna zmiana harmoniczna ma miejsce w takcie nr 50. Powraca znana już prezentowana wcześniej fraza, która stopniowo zwalnia i słabnie zamykając całą kompozycję.

50 $\text{♩} = 60$

S.I. *dim.* *ppp*

Yong yi wei hao_ ye! yong yi wei hao_ ye!

S.II. *pp* *dim.* *ppp*

Yong yi wei hao_ ye! yong yi wei hao_ yong yi wei hao_ ye!

Przykład nr 10: *Dary*, Doudou Huang (t. 50-53)

Akompaniament fortepianu w tym utworze pełni bardzo ważną rolę. Nie tylko podkreśla nastrój dzieła, lecz stanowi istotną, niezależną płaszczyznę brzmieniową. Jest wyraziście słyszalny, odrębny od warstwy wokalne. Kompozycję wzbogaca także czysto instrumentalny fragment (t. 24-30) będąc dopełnieniem dzieła chóralnego. W partii fortepianu słyszymy nowy materiał dźwiękowy w stosunku do wykorzystanego we wstępie.

Charakter całego utworu jest zróżnicowany. Zastosowane zostały dźwięki bardzo skoczne, ruchliwe i wesole, jak i długie, liryczne, szerokie frazy melodyczne.

4.3. *Ciepły wiatr (Kai Feng)*

Ciepły wiatr to utwór przeznaczony na chór żeński z towarzyszeniem fortepianu. Treść wiersza jest pochwałą matki za jej trudy w wychowywaniu dzieci.

Powolny fortepianowy wstęp przygotowuje do wejścia chóru. Wyraźnie zarysowana melodia grana w wysokim rejestrze, na tle długo brzmiących akordów nasuwa skojarzenie z lekkim powiewem ciepłego wiatru. Ulotny charakter podkreśla wejście tylko jednego głosu chóru, sopranu I.

Soprano I.

Piano

mp

Kai feng

Przykład nr 11: *Ciepły wiatr*, Doudou Huang (t. 1-5)

W takcie nr 9 następuje wprowadzenie kolejnych głosów. Partia sopranu I, przybiera charakter łagodny, dźwięki głosów niskich, sopranu II, są delikatne i dyskretne.

6

S I.

zi nan, chui bi zi xin. Ji xin yao yao.

S II.

Ji xin yao yao

Przykład nr 12: *Kai Feng*, Doudou Huang (t. 6-10)

Od taktu nr 13 sopran I nie śpiewa już łagodnie i zgodnie z sopranem II, lecz każdy z głosów tworzy własne linie melodyczne, przypominające dialog. Sprawia to, że utwór jest bardziej bogaty i urozmaicony.

11

S I.

Mu shi qu lao. Kai feng zi nan. Chui bi ji

S II.

Mu shi qu lao. kai feng zi nan. Chui bi ji

Przykład nr 13: *Ciepły wiatr*, Doudou Huang (t. 11-15)

Inny charakter utworu przybiera od taktu nr 21. Typowe dla tego odcinka są rozbudowane, frazy odzwierciedlające długie wersy tekstu, mające za zadanie wyrazić podziękowanie za dobroć matki. Oprócz wdzięczności, uczuciem, które odczuwa podmiot liryczny jest także poczucie winy, że nie może odwdziżyć się matce za jej dobroć. Dlatego, w porównaniu z wcześniejszym odcinkiem kompozycji, fragment ten jest mniej łagodny, a bardziej smutny w swej wymowie.

Przykład nr 14: Ciepły wiatr, Doudou Huang (t. 21-24)

Takt nr 59 wprowadza *ritenuto* oraz *crescendo*. Nagłe zwolnienie oraz stopniowe zgłaśnianie brzmienia ma podkreślić silne uczucia wdzięczności płynące z głębi serca. Aby słowa mogły wybrzmieć kompozytorka zwolniła tempo, a na koniec przy głośnej dynamice, słowa te zostały wręcz czule wykrzyknięte. Rozwój dynamiki następuje stopniowo, a poziom głośności nie jest od razu zbyt wysoki, *ritenuto* i *crescendo* symbolizują rodzaj emocjonalnego rozwoju, wyrażając silną i głęboką miłość do matki.

Akompaniament fortepianowy podkreśla nastrój pieśni, jest liryczny, melancholijny, dopełniający brzmienie chóru.

4.4. Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna (*He Guang*)

Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna to jedyny utwór, w którym kompozytorka zastosowała w warstwie tekstowej aż dwa języki. Dzieło rozpoczyna się od angielskich słów *Who says that? (Kto mówi, że?)*. Będą one wielokrotnie powracać w toku trwania utworu, zawsze w wersji angielskiej. Pozostała treść wyrażona jest językiem chińskim. Z powodu melodyjności oraz popularności języka angielskiego, a także podkreślenia tych słów rytmem trzech równych ósemek, są one wyraźne, jakby wypowiedziane. Wyróżniają się brzmieniowo spośród innych słów tekstu.

W pieśni przedstawiona jest historia wędrowca powracającego w rodzinne strony, tęskniącego za domem. Podmiot liryczny nie może jednak łatwo tam dotrzeć. Ma do pokonania Żółtą rzekę.

Utwór rozpoczyna fortepianowy wstęp, wprowadzając lekką melodię tematu. Następnie w takcie nr 5 oba głosy wykonują, angielską wersję tekstu, śpiewając *Who says that?*

河广 He guang

Doudou Huang

♩=100

Soprano

Who says that,

Alto

Who says that,

♩=100

Piano

mp

7

S.

Who says that He _____ Guang yo He _____ Guang.

A.

Who says that Who says that Who says that

Przykład nr 16: *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 1-7)

Od taktu nr 9 linie melodyczne obu głosów ulegają zmianie, sopran pierwszy wykonuje swoją partię w sposób linearny i kantylenowy. Podczas gdy drugi głos nadal zachowuje krótki, charakterystyczny rytm trzech równych ósemek.

that He _____ Guang yo He _____ Guang.

that Who says that Who says that

Przykład nr 17: *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 8-12)

Począwszy od taktu nr 30, głosy wykorzystują technikę dialogowania. Fragment posiada bardziej dramatyczny charakter, w wykonaniu należy dobrze zaakcentować

pytanie stawiane przez jeden z głosów i odpowiedź drugiego.

30

S. shei wei-he guang?

A. yi-wei hang zhi.

Pno.

Przykład nr 18: *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 30-33)

W takcie nr 44 oba głosy powracają do melodii z początku utworu, podkreślając i pogłębiając pierwotny, skoczny charakter kompozycji.

42

S. Yi wei hang zhi. Who says that Who says that

A. Yi wei hang zhi. Who says that Who says that

Pno.

Przykład nr 19: *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 42-47)

Na początku taktu nr 111 rozpoczyna się ostatnia faza utworu. Tempo partii głosu wysokiego jest coraz wolniejsze, tak jakby muzyka powoli zanikała w powietrzu. W takcie 113 partia niskiego głosu nie kończy się wraz z pierwszym głosem, lecz nadal podkreśla dotychczasowy rytm *Who says that?*, dzięki czemu słuchacze mogą dobrze zapamiętać charakterystyczny motyw utworu.

III

S. *rit.* *p*

A. *rit.* *p*
Who says that Who says that Who says that?

Pno. *mp* *p* *pp* *8va*

Przykład nr 20: *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 111-118)

Niezwykle ważną rolę odgrywa w tym utworze partia fortepianu. Nie ma ona na celu jedynie wspomagać śpiewaków i wzbogacać dzieło dodatkowym brzmieniem podkreślając klimat pieśni. Już od pierwszych taktów głos fortepianu jawi się jako niezależny tworząc odrębną płaszczyznę brzmieniową, rozbudowaną i bardzo istotną dla rozwoju kompozycji. Partia fortepianu początkowo jest motoryczna, stanowiąca jakby ostinato, lecz już od taktu nr 20 bardzo rozwinięta. Obejmuje szybkie przebiegi gamowo-pasażowe od rejestrów niskich po wysokie, symbolizując szeroką, bezkresną Żółtą rzekę. Wykorzystanie całej skali instrumentu obrazuje także przestrzeń i bezkres jaki widzi przed sobą powracający do domu wędrownik.

4.5. *Gdzieś na wodzie (On Other Side of Water)*

Gdzieś na wodzie, to jeden z dwóch utworów przeznaczonych do wykonania chóralnego a cappella, bez towarzyszenia instrumentu.

Melodyka *Gdzieś na wodzie* jest łagodna i liryczna, ściśle związana z sytuacją wyrażoną w tekście, ale także ma przenieść słuchacza w wyobrażoną scenerię i dać mu przyjemność obcowania z naturą.

Podmiot liryczny wiersza poszukuje swojej ukochanej. Zastanawia się, czy płynąć w górę, czy w dół rzeki. Ostatecznie dostrzega swą wybrankę po środku wody.

Opracowanie muzyczne utworu ukazuje w jaki sposób wzruszające sceny i muzyka są zintegrowane w jedną spójną i wymowną całość.

Kompozycja ma formę trzyczęściową, A-B-A'. Początek pierwszej części A, przedstawia poniższy przykład:

在水一方
on other side of water

Arr. Doudou Huang

Soprano I

Soprano II

S.I

S.II

12

Przykład nr 21: *Gdzieś na wodzie*, Doudou Huang (t. 1-16)

W tej części kompozycji intencją kompozytora jest wyeksponowanie i zobrazowanie sceny osamotnienia. Dodatkowo falująca melodia ma odzwierciedlać obraz pięknej kobiety.

Część B, jest skonstrastowana w stosunku do części A. Charakteryzuje się większą różnorodnością, zmiennością, chwiejnością. W szczególności ważne jest zdanie *Chciałbym płynąć pod prąd* jako kulminacja całej pieśni.

17 *f*

S.I 居。 yi 我愿逆流而上，依偎在她身旁。无

S.II 居。 我愿逆流而上，依偎在她身旁。无

Przykład nr 22: *Gdzieś na wodzie*, Doudou Huang (t. 17-21)

Zakończenie utworu jest bardzo emocjonalne, zapierające dech w piersiach i trzymające w napięciu. Kompozycja skupia się wokół tematu żalu z powodu braku ukochanej i niespełnionego pragnienia bycia z nią. Opracowanie muzyczne oraz zastosowane przez kompozytora środki sprawiają, że warstwy tekstowa oraz muzyczna tworzą jedną spójną całość.

40 *f*

S.I 人 在 水 一 方。

S.II 人 在 水 一 方。

Przykład nr 23: *Gdzieś na wodzie*, Doudou Huang (t. 40-44)

4.6. Gruchanie (Cooing)

Tytułowe gruchanie, zobrazowane jest muzyką już od samego początku kompozycji. Utwór rozpoczyna się dźwiękami naśladującymi odgłosy ptaków. Początkowo radosne, wyraźnie słyszalne, ostro zarysowane w dynamice *mezzo forte*. Następnie skrócone, powtórzone ze zmianami, w dynamice *piano*, gruchanie stanowi odgłos ptaków, które odleciały i słysząc je jedynie z daleka. Świergot namiętnej rozmowy zwierząt, zwiastuje i otwiera nowy rozdział smutnej historii miłosnej.

关鹳

Doudou Huang

[illegible]

Przykład nr 24: *Gruchanie*, Doudou Huang (t. 1-14)

W dynamice *piano* i wysokim rejestrze rozpoczyna się krótki wstęp fortepianu,

tworząc zupełnie odmienną atmosferę. Melancholijny klimat utrzymuje się przez dalszą część dzieła, odzwierciedlając treść wiersza. Początkowe gruchanie powraca na sam koniec utworu, nie jest jednak już tak radosne jak na początku. Różnicę pomiędzy wesołym śpiewem ptaków otwierającym dzieło, a spokojnym wstępem fortepianu potęguje różnica metrum, 6/8 i 4/4.

Kompozycja przybiera formę: wstęp, A-A'-B, zakończenie. Część A i A' to opis pięknej przyrody. Linia melodyczna tej części jest spokojna, łagodnie wznosi się lub opada. Część B jest bezpośrednim wyrazem wewnętrznych emocji bohatera, stąd melodia bardziej burzliwa, a charakter niespokojny. Początek części B kompozycji *Gruchanie* przedstawia poniższy przykład.

42 *mf*

S. jun zi hao qiu. Pur - sue her but - can't have,

A. - zhi. Pur - sue her but can't have,

Pno.

45

S. thin - ks of her day and night Su - - ch

A. thinks of her day and night Su - - ch

Pno.

Przykład nr 25: *Gruchanie*, Doudou Huang (t. 42-47)

Po zamknięciu sekcji B, kompozytorka ponownie przedstawia piękną przyrodę nad rzeką poprzez łagodne brzmienie fortepianu, podobnie jak we wstępie. Utwór zamyka świergot ptaków, lecz już nie tak radosny jak na początku kompozycji.

52 *dim.*
S. - ning. *dim.* ji ji ji ji ji
A. ning. ji ji
Pno. *dim.*
56
S. jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu ji ji ji ji ji
A. ji ji ji ji jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu ji ji
p

Przykład nr 26: *Gruchanie*, Doudou Huang (t. 52-60)

W warstwie akompaniamentu fortepianowego, ważnym środkiem wzmagającym wyraz całej kompozycji jest *arpeggio*. W fortepianowym wstępie i zakończeniu, akord grany *arpeggio* znajduje się w partii lewej ręki. Głos górny to także akord, którego rozłożone dźwięki tworzą szeroką, śpiewną melodię. Począwszy od sekcji A, *arpeggio* zostało przeniesione do głosu prawej ręki, przez co staje się bardziej słyszalne. Emituje delikatne świergolenie ptaków, które przecież cały czas towarzyszy bohaterowi wiersza, stanowiąc jednak tylko subtelne tło.

4.7. *Orchidea (Orchid)*

Orchidea to kolejny utwór, wyróżniający się spośród innych dzieł Doudou Huang. Kompozycję cechuje odmienna obsada wykonawcza. Chór żeński, zastąpiony został chórem mieszanym. Utwór nie posiada fortepianowego wstępu tak, jak pozostałe kompozycje. Dzieło rozpoczyna partia fortepianu, jednak pianista wykonuje zaledwie kilka uroczystych akordów, przypominających brzmienie fanfar, doprowadzając do wejścia chóru.

幽兰
Orchids

Doudou Huang

$\text{♩} = 48$

Soprano
Alto
Tenor
Bass
Piano

Lan zhi yi yi. Yang yang qi.

$\text{♩} = 48$

Przykład nr 27: *Orchidea*, Doudou Huang (t. 1-4)

Podniosły charakter podkreśla nie tylko obsada dzieła, cztero głosowy chór, lecz także dynamika *mezzo forte*, oraz powolne tempo w metrum 4/4.

Doudou Huang w swojej kompozycji stosuje element dialogowania pomiędzy głosami.

2

♩=68

S.

A.

T.

B.

Pno.

dolce

mf

mp

Bu cai er pei. Yu lan he shang.

Bu cai er pei. yu lan he shang.

Przykład nr 28: *Orchidea*, Doudou Huang (t. 8-13)

W porównaniu do pozostałych prezentowanych w pracy utworów, kompozycja ta posiada najbardziej rozbudowaną formę, na którą składają się części: A-B-A'-B'.

W celu podkreślenia znaczenia słów *Jun zi zhi shang* (choć *dzientelmen*), kompozytorka zastosowała rytm punktowany ósemką, ósemką z kropką i szesnastką, a dodatkowo dokonała zmiany metrum, odbywającej się co jeden takt w kolejności: 4/4, 3/4, 2/4. Fragment ten przywodzi na myśl deklamację, która stanowi punkt kulminacyjny dzieła, po którym następuje zakończenie.

5

Przykład nr 29: *Orchidea*, Doudou Huang (t. 43-48)

W *Orchidei* partia fortepianu jest najbardziej bogata i rozbudowana. W niektórych fragmentach jest niemal wirtuozowska. Obejmuje między innymi szybkie przebiegi pasażowe wykorzystujące całą skalę fortepianu, od dźwięków bardzo niskich po bardzo wysokie. W głównej mierze przeważa jednak faktura akordowa, gdzie akordy wykonywane są w formie rozłożonej lub grane harmonicznie. Daje to wrażenie, że muzyka jest jeszcze bardziej okazała.

Ponadto partia fortepianu stanowi odrębną, niezależną płaszczyznę brzmieniową w stosunku do partii głosów wokalnych. Obydwie warstwy muzyczne muszą ze sobą współistnieć, obydwie składają się na całość dzieła, tworząc spójne chociaż różnorodne brzmienie.

4.8. *Pieśń laski (Song of Cane)*

Pieśń laski to druga obok utworu *Gdzieś na wodzie* kompozycja na chór a cappella. W przeciwieństwie do wcześniej omówionego dzieła *Pieśń laski* przeznaczona jest na 4 głosowy chór składający się z sopranów, altów, tenorów i basów. Zastosowanie takiego składu przywodzi na myśl muzykę religijną, dla której na przestrzeni wieków właśnie taki zespół wykonawczy był najbardziej typowy.

Śpiewana przez Konfucjusza niedługo przed śmiercią, *Pieśń laski*, była jego

ostatnią pieśnią. Dokładnie siedem dni później Konfucjusz zmarł. Charakter spokojny i ascetyczny jest zatem uzasadniony zarówno treścią wiersza jak i sytuacją w jakiej znalazł się mędrzec. Konfucjusz stawia szereg pytań, czy wkrótce odejdzie z tego świata, kogo powinien naśladować w przyszłości? Stąd również płynąca z utworu atmosfera kontemplacji.

Utwór rozpoczyna się melodią wykonywaną przez tenory, śpiewaną na tle długich nut intonowanych przez sopranów, altów i basów. Za pomocą muzyki wyrażone zostają najbardziej głębokie i smutne emocje.

song of cane

Doudou Huang

悲痛地 ♩=56

Soprano *mp* Tai shan qi tui hu wu.

Alto *mp* Tai shan qi tui hu

Tenor *mf* Tai shan kuai yao beng ta, beng-ta le me? na me

Bass *mp* Tai Shan qi

Przykład nr 30: *Pieśń laski*, Doudou Huang (takty 1-5)

Od taktu nr 9, melodia główna przechodzi do sopranów. Od taktu nr 17 każdy z czterech głosów ma już do wyśpiewania swoją własną linię melodyczną.

16

S. *>mp* li? *p* Tai shan qi tui hu, Liang mu qi huai hu.

A. *mp* Tai shan qi tui hu, Liang mu qi huai hu.

T. *p* - - - Tai shan qi tui hu, Liang mu qi huai hu.

B. *mp* wu Tai shan qi tui hu, Liang mu qi huai hu.

Przykład nr 31: *Pieśń laski*, Doudou Huang (t. 16-20)

Takt nr 32 zapowiada koniec pieśni, muzyka jakby słabnie i zwalnia, tworząc posępny nastrój bezradności i smutku. Tak, jakby Konfucjusz, ze łzami w oczach, kończył ostatnią pieśń swojego życia.

31

S. *standstill* *mp* qi wei hu, Zhe ren qi wei hu, *rit.* qi wei ei hu. *pp*

A. *mp* qi wei hu, Zhe ren qi - - - wei hu. *pp*

T. *mp* qi wei hu, Zhe ren qi wei hu. *pp*

B. *mp* qi wei hu, Zhe ren qi wei hu. *pp*

Przykład nr 32: *Pieśń laski*, Doudou Huang (t. 31-35)

4.9. *Trzcina (Jian Jia)*

Trzcina to jedyny, spośród prezentowanych utworów, przeznaczony na chór, fortepian oraz zespół instrumentów smyczkowych. Rozbudowana obsada, uroczysty i przejmujący charakter to cechy kompozycji zamykającej koncert doktorancki przygotowany i przeprowadzony przez Doudou Huang.

Kompozycja ta jest najbardziej rozbudowana. Składa się z 3 niezależnych części, które różnią się od siebie charakterem.

Utwór wykonywany jest w języku angielskim. Odmierna melodyjność różnych języków, wykorzystanie angielskiego tekstu sprawia, że *Trzcina* jest w swym wyrazie i brzmieniu kompozycją zupełnie inną w porównaniu do prezentowanych wcześniej.

Szczególne atmosfera dzieła, wyraz muzyczny wynika także z użycia w całej kompozycji, we wszystkich trzech częściach, chóru śpiewającego jednogłosowo. Wydaje się jakby jednogłosowy kobiecy śpiew, pozostawał w kontraście z rozbudowaną instrumentalną obsadą wykonawczą.

Utwór rozpoczyna się instrumentalnym wstępem. Na tle długich, delikatnych dźwięków orkiestry, w wysokim rejestrze rozbrzmiewa krótka fraza fortepianu inicjująca jakby pytanie, na które odpowiadają skrzypce solo. Partia fortepianu przywodzi na myśl jasne, krystaliczne, brzmienie dzwonów, będące jakby symbolem kropelek rosy osadzających się na białych trzinach.

Część pierwsza przedstawia mglisty krajobraz którego jednak ważnym elementem jest biała trzcina, dająca nadzieję, rozjaśniająca ponury obraz znad rzeki. Podmiot liryczny nad brzegiem wody widzi swoją ukochaną, zatem również i w muzyce rozbrzmiewa nuta optymizmu.

兼葭
Jian Jia
I.

Doudou Huang

AD.lib. mf *Andante*
Soprano
Piano
Violin 1 *mp* *Andante*
Violin 2 *mf*
Viola *mf*
Violoncello *mf*
Double Bass *mp*

Przykład nr 33: *Trzcina*, Doudou Huang (cz. I, t. 1-5)

W utworze tym często stosuje się zmianę rytmu z 3/4 na 4/4, powodując przesunięcie akcentu. W takcie nr 9 rytm staje się szybszy, przedstawiając jakby nurt rzeki płynący coraz prędzej, opowiadana historia również nabiera przyspieszenia.

S. *mp*
Pno.
Vln. 1 *mp*
Vln. 2 *mp*
Via. *pizz.*
Vc. *pizz.*
Db. *pizz.*

Przykład nr 34: *Trzcina*, Doudou Huang (cz. I, t. 6-10)

W drugiej części kompozycji, w instrumentalnym wstępie autor przedstawia niespokojny nastrój poszukiwania ukochanej, wręcz pogoni za miłością, co w muzyce wyrażone jest min. szybkim tempem. Linia melodyczna charakteryzuje się drobnymi wartościami rytmicznymi. Nakładające się na siebie linie melodyczne poszczególnych instrumentów, dają niezwykle ciekawe i poruszające brzmienie.

Jian Jia
II

Doudou Huang

Allegretto ♩=100

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Przykład nr 35: *Trzcina*, Doudou Huang (cz. II, t. 1-3)

Po krótkim wstępie, głosy wokalne wprowadzone zostały w takcie nr 4. Linia melodyczna poszczególnych partii chóralnych, w przeciwieństwie do początku dzieła opiera się na szerokich, śpiewnych i spokojnych frazach. Od taktu nr 13 następuje kolejna zmiana. Ważnym elementem melodii staje się motyw rytmiczny, ósemka z kropką, szesnastka, symbolizujący znikającą za strumieniem, w górze rzeki młodą dziewczynę.

6

13

f

S. Fa - ding - - - u - p strea - m

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz.

Przykład nr 36: *Trzcina*, Doudou Huang (część II, takt 13-14)

W części trzeciej zmienia się krajobraz, przeistacza się w bardziej jesienny. Trzciny nie są już białe, lecz brązowe i zwiędłe. Inny obraz przyrody, niesie ze sobą odmienny charakter tej części i opracowanie muzyczne. Uczucia bohatera wiersza – frustracja i niezadowolenie, niespełniona miłość, korespondują z ponurą scenerią.

Podobnie jak pierwsze dwie, również część trzecia rozpoczyna się instrumentalnym wstępem. Linia melodyczna zaprezentowana została w niskim rejestrze partii fortepianu. Orkiestra pełni w tym fragmencie rolę niejako podrzędną, akompaniując pianiście. Pojawiają się dwa plany brzmieniowe, melodia, chociaż nieco nietypowo przedstawiona w głosie najniższym, oraz akompaniament akordowy wykonywany przez orkiestrę w rejestrach wyższych.

Jian Jia III.

Lento Addolorando $\text{♩} = 42$

Doudou Huang

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Przykład nr 37: *Trzcina*, Doudou Huang (cz. III, t. 1-6)

Od taktu nr 23 rozpoczyna się ostatnia faza kompozycji, muzyka dąży ku zakończeniu. Akordowy akompaniament orkiestry zmienia się w spokojną linię melodyczną. Utwór kończy się niezwykle wymownie, słowami *my love* (szukam jej, mojej miłości).

24 7

S. *1.* *2. rit.* her. her my love *rit.*

Pno. *8va*

Vln. I *1.* *2. rit. rit.* *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Db.

Przykład nr 38: *Trzcina*, Doudou Huang (cz. III, t. 24-26)

ROZDZIAŁ 5

MÓJ JĘZYK KOMPOZYTORSKI

5. Mój język kompozytorski

Omawiając cechy języka kompozytorskiego należy mieć na uwadze szerszy kontekst, całokształt twórczości. Na mój dorobek artystyczny składają się utwory instrumentalne, kameralne, orkiestrowe i solowe, kompozycje wokально-instrumentalne oraz wokalne a capella. Wymienione dzieła pochodzą przede wszystkim z czasów studiów w Akademii Muzycznej w Gdańsku, w klasie prof. Krzysztofa Olczaka oraz w klasie kompozycji jazzowej prof. Leszka Kułakowskiego. Współpraca z licznymi zespołami jazzowymi dała możliwość ciągłego ćwiczenia i rozwijania umiejętności kompozytorskich. Tworzenie różnych gatunków muzycznych umożliwiło mi wszechstronne poznanie i zrozumienie dziedziny kompozycji. Studia magisterskie na kierunku dyrygentury chóralnej w klasie prof. Waldemara Górskiego, wyposażyły autora pracy w dogłębną wiedzę na temat muzyki chóralnej pochodzącej z różnych epok, sposobu komponowania i budowy dzieł wokально-instrumentalnych z udziałem chóru. Wszystkie wyżej wymienione aspekty takie jak studia w klasie kompozycji, kompozycji jazzowej, dyrygentury chóralnej, oraz liczne próby kompozytorskie, niewątpliwie miały wpływ na wypracowanie własnego języka muzycznego.

W niniejszym rozdziale uwagi dotyczące stylu kompozytorskiego, języka muzycznego, stosowanych technik kompozytorskich, sposobu tworzenia akompaniamentu zostaną jednak szczegółowo omówione i sformułowane wyłącznie na podstawie utworów chóralnych do wybranych tekstów Konfucjusza.

5.1. Proces komponowania dzieła muzycznego

Pracę nad dziełem wokально-instrumentalnym, autor niniejszej pracy rozpoczyna od wyboru tekstu. Następnie wielokrotnie czyta go na głos, nie tylko aby dokładnie poznać, zanalizować, lecz także, by usłyszeć wewnętrzne linie melodyczne i rytmiczne pojedynczych słów, zdań oraz całego utworu literackiego. Ważne jest, by zrozumieć sens i przesłanie płynące z treści, oraz mieć na uwadze ogólny nastrój dzieła. Ponadto kompozytor zagłębia się także w poszczególne słowa, ich znaczenia, szukając konotacji, czyli dodatkowych treści kojarzonych z wyrazem. Dla właściwego odczytania znaczeń zawartych w tekście, istotny jest kontekst historyczny i kulturowy oraz aspekty takie jak czas i miejsce powstania. Początkowo, praca kompozytora nastawiona jest zatem na

przeanalizowanie treści, dogłębne jej zrozumienie, tak aby w dalszej kolejności pracy twórczej we właściwy sposób wyrazić ją muzyką. Rozumienie tekstu, nie może być działaniem mechanicznym. Jest świadomą aktywnością podjętą przez kompozytora, niezbędną dla kolejnych etapów jego artystycznej pracy. Bez względu na to, jaki nastrój i rodzaj emocji niesie ze sobą ogólne rozumienie treści, konieczna jest dogłębna analiza tekstu, uchwycenie prawdziwego, głębokiego znaczenia poszczególnych słów oraz całości, w celu wyrażenia muzyką tego co najistotniejsze.

Proces twórczy przebiega różnorodnie. Każdy kompozytor kreuje swoje dzieło w odmienny sposób. Jedni twórcy potrafią pisać w krótkim czasie. Inni łapią iskrę natchnienia w momencie jej pojawienia się i rozwijają ją w pełny utwór. Autor niniejszej pracy zafascynowany myślą Konfucjusza, starał się ją przekazać w swoich kompozycjach poprzez zintegrowanie muzyki i tekstu w jedną spójną całość. Próba zjednoczenia idei konfucjańskich z warstwą słowno-muzyczną stało się celem, do którego dążył kompozytor.

W początkowym etapie procesu twórczego, istotne jest uchwycenie i zapisanie ulotnej myśli muzycznej, motywu melodyczno-rytmicznego będącego ważnym składnikiem powstającej kompozycji. Jego nakreślenie, chociaż może być on jeszcze nieuporządkowany, nieregularny, chaotyczny i „szorstki” w brzmieniu, jest pierwszym ważnym krokiem w pracy kompozytora. Tak jak malarz najpierw szkicuje swój obraz. To podstawa dzieła, szkielet kompozycji.

Pierwsza zarysowana myśl muzyczna może ulec zmianom, poprzez ciągłe nucenie i śpiewanie. Kompozytor dopracowuje ją, ulepsza. Następnie dookreśla rytm oraz dopasowuje metrum. Powstałą część kompozycji warto zagrać na instrumencie, aby ostatecznie doprecyzować wysokość dźwięków i usłyszeć ich brzmienie. Niekiedy droga od pomysłu do wersji ostatecznej danego motywu melodyczno-rytmicznego jest długa. Nie należy się spieszyć.

Praca nad utworem obejmuje także dokonywanie różnego rodzaju poprawek w wydawałoby się skończonym już dziele. Niekiedy konieczne jest dostosowanie fragmentów kompozycji do możliwości technicznych wykonawców, bądź właśnie w czasie prób okazuje się, że wyobrażenia kompozytora na temat utworu znacznie odbiegają od jego realnego brzmienia. Niesie to ze sobą konieczność wprowadzenia zmian.

5.2. Warstwa instrumentalna w kompozycjach chóralnych

Przedstawione w mojej pracy utwory to zarówno kompozycje a cappella, jak i dzieła wzbogacone o warstwę instrumentalną. Chórowi towarzyszy fortepian bądź zespół instrumentów smyczkowych. Istniejąca obok głosów chóralnych płaszczyzna instrumentalna stanowi integralną i bardzo istotną część kompozycji. Pełni również niezwykle ważną funkcję wyrazową. Akompaniament może sprowadzać się do prostego wypełniania harmonii, lub jej podkreślenia przybierając postać np. akordową. Jest wtedy niejako podporządkowany warstwie wokalne. Może być także rozbudowany tworząc szerokie figuracje melodyczne oddające nastrój tekstu, stając się bardziej niezależny od partii chóru. Zawsze stanowi jednak nierozdzielalną z innymi elementami płaszczyznę utworu.

W przedstawionych w niniejszej pracy kompozycjach akompaniament jest niezwykle różnorodny i stanowi niezależną płaszczyznę brzmieniową, opierając się zazwyczaj na odrębnym materiale dźwiękowym w stosunku do partii wokalne. Chociaż niekiedy linia melodyczna głosów chóralnych prezentowana jest także przez instrumenty, zawsze jest ona rozbudowana i urozmaicona, nie jest prostym powtórzeniem wokalne linii melodycznej. Akompaniament przybiera różny kształt oraz ukazuje rozmaity charakter. Zgodnie z tytułem *Kołysanka*, partia fortepianu jest spokojna, śpiewna, dopełnia linię melodyczną chóru. Lekki, radosny, ruchliwy, pełen ozdobników akompaniament towarzyszy śpiewakom w kompozycji *Dary*. W dziele tym zastosowana została technika wariacji, dzięki czemu narracja utworu jest bardziej żywa i energiczna. Zupełnie w inny sposób fortepian współtworzy kompozycję *Ciepły wiatr* oraz *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*. W pierwszym z wymienionych utworów fortepian przybiera postać akordową, stanowiąc tło. W kompozycji *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna* partia fortepianu ma charakter motoryczny, kontrastując z rozłożonymi akordami przypominającymi wprawki dla przyszłych pianistów.

Zastosowanie różnorodnej faktury i brzmienia fortepianu, stworzenie rozmaitych w formie i wyrazie akompaniamentów ma za zadanie z jednej strony dopełnienie partii chóru, będąc ważną, integralną płaszczyzną wyrazową. Z drugiej zaś strony nadanie warstwie instrumentalnej cech niezależnej warstwy brzmieniowej ma na celu wyrażenie dźwiękiem ważnych treści dzieła literackiego. Zawsze

akompaniament powinien trafnie podkreślać dostrzeżone podczas analizy tekstu jego znaczenie i przesłanie.

Najbardziej rozbudowany aparat wykonawczy zastosowano w utworze *Trzciną*. Kompozycja zaplanowana została do wykonania przez chór, fortepian oraz zespół instrumentów smyczkowych. O tym, iż warstwa instrumentalna tej kompozycji jest równoważna w stosunku do partii chóru świadczy między innymi sposób skonstruowania faktury zespołu smyczkowego. Na początku utworu skrzypce traktowane są jako instrument solowy w zestawieniu z pełnym brzmieniem zespołu smyczkowego. Ponadto kompozytor niemal w całym utworze stosuje tutti instrumentów, co nasuwa skojarzenie z brzmieniem orkiestrowym. Ponadto samo zastosowanie instrumentów smyczkowych podkreśla liryczny charakter dzieła. Współmierność płaszczyzny wokalne i instrumentalnej zbliża kompozycję *Trzciną* do dzieł kantatowych.

Również moim własnym, indywidulowanym pomysłem jest wykorzystanie w tym samym utworze fortepianu wraz z zespołem smyczkowym, które to tworzą bardziej wyszukane połączenie instrumentów akompaniujących.

Podsumowując, cechą charakterystyczną mojego języka muzycznego jest duża różnorodność pomysłów muzycznych w zakresie tworzenia akompaniamentów dla utworów przeznaczonych na chór oraz poszukiwanie nowych ciekawych brzmień w zakresie jego realizacji.

5.3. Elementy ludowe w twórczości chóralnej

Inspiracją kompozytorską dla autora niniejszej pracy stały się chińskie pieśni ludowe. Charakterystyczne więc dla języka muzycznego są zawarte w utworach chóralnych elementy ludowe, jak np. skala pentatoniczna, zastosowana zarówno w warstwie harmoniczej, jak i melodycznej, teksty z ich warstwą semantyczną, symboliczną, emocjonalną oraz specyficzną nastrojowością. Chińskie pieśni ludowe mają długą historię, wykazują bogatą różnorodność tematów i reprezentują najbardziej autentyczną, pierwotną emocjonalność. Były one siłą napędową ciągłego rozwoju chińskiej muzyki chóralnej. Chiny to bardzo rozległy kraj z wieloma grupami etnicznymi, z których każda reprezentuje inny styl muzyki. Na język muzyczny kompozytora i autora

niniejszej pracy składają się splecione w jedną całość elementy zaczerpnięte z chińskich pieśni ludowych ze współczesnymi środkami i technikami kompozytorskimi obecnymi w muzyce zachodniej.

Kultura chińska posiada znacznie dłuższą historię niż kultura europejska. Ze względu na wielką ilość grup etnicznych stanowi dla kompozytora niezwykle bogate źródło tematyki, środków melodycznych i harmonicznych, emocji i nastrojów.

Jedną z najstarszych skal muzycznych jest pentatonika. Występowała powszechnie we wszystkich regionach i grupach etnicznych Chin. Jest najpopularniejszym, najczęściej używanym i najbardziej typowym materiałem dźwiękowym stanowiącym podstawę zarówno muzyki ludowej, jak i kompozycji współczesnych. Pentatonika wykorzystana została także w kompozycjach autora niniejszej pracy.

Zastosowanie pentatoniki obrazuje poniższy przykład:

5

S.I. *f* Tou wo yi mu_gua, Bao zhi yi qiong ju.

S.II. Tou wo yi mu_gua, Bao zhi yi qiong ju.

Przykład nr 39: *Dary*, Doudou Huang, (t. 5-7)

W XXI wieku zarówno w Chinach jak i w innych częściach świata możemy zaobserwować zjawisko globalizacji. Dążenie do integracji międzynarodowej oraz tworzenie „jednego świata i jednej kultury” jednocześnie wiąże się z osłabianiem elementów narodowych. W ocenie autora niniejszej pracy, kompozytorzy w sposób szczególny mogą ochronić rodzimy dorobek artystyczny. Poprzez wykorzystanie w utworach elementów muzyki ludowej i etnicznej, zostanie ona zachowana i ugruntowana. Będzie istniała we współczesnym świecie, stając się wartością narodową.

Utwory chóralne zajmują w mojej twórczości szczególne miejsce. Kompozycje chóralne są także doceniane i lubiane przez publiczność chińską. To właśnie poprzez odpowiedni dobór tekstu oraz trafne opracowanie muzyczne dobra kultury chińskiej mogą być pielęgnowane. Zawarte w dziełach elementy ludowe nie są mechanicznie kopiowane z dostępnych źródeł, lecz zawsze przetworzone i łączone ze współczesnymi technikami kompozytorskimi. Dodatkowo każdy utwór oparty jest na innym, nowym pomysłe muzycznym. Zatem moja twórczość, oprócz licznych nawiązań do przeszłości charakteryzuje także pewna innowacyjność.

W dzisiejszych czasach myślenie twórcze, stosowanie innowacji jest jedną z najbardziej potrzebnych, niezbędnych i podstawowych umiejętności człowieka. To siła napędowa dla rozwoju gospodarki i techniki, również kultury. Aby muzyka mogła się rozwijać, musi podlegać pewnym przemianom. być innowacyjna. Według autora niniejszej pracy ową „innowacyjność” można osiągnąć właśnie poprzez integrację elementów tradycyjnych z różnymi stylami muzycznymi oraz posiadaniem indywidualnego pomysłu na dany utwór. Istotne jest, by pomiędzy elementami dawnymi, a nowością istniała równowaga. Praca kompozytora polega na ciągłym odkrywaniu przeszłości, poszukiwaniu nowości i podążaniu za duchem naszych czasów.

Opracowywanie wartościowych dla kultury chińskiej tekstów literackich, odwoływanie się w muzyce do brzmień ludowych i etnicznych w połączeniu z zachodnioeuropejskim stylem muzycznym oraz wprowadzanie do utworu nowości to składowe mojego języka kompozytorskiego. Tworzenie muzyki chóralnej z uwzględnieniem tradycyjnych zasobów i dóbr kultury chińskiej oraz dążenie do nowości to droga jaką dalej będę podążać.

W podsumowaniu należy przypomnieć, iż powyższe spostrzeżenia dotyczące mojego języka kompozytorskiego sformułowane zostały jedynie na podstawie niewielkiej i jednorodnej części dorobku twórczego. Bowiem dotyczą zaledwie kilku kompozycji przeznaczonych wyłącznie na chór. Praca kompozytora to ciągłe poszukiwania tematyki, technik, składów wykonawczych. Tak więc język kompozytorski twórcy ciągle ewoluuje.

Zamiast zakończenia

W podsumowaniu pracy naukowo-badawczej powinny znaleźć się wnioski płynące z przeprowadzonych badań empirycznych. W niniejszej rozprawie, która nie jest stricte naukowa, a będąca jedynie uzupełnieniem części artystycznej - jej opisem, w miejscu zakończenia, Doudou Huang jako kompozytorka i dyrygentka zaprasza do wysłuchania koncertu będącego wielokulturową ucztą muzyczną zorganizowaną wokół Konfucjusza, jego tekstów i muzyki. Jest to zaproszenie do wspólnej celebracji utworów inspirowanych starożytnym filozofem chińskim, we współczesnej odśłonie kompozytorsko-dyrygenckiej jako empiryczne doświadczenie w obszarze sztuki. Muzyka ta jest niezwykle indywidualna i subtelna, często jakby owiana pewną tajemnicą. Podobnie jak w muzyce medytacyjnej, tak i dźwięki stworzone przez Doudou Huang płyną do człowieka wraz z najważniejszymi uczuciami i stanami towarzyszącymi mu w ciągu całego życia – miłością, dążeniem do szczęścia, radością i spełnieniem od narodzin aż do śmierci.

Projekt uzyskałby jeszcze głębszy wydźwięk i znaczenie emocjonalne, gdyby został wykonany we wnętrzu konfucjańskiej świątyni w Chinach. Jednak warunki pandemii uniemożliwiły realizację tych zamierzeń. Chociaż za pomocą magicznej inspiracji wybrzmiewających dźwięków słuchacz może przenieść się wyobraźnią w czasie i przestrzeni do czego niniejszym zaprasza Doudou Huang.

Bibliografia:

1. *Confucius, The Musical Records*, in "Contemporary Chinese Aesthetics", ed. Zhu Liyuan and Gene Blocker, Peter Lang Publishing Inc., 2012.
2. Du Yaxiong, *Introduction to Ethnomusicology Hunan Literature and Art*, Publishing House, 2002.
3. Fan Jinxia, *Harmonic Analysis of Piano Works Lai Yinghai*, Master's Thesis, Northeast Normal University, 2007.
4. Fan Zuyin, *Overview of Chinese Polyphonic Folk Songs*, People's Music Publishing House, 1994.
5. Fu Xuemann, *A Study of the Music of Chanting and Singing of Classical Chinese Poetry*, in „Music Research“, 1994.
6. Ma Geshun, *Choral Conducting Anthology*, Shanghai Music Publishing House, 2003.
7. Ma Geshun, *New Edition of Choral Studies*, Shanghai Music Publishing House, 2002.
8. Guo Hongxi, *The Innovation and Development of Nationalized Elements in the Musical Works of Li Yinghai MA Thesis*, Central University for Nationalities, 2008.
9. Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Translated by Maija Bell Samei, Honolulu, HI, University of Hawai'i Press, 2010.
10. Liu Minglan, *Ancient Chinese Poetry and Music China*, Science and Culture Press, 2003.
11. Pu Dongsheng, *Band Conducting Method*, People's Music Publishing House, 2000.
12. Song Seung-Hyun, *Singing Bite Training with Ten Lan Rut*, Central University of Nationalities Press, 1998.
13. Su Lan, *Explores the music of China and seeks the style of the nation - Interview with Mr. Lai Ying Hoi*, in „Piano Art.“, 1999.
14. Sun Congyin, *Handbook of Choral Art*, Shanghai Music Publishing House, 2000.
15. Szlenk-Iliewa Marzenna, *Book of Songs*, Alfa-Wero, 1995.

16. Wang Anguo, *Studies in Modern Harmony and Chinese Works China Literary Association Publishing Company*, 1989.
17. Xu Wuguan, *Youth Learn to Conduct*, Shanghai Music Publishing House, 2000.
18. Xu Dingzhong, *Practical Course on Conducting and Choral Music*, Shanghai Music Publishing House, 1998.
19. Yang Shanwu, Lai Yinghai, *A Study of Ethnic Modulation by - A Study of Han Chinese Modulation and its Harmony, Ethnomusicological Studies*, Shanghai Music Publishing House, 2003.
20. Zehou, Li, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Translated by Maija Bell Samei, Honolulu, HI, University of Hawai Press, 2010.
21. Zhang Xiaohu, *Pentatonic Modulation and Harmonic Techniques*, People's Music Publishing House, 1987.
22. Zhao Dongmei, *Striving for Excellence - The Artistic Career of Professor Li Yinghai*, People's Music, 2007.
23. Zhou Peiran, *Choral Conducting Method* (Revised Edition), People's Music Publishing House, 2006.

Strony internetowe:

1. <https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/998/2018/11/JensenKirkendall-TheWellOrderedHeart.pdf>, z dnia: 12.10.2022 r.
2. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/konfucjanizm;3924941.html>, z dnia: 30.07.2021 r.
3. <https://baike.baidu.com/item/Kongzi/1584?fr=aladdin>, z dnia: 10.05.2021 r.
4. <http://m.86lsw.com/tsfx/2886.html>, z dnia: 20.10.2022 r.
5. <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1694552994770256173&wfr=spider&for=pc&searchword.html>, z dnia: 20.10.2022 r.
6. https://pl.wikipedia.org/wiki/Pi%C4%99cioksi%C4%85g_konfucja%C5%84ski, z dnia: 10.10.2022 r.
7. <https://baike.baidu.com/item/Lunyu/372830>, z dnia: 30.10.2022 r.

8. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ko%C5%82ysanka>, z dnia: 17.10.2022 r.
9. <https://m.kekenet.com/kouyi/201408/317417.shtml>, z dnia 29.10.2022 r.
10. <https://www.wilanow-palac.pl/pigwa.html>, z dnia: 15.10.2022 r.
11. https://jadeit.com.pl/porady/jadeit-znaczenie/bfhe_sqjh, z dnia: 15.10.2022 r.
12. <https://www.korallo.pl/blog/jaspis-matka-wszystkich-kamieni/>, z dnia: 15.10.2022 r.
13. <http://peixun.transfu.com/article/sjyfkf.html>, z dnia: 29.10. 2022 r.
14. https://pl.wikipedia.org/wiki/G%C5%82o%C5%BCyna_pospolita, z dnia: 15.10.2022 r.
15. <http://www.kekenet.com/kouyi/201809/565774.shtml>, z dnia: 29.10.2022 r.
16. http://language.chinadaily.com.cn/trans/2010-01/11/content_9298732.htm, z dnia: 29.10.2022 r.
17. <https://baike.baidu.com/item/yilancao/4669573>, z dnia: 30.10.2022 r.
18. <https://so.gushiwen.cn/shiwen/38613f0c015b.aspx>, z dnia: 28.09.2021 r.
19. <https://baike.baidu.com/item/Jianjia/19762189?fr=aladdin>, z dnia: 16.09.2021 r.
20. <https://baike.baidu.com/item/liyuewenming/7985327?fr=aladdin>, z dnia: 20.05.2021 r.
21. <https://baike.baidu.com/item/beifeng-kaifeng/19671385?fr=aladdin>, z dnia: 12.06.2021 r.
22. <https://baike.baidu.com/item/zaishuiyifang/10103124?fr=aladdin>, z dnia: 29.08.2021 r.
23. <https://baike.baidu.com/item/guqin/6153?fr=aladdin>, z dnia: 01.02.2022 r.
24. <https://baike.baidu.com/item/guzheng/66910?fr=aladdin>, z dnia: 15.02.2022 r.

Spis obrazów:

Obraz nr 1: Wykonanie kompozycji *Twój kotłnierz*, Giqin -Wang Yao

Obraz nr 2: Wykonanie kompozycji *Pieśń o powracającej łodzi*, Guzheng – Doudou Huang

Obraz nr 3: Guqin

Obraz nr 4: Guzheng

Spis przykładów muzycznych:

Przykład nr 1: *Kotłysanka*, Doudou Huang (t. 9-14)

Przykład nr 2: *Kotłysanka*, Doudou Huang (t. 1-8)

Przykład nr 3: *Kotłysanka*, Doudou Huang (t. 44-48)

Przykład nr 4: *Kotłysanka*, Doudou Huang (t. 79-85)

Przykład nr 5: *Kotłysanka*, Doudou Huang (t. 113-118)

Przykład nr 6: *Dary*, Doudou Huang (t. 1)

Przykład nr 7: *Dary*, Doudou Huang (t. 5-7)

Przykład nr 8: *Dary*, Doudou Huang (t. 5-7)

Przykład nr 9: *Dary*, Doudou Huang (t. 30-32)

Przykład nr 10: *Dary*, Doudou Huang (t. 50-53)

Przykład nr 11: *Ciepły wiatr*, Doudou Huang (t. 1-5)

Przykład nr 12: *Kai Feng*, Doudou Huang (t. 6-10)

Przykład nr 13: *Ciepły wiatr*, Doudou Huang (t. 11-15)

Przykład nr 14: *Ciepły wiatr*, Doudou Huang (t. 21-24)

Przykład nr 15: *Kai Feng*, Doudou Huang (t. 58-61)

Przykład nr 16: *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 1-7)

Przykład nr 17: *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 8-12)

Przykład nr 18: *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 30-33)

Przykład nr 19: *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 42-47)

- Przykład nr 20:** *Żółta rzeka jest szeroka i bezkresna*, Doudou Huang (t. 111-118)
- Przykład nr 21:** *Po drugiej stronie wody*, Doudou Huang (t. 1-16)
- Przykład nr 22:** *Po drugiej stronie wody*, Doudou Huang (t. 17-21)
- Przykład nr 23:** *Po drugiej stronie wody*, Doudou Huang (t. 39-44)
- Przykład nr 24:** *Gruchanie*, Doudou Huang (t. 1-14)
- Przykład nr 25:** *Gruchanie*, Doudou Huang (t. 42-47)
- Przykład nr 26:** *Gruchanie*, Doudou Huang (t. 52-60)
- Przykład nr 27:** *Orchidea*, Doudou Huang (t. 52-60)
- Przykład nr 28:** *Orchidea*, Doudou Huang (t. 8-13)
- Przykład nr 29:** *Orchidea*, Doudou Huang (t. 43-48)
- Przykład nr 30:** *Pieśń laski*, Doudou Huang (takty 1-5)
- Przykład nr 31:** *Pieśń laski*, Doudou Huang (t. 16-20)
- Przykład nr 32:** *Pieśń laski*, Doudou Huang (t. 31-35)
- Przykład nr 33:** *Trzcina*, Doudou Huang (cz. I, t. 1-5)
- Przykład nr 34:** *Trzcina*, Doudou Huang (cz. I, t. 6-10)
- Przykład nr 35:** *Trzcina*, Doudou Huang (cz. II, t. 1-3)
- Przykład nr 36:** *Trzcina*, Doudou Huang (część II, takt 13-15)
- Przykład nr 37:** *Trzcina*, Doudou Huang (cz. III, t. 1-6)
- Przykład nr 38:** *Trzcina*, Doudou Huang (cz. III, t. 23-26)
- Przykład nr 39:** *Dary*, Doudou Huang, (t. 5-7)

风雅·琴颂

黄豆豆作曲、指挥博士毕业音乐会

DOCTOR DOUDOU HUANG GRADUATION CONCERT

指导老师/Supervisor : Waldemar Górski教授

Krzysztof Olczak 教授

主办单位：波兰国立什切青音乐学院

Akademii Sztuki w Szczecinie, Poland

演出单位：沈阳九歌室内合唱团

Shenyang Chamber Choir of Jiuge

辽宁广电少儿合唱团

Liaoning Radio and Television Children's Choir

演出地点：辽宁大剧院音乐厅

Liaoning Grand Theatre and Concert Hall

演出时间：2021年4月18日



目录/Programme

1. 古筝独奏-《渔舟唱晚》/ Song of the returning boat

曲：金灼南 改编：黄豆豆

Music: Shuhua Lv Arr: Doudou Huang

2. 合唱《摇篮曲》/ Lullaby

This lullaby was adapted from a classic song and turned into a choral work.

Text/Music: Jianchun Zheng Arr: Doudou Huang Piano: Weicui Tong

Performers : Shenyang Chamber Choir of Jiuge

3. 诗经合唱《木瓜》/ Book of Songs - Gifts

Music: Doudou Huang Performers : Shenyang Chamber Choir of Jiuge Piano: Weicui Tong

2. 诗经合唱《凯风》/ Book of Songs - Kaifeng

Music: Doudou Huang Performers : Shenyang Chamber Choir of Jiuge Piano: Weicui Tong

4. 诗经-《河广》/The Book Of Songs-He Guang

Music: Doudou Huang Performers : Shenyang Chamber Choir of Jiuge Piano: Weicui Tong

6. 诗经《在水一方》/The Book of Songs - On the water somewhere

Text:Yao Qiong Music: Jiaqing Lin Arr: Doudou Huang

Performers : Shenyang Chamber Choir of Jiuge

7. 古琴独奏 由诗经《子衿》改编

Guqin Solo / Peach Blossoms Beam

Guqin:Yao Wang

8. Guqin Solo / Your Collar

Guqin:Yao Wang Sprechstimme:Guyue Li Music: Doudou Huang

9. 诗经合唱《关雎》/ Book of Songs - Cooing

Music: Doudou Huang Piano: Weicui Tong Performers : Shenyang Chamber Choir of Jiuge

10. 诗经合唱《幽兰》/ Book of Songs - Orchid

Music: Doudou Huang Piano: Weicui Tong Performers : Shenyang Chamber Choir of Jiuge

11. 诗经合唱《曳杖歌》/ Book of Songs - Song of Cane

Music: Doudou Huang Performers : Shenyang Chamber Choir of Jiuge

12. 诗经合唱《兼葭》/ Book of Songs - Jian Jia

Music: Doudou Huang Performers : Shenyang Chamber Choir of Jiuge

String orchestra and piano form : Affiliated string Orchestra of Tianjin Symphony Orchestra

Waldemar Górski 教授 博士生导师

担任格但斯克音乐学院合唱团和演讲与管理学院博士艺术项目系主任，担任现任合唱团指挥部转变为新的艺术和科学部门的负责人。多次获得文化艺术和教育领域的成就，包括波兰共和国总统颁发的‘青铜十字勋章’等。



Krzysztof Olczak 教授 博士生导师

作曲家 and 手风琴家，担任格但斯克音乐学院教授。他的作曲领域包括室内音乐，电子音乐和运用电子技术来使用计算机的现场电子音乐技术。主要领域表演-新音乐。并在教学工作中使用最新的技术教学手段并演奏新音乐。



参演团队



Shen yang Chamber Choir Jiuge



Liaoning Radio and Television
Children's Choir

Informacje o wykonawcach

1. Shenyang Chamber Choir of Jiuge

Chór Shenyang Jiuge utworzony został w lipcu 2018 roku. Założycielem jest profesor Sun Lei, członek Międzynarodowego Związku Chórów, dyrektor wykonawczy Chińskiego Stowarzyszenia Chórów i przewodniczący Stowarzyszenia Chórów Prowincji Liaoning. Także główny dyrygent i dyrektor artystycznym Shenyang Jiuge Choir.

Chór liczy ponad 80 członków. Większość z nich pracuje także min. w edukacji muzycznej w rejonie Liaoshen, w sektorze bezpieczeństwa publicznego, finansów i instytucji medycznych. Ich wspólna miłość do śpiewu zaowocowała tym, że postanowili zebrać się razem, tworząc chór, aby spełniać swoje marzenia.

Chór Shenyang Jiuge został założony, aby stać się kulturalną wizytówką miasta Shenyang, wytrwale dążyć do osiągnięcia międzynarodowych standardów sztuki chóralnej oraz promować śpiew chóralny Liaoshen.

Chór wykonuje głównie muzykę współczesną, nie rezygnując jednak z repertuaru dawnego. Zespół koncertuje w kraju i za granicą. Chór regularnie prowadzi również profesjonalne szkolenia w zakresie dyrygowania dla szkół podstawowych i średnich, innych instytucji w obszarze Liaoshen i dla osób indywidualnych. Zadanie jakie ma do spełnienia Shenyang Chamber Choir of Jiuge to także zapoznavanie ludzi żyjących w regionie z muzyką chóralną oraz promowanie rozwoju edukacji chóralnej.

2. Affiliated String Orchestra of Tianjin Symphony Orchestr

Tianjin jest jednym z miast, w których najwcześniej zachodnia muzyka została wprowadzona do Chin. Była promowana min. właśnie przez Tianjin Symphony

Orchestra. To jedna z największych orkiestr symfonicznych w Chinach, założona w 1985 roku. Jej celem jest popularyzacja i rozwój muzyki symfonicznej.

Tianjin Symphony Orchestra od momentu powstania z powodzeniem wykonała prawie tysiąc utworów symfonicznych zarówno chińskich jak i zagranicznych kompozytorów, kompozycji instrumentalnych solowych, zespołowych, także wokalnie-instrumentalnych. Zespół smyczkowy, którego Doudou Huang używa w kompozycji *Trzcina (Jian Jia)*, składa się z doskonałych muzyków, Tianjin Symphony Orchestra.

3. Weicui Tong - fortepian

Absolwent Konserwatorium Muzycznego w Shenyang w klasie fortepianu. Członek Towarzystwa Instrumentów Muzycznych Liaoning, Komitetu Fortepianowego, Liaoning Provincial Chorus Association oraz członek Shenyang Jiuge Youth Chorus. Nauczyciel fortepianu, teorii muzyki, śpiewu i kształcenia słuchu.

W trakcie nauki w Konserwatorium, pełnił funkcję przewodniczącego związku studenckiego i kierownika działu nauczania. Organizator wielu wydarzeń muzycznych. Nieustannie się doskonali biorąc udział w kursach mistrzowskich. Pomyślnie przeszedł egzamin certyfikacyjny i opanował metody nauczania gry na fortepianie, metodą Carla Orffa.

Na swoim koncie posiada szereg odznaczeń i wyróżnień. Min. pierwsze miejsce w CEIBS International Piano Professional Group, drugie miejsce w niemieckiej grupie Omler Piano Works w Chinach, pierwsze miejsce w kategorii profesjonalnej w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Hong Kongu. Pełni rolę jurora w Azjatyckim Międzynarodowym Konkursie Muzycznym.

4. Yao Wang- guqin

Yao Wang jest znanym wirtuozem i wybitnym nauczycielem guqin w Konserwatorium Muzycznym Zhejiang. Założył Guqin Academy w Shenzhen w 2015 roku, a w 2016 zorganizował koncert dzieł muzycznych Yayun Guqin w Suzhou. W 2019 r. w Dapanshan w prowincji Zhejiang odbyła się klasa mistrzowska Guqin i Taoistycznego kultuwowania guqin. Yao Wang kontynuuje przekazywanie sztuki guqin kolejnym pokoleniom.

5. Doudou Huang- Guzheng

Obecnie od 2021 roku, Doudou Huang jest słuchaczką Studiów Podyplomowych Dyrygentury Chóralnej i Oratoryjno-Kantatowej w Akademii Muzycznej w Gdańsku na specjalności Realizacja projektów artystycznych w klasie dyrygentury prof. dr. hab. Waldemara Górskiego. Doudou Huang Jest podwójną absolwentką studiów licencjackich i magisterskich w dziedzinie kompozycji i magisterskich na kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej - specjalność dyrygentura chóralna w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Studiowała dyrygenturę pod kierunkiem dr hab. Anny Wilczewskiej, a kompozycję u polskich kompozytorów profesora Krzysztofa Olczaka i prof. Leszka Kułakowskiego.

Od siódmego roku życia uczy się gry na instrumentach muzycznych - fortepianie i guzheng. W latach studenckich zdobyła wiele nagród w konkursie gry na guzheng. Między innymi pierwsze miejsce na IX Młodzieżowym Festiwalu Sztuki Guzheng oraz drugie miejsce na III Międzynarodowym Konkursie Guzheng w 2017 roku " Promowanie Guzheng- Głos Chin".

Doudou Huang Concert program flow chart

(The elegance of sweet music) Concert of Ancient Poetry --- recalling the song of Confucius for thousands of years, elegant and tranquil, is not only a presentation of national music with unique Chinese charm and style, but also a garden displaying artistic treasures that calms your mind to savor and explore scenic spots. "Its purpose is to promote and expand the influence of Confucian culture represented by Confucius all over the world. If words are not enough, continue with sighing voice. If sighing is not exhaustive, sing with passion." In the view of the ancients, poetry is the carrier of emotions, both poems and song. But unfortunately, the ancient rhyme, that like the buzzing, three days without a break, are gradually dissipating in the flow of time. After thousands of years, how to present their original flavor and endow it with new rhyme? Let us appreciate and recall together...

Venue: Shenyang, China

The concert was hosted by Ms. Li Guyue. Liaoning Jiuge Chamber Chorus ,as participants, were directed by Ms. Huang Doudou, played Guqin by Mr.Wang Yao. played Guzheng by Ms. Doudou Huang

Preface.....Feeling.....Fate

I. Preface(humanistic)

The Book of Songs is the first collection of poems in China and also an excellent traditional Chinese classic. In order to honor the classics and inherit and promote the excellent traditional Chinese culture, twelve pieces of work have been carefully selected by Huang Doudou in the Book of Songs for composing and will be performed at concerts, including chorus works (Lullaby) -(Gifts) - (Kai feng) - (He Guang)- (on the water somewhere) -(Peach Blossoms Beam) -(Your Collar) -(Cooing) - (Orchid) - (Song of Cane) - (JianJia)-. As for the overall form, it is

presented by Chinese instruments: composed of zither and Guqin, piano, strings, and human voice (vocal solo, chorus, recitation, solo) to fill the concert site with rich ancient rhyme, so that the audience can quietly appreciate the music beauty of the music in the concert atmosphere.

warm-up:

Guzheng work --1. *Song of the returning boat* (6' 12") was performed by Ms. Huang Doudou, and Tea art and Hong Tao were performed by Ms. Li Guyue. Warm-up programs hope to bring people into the music atmosphere of ancient fragrance and ancient rhyme instantly. An incense, a cup of tea, fascinating and long aftertaste.

Part I:

Intelligence

The mother soothed the child to sleep the song sounded, compared to the childhood Confucius was lulled to sleep by his mother, his life chapter from childhood opened the prelude...

2. *Lullaby* (3'32")

After the music sounds, the children from Liaoning Radio and Television Children's Choir run onto the stage with candles in hand, and stand in the center of the stage after changing their formation, singing the second song of the Book of Songs:

3. The Book of Songs - *Gifts* (4 ' 33 ") - Way of Communication

Composition: Huang Doudou, conductor: Huang Doudou

4. *Kaifeng* - 3' 8" - Thank you for your mother's upbringing

Composition: Huang Doudou, conductor: Huang Doudou

5. The Book of Songs - *He Guang* (3 ' 32 ") - A touching song of homesickness

Composition: Huang Doudou, conductor: Huang Doudou

After the performance of He Guang, the host recited the following in a voice-over: friends from all over the world gathered in Shenyang today to commemorate the greatest thinker and educator in China - Confucius.

After the recitation, the host stepped onto the stage.

Part II:

True feeling

Childhood has passed, came to the ignorant stage of youth love, it is the most primitive natural emotional outpouring.....

6. The Book of Songs - ***On the water somewhere*** (3 ' 12 ")

Part III:

Fate

Next please enjoy the Guqin solo, the music of Guqin you can't see the ups and downs, only the kind of calm atmosphere, the chanting of ancient poetry needs the guqin to cooperate, the expression of Guqin focuses on the expression of artistic conception, the taste of rhythm, do not hurry or slow to cultivate the good nature of nature.

7. Guqin Solo - ***Peach Blossoms Beam*** (6'27")

Guqin is played by Mr. Wang Yao and reciter by Li Guyue

8. Guqin Solo - ***Your Collar*** (6'17")

Guqin is played by Mr. Wang Yao and reciter by Li Guyue

The above songs are full of literary flavor, which brings people into an ancient atmosphere. This special style of ancient, elegant and prose is an important measure for the new generation of young people to learn, understand and appreciate it. Culture needs to be inherited and classics need to be popularized, so they must be well continued and developed in the present generation.

The program in the second half is also brilliant:

9. First Works in the Second Half: Love - *Cooing* (3 ' 13 ")

A turtledove is cooing; On the riverside. A genial, virtuous girl; Is idol of a spoony boy. A man opens the curtain in the sound of music, while the singer sings out the poems in a poetry-like tone, combines singing with playing, and brings people into a simple realm.

To regulate the family that advocated by Confucius should begin with the creation of a beautiful and harmonious family relationship. Design ideas, reflecting the beautiful feelings between men and women, between parents, between families, let us experience the happy mood brought by family harmony.

Singer: Shenyang Chamber Choir of Jiuge; Music/Conductor: Huang Doudou

10. The second one: Missing - *Orchid* (3 ' 18")

Adapted from the Orchid in the Book of Songs, it is a combination of chorus and instrumental music, with magnificent lyrics. It combines the vastness and depth of ancient Chinese poems and modern piano accompaniment composing methods, and creates the fragrance of Orchid in the deep mountains, which without vines and branches, but with a far-reaching and clear fragrance. For singers and listeners, they can also cultivate good cultural accomplishment through the strong implication of ancient poems and artistic songs. Ancient poems and artistic songs, as well as the style that perfectly combines music with Chinese culture, are an effective combination of national characteristics and Chinese ancient poems and words, with refined music structure and Chinese characteristics, as well as noble and elegant style, reasonable understanding and creation.

Singer: Shenyang Chamber Choir of Jiuge; Music/Conductor: Huang Doudou

11. The third one: Farewell - *Song of Cane* (3 ' 13")

Reading with music poems:

Song of Cane

Pre Qin Dynasty: Anonymous

Is Mount Tai about to collapse?

Is the roof beam about to break?

Is the philosopher dying?

There are only three sentences in the full text of "Song of Cane". All of the above are abnormal behaviors of various subconscious states such as dreaming. When Confucius felt that he was sick and would be dying soon, Zigong, a student of Confucius, came to see his teacher this morning and listened to the song, which was compared by the metaphor of "Tai about and roof beam" and "philosopher" by the object. It reminded him that the consequences of "the death of philosopher" would be very serious. And "What shall we do then?", the meaning of this sentence what he said is that these students will forever lose Confucius, a good teacher who teaches tirelessly and respectfully, which expresses his frustration. Although there are only two levels of metaphor in the first two sentences and the direct statement in the last one, the three sentences in the poem still have the original color of fluent and compact improvisation because of their true feelings, close metaphors and neat sentence patterns, and the use of adverbs such as "Qi" to express "approximate" and "possible" in the third word of each sentence.

Singer: Shenyang Chamber Choir of Jiuge; Singing: Li Guyue

Composer: Huang Doudou; Conductor: Huang Doudou

12- To remember - *Jian jia* (6 ' 4")

The last piece Jian Jia by the Tianjin Symphony Orchestra's string orchestra and the Jiuge Choir, was a coda, expressing their endless admiration and sentimental affection for the revered man. Moving poetic picture and music art integration, deeply touching people's hearts.

Ending: Sir

Singing by all personnel:

Sir Ah Sir

Let me call you sir

Two thousand and five hundred years of travel fatigue

The sky and the earth are evergreen, the love is also there, the landscape is still, love is endless

The old man was still seen under the flower tree.

Sir, let's call you Sir

I know you in my mother's story.

Sir, sir, ah, sir.

The whole concert not only has the charm of ancient poetry, but also combines the innovative creation and writing method, so that the whole concert shows a rich level of expression, through the inheritance of the thoughts and spirit of Confucius, and I wish everyone can benefit from it. Let music lovers have a deeper understanding and exploration of Chinese ancient poetry choral works.

**Zbiór kompozycji
doktoranckiego projektu
Doudou Huang**

*Analysis and Practice of Conducting
Techniques of the Original Choral Works of
„The book of songs” by Doudou Huang*

*Analiza i praktykowanie technik dyrygowania
oryginalnych utworów chóralnych „Księgi
Pieśni” autorstwa Doudou Huang*

I. The artistic part of the doctoral dissertation – video recording

Program:

1. "*Song of the returning boat*" 6' 12"

Music: Shuhua Lv Performer : Doudou Huang

2. "*Lullaby*" 3' 32"

Source of lyrics: Book of Songs Adapted from Doudou Huang

Soloist: Xiuwei Huang Performers: Shenyang Chamber Choir of Jiuge

3. "*Gifts*" 4' 33"

Source of lyrics: Book of Songs Music: Doudou Huang

Performers: Shenyang Youth Chorus

4. "*Kaifeng*." 3' 8"

Source of lyrics: Book of Songs Music: Doudou Huang

Performers: Shenyang Youth Chorus

5. "*He Guang*" 3' 32"

Source of lyrics: Book of Songs Music: Doudou Huang

Performers: Shenyang Youth Chorus

6. "*On the water somewhere*" 3' 12"

Source of lyrics: Book of Songs Adapted from Doudou Huang

Performers: Shenyang Chamber Choir of Jiuge

7. Guqin Solo: "*Peach Blossoms Beam*" 6' 27"

Guqin is played by Wang Yao Music: Doudou Huang

8. Guqin Solo: "*Your Collar*" 6' 17"

Guqin is played by Wang Yao Music: Doudou Huang

9. "*Cooing*" 3' 13"

Source of lyrics: Book of Songs Music: Doudou Huang

Performers: Shenyang Chamber Choir of Jiuge

10. "*Orchid*" 3' 18"

Source of lyrics: Book of Songs Music: Doudou Huang

Performers: Shenyang Chamber Choir of Jiuge

11. "*Song of Cane*" 3' 13"

Source of lyrics: Book of Songs Music: Doudou Huang

Performers: Shenyang Chamber Choir of Jiuge

11. "*Jianjia*" 6' 4"

Performers: Shenyang Chamber Choir of Jiuge

String orchestra; Affiliated string Orchestra of Tianjin Symphony Orchestra

Source of lyrics: Book of Songs Music: Doudou Huang

渔舟唱晚

Song of the retringing boat

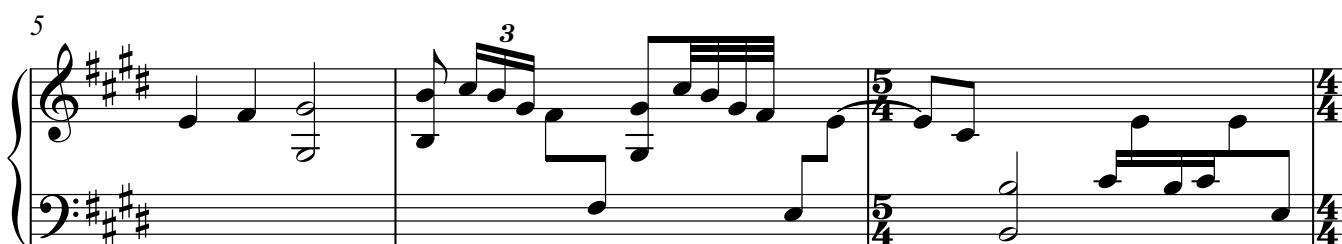
Arr. Doudou Huang

$\text{♩} = 56$

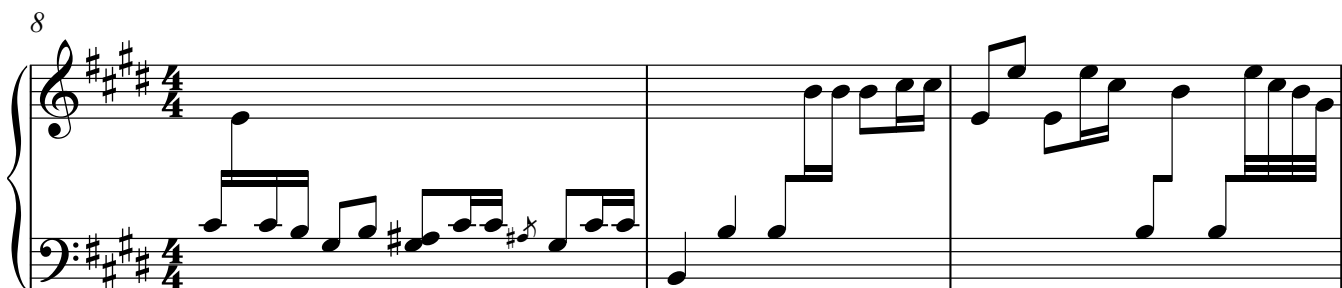
Guzheng



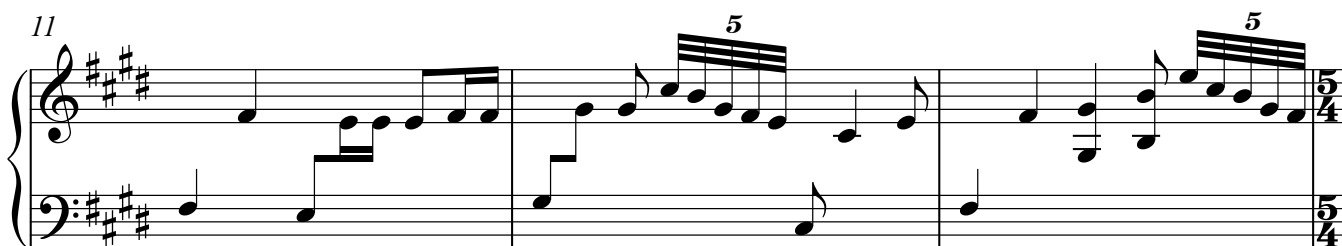
Gz.



Gz.



Gz.



Gz.



20

Gz.

27

Gz.

33

Gz.

39

Gz.

accel..

44

Gz.

49

Gz.

accel..

55

Gz.

3

3

62

Gz.

3

5

5

68

Gz.

1.2.3.

4.

3

72

Gz.

5

摇篮曲

Lullaby

月儿明，风儿静
树叶儿遮窗棂啊，
蛐蛐儿叫铮铮，
好比那琴弦声呀
琴声那个轻啊调儿动听，
摇篮轻摆动
啊，娘的宝宝
闭上眼睛，睡了那个
睡在梦中，恩~

报时钟，响叮咚
夜深人儿静啊，小宝宝
快长大，为祖国立大功啊
月儿那个明，风儿那个静
摇篮轻摆动，啊
娘的宝宝，睡在梦中
微微地露出笑容，恩~
娘的宝宝，睡在梦中
微微地露出笑容，恩~

The moon is bright and the
wind is still
And the leaves shade the
window,
The crickets cry clank,
Like the sound of the strings
The melody is sweet, the
cradle swings
Ah, mother's baby
Close your eyes and sleep
with that
Sleeping in a dream,
The clock chimed, ding-dong
Quiet at night, baby
Grow up and do something
great for your country
The moon is bright, the wind
is quiet
The cradle swings, ah
Mother's baby, sleeping in a
dream
With a little smile on his face
Mother's baby, sleeping in a
dream
With a little smile on his face

摇篮曲 Lullaby

Andante ♩=72

Arr. Doudou Huang

Piano

dolce

9

S. Solo

mp

月 儿 明， 风 儿 静。 树 叶 遮 窗 棂。

S.

mp

月 一 儿 一 明 风 儿 静 树 遮 窗 棂。

A.

mp

月 一 儿 一 明 风 儿 静 树 遮 窗 棂。

Pno.

18

S. Solo

蚰 蚰 儿 叫 铮 铮 好 比 那 琴 一 弦 声。

S.

u - 蚰 蚰 儿 - 叫 铮 一 铮 好 比 那 琴 弦 声 一 一 一 呀

A.

u - 蚰 蚰 儿 - 叫 铮 一 铮 好 比 那 琴 弦 声 一 一 一 呀

Pno.

27

S. Solo

琴声儿一轻 调儿动听 摇篮轻摆动。 娘的宝

S.

琴声轻-轻 调儿动一听 摇篮轻摆一动。

A.

琴声轻-轻 调儿动一听 摇篮轻摆动。

Pno.

36

S. Solo

宝， 闭上眼 睛。 睡了那个 睡在梦 - 中 - - -

S.

娘的宝 - 宝， 闭上眼 - 睛。 睡了那个 睡在梦 - 中 - -

A.

娘的宝 - 宝， 闭上眼 - 睛。 睡了那个 睡在梦 - 中 - -

Pno.

44

S. Solo

- 月 儿 明， 风 儿 轻。 树 叶 遮 窗 棂。

S.

- 月 儿 明， 风 儿 轻。 树 叶 遮 窗 棂。

A.

- 月 儿 明， 风 儿 轻。 树 叶 遮 窗 棂 啊 -

Pno.

53

S. Solo

S.

A.

Pno.

琴弦一声

蚰蚰儿叫铮铮好比那琴弦声。 琴声

蚰蚰儿叫铮铮好比那琴弦声。 琴声儿

62

S. Solo

S.

A.

Pno.

轻——轻 调儿动听 轻摆一动。

轻——轻 调儿动一听 摇篮啊轻摆动。 娘的宝

轻 调儿一动听 摇篮啊轻摆动。

70

S.

A.

Pno.

宝 闭上眼睛 睡了那个睡在梦中 - -

娘的宝——宝 闭上眼——静 睡了那个睡在梦——中 - -

8

79

S. Solo

月 儿 明, 风 儿 - 静。 树 叶 - 遮 - 窗 - 棧 - - 蛐 蛐

S.

月 一 儿 - 明 一 风 儿 - 静 遮 窗 棧。 遮 窗 棧。 蛐 蛐

A.

月 一 儿 - 明 一 风 一 - 静 一 遮 窗 棧。 遮 窗 棧。 蛐 蛐

Pno.

88

S. Solo

儿 叫 铮 - 铮。 好 比 那 琴 - 弦 声 啊。 琴 声 儿 -

S.

儿 - 叫 铮 - 铮。 好 比 那 琴 弦 琴 - 弦 - 声。 琴 声

A.

儿 - 叫 铮 - 铮。 好 比 那 琴 弦 琴 - 弦 - 声。 琴 声

Pno.

96

S. Solo

- 轻 调 儿 动 听 摇 蓝 轻 摆 - 动。 娘 的 宝 - 宝,

S.

儿 - 轻 调 儿 动 - 听 摇 蓝 轻 摆 - 动。 娘 的 宝 -

A.

儿 - 轻 调 儿 动 - 听 摇 蓝 轻 摆 动。 娘 的 宝 -

Pno.

105

S. Solo

闭上眼 睛。 睡 了 那 个 睡 在 梦 一 中 - - -

S.

宝 闭上眼 睛。 睡 了 那 个 睡 在 梦 一 中 - - -

A.

宝 闭上眼 睛 睡 了 那 个 睡 在 梦 一 中 - - -

Pno.

113

S. Solo

娘 的 宝 一 宝, 闭 上 眼 一 睛 睡 了 那 个 睡 在 梦 一

S.

娘 的 宝 一 宝, 闭 上 眼 一 睛 睡 了 那 个 睡 在 梦 一

A.

娘 的 宝 一 宝 闭 上 眼 一 睛 睡 了 那 个 睡 在 梦 一

Pno.

119 rit.

S. Solo

中 - - - - -

S.

中 - - - - -

A.

中 - - - - -

Pno.

诗经-木瓜

Gifts

诗经 - 木瓜

Gifts

投我以木瓜，
报之以琼琚。
匪报也，
永以为好也！

She throws a quince to me,
I hibe her a green jade
Not in return, you see,
But to show acquaintance made.

投我以木桃，
报之以琼瑶。
匪报也，
永以为好也！

She throws a peach to me,
I give her a white jade
Not in return, you see,
But to show friendship made.

投我以木李，
报之以琼玖。
匪报也，
永以为好也！

She throws a plum to me,
I give her a jasper fair
Not in return, you see,
But to show love for e'er.

诗经-木瓜 Gifts

Doudou Huang

Piano

$\text{♩} = 75$

mp

Pno.

2

$\text{♩} = 88$

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

ff *mf* *cresc.*

S.I.

5

f

Tou wo yi mu_gua, Bao zhi yi qiong ju.

S.II.

Tou wo yi mu_gua, Bao zhi yi qiong ju.

Pno.

(tr) *tr* *mp* *mf* *mf*

f

8

S.I.

fei bao ye, yong yi wei hao_____ ye. Tou wo yi mu_tao.

mp

S.II.

fei bao ye, yong yi wei hao_____ ye. Tou wo yi mu_tao.

mp

Pno.

pp

11

S.I.

Bao zhi yi qiong yao, Fei bao ye, Yong yi wei hao_____ ye wei hao

mp *mf*

S.II.

Bao zhi yi qiong yao, Fei bao ye, Yong yi wei hao_____ ye wei hao

mp *mf*

Pno.

pp

14

S.I. *f* ye. Tou wo yi mu gua,

S.II. *f* ye. Tou wo yi mu gua,

Pno. *cresc.* 3 3

16

S.I. *dim.* *mp* *p* *mf* bao zhi yi qiong ju. Fei bao ye, Fei - bao

S.II. *dim.* *mp* *p* *mf* bao zhi yi qiong ju. fei bao ye, Fei - bao

Pno. *dim.* *mp* *dim.* *mp*

18

S.I. *cresc.* *f*
ye. Yong yi wei hao ye

S.II. *cresc.* *f*
ye. Fei bao__ ye. Yong yi wei hao ye

Pno. *cresc.* *f* *cresc.*

20

S.I. *dim.* *p*
yong yi wei hao ye, yong yi wei hao, wei hao

S.II. *dim.* *p*
yong yi wei hao ye, yong yi wei hao, wei hao

Pno. *dim.* *p*

22

1. *mf* ye.

2. *mf* ye.

S.I.

mf ye, wei hao ye.

S.II.

mf ye.

Pno.

24

S.I.

S.II.

Pno.

f

cresc.

ff

27

S.I.

S.II.

Pno.

ff

mp

cresc.

30

S.I.

S.II.

Pno.

f

Tou wo yi mu li, bao zhi yi qiong jiu.

f

Tou wo yi mu li, bao zhi yi qiong ju.

f

33

S.I. *mp*
 fei bao ye, yong yi wei hao_____ ye. Tou wo yi mu_gua,

S.II. *mp*
 fei bao ye, yong yi wei hao_____ ye Tou wo yi mu_gua,

Pno. *mp*

36

S.I. *f*
 Bao zhi yi qiong ju. Fei bao ye, Yong yi wei hao_____ ye, wei hao

S.II. *f*
 Bao zhi yi qiong ju. Fei bao ye, Yong yi wei hao_____ ye, wei hao

Pno. *f*

39

S.I. *ye.* She throw - s quince to me, $\text{♩} = 86$ *ff*

S.II. *ye.* She throw - s quince to me, *ff*

Pno. *cresc.* *ff*

41

S.I. I hibe her green jade, Not in re-turn you___

S.II. I - hibe her green jade, Not in re-turn you___

Pno.

43

S.I. *f*
see. Not in re - turn,

S.II. *f*
see. Not in re - turn,

Pno. *f*
3 3

45

S.I. *dim.* *mp*
you see. But to show love for

S.II. *dim.* *mp*
you see But to show love fo - r

Pno.

47

S.I. *p* *rit.*
e'er for - e'er. Yong yi wei hao_ ye.

S.II. *p* *rit.*
e'er for - e'er. Yong yi wei hao_ ye.

Pno. *p* *rit.*
3 3

50 $\text{♩} = 60$

S.I. *dim.* *ppp*
Yong yi wei hao_ ye! yong yi wei hao_ ye!

S.II. *pp* *dim.* *ppp*
Yong yi wei hao_ ye! yong yi wei hao_ yong yi wei hao_ ye!

Pno. $\text{♩} = 60$ *pp* *dim.* *ppp* 8va
8va

诗经-凯风

Kai feng

诗经 - 凯风

Kai feng

凯风自南，吹彼棘心。

The genial wind from the south

棘心夭夭，母氏劬劳。

Blows on the heart of that jujube tree,

凯风自南，吹彼棘薪。

Till that heart looks tender and beautiful.

母氏圣善，我无令人。

What toil and pain did our mother endure!

爰有寒泉，在浚之下。

The genial wind from the south

有子七人，母氏劳苦。

Blows on the branches of that jujube tree,

睨睨黄鸟，载好其音。

Our mother is wise and good.

有子七人，莫慰母心。

凯风 Kai feng

Andante leniently ♩=80

Doudou Huang

Soprano I. *mp* Kai feng

Piano *mp*

6

S I. zi____ nan, chui bi zi____ xin. Ji__ xin____ yao____ yao.

S II. Ji__ xin____ yao____ yao

Pno.

11

S I. Mu shi qu____ lao. Kai_feng zi____ nan. Chui bi ji____

S II. Mu shi qu____ lao. kai feng zi nan. Chui bi ji

Pno.

16

S I. xin. Mu shi sheng shan. Wo wu ling ren.

S II. Chui bi ji xin. mu shi shengshan. ling ren.

Pno.

21 *mf*

S I. Ai you han quan, Zai ling zhi xia.

S II. *mf* Ai you han quan, Zai ling zhi xia yo.

Pno.

25 *mp*

S I. you zi qi ren. Mu shi lao ren.

S II. *mp* you zi qi ren. Mu shi lao ren

Pno.

29

S I.

mp

Kai feng

Pno.

34

S I.

zi____ nan, chui bi zi____ xin. Ji____ xin____ yao____ yao.

S II.

Ji____ xin____ yao____ yao

Pno.

39

S I.

mf

Mu shi qu____ lao. Kai feng a Kai - ai feng zi____ nan

S II.

Mu shi qu____ lao. Kai feng a - zi____ nan. kai-feng- zi____

Pno.

44

S I. yo kai feng. kai - yo - kai feng, kai feng.

S II. *mf* nan. Chui bi ji xin. chui bi ji xin.

Pno.

49

S I. *p* Yan huan huang niao, zai hao qi yin. *mf* You zi

S II. *p* Yan huan huang niao, zai hao qi xin - in. *mf* You zi

Pno. *p* *mf*

54

S I. qi - ren, Mo wei mu xin. *f* You zi

S II. qi ren, mu xin. *f* You zi

Pno. *f*

58

rit. _

S I. *qi* *xin,* *mo wei mu* *xin!*

S II. *qi* *xin,* *mo wei mu* *xin!* *8va*

rit. _

Pno. *f*

8vb

诗经-河广

He guang

谁谓河广？一苇杭之。

谁谓宋远？跂予望之。

谁谓河广？曾不容刀。

谁谓宋远？曾不崇朝。

Who says that the Ho is wide?

With (a bundle of) reeds I can
cross it.

Who says that Sung is distant?

On tiptoe I can see it.

Who says that the Ho is wide?

It will not admit a little boat.

Who says that Sung is distant?

It would not take a whole
morning to reach it.

河广 He guang

Doudou Huang

$\text{♩} = 100$

Soprano

Alto

Piano

$\text{♩} = 100$

mp

Who says that,

Who says that,

7

S.

A.

Pno.

Who says that He _____ Guang yo He _____ Guang.

Who says that Who says that Who says that

13

S.

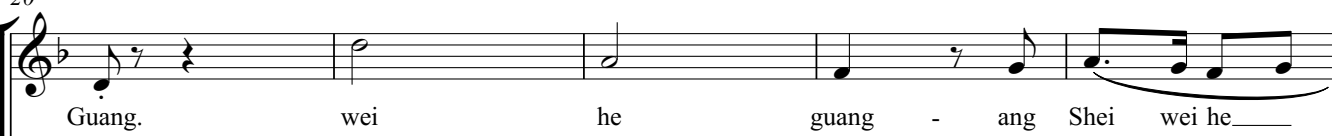
A.

Pno.

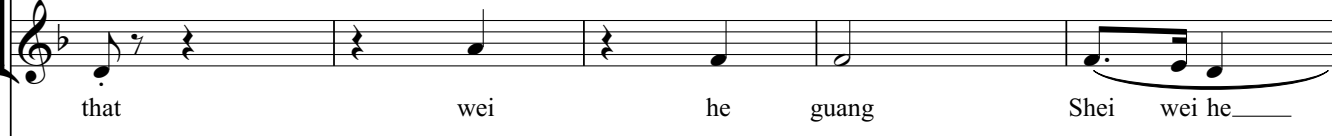
Who says that, Who says- that He _____ Guang yo He - e

Who says that, Who says that Who says that Who says

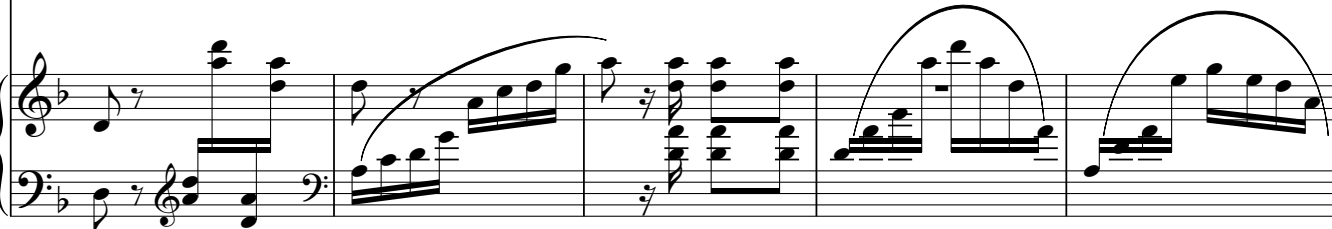
20

S. 

Guang. wei he guang - ang Shei wei he___

A. 

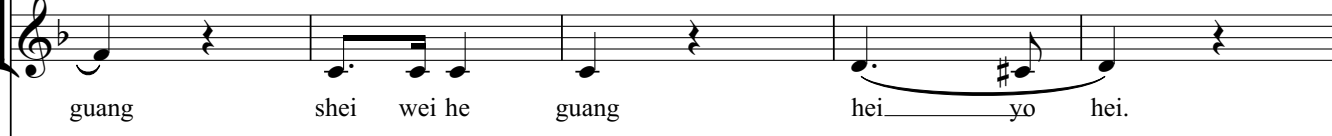
that wei he guang Shei wei he___

Pno. 

25

S. 

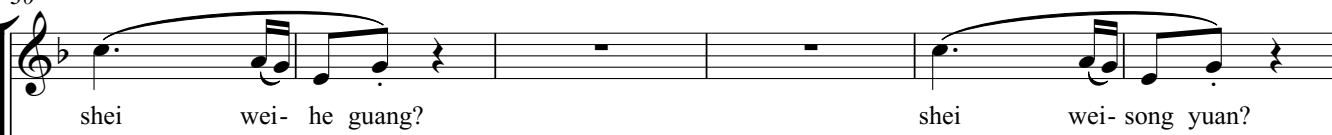
guang ya shei wei he___ guang___ hei___ yo hei.

A. 

guang shei wei he guang hei___ yo hei.

Pno. 

30

S. 

shei wei- he guang? shei wei- song yuan?

A. 

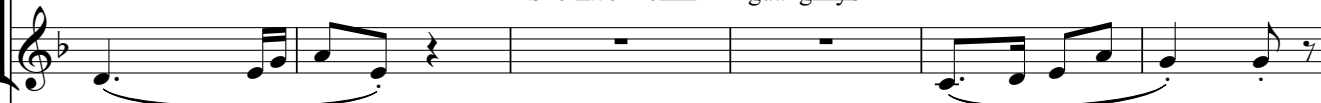
yi___ wei hang zhi.

Pno. 

36

S. 

Shei_wei he___ guang_yo

A. 

Ji___ yu wang zhi. Shei_wei he guang_yo

Pno. 

42

S. 

Yi wei hang_zhi. Who says that Who says that Yo___o

A. 

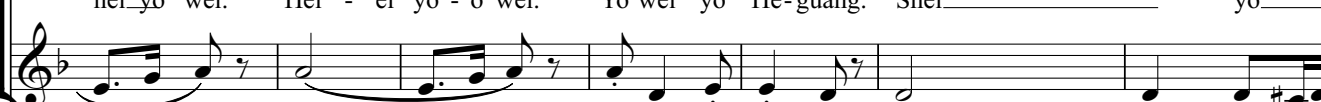
Yi wei hang_zhi. Who says that Who says that Yo

Pno. 

49

S. 

hei_yo wei. Hei - ei yo - o wei. Yo wei yo He-guang. Shei___ yo___

A. 

hei you wei. Hei - ei yo - o wei. Yo wei yo He-guang. Shei___ yo___

Pno. 

56

S. *wei* *Hei* *He* *guang?*

A. *wei* *Hei* *He* *guang?*

Pno.

8va

61

S. *f* *Shei wei* *he guang?* *Shei wei hang zhi* *Yo - wei.*

A. *f* *Shei wei* *he guang?* *Shei wei hang zhi* *Yo - wei.*

Pno.

8va

f

mp

67

S.

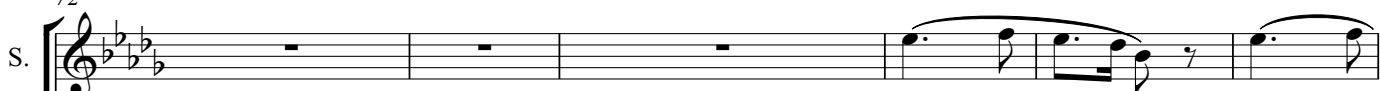
A.

Pno.

cresc.

f

72

S.  Shei wei he guang? Shei wei

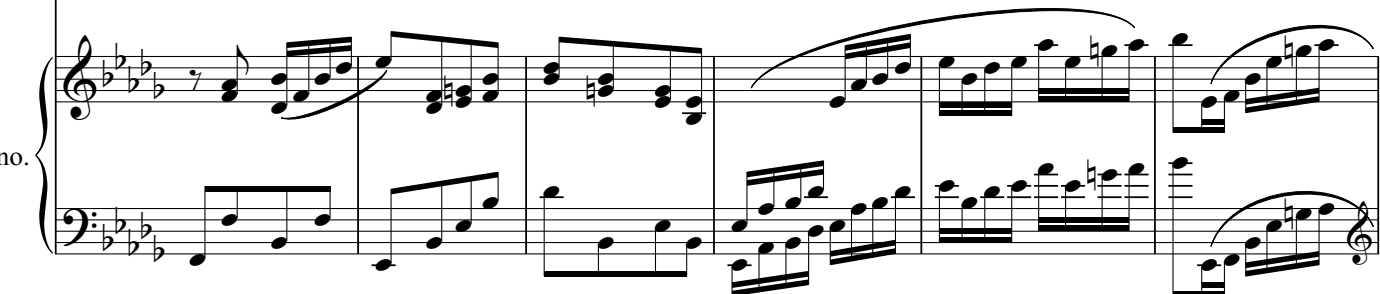
A.  Shei wei he guang? Shei wei

Pno. 

78

S.  song yuan? Shei wei - ei song-ong yuan. Yo o wei

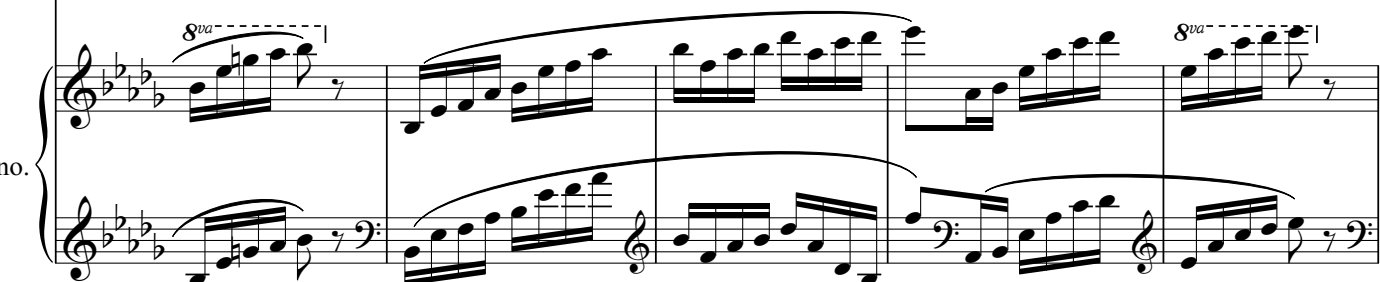
A.  song yuan? Shei wei - ei song-ong yuan. Yo o wei

Pno. 

84

S.  He e Guang

A.  He e Guang

Pno. 

89

S. *sp*
Shei wei He guang? Shei wei he guang yi wei yi wei hang - zhi. yo

A. *sp*
Shei wei He guang? Shei wei he guang yi wei yi wei hang - zhi. yo

Pno.

96

S. *f*
o wei He e guang? Shei wei he guang

A. *f*
o wei He e guang? Shei wei he guang

Pno.

105

S. *mp*
Shei wei he guang yo o, yo o wei. yo wei

A. *mp*
Shei wei he guang yo o, yo o wei. Who says that

Pno. *mp* *mf*

111

S. *rit.* *p*

A. *rit.* *p*

Who says that Who says that Who says that?

Pno. *mp* *p* *pp* *8va*

The musical score is for a song, likely from a musical theater production. It features three parts: Soprano (S.), Alto (A.), and Piano (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The Soprano part begins with a melodic line in the first staff, marked with a ritardando (rit.) and piano (p) dynamic. The Alto part follows in the second staff, also marked with a ritardando (rit.) and piano (p) dynamic. The lyrics "Who says that" are written under the Alto part. The Piano part consists of two staves, with the right hand marked with mezzo-piano (mp), piano (p), and pianissimo (pp) dynamics, and an 8va marking for the right hand. The left hand provides a harmonic accompaniment. The score ends with a double bar line.

在水一方

On other side of water

我愿逆流而上，依偎在
她身旁。

无奈前有险滩，道路又
远又长。

我愿顺流而下，找寻她
的方向。

却见依稀仿佛，她在水
的中央。

绿草萋萋，白雾迷离。

有位佳人，靠水而居。

我愿逆流而上，与她轻
言细语。

无奈前有险滩，道路曲
折无。

我愿顺流而下，找寻她
的踪迹。

却见仿佛依稀，她在水
中伫立。

Has a beautiful woman the luxuriant
white fog blurredly to have a
beautiful woman in a water Fang
Lvcao to depend on Shui Erju I to
bewilling the adverse current but on
to walk arm in arm nearby his
body in front of helpless far has the
rapids path also to be long I to
bewilling to go downstream pursues
his direction actually to
see according to entirely as if him I
is willing the adverse current in the
water central committee but on to
speak softly in front of helpless with
her to have rapids path winding me
to be willing to go downstream
without doubt pursues his trail
actually to see depends on entirely
him to stand and wait for a long
time as if in the water.

在水一方

on other side of water

Arr. Doudou Huang

$\text{♩} = 70$

Soprano I
mp
 绿 — 草 苍 — 苍, 白 — — 露 茫 — — 茫 有

Soprano II
mp
 绿 草 苍 苍, 白 露 茫 茫 有

S.I
mp
 6 位 佳 — — 人 再 — — 水 — — 方, 绿 — 草 萋 — 萋。 白 — —

S.II
mp
 6 位 佳 — 人 再 水 — — 方, 绿 草 萋 萋。 白

S.I
 12 雾 迷 — — 离, 有 位 佳 — — 人 靠 — — 水 而 —

S.II
 12 雾 迷 离, 佳 人 - 靠 水 而

S.I
f
 17 居。 yi — 我 愿 逆 一 流 而 — 上, 依 偎 — 在 她 身 旁。 无

S.II
f
 17 居。 我 愿 逆 流 而 上, 依 偎 在 她 身 旁。 无

S.I
 22 奈 前 有 险 — 滩。 道 — 路 又 远 又 — 长。 wu —

S.II
 22 奈 前 有 险 滩。 O — — 路 又 远 又 长。 wu —

26 *f*

S.I. 我 愿 顺 一 流 而 一 下 找 寻 一 她 的 踪 迹。 却 一 见 仿 佛 依

S.II 我 愿 顺 流 而 下 而 一 一 下， 寻 她 的 踪 迹。 却 见 仿 佛 依

31

S.I. 稀， 她 一 在 水 一 中 伫 一 立。 Yo——yo_ 立。 绿 一 草 苍 一

S.II 稀， Yo——yo_ 立。 绿 草 苍

36

S.I. 苍， 白 一 一 露， 茫 一 一 茫 有 位 佳 一 一

S.II 苍， 白 露， 茫 茫 有 位 佳

40

S.I. 人 在 一 水 一 方。

S.II 人 在 水 一 方。

« Sprach Blossoms Beam »

角調徵音借正調不慢三弦凡六段

$$I = C \frac{4}{4}$$

¹²
M: Dou Dou Huang

(一段)

! 5̣ 5̣ 5̣ | 5̣5̣ 5̣ 5̣ 1̣5̣ | 5̣3̣ 5̣3̣ 5̣3̣ 5̣ | 2̣3̣ 2̣ 3̣2̣ 6̣1̣ |

曲四 鴛力。 曲四 鴛三良有。 尺四 鴛并四踏鴛

富井 四路新其勾元蛋累自向素老素富并去富并去并。

$\underline{\underline{3\dot{2}1}} \quad \underline{\underline{6\dot{1}}} \quad \underline{\underline{2\dot{4}}} \quad \underline{\underline{4\dot{5}4\dot{2}}} \mid \underline{\underline{3\dot{2}1}} \mid \underline{\underline{1\dot{1}\dot{1}}} \mid \underline{\underline{1\dot{1}}} \mid \underline{\underline{1\dot{6}}} \mid \underline{\underline{1\dot{4}}} \mid \underline{\underline{2\dot{4}}} \mid \underline{\underline{4\dot{5}}} \mid \underline{\underline{6\dot{1}}} \mid \underline{\underline{6\dot{7}}} \mid \underline{\underline{7\dot{6}5\dot{6}}} \mid 5\dot{!}$

$\underline{555} \quad \underline{5.6} \quad \underline{6.1} \quad \underline{125} \mid \underline{555} \quad \underline{5.6} \quad \underline{6.1} \quad \underline{125} \mid \overset{(\text{=段})}{\underline{545}} \quad \underline{16} \quad \underline{161} \mid \underline{222} \quad \underline{22} \quad \underline{22454}$
 端力。 方 线 线 端 端 从 厂 而 午 苗 端 只 有。 药 药 药 药。 建 考 考

[illegible]

$\underline{\underline{5.6}} \overset{\curvearrowright}{6} \underline{\underline{6.11}} \underline{\underline{1.2.5}} | \underline{\underline{5.4}} \overset{\curvearrowright}{5} \underline{\underline{1.1}} \overset{\curvearrowright}{6.1} | \underline{\underline{2.2.2}} \underline{\underline{2.2.2}} \underline{\underline{2.4.5.4}} | \underline{\underline{5.5.5.5}} \overset{\curvearrowright}{5.6.5.4}$
 乍苗 蜀良自 蜀良自 老 虎 念 念 念 念 念 念

$1 \overset{3}{\underline{\underline{0111}}} \underline{61} \underline{\underline{121}} \mid 1 \overset{3}{\underline{\underline{0111}}} \underline{61} \underline{\underline{121}} \mid \underline{1.2} \underline{4.5} \underline{61} \underline{\underline{666}} \mid \underline{\underline{2656}} \underline{5} \underline{\underline{555}} \underline{5.6} \mid$
 符号与着音符号从「而」作电编第蜀行迂至蜀方。

[illegible]

6.2 6.11 1.25 5.4 5 | 5.5 5.5 5.5 5.5 0.6 | [大移] Rit 1.6 1.1 | 2.2 2.1 |

万 乍 荷 参 良 自 器 五 希 中 舞 省 章 良 自 的 舞 章 下 然

1.6 1.1 | 2.2 2.1 | 6.1 1.2 1.6 | 7.6 5.5 6.5 5.5 |

6.5 6.5 5.5 0.2 | 6.6 6.1 2.3 2.2 2.2 | 2.2 1.1 1.1 | 1.1 1.1 2.5 |

早 包 包 早) 中 器 力 富 并 于 四 豆 器 器 力 甚 匀 大 器 力

5.5 3 3.2 1.6 | 1.2 1.5 5.5 - | 4.3 2.3 2.2 - | 4.3 2.1 2.3 2.6 1.2 1.1

梳 四 豆 器 器 力 甚 匀 大 器 力 梳 四 豆 器 器 力 甚 匀 大 器 力 梳 四 豆 器 器 力 甚 匀 大 器 力

5 - 5.5 5 | 5 - 6 5 | 5 - 2 4 ||

作。 包 器 匀 器 化 器 自 从 丁 多

Your Collar

作調高者即正宮調，五弦一徵凡三般廟宇西樞琴學入門

$$1 = b\beta \quad 4/4$$

Music: Doudou Huang

(一段)

$$\begin{array}{ccccccc} \underline{\underline{5.6}} & \underline{\underline{12}} & 2 & - & | & \underline{\underline{6.1}} & \underline{\underline{32}} & | & 2 & | & \underline{\underline{22}} & \underline{\underline{22}} & \underline{\underline{56}} & 5 & | & \underline{\underline{35}} & \underline{\underline{532}} & | & \underline{\underline{23}} & | \\ \text{十位} & \text{个位} & \text{十位} & & & \text{十位} & \text{个位} & & \text{十位} & & \text{十位} & \text{个位} & \text{十位} & \text{个位} & & \text{十位} & \text{个位} & & \text{十位} & \text{个位} \end{array}$$

渭城朝雨邑輕塵 客舍青青柳色新
勸君更盡一杯酒 西出陽關無故人

$$2 - \frac{1.6}{\cdot} \frac{66}{\cdot\cdot} \mid 5 \quad 6 \quad 6 - \mid \frac{6.1}{\cdot} \frac{32}{\cdot\cdot} \mid 2 \mid \frac{22}{\cdot\cdot} \frac{22}{\cdot\cdot} \frac{2.1}{\cdot\cdot} \frac{61}{\cdot\cdot}$$

一 杯 酒 出 陽 關 無 故 人 霜 夜 与 霜
 三 竿 画 句 五 比 六 句 送 篇 力 送 五 四 竿

$$! \quad \underline{06} \quad \underline{\underline{666}} \quad \underline{\underline{666}} \mid \underline{\underline{666}} \quad \underline{6.5} \quad \underline{\underline{656}} \quad 3 \mid 3 - \underline{2.1} \quad \underline{6.1} \mid 1 - \underline{3} \quad \underline{3} \quad \underline{43} \quad ! \quad |$$

晨遙行 遇行 長途經度流津 惆悵後山身應苦
遙。旬筵行 筵行 奈飽飽筵筵。共五四筵筵。歸罪

$\frac{2}{2} \frac{22}{22} \frac{22}{22} \frac{3}{3} \frac{2}{4} \frac{3}{3} \mid \mid \frac{2}{2} \frac{22}{22} \frac{22}{22} \frac{33}{33} \frac{2}{4} \frac{3}{3} \mid \mid \frac{2}{2} - \frac{6}{6} \frac{5}{5} \mid \frac{6}{6} \frac{66}{66} \frac{66}{66} \frac{6}{6} \frac{5}{5} \mid$
 主 次 主 次 主 次 主 次

辛 宜 自 珍 宜 自

$$\begin{array}{r} 6 \\ \hline 666 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{r} 66 \\ \hline 66 \\ \hline \end{array} - - - |$$

珍作。

(二段)

6.1 2.1 3 2 | 2 - 56 5 | 35 3532 ! 2 | 2. 3 12 |
渭城朝雨浥輕塵 客舍青青柳色新 勸君

此上 新 楚 體 能 卷 六 第 中 楚 八 新 楚 體 能 卷 六 第 中 楚 八 新

6.1 165 5 56 | 5 = 1 2 | 35 532 ! 2 | 2 - 55 35 |
更盡一杯酒 西出陽關無故人 依依願忘

此上 比 楚 體 能 卷 六 第 中 楚 八 新 楚 體 能 卷 六 第 中 楚 八 新

3532 2 23 ! | 1. 3 2 6.1 | ! 06 666 666 | 666 65 656 3 |
不忍離淚滿沾巾 無復相尋 仁威懷威 懷思君上

此上 比 楚 體 能 卷 六 第 中 楚 八 新 楚 體 能 卷 六 第 中 楚 八 新

3 - 2.1 6.1 | 1 - 3 43 | 2 22 22 3 43 | 2 22 22 3 43 |
辰 高 各 一 根 誰 相 因 誰 相 因 相 因 相 因

2 - 6 5 | 6 66 66 6 5 | 6 66 66 - - |

日 鳥也 神 自 馳也 神
日 鳥也 神 自 馳也 神

(三段)

$$\underline{\underline{\dot{6}. \dot{1}}} \quad \underline{\dot{2} \dot{1}} \quad \dot{3} \quad \dot{2} \mid \dot{2} - \overset{\curvearrowright}{\underline{56}} \quad \dot{5} \mid \overset{\curvearrowright}{\underline{35}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{\underline{3532}}} \quad \dot{1} \cdot \dot{2} \mid 2 \cdot \underline{\dot{3}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{12}} \quad \dot{1} \mid$$

渭城朝雨浥轻尘 客舍青青柳色新 劝君
西出阳关无故人 此诗是王维送元二使安西诗

$$61 \quad \underline{\underline{165}} \quad 5 \quad \underline{\underline{56}} \mid \underline{\underline{5}} = 1 \cdot \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{35}} \quad \underline{\underline{532}} \mid \underline{\underline{2}} \mid 2 - \underline{\underline{2 \cdot 1}} \quad \underline{\underline{61}})$$
[illegible]

1. 06 666 666 | 666 6.5 656 3 | 3 — 5 61 | 666 665 61 |
首首酒 旨酒未飲心已先醉 載馳騁騁
蓮句楚行 荷葉木蘭花開錦瑟 驚鴻別後歸來年

666 66 5 3 | 3.2 | 1 1 - | 3 3.2 2 2 | 2 11 66 11 |
 翻 句 日 言 旋 軒 翰 能 西 綫 多 巡 巡 有 盡 揀
 乍 起 圖 登 答 芭 鴛 管 登 卷 還 歸 蓮 筍 蓮 鴛 蓮

$\frac{22}{\cdot\cdot} \frac{335}{\cdot\cdot\cdot} \frac{322}{\cdot\cdot\cdot} 2 | \frac{32}{\cdot\cdot} \frac{2}{\cdot} \frac{32}{\cdot\cdot} \frac{32}{\cdot\cdot} | \frac{2}{\cdot} = \frac{21}{\cdot\cdot} \frac{61}{\cdot\cdot} | ! - \frac{343}{\cdot\cdot\cdot} |$
 誰能無窮 的傷楚 么 湘水隔遠 演 期早就鴻鮮 尺素
 送 寄。送 留 集 的 送 寄。(即包早包早)送五四寄送。最主最

親作。

噫。省從今申親如相
包楚。侯五區。昇鼎昇鼎。以百

别 两地相思，八音难续 闻雁雁来 宾 典

他 向五元勾起笔送。 他笔笔 靠上。

诗经-关雎

Cooing

关关雎鸠，在河之洲。

Cooing sings "Guan guan "
along the river bank.

窈窕淑女，君子好。

A gentleman pursues a lovely
young maiden.

参差荇菜，左右流之。

Water fringe, long and short,
sways left and right.

窈窕淑女，寤寐求之。

The gentleman drifts,
dreaming of the young beauty.

求之不得，寤寐思服。

Courts, but engages her not,
thinks of her day and night,
Such a long, long night,
tossing and turning.

悠哉悠哉，辗转反侧。

Water fringe, long and short,
gathering left and right.

参差荇菜，左右采之。

The lovely young maiden's
and suitor's stars align

窈窕淑女，琴瑟友之。

like qin and se -
in seamless harmony.

参差荇菜，左右芼之。

Water fringe, long and short,
coupling left and right.

窈窕淑女，钟鼓乐之。

The radiant maiden marries;
drums throb and bells peal.
Ecstasy!

关雎 Cooing

Doudou Huang

$\text{♩} = 126$

Soprano

jiu ji ji ji ji ji ji ji

Alto

mf

jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu

6

S.

jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu ji ji ji ji ji ji ji ji ji ji zha

A.

jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu jiu ji ji

p

rit.

12

S.

ji ji ji ji ji ji ji ji

p

A.

ji ji

8va

Pno.

p

rit.

$\text{♩} = 70$

18

S.

ying

mp

A.

mf

King - fi - shers sing Guan Guan along - ri - ver

Pno.

$\text{♩} = 70$

22

S. Guan-Guan U - - - - -

A. ban - k Gen - tle- man - pur - suers alo - vely young mai -

Pno.

26

S. *mf* Wa - ter frin - ge, long - and short, sways - le - ft and -

A. *mf* - den. wa - ter frin - ge, long and short, sways le - ft and

Pno.

30

S. -right. Guan guan ju jiu, The gen - tle - man and drifts, drea-ming of young beau

A. right - jiu, The gen - tle - man and drifts, dreaming young beau -

Pno.

34

S. *mp*
- ty. 中文 Guan guan ju jiu jiu Zai

A. *mf*
ty. young beau - ty. Guan guan ju jiu Zai - he - zhi

Pno.

38

S. he zhi zhou. yao tiao shu nv ei

A. zhou you. Yao tiao shu nv jun zi hao qiu.

Pno.

41

S. *mf*
yo. Jun jun zi hao qiu. Pur - sue her but - can't have,

A. Cen ci xing cai zuo you liu - zhi. Pur - sue her but can't have,

Pno. *8va*

45

S. *thin - ks of her day and night Su - - ch long__ night*

A. *thinks of her day and night Such - long__ night*

Pno.

49

S. *to - ssing - and - turn - ning. to - sing and - turn - ning. dim.*

A. *to - sing - snd - turn ning. to - sing and - turn - ning. dim.*

Pno.

53

S. *ji ji ji ji ji jiu jiu jiu jiu jiu*

A. *ji ji ji ji ji jiu jiu jiu jiu jiu*

Pno.

58

S. *jiu jiu jiu jiu jiu* *ji ji ji ji ji* *jiu jiu jiu jiu*

A. *jiu jiu jiu jiu ji ji* *ji ji*

63

S. *rit. p* *ji ji ji ji zha* *ji ji ji zha*

A. *ji ji* *ji ji ji* *pp*

诗经-幽兰

Orchids

兰之猗猗，扬扬其香。
不采而佩，于兰何伤？
今天之旋，其曷为然。
我行四方，以日以年。
雪霜贸贸，荠麦之茂。
子如不伤，我不尔觐。
荠麦之茂，荠麦之有。
君子之伤，君子之守。

The orchid is flourishing, its
fragrance spreads.
If no one plucks one to wear it,
how could that harm the orchid!
My coming back today, who
caused it?
I have been traveling everywhere,
for years on end.
The luxuriance of the frost and
snow (will bring) luxuriant crops
(in spring)
If you are not sad I will not come
to see you.
Luxuriant crops (mean) a good
harvest
Although a gentleman may be sad,
he keeps proper conduct.

幽兰 Orchids

♩=48

Doudou Huang

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Piano

f Lan zhi yi yi. *p* Yang yang qi

f Lan zhi yi yi. *p* Yang yang qi

f Lan zhi yi yi. *p* Yang yang qi

f Lan zhi yi yi. *p* Yang yang qi

♩=48

mf *8va* *8va* *8va* *p* *8va* *8va*

5

S.

A.

T.

B.

Pno.

xiang.

xiang.

xiang.

xiang.

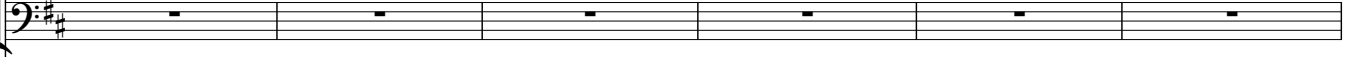
8va

8 $\text{♩} = 68$

S. 

A. 
mf
 Bu cai er____ pei. Yu lan_ he____ shang.

T. 
mp
 Bu cai er pei. yu lan he shang.

B. 

Pno. 
dolce
mp

14

S. 
 Qi he_ wei____ ran. Wo xing si fang yi ri__ yi__ nian.

A. 
 Jin tian zhi____ xuan. Wo xing si fang yi ri__ yi__ nian.

T. 
 Wo xing si fang yi ri__ yi__ nian.

B. 
mp
 Jin tian zhi xuan. Qi he wei_ran. yi ri__ yi__ nian.

Pno. 
8vb

20

S. *mp*
Xue shuang mao mao ji mai zhi mao zi ru bu shang.

A. *mp*
Xue shuang mao mao ji mai zhi mao zi ru bu shang.

T. *mp*
Xue shuang mao mao ji mai zhi mao ji mai zhi mao zi ru bu shang.

B. *mf*
ji mai zhi mao zhi mao Zi ru bu shang. Wo bu er

Pno.

26

S. *mf*
Wo bu er - gou. Ji mai zhi mao. ji mai zhi you. Jun zi zhi shang

A. *mf*
Wo bu er - gou. Ji mai zhi mao. ji zhi you. Jun zi zhi shang

T. *mf*
Wo bu er - gou. Ji mai zhi mao. ji zhi you. Jun

B. *mf*
gou. Ji mai zhi mao. Ji mai zhi you

Pno. *mf*

32

S. Jun zi zhi shou Jun zi zhi shang jun zi zhi shou.

A. Jun zi zhi shou Jun zi zhi shang jun zi zhi shou.

T. Jun zi zhi shou jun zi zhi shou. Ji mai zhi mao Ji mai zhi

B. Jun zi zhi shou jun zi zhi shou. Ji mai zhi mao Ji mai zhi

Pno.

zi zhi shang zhi shou.

38

S. 1. you. Zi ru bu shang wo bu er gou. Ji mai zhi mao

A. Zi ru bu shang wo bu er gou.

T. Zi ru bu shang wo bu er gou.

B. Zi ru bu shang wo bu er gou.

Pno.

43 ♩=80

S. 2. *mp* *mf*
 Jun zi zhi shang jun zi zhi shou jun zi zhishang, jun zi zhi

A. *mp* *mf*
 Jun zi zhi shang jun zi zhi shou jun zi zhishang, jun zi zhi

T. *mp* *mf*
 wo bu er____ gou. Jun zi zhi shang jun zi zhi shou jun zi zhishang, jun zi zhi

B. *mp* *mf*
 wo bu er____ gou. Jun zi zhi shang jun zi zhi shou jun zi zhishang, jun zi zhi

Pno. 2. *mp* *mf*
 8^{va} 8^{va}

49 rit. ♩=60 rit.

S. *f* *ff* 3
 shou, jun zi zhi shang, a jun zi zhi shou.

A. *f* *ff* 3
 shou, jun zi zhi shang, A Jun zi zhi shou.

T. *f* *ff* 3
 shou, jun zi zhi shang, A Jun zi zhi shou zhi shou.

B. *f* *ff* 3
 shou, jun zi zhi shang, A Jun zi zhi shou zhi shou.

Pno. rit. ♩=60 3 rit. 8^{va}
 8^{va}

曳杖歌

Song of cane

泰山其頽乎。

Is Mount Tai about
to collapse?

梁木其坏乎。

What am I supposed
to look at?

哲人其萎乎。

Is the roof beam
about to break?

And where will I
live?

Is the wise man
dying?

Who should we
emulate?

曳杖歌

Song of cane

Doudou Huang

♩=56

Soprano *mp*
Tai shan qi tui hu wu.

Alto *mp*
Tai shan qi tui hu

Tenor *mf*
Tai shan kuai yao beng ta, beng-ta le me? na me

Bass *mp*
Tai Shan qi

6

S. *mp*
Tai sha qi tui hu. Wu liang kuai yao duan

A.
Tai shan qi tui hu. Liang mu

T. *p*
wo you gai zhan - yang shen me? Liang mu

B.
tui hu wu Liang mu

11

S. *mf* *f*
lie le me? le - me? Na me wo you jiang zhu zai na

A.
qi huai hu wu

T.
qi - yi huai yo hu wu - - hu

B.
qi huai hu wu

16

S. *mp* li? *p* Tai shan___ qi tui hu, Liang mu qi huai hu.

A. *mp* Tai shan___ qi tui hu,___ Liang mu_ qi huai hu.

T. *p* - - - Tai shan___ qi tui hu, Liang mu___ qi huai hu_

B. *mp* wu___ Tai shan___ qi tui hu,___ Liang mu_ qi huai hu.

21

S. *mp* Zhe ren___ qi wei hu,___ wu A -

A. *mf* Zhe ren___ qi wei hu. Zhe ren_ qi wei hu. A

T. *p* ___ Zhe ren___ qi wei hu,___ A. A -

B. Zhe ren___ qi wei hu, Zhe ren_ qi wei hu. A -

26

S. *f* Tai shan___ qi tui hu,___ Liang mu_ qi tui hu. *mp* Zhe ren___

A. *f* Tai shan___ qi tui hu,___ Liang mu_ qi tui hu. *mp* Zhe ren

T. *mf* Tai shan___ qi tui hu___ Liang mu_ qi tui hu. *mp* Zhe ren

B. *mf* Tai shan___ qi tui hu___ Liang mu_ qi tui hu *mp* A_ u - u

31 standstill

S. *mp* *rit.* *pp*
 qi wei hu, Zhe ren qi wei hu, qi wei ei hu.

A. *mp* *pp*
 qi wei hu, Zhe ren qi - - wei hu.

T. *mp* *pp*
 qi wei hu, Zhe ren qi wei hu.

B. *mp* *pp*
 qi wei hu, Zhe ren qi wei hu.

诗经-蒹葭

JianJia

蒹葭苍苍，白露为霜。
所谓伊人，在水一方。
溯洄从之，道阻且长。
溯游从之，宛在水中央。
蒹葭萋萋，白露未晞。
所谓伊人，在水之湄。
溯洄从之，道阻且跻。
溯游从之，宛在水中坻。
蒹葭采采，白露未已。
所谓伊人，在水之涘。
溯洄从之，道阻且右。
溯游从之，宛在水中沚。

White infinity of reed plumes,
White frost forms
From evening dew.
At the water's edge,
a lady whom I love -
Upstream I attempt to reach her,
The journey stretching long and hard.
Downstream I struggle to reach her,
Receding into a misty shroud.
White infinity of reed plumes,
White dew still, moist.
The lady whom I love -
Limns the shore, like ice.
Fading upstream she eludes me,
On a long, arduous journey.
I pursue her downstream,
Shimmering on a barren mound.
Brown infinity of wilted reeds,
Still, wet with white glittering dew.
My lady love is beyond the bank.
Upstream I search for her in vain,
On the steep endless journey.
Downstream I seek her,
Where she seems to stand
On a small isle of sand.

I.

Doudou Huang

[illegible][illegible]

11

S. *la - dy whom I who-m I love. U - ps trea-m attemp - to reach to - rea- ch___ her.*

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *arco*

Vc. *pizz.*

Db. *pizz.*



16

S. *rit. A tempo*
Jour ney stret- ching long___ and hard.

Pno.

Vln. 1 *rit. A tempo*

Vln. 2 *arco* *mf* *arco*

Vla. *pizz.* *arco*

Vc. *arco* *arco*

Db.

25

S. Struggle to reach her, Receding in to misty shadows - Fro-m evening dew, At the wa-ter -

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

mp

mp

pizz.

pizz.

pizz.

30

S. *rit.*

la-dy whom I love who-m I love. la-dy whom I love... Who - m I -

Pno.

Vln. 1 *rit.*

Vln. 2

Vla. *arco*

Vc. *arco*

Db. *arco*

35

S. *mp*

Love.....

Pno.

Vln. 1

Vln. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Db.

兼葭 Jian Jia II

Doudou Huang

Allegretto

Soprano

Piano

Allegretto

Violin I

mf

Violin II

Viola

pizz.

Violoncello

pizz.

Double Bass

pizz.

2

S.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

mp

mf

rit.

gliss.

8va

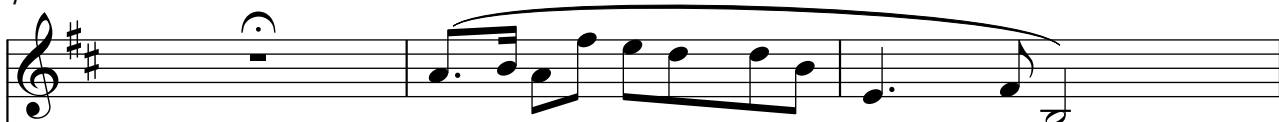
arco

♩=80

3

4

S.



White - in - fi ni - ti o - f reed - plumes

The soprano line begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on G4, moving stepwise up to D5, and then descending to G4. The lyrics are aligned under the notes.

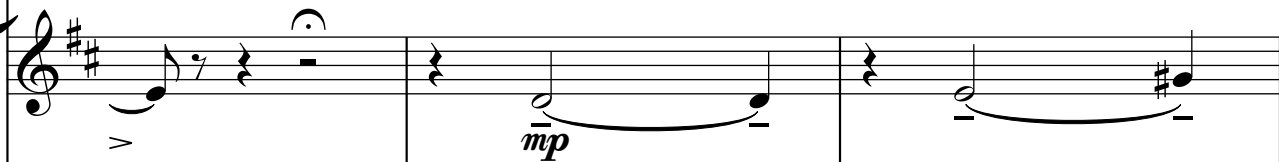
Pno.



The piano accompaniment features a right-hand melody with eighth and sixteenth notes, and a left-hand bass line with eighth and sixteenth notes. The music is in a 4/4 time signature.

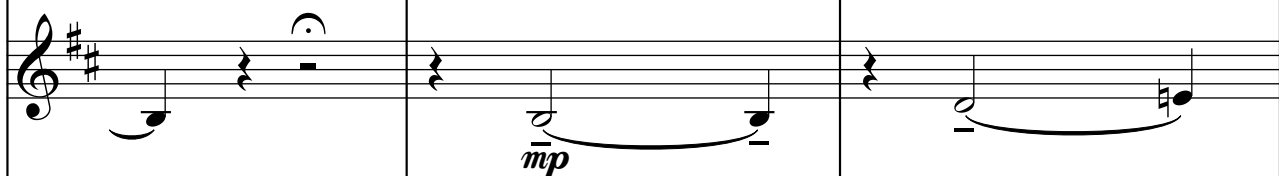
♩=80

Vln. I



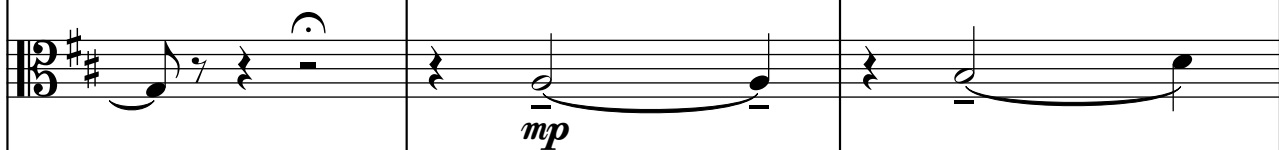
The Violin I line starts with a grace note on G4, followed by a whole rest, and then a melodic phrase starting on G4, moving stepwise up to D5, and then descending to G4. The dynamic marking *mp* is present.

Vln. II



The Violin II line starts with a grace note on G4, followed by a whole rest, and then a melodic phrase starting on G4, moving stepwise up to D5, and then descending to G4. The dynamic marking *mp* is present.

Vla.



The Viola line starts with a grace note on G4, followed by a whole rest, and then a melodic phrase starting on G4, moving stepwise up to D5, and then descending to G4. The dynamic marking *mp* is present.

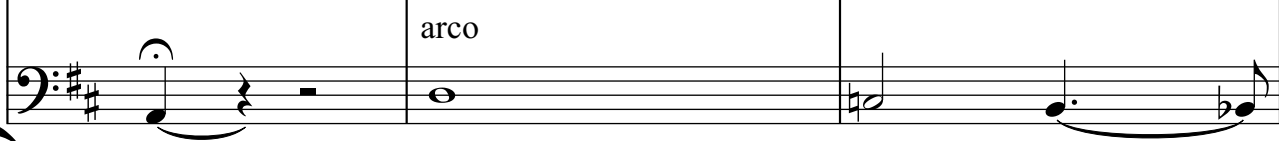
Vc.



The Violoncello line starts with a grace note on G2, followed by a whole rest, and then a melodic phrase starting on G2, moving stepwise up to D3, and then descending to G2. The dynamic marking *mp* is present.

arco

Db.



The Double Bass line starts with a whole rest, followed by a whole note G2, and then a melodic phrase starting on G2, moving stepwise up to D3, and then descending to G2. The dynamic marking *mp* is present.

7

S.

White____ dew - sti - ll, moist. La____ dy who - m

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

The musical score is written for a vocal and instrumental ensemble. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The Soprano part has two lines of lyrics: 'White____ dew - sti - ll, moist.' and 'La____ dy who - m'. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Violin I and II parts play a melodic line with some rests. The Viola part plays a similar melodic line. The Violoncello and Double Bass parts provide a bass line with some rests.

10

S. I - love - Lim- ns sho-re like I ice.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

The musical score is written for a full orchestra and a soprano. It consists of six staves. The Soprano staff (S.) has the lyrics 'I - love - Lim- ns sho-re like I ice.' The Piano staff (Pno.) has a complex accompaniment with arpeggiated chords and moving lines in both hands. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) staves have sustained notes and moving lines. The Viola (Vla.) staff has sustained notes and moving lines. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (Db.) staves have moving lines. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

13 *f*

S. Fa - ding - - - u - p strea - m

Pno. *f*

Vln. I *8va*

Vln. II

Vla. *f*

Vc.

Db. pizz.

15

S. She - - - e- lude - s me

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz. arco

17

S.

White in-fi - ni - ty of plumes, White - dew - sti-ll

Pno.

8va---]

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

Db.

20

S.

1. 2.

moist moist La - dy who I -

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 20, 21, and 22. Measure 20 begins with a first ending (1.) and a second ending (2.). The Soprano part has lyrics 'moist moist La - dy who I -'. The Piano part features arpeggiated chords. The Violin I and Violin II parts have similar arpeggiated patterns. The Viola part has a more melodic line. The Violoncello and Double Bass parts provide a bass line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

23

S.

love

rit.

A - rit. Whom - I -

Pno.

Vln. I

rit. rit.

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Allegretto

11

25

A tempo

S.

- love.

Pno.

Allegretto

A tempo

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

pizz.

mf

Vc.

pizz.

mf

Db.

pizz.

mf

26

S.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

mf

arco

arco

gliss.

27

S.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

mp

p

pp

8va

8vb

The musical score for measures 27-29 features a Soprano part with whole rests. The Piano part begins in measure 27 with a chord marked *mp* and an *8va* marking. In measure 28, the Piano continues with a chord marked *mp* and an *8va* marking. In measure 29, the Piano plays a chord marked *p* with an *8vb* marking. The string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) plays a melodic line marked *pp* across all three measures.

Jian Jia
III.

Doudou Huang

Lento Addolorando

♩=42

[illegible]

5

S. *mp* Brown in fi - ni - ty - of

Pno. *mp* simile 8^{vb}

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Db. arco

8^{vb}

9

S. wil - ted - reeds still, wet- wi - th whi__ te__

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

13

S.

gli - ttering dew.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

This musical score page contains measures 13 through 16. The vocal part (S.) begins in measure 13 with the lyrics 'gli - ttering dew.' and continues with a melodic line. The piano accompaniment (Pno.) features a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and moving lines. The string section consists of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass, each with its own part. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), and the time signature is common time (C). Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated at the top of the staves.

17 *f*

S. My — la - dy love — is — be - yond-the -

Pno. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Db. *f*

20

S.

ban - k U - p strea-m end - less jour-ney Down-stream I see - k-

Pno.

p

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

24

1. 2. rit.

S. her. her my love

rit. .

Pno.

8^{va}

Vln. I rit. rit. .

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

p

p

p

p

ACADEMY OF ART IN SZCZECIN

COUNCIL FOR THE DISCIPLINE OF MUSICAL ARTS

黄豆豆

Doudou Huang

Analysis and Practice of Conducting

Techniques of the Original Choral works of

***The Book of Songs* by Doudou Huang**

Doctoral Dissertation - The description of a musical piece

Written under the supervision of:

Prof. Dr. hab. Krzysztof Olczak

Prof. Dr. hab. Waldemar Górski

Szczecin 2022

Table of Contents:

Introduction	4
1. Confucius' Musical Thought	9
1.1.1. Rituals and Music in the Musical Idea of Confucius	10
1.1.2. The Joy of Music as per Confucius	11
1.1.3. Song, and the Playing on Instruments	12
1.1.4. The Concept of Music Perception	12
1.2. Texts and the Aesthetic Artistic Concept	12
1.2.1. Selection of Texts	13
1.2.2. The Aesthetic Artistic Concept	13
2. Guqin, as the Most Important Instrument in the Life and Work of Confucius	15
2.1. Guqin	17
2.2. Guqin on the basis of The Analects by Confucius	17
2.3. Guzheng	18
2.4. The difference between guzheng and guqin	18
3. A Selection of Songs and Texts	22
3.1. Lullaby	22
3.2. Gifts	24
3.3. Warm Wind (Kai Feng)	25
3.4. The Yellow River is Wide and Never-Ending (He Guang)	26
3.5. On the Water Somewhere	26
3.6. Cooing	27
3.7. Orchid	28
3.8. Song of Cane	29
3.9. Reed (Jian Jia)	30
4. A Selection of songs – the General Characteristics of the Music	33
4.1. Lullaby	33
4.2. Gifts	36
4.3. Warm Wind (Kai Feng)	39
4.4. The River is Wide and Never-Ending (He Guang)	41

4.5. On The Water Somewhere	44
4.6. Cooing	47
4.7. Orchid	49
4.8. Song of Cane	52
4.9. Reed (Jian Jia)	53
 5. My Language of Composition	 60
5.1. The Process of Composing a Musical Piece	60
5.2. The Instrumental Part in Choral Compositions	62
5.3. Folk Elements in Choral Works	63
 In the Place of a Conclusion	 66
 Bibliography	 67
 Picture Index	 70
 Annexes:	
Concert Folder	
Performer Information	
The word tied to the Concert	
Collection of Compositions (Scores)	
English translation of the description of an artistic work (total pages 71)	
DVD of the Recorded Doctoral Concert	

Introduction

The artistic project presented in this paper includes twelve short compositions, originally composed or arranged by Doudou Huang. These compositions were prepared for performance and later scheduled to be presented at a concert on April 18, 2021 in Tianjin, China. However, due to pandemic reasons, the date and form of the presentation were changed. The event was moved to May 10, 2021, and performed in a closed hall without audience participation, as well as with a sanitary regime. Thus, the concept of an open concert had to be transformed into a recording. The recorded and released CD took on an atmosphere similar to that of a pre-release, which is how it was distributed. This CD was the primary material for evaluation in the doctoral process.

The concert featured the Shenyang Chamber Choir of Jiuge, Welcul Tong (piano), Yao Wang (guqin), Doudou Huang (guzheng) and the Affiliated String Orchestra of the Tianjin Symphony Orchestra. Information about these artists can be found in the appendix of this work. The Liaoning Radio and Television Children's Choir was also scheduled as a performer in the project, but due to reasons related to the pandemic, ultimately, the Choir was unable to be involved.

This dissertation only complements and describes the doctoral concert realised by Doudou Huang.

This dissertation is not based on a research methodology. The goals pursued in the project are artistic and creative, not scholarly or scientific.

The most important methods used in the dissertation are the descriptive and comparative method. The author of this dissertation characterised the texts and music developed for this art project. The comparative method was used, among other things, in making a comparison of the Chinese instruments involved in the concert. This method was also used in the stage of working on the texts of individual songs, while comparing and creating different variations.

In accordance with the dissertation's focus on the Analysis and Practice of Conducting Techniques of Original Choral Works of the Book of Songs by Doudou Huang, the analysis relates to the aspect of creative inspiration, while the practice of conducting relates to and was presented in the artistic part. Therefore, the dissertation does not address this issue more extensively.

Doudou Huang, a graduate of composition and choral conducting in the

Academy of Music in Gdansk, combined the art of composition with her activities as a conductor in her doctoral project, made a selection of texts, developed them musically, prepared them for performance and finally, conducted a concert.

As a composer, Doudou Huang arranged twelve miniatures that were vocal, vocal-instrumental and also, purely instrumental. As a conductor, she directed the performance of all a cappella vocal and vocal-instrumental compositions. Finally, as a performer, she presented herself in the guzheng piece that began the concert.

The source of the texts from which Doudou Huang draws is the *Book of Songs*, by Confucius. The basis for the choice of texts was a concept in which the idea is to show the full cycle of a person's life. From birth, to childhood, the first love, until death. Song accompanies a person in different situations, each time taking on a different tone, conveying a different message and essence.

It is from this concept that the structure of the concert and the design of the work in question derive.

The purely instrumental composition *Song of the Returning Boat* opens the entire artistic project. In this piece, there is a symbolic reference to the ceremony of brewing and drinking tea. It is an introduction to the project and an invitation to celebrate music together.

The next song is *Lullaby*, which refers to the earliest period of human life. Further, the song *Gifts, Warm Wind (Kai Feng)*, *The Yellow River is Wide and Never-Ending (He Guang)*, and *Somewhere on the Water*, portey love and a number of related accompanying feelings such as longing, sadness, and loss. The compositions represent the middle phase of human life, and the various states associated with falling in love.

The next two musical pieces are the instrumental works *Peach Blossom Beam*, in which Doudou Huang introduces a text recitation, and *Your Collar*. These are compositions for guqin, Confucius' favourite instrument.

Next, the doctoral concert showcased other works that feature the choir, which are *Cooing* and *Orchid*. The former is a song that further connects to the love theme, while *Orchid* describes a flower that is a symbol of the person of Confucius.

An important role is given to the *Song of Cane*, as the last song intoned by a person in his life on earth.

The conclusion of the entire project is the song titled *Reed (Jian Jin)*. The song is the most elaborate, comprising three parts. It is filled with the emotions like joy and

solemnity, although sometimes marred by a note of longing for unfulfilled love.

Purely instrumental compositions do not belong directly within the creative discipline practised by Doudou Huang, but are an excellent complement to the choral music.

The structure of the work is determined by five main chapters, each of which is further divided into smaller subchapters.

In chapter one, the author presents Confucius' views on music through his theoretical treatises. Chapter two deals with two ancient Chinese instruments, which are guqin and guzheng, as heard in the concert. Chapter three is a profile of the texts musically developed by Doudou Huang. In chapter four, the author of the work made a general overview of the compositional musical layer performed at the concert. Ultimately, the fifth and last chapter, is an attempt to describe the most important features of Doudou Huang's musical language on the basis of the choral works presented.

Instead of a conclusion, the author of the work invites you to listen to the concert, which is a multicultural musical feast.

Due to the pandemic situation that occurred at the time of creation of this work, access to books and to source materials was very limited. This is the reason why both in the bibliography and in the footnotes there are many references which direct us to the Internet, which for a long time due to the closure of libraries was the only available source of knowledge.

The issue of translation proved to be a major difficulty in writing this dissertation. The Book of Songs, a collection of Chinese poetry, was written in Old Chinese, which is very different from modern Chinese. First, the author had to make a transcription from the ancient language to the current one. Then the texts were translated into English, which were either written by Doudou Huang, or found by her as ready-made texts. It was only then that they were translated into the Polish language. Such a prolonged path may cause some discrepancies in the wording of the texts, and the way that they are expressed in different languages.

In addition, there may be some differences in the spelling of words in Chinese. According to the translation or transcription rules that are in use in China, after translating Chinese characters into the Latin alphabet, different spellings of the same word are correct, for instance, Warm wind - two versions of this written word are possible- Kai Feng or Kaifeng.

All the compositions, both in their content and musical aspect, as well as their artistic presentation, are of a very subjective individually-creative nature. So, the final result does not aspire to general theoretical-scientific conclusions.

The essential part of the thesis, which is the CD, that contains the recording of the doctoral concert, can be found in the appendix.

CHAPTER 1

THE MUSICAL IDEA OF CONFUCIUS

1. Confucius' Musical Thought

Confucius (c. 551-479 BC), a native of Lu from the Spring and Autumn period, born Kong Qiu, called Zhong Ni, is the founder of the philosophical and religious system of Confucianism. The system assumes that the building of an ideal society and the attainment of world peace is possible on the condition that the duties of the social hierarchy are respected and that tradition, purity, order and cleanliness are maintained.¹ Confucius' views on various areas of both philosophy, religion and society are broadly referred to as Confucian thought. Confucius is also admired for his achievements in the fields of culture and education. As an educator, he mainly taught six areas of arts: ritual, music, archery, horse riding, calligraphy and mathematics. The concepts he created regarding music are less well known and perhaps, underestimated. In this chapter, I will present the most important reflections concerning music, which are present in the writings of Confucius².

In his treatises, Confucius emphasises the relationship between music, harmony and emotion. According to Confucius, the harmony and emotion of music positively affects the individual, and thus also the whole society, because the sounds contain the divine element. Music has an effect on the human body and spirit. Rituals in combination with music can influence emotions and produce a so-called communal harmony, which is of a great value to society.

¹ Podaję za: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/konfucjanizm;3924941.html>, z dnia: 30.07.2021 r.

² <https://baike.baidu.com/item/孔子/1584?fr=aladdin>, z dnia: 10.05.2021 r.

1.1.1. Rituals and Music in the Musical Idea of Confucius

Rituals and music occupy an important place in Confucian thought. They are inseparable in practice, and they differ in the function they are meant to perform.

According to Confucius: music is what moves man from within; rituals are what influence man from the outside. Music brings harmony. Rituals ensure obedience.³ Music brings order to the inner state of man, while ritual provides the manifestation of this order- it is its' outward reflection.

Music gives the rituals a greater sense of purpose, helping its participants to concentrate. All aspects and elements of the inner human spirit unite, combining into a coherent, harmonious whole. Rituals need music, as they are connected to it, in order to develop in the individual the right attitude when performing rituals. According to Confucius, music alone without rituals is not so valuable.

Rituals and music are closely related to emotions. Confucius distinguishes between two types of music, good (pure) and bad (impure). If we want to influence a person's personality with music, we always use good music. Emotions found in music positively influence and mould a person's inner peace. Confucius describes the organising of emotions as crucial to a person's character, which in turn contributes to the well-being of society as a whole. For Confucius, the superiority of humans over animals does not lie in their ability to use reason, but by their wealth of emotions⁴. These arise from inner feelings and take different forms. It is from these that rituals and music originate⁵. Impure music can evoke chaos, as well as disordered feelings and emotions.

Combined together, ritual and music, according to Confucius, also become an important tool for governing the state. Central to good (pure) music is harmony. The harmony and organisation of the emotions in a person is the harmony of the self. It is the concise and focused gathering of all facets and tendencies of a person.

As Confucius tells his students: singularity cannot produce harmony; harmony is out of necessity, and music provides this unification of plurality, because music is the harmonisation of heaven and earth; rituals order heaven and earth. When there is

³ *Confucius*, The Musical Records, in Contemporary Chinese Aesthetics, Zhu Liyuan and Gene Blocker (New York: Peter Lang Publishing Inc., 2012), 125.

⁴ <https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/998/2018/11/JensenKirkendall-TheWellOrderedHeart.pdf>, z dnia: 12.10.2022

⁵ Li Zehou, The Chinese Aesthetic Tradition, Translated by Maija Bell Samei, (Honolulu, HI; University of Hawai'i Press, 2010) 16

harmony, the existing, innumerable living beings are in tune; when there is order, all things are diversified.⁶

Music, according to Confucius, was not created to satisfy the desires of the mouth and ears. It was to teach people to distinguish between good and evil and to redirect human beings to the correct paths of life. This gives music a much loftier purpose than today's common belief that it is only about pleasure. It has an inexplicable effect on people. It is not difficult to find examples of large audiences at concerts in complete transcendental unity and bliss.

Finally, the most remarkable effect of good (pure) music is that it produces harmony in society, between all classes. By nature, a nation is divided into separate strata. Confucius insists on a hierarchical system that mimics the structure of the family. Nevertheless, when music is played in the temple, both ruler and minister, the elder and younger, listen to it together in harmony and respect. This causes everyone to undergo the same process of harmonisation, which, to some extent, allows for greater harmony between these people. While this does not eliminate the differences in social roles advocated by Confucius, it does allow people to respect and honour others that are outside of their social class. The purpose of music in China was not to express the emotions of the individual, but to represent the universal laws of the external world, (...) in the process of drawing on and reflecting emotions. The purpose of music was to present an ordered universe and harmony⁷.

1.1.2. The Joy of Music as per Confucius

Music is an important tool for training and self-improvement, but it also brings joy and awakens spiritual peace by putting inner feelings in order.

Confucian writings describe how music puts people in a state of contentment and harmony. Once people are introduced to music, the sound it emanates resonates with each person's experiences, which allows each person to attain emotional communication. This communication occurs between the emotion associated with the experience and the emotion emanating from the music.

⁶ Confucius, *The Book of Rites from Zehou*, 18.

⁷ Confucius' *The Book of Rites from Zehou*, 19.

1.1.3. Song, and the Playing on Instruments

According to sources, Confucius was proficient in playing many instruments, including guqin and percussion instruments, as well as singing. Family records record that of the 305 songs in the Book of Songs, any one of them could be chanted by Confucius⁸. He was able to sing while simultaneously playing accompaniment on an instrument, meaning that Confucius understood and implemented musically scored poetry. In the process of learning to play the guqin, Confucius was not ashamed to ask questions about the essence of music as well. His aim was to achieve a state of perfection in both instrumental performance, as well as in the theoretical and philosophical aspect of music. Confucius was also a highly respected mentor.

1.1.4. The Concept of Music Perception

Throughout his life, Confucius was dedicated to rituals and music, teaching good (pure) music as well as promoting it. In Confucius' time, there was also popular, low music, related to bad (impure) music. Confucius' view of this music is expressed in the sentence: Zheng Wei's music is vulgar, is not conducive to governing the country and brings chaos to refined music⁹. These words contain a profound criticism of popular, low music.

In the late Spring and Autumn period, with the collapse of the Zhou Dynasty, the high (good) music system was destroyed and even reached a stage of decline during the Warring States period which led to a deterioration in the quality of music in general.

1.2. Texts and the Aesthetic Artistic Concept

The Book of Songs is a collection of Chinese poetry dating from between the 11th and 7th centuries BC. It is considered part of the Confucian Pentateuch, along with the

⁸ <http://m.86lsw.com/tsfx/2886.html>, z dnia: 20.10.2022 r.

⁹ <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1694552994770256173&wfr=spider&for=pc&searchword.html>, z dnia: 20.10.2022 r.

Book of Changes, Rituals, Documents, Spring and Autumn Chronicles. There was also originally a sixth book of Music, which was lost around the third century BC.¹⁰ The books of the Confucian Pentateuch, together with the Four Confucian Books, play a role in China similar to that of the Bible in Western societies. They are the foundation of ethics and philosophy.

The Book of Songs consists of 305 poems. The original version of the book included 311 songs, but 6 of these have not survived and are known only by title. Due to the number of poems, the book is sometimes referred to as the Three-hundred Hymns.

The authorship of *the Book of Songs* is traditionally attributed to Confucius. However, according to sources, *the Book of Songs* is a compilation of texts by various authors, and the book, which has survived to our times, was prepared and edited by Mao Heng.

The rich content, wide variety of themes, and high artistic value make the poems from *the Book of Songs* take an important place in Chinese history, as well as European culture.

1.2.1. Selection of Texts

When making a selection of texts, Doudou Huang looks for those that inspire her artistically in the preparation of their sound. During the selection process, the most important part is the fleeting idea from which the outline of the entire composition is born. This composition becomes a combination of the verbal and musical planes.

The selected texts do not convey life's wisdom, but their emotional aspect.. It is the richness of the feelings contained in the songs that make up the diversity of the music. The emotions depicted in the texts and music, focus primarily on love, joy, happiness, euphoria, but also sadness, melancholy, disappointment and resignation.

1.2.2. The Aesthetic Artistic Concept

Doudou Huang's approach to developing Confucian themes assumes that the content of the poem will be expressed through music, following the aesthetic concepts

¹⁰ https://pl.wikipedia.org/wiki/Pi%C4%99cioksi%C4%85g_konfucja%C5%84ski, z dnia: 10.10.2022 r.

of Chinese folk music in combination with available European compositional techniques. So, the composer's unique choices for the individual pieces aren't without meaning.

The fleeting idea that emerges during the selection of texts has a direct influence on the music. The emotions contained in the text are naturally expressed in the sounds. Doudou Huang presents what is intangible in content, and unspoken in words.

When the feelings of the lyrical subject are described, the music, following in the spirit of the text, does not express them directly. It usually depicts the landscape as a symbol presented by the poem, which is a reflection of the protagonist's inner state of mind.

The leitmotif, according to which the texts were chosen, is the full cycle of human life, from birth, to childhood, then first love, and finally, death. The music follows the content of the poems, conveying their meaning and creating a unique atmosphere of a mother's gentle singing, the dilemmas accompanying first love, and the atmospheric singing that express a series of emotions tied to the last moments of life on earth.

CHAPTER 2

GUQIN, AS THE MOST IMPORTANT INSTRUMENT IN THE LIFE AND WORK OF CONFUCIUS

2. Guqin, as the Most Important Instrument in the Life and Work of Confucius

The doctoral concert opens with the composition of the Song of the Returning Boat for the guzheng instrument, arranged and performed by Doudou Huang. This is the piece that begins the ceremony of the concert and the auditory feast of interacting with Chinese poetry accompanied by music.

In addition to Song of the Returning Boat, Doudou Huang's doctoral project includes two more instrumental pieces written for guqin- Peach Blossoms Beam and Your Collar, adapted by Doudou Huang.



Picture 1: Composition of your collar, guqin - Wang Yao

In ancient China, music was also associated with the ceremony of brewing and drinking tea. Hence, symbolically, in the composition for Song of the Returning Boat, the act of drinking tea is also performed. On the other hand, in the composition A bundle of peach blossoms, alongside an instrumentalist playing the guqin, Doudou Hunag introduces a recitation of the text, alluding to an ancient tradition.



Picture 2: Performance of Song of the returning boat, guzheng - Doudou Huang

2.1. Guqin

For centuries, the reading of Chinese poetry has been accompanied by an instrument called the guqin. Just like in European tradition, the recitation of the Psalms of David was always accompanied by the harp. So similarly, in China, the guqin was an instrument inextricably linked with poetry.

The guqin is the oldest instrument in the history of Chinese folk music, which can also be referred to as the Yao Qin and Qixian Qin. Given the popularity of the guqin in Confucian times, the history of the instrument's development is at least three or four thousand years old.

2.2. Guqin on the basis of *The Analects* by Confucius

The Analects of Confucius is an ancient text that is one of the foundations of Chinese culture. It contains the sayings of Confucius and his discussions with his disciples as well as other people. The Analects are not only a presentation of the earliest Confucian moral reflections, a profile of the ancient Chinese world and society, but also a description of Chinese folk culture and the guqin¹¹.

Playing on the guqin, referred to as the art of guqin, helps to perfect the sphere of shaping human feelings. Confucius in his Analects emphasises that the art of guqin is closely related to literature as well. The recitation or singing of ancient poetry was always accompanied by guqin. The instrument was also often depicted in the paintings of painters and depicted in literature. The guqin occupies an important place in Chinese culture, and the art of playing it, as well as the music performed on it, has been significant in the development of the history of both Chinese and European music.

The art of playing the guqin involves expressing the meaning of the words and the rhythm of the text. In addition, it provides a distinct sound which is serene, with a high aesthetic value, originally accompanying the recitation of poetry. Both control and patience are required from the performer. As the sounds of guqin influence self-improvement and the formation of human feelings, performing music on this instrument is an extremely responsible task. It is well worth it to pass on the art of guqin to the next generation.

¹¹ <https://baike.baidu.com/item/论语/372830>, z dnia: 30.10.2022 r.

2.3. Guzheng

The guzheng is a derivative instrument of the guqin. These two instruments have both many common features, but also differ significantly from each other. In China, the tradition of playing the guzheng is still kept alive, with many skilled musicians performing on the instrument. Often, these are improvised melodies which hark back to the ancient tradition. The guqin is an ancient instrument, so it is much more difficult to play than the guzheng. It also has fewer sound possibilities, hence the greater popularity of the guzheng.

Instrumental music is mostly related to alpha-numeric notation. It is a simplified notation of modern European note notation. Traditional Chinese alpha-numeric notation is extremely popular, with both virtuosos and amateurs that perform music on guqin and guzheng, fluent in its use. Chinese composers also use alpha-numeric notation when creating music for ancient instruments. Doudou Huang captured two pieces in this notation: *Your Collar* and *A Bunch of Peach Blossoms*¹².

2.4. The difference between guzheng and guqin



Picture 3: Guqin

¹² The alpha-numeric score for the compositions *Your Collar* and *A Bunch of Peach Blossoms* can be found in the appendix *A Collection of Compositions* of the doctoral dissertation by Doudou Huang, page 39-47



Picture 4: Guzheng

There are many elements that distinguish the two instruments from each other. The body of the guqin consists of a single piece of wood, with seven strings attached to its surface. They are bound together by steel wires. The guzheng consists of a frame plate, a top plate and a back plate. The earliest guzheng had five strings, while at the end of the Warring States period, it had 12 strings, and during the Sui Dynasty the number of strings increased to 13.

The strings of the guzheng are arranged evenly on the surface in a herringbone shape. The guqin has only seven strings, but the scale range of the instrument is quite broad, being at least four octaves. With the help of thirteen micro-wheels placed on the board, many overtone sounds can be played. In addition, the guzheng strings, with a beautiful and pleasant sound, can be tuned to the appropriate pitch.

The guqin is a symbol of elegance, as its sound can calm and relax a person due to the sound and volume of the instrument, its smaller sound range (compared to the guzheng), as well as its bright and rich tone quality and simple performance style. Among the six arts recommended by Confucius, there were ritual, music, archery, horse riding, calligraphy and mathematics, guqin was an obligatory part of musical education. Furthermore, guzheng is significantly louder than guqin.

Today, a significant portion of the ten ancient songs passed down from generation to generation are guqin music, while only a few are guzheng music. The different number of strings also determines that there are distinct differences in

the method of playing guqin and guzheng. Playing guqin, often referred to as 'Fuqin', involves striking the strings with the left hand and plucking the strings with the right hand. In the commonly used methods of playing the guzheng, the big, middle and auxiliary fingers of the right hand are used to pluck the strings, arrange the melody and master the rhythm, while the left hand adjusts the tension of the strings on the left side of the guzheng.

Due to the different number of strings of the two instruments, the degree of difficulty in mastering the art of playing varies. The guzheng has more strings, so it is more difficult to learn, while the guqin is relatively easy. However, when playing the guqin to a greater extent, the performer realises the artistic concept, which can be achieved only through understanding rather than through practice alone. This explains why in China, there are now many more people playing the guzheng, instead of the guqin.

CHAPTER 3

A SELECTION OF SONGS AND TEXTS

3. A Selection of Songs and Texts

Song has accompanied man for centuries, and has been present in various situations in his life, from birth, through first love, to death. It resonates at difficult moments, and is a reflection of feelings like sadness or melancholy. It can also be an expression of triumph and joy in the good periods of life. The range of emotions contained in the songs is extremely wide.

In her selection of texts, Doudou Huang wanted to show the different facets of a song, from the lullaby accompanying a person in the earliest period of life, through love songs, and finally to the last one, sung by Confucius shortly before his death. The selected texts describe the full cycle of human life.

The texts presented below are translations of the English version of the Book of Songs. Below each composition, there is either a link to the English version, or a note indicating that the text is an original translation made by Doudou Huang (from Chinese into English)¹³.

In order to be consistent with the titles on the CD, both the English and/or Chinese versions will be used in the name of the subsection, according to the list of songs on the CD.

3.1. *Lullaby*

According to Chinese as well as European folk tradition, a lullaby is a short song sung to a child, usually by the mother, to soothe and help the child fall asleep. Lullabies are sung in almost every culture and in every place on Earth. It is one of the most ancient genres of music, accompanying humans since the dawn of time. The subject matter of lullaby lyrics varied. In some, women told their stories, or spoke of the hardships of being a wife and mother. Other texts were addressed to children, filled with requests to fall asleep and asking for good health and happiness¹⁴.

In *Lullaby* compiled by Doudou Huang, a mother addresses her child: *close your*

¹³ Marzenna Szlenk-Iliowa, *Księga pieśni*, Wydawnictwo 13 Alfa-Wero, 1995

¹⁴ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ko%C5%82ysanka>, z dnia: 17.10.2022 r.

eyes and sleep. She describes what is happening outside the window: the moon is bright, the wind is still, leaves cover the windows. The crickets are chirping, the clock is chiming quietly, the cradle is rocking, the baby is asleep and smiling slightly in his sleep.

Lullaby

*The moon is bright and the wind is still
Leaves cover the windows,
The crickets chirp, like the sound of strings
The melody is sweet, and the cradle sways
Ah, mother's baby
Close your eyes and sleep
Sleeping in your sleep,
Little dove, spread your wings and fly
Go, go, go, go, go, go
Baby, in your sleep, yes
He smiled lightly, eyebrows so fair
The face was red, and the crickets were chirping
Ah, mother's child
Close your eyes and sleep
Sleeping in your sleep, yes
The clock has rung, ding-dong
Quiet at night, darling
Grow up and do something great for your country
The moon is bright, the wind is quiet
The cradle is rocking, ah
Mother's child, asleep in his sleep
And smiled a little
Mother's child, asleep in his sleep
And smiled a little.¹⁵*

Undoubtedly, Confucius also listened to lullabies sung to him by his mother. When Confucius's parents married, his father was much older than his wife, for which they were widely condemned by the public, because their marriage did not meet all the

¹⁵ Translation from Chinese to English by Doudou Hang

rules recognised by the society of the time. When Confucius was three years old, his father died, causing him to become even more strongly emotionally attached to his mother. From early childhood, he became very sensitive to the beauty that existed in music and in the world around him.

3.2. Gifts

This poem describes a mutual gift between two people, but in reality it portrays an affection between a man and a woman. The lyrical subject is a young man.

Gifts

*She throws me a quince,
and I give her a green jade.
Not in return, you see,
but to show that a friendship has been made.
She throws me a peach,
and I give her white jade.
Not in return, you see,
but as a sign a friendship has been made.
She throws me a plum,
and I give her jasper.
Not in exchange, you see,
But to symbolise love, forever.¹⁶*

It is no coincidence that the fruit the girl bestows on the boy, is the quince. In ancient times, the quince was considered the tree of love and fertility. It was even recommended that maidens eat quince before their wedding night¹⁷.

Jade and jasper, which the boy gave to the girl as a gift in exchange for a quince, are precious stones. Possession of jade guarantees its wearer good luck, intelligence

¹⁶ <https://m.kekenet.com/kouyi/201408/317417.shtml>, z dnia: 29.10.2022 r.

¹⁷ <https://www.wilanow-palac.pl/pigwa.html>, z dnia: 15.10.2022 r.

and kindness from other people. In China, however, the stone is regarded as a symbol of immortality¹⁸. Meanwhile, jasper was the most precious stone of antiquity, and was attributed magical powers. It was also called "the mother of all stones" in old legends¹⁹.

The poem sends a clear message, that what we give to others will be rewarded tenfold. Quince, jade and jasper can symbolise feelings such as love, friendship and familial attachment.

3.3. Warm Wind (Kai Feng)

Warm Wind is a poem from *The Book of Songs*, in which a son praises his mother with song.

Warm Wind

*Ingenious wind from the south
Blows on the heart of this jujube tree,
Until that heart becomes tender and beautiful.
What hardship and pain our mother endured!
Ingenious wind from the south
Blows on the branches of this jujube tree,
Our mother is wise and good.*²⁰

In the above poem, the lyrical subject portrays his mother as wise and good, bravely raising her children. The text also depicts the jujube tree, which holds a special place in Chinese tradition. Its fruit was known and valued in China as early as the 3rd century BC. According to sources, jujube fruit was also used for ritual purposes²¹, as

¹⁸ https://jadeit.com.pl/porady/jadeit-znaczenie/bfhe_sqjh, z dnia: 15.10.2022 r.

¹⁹ <https://www.korallo.pl/blog/jaspis-matka-wszystkich-kamieni/>, z dnia: 15.10.2022 r.

²⁰ <http://peixun.transfu.com/article/sjyfkf.html>, z dnia: 29.10. 2022 r.

²¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Jujube> z dnia: 15.10.2022 r.

evidenced by its discovery in a tomb dating back to the 2nd century BC²².

3.4. *The Yellow River is Wide and Never-Ending (He Guang)*

The nine-verse poem *The Yellow River is Wide and Never-ending* depicts a wanderer longing for home and his desire to return to his former life. Between Wei and Song, the two ancient Chinese states, lies the magnificent and boundless Yellow River (Huang He). It is this river that the wanderer must cross in order to return to Song. According to the poem, Song is close and easy to reach. This raises a question: why does the lyrical subject not return? Unfortunately, the content of the poem does not provide an answer to the question posed.

The River is Wide and Never-Ending

Who says the river is wide?

With (a bundle of) reeds I can cross it.

Who says Song is far away?

On tiptoe, I can see it.

Who says the river is wide?

It will not allow a small boat to pass through.

Who says Song is far away?

*It would not take a whole morning to reach it.*²³

The poem also has a hidden meaning. It is an ideological manifesto of the Song people during the Spring and Autumn period, expressing their desire to return home.

3.5. *On the Water Somewhere*

On the Water Somewhere is a Taiwanese song *Deng Lijun*, which was adapted

²² <https://en.wikipedia.org/wiki/Jujube> z dnia: 15.10.2022 r.

²³ <http://www.kekenet.com/kouyi/201809/565774.shtml>, z dnia: 29.10.2022 r.

from The Book of Songs. It describes the search for a man's beloved.

On The Water Somewhere

*I would swim upstream the river and hug her
But the road is far and long before the treacherous beach.
I would swim downstream to find her path.
But I saw her in the middle of the water.
Where there is green grass and white mist.*

*There was a beautiful woman there, who lived by the water.
I swam upstream and whispered to her.
But before the swift current the road bends.
I swam downstream and looked for her.
But I see her standing in the water.²⁴*

The motif of the river appears repeatedly in the *Book of Songs*. Its current, often swift, makes it difficult to cross the water or go up against the current. It is a symbol of the hardships faced by a man, especially one immersed in love.

3.6. Cooing

Cooing²⁵, selected from the *Book of Songs*, depicts a man who falls in love at first sight. There is also a symbolic recognition of the pursuit of free love by people living in antiquity, in an age of great class differences. The man's boldness is praised.

Cooing

*Waterfowl coo along the riverbank.
A pair of turtledoves,
A good young man is tempted by the beautiful maiden he loves.
The water flows left and right
From water grass long here, short there;
The young man longs day and night for the fair maiden.*

²⁴ Translation from Chinese to English by Doudou Hang

²⁵ The Chinese translation of cooing is *Guan Jiu*: it refers to the "Book of Songs"

*His longing grows so strong,
That he cannot sleep,
But all through the night he thrashes,
So deeply in love, so deeply!
Now gather left and right
Water grass is long or short and tender!
O lute, play music bright
For the bride, sweet and slender!
Feast your friends left and right
For watergrass boiled to softness!
O bells and drums, delight the bride so sweet and slender!²⁶*

The first part of the piece depicts beautiful nature, a riverbank and waterfowl cooing over the water. After a while, we learn that the young man longs for his beloved. The nostalgia is so great that the young man cannot sleep, he languishes restlessly in bed, thinking of his beloved.

3.7. Orchid

Orchid

*The orchid is in bloom, its fragrance spreads.
If no one picks one (flower) to wear it,
how can that harm the orchid!
My return today, who caused this?
I have travelled everywhere,
for many years.
The bounty of frost and snow
will bring a lush harvest (in spring)
If you are not sad, I will not come to see you.
A bountiful harvest (means) a good harvest
Although a gentleman may be sad,
He maintains proper behaviour.²⁷*

²⁶ Translation from Chinese to English by Doudou Hang

²⁷ http://language.chinadaily.com.cn/trans/2010-01/11/content_9298732.htm, z dnia: 29.10.2022r.

In the Chinese tradition, Confucius was praised for his orchid-like elegance²⁸.

3.8. *Song of Cane*

Confucius rarely spoke of death in his writings. In his late years, he was lonely and unhappy. He hoped to find someone who would understand him, for his pain was indescribable. He had no one to talk to, as two of his favourite pupils had died before him, and ZiGong, his friend, was very busy. ZiGong was often away, working, and meetings and conversations with Confucius became increasingly rare.

The song of cane is the last song of Confucius. Outside the window, it is springtime, which is a symbol of joy and the world waking up. Confucius nevertheless feels unwell, ailing, and moves with the aid of a cane. When ZiGong finally came, Confucius immediately asked him²⁹: *Dear ZiGong³⁰, how is it that you came so late?*

At that moment, Confucius' eyes filled with tears. Confucius sang the last song of his life. He said to ZiGong: *I will not live long.*

Indeed, Confucius passed away after seven days of illness.

Confucius died in his homeland seven days after singing the Song of Cane. After Confucius' death, his pupils came to mourn and guard his grave for three years. ZiGong listened to his master's Cane Song, guarding Confucius' grave, alone, for six years³¹.

Song of Cane

Is this mountain falling?
What should I be looking at?
Is the roof beam about to break?
Where will I live?
Will the sages soon die?
Whom should we follow in the future?³²

²⁸ <https://baike.baidu.com/item/猗兰操/4669573>, z dnia: 30.10.2022 r.

²⁹ <https://so.gushiwen.cn/shiwen/38613f0c015b.aspx>, z dnia: 28.09.2021 r.

³⁰ <https://so.gushiwen.cn/shiwen/38613f0c015b.aspx>, z dnia: 28.09.2021 r.

³¹ <https://so.gushiwen.cn/shiwen/38613f0c015b.aspx>, z dnia: 28.09.2021 r.

³² Translation from Chinese to English by Doudou Hang

3.9. Reed (Jian Jia)

Reed is a poem from the Book of Songs, the first and oldest collection of poetry in ancient China. It was once thought that the poem was used to satirise Prince Xiang of Qin for not being able to strengthen his state with Zhou rituals or, for attracting solitary sages. Modern scholars generally consider it to be a song about love, in which a woman is within sight and yet out of reach of her beloved³³.

Reed

*A white infinity of reed plumes,
The white frost makes
From the evening dew.
At the water's edge, the lady I love -
I try to reach her, upstream,
The journey is long and hard.
I try to reach her, downstream,
But she disappears in a misty veil.
A white infinity of reed plumes,
White dew, still wet.
The lady I love -
Limestone on the shore, like ice.
It is a long, arduous journey.
But I chase her down the river,
Shimmering on the barren mound.
The brown infinity of withered reeds,
Still wet with white glittering dew.
My lady who I love is beyond the bank.
I look for her in vain upstream,

In the steep, endless journey.
I look for her downstream,
Where she seems to be standing*

³³ <https://baike.baidu.com/item/蒹葭/19762189?fr=aladdin>, z dnia: 16.09.2021 r.

*On a small island of sand.*³⁴

The song depicts a beautiful setting. A river, on the banks of which only the white infinity of reed plumes is visible. The landscape in which the lyrical subject finds himself, intensifies and deepens his loneliness. Later in the literary piece, the white colour of the reeds changes to brown as they become withered, which intensifies the emotiveness of the passage.

The lyrical subject is searching for his beloved. He sees her in various places, at the water's edge, up and down the river, and on a small island of sand. The woman is within sight of the man, but still unattainable to him.

The nature of the song is extremely eloquent and emotional, although we do not find direct description, longing or despair for his beloved. These meanings are hidden, expressed by the images of nature depicted in the song.

³⁴ Translation from Chinese to English by Doudou Hang

CHAPTER 4

A SELECTION OF SONGS-

GENERAL MUSICAL CHARACTERISTICS

4. A Selection of songs – the General Characteristics of the Music

Doudo Huang's musical arrangements of selected texts from the Book of Songs represent a great diversity of the cast of performers, the disposition of performance means, the language used and the nature of the individual songs. *Lullaby, Gifts, Warm Wind, and the Yellow River is Wide and Never-Ending* are compositions for female choir accompanied by piano. *On the Water Somewhere, and Song of Cane* are works created for an a cappella choir. *Reed* is the only one of the featured works intended for choir, piano as well as string ensemble.

4.1. *Lullaby*

Lullaby is a composition for a solo vocal and female choir, with piano accompaniment. The use of solo soprano evokes the voice of a mother singing to her child. The solo soprano part is woven into the sound of the choir, and throughout the course of the piece its sound always overlaps with the choral voices, soprano and alto.

9

S. Solo *mp* 月 儿 明， 风 儿 静。

S. *mp* 月 一 儿 一 明 风 儿 静

A. *mp* 月 一 儿 一 明 风 儿 静

Example no. 1: *Lullaby*, Doudou Huang (b. 9-14)

The composition begins with a short piano introduction held in a high register, introducing the mood of the song: light, calm, and lyrical, but at the same time, serene. The melodic line is adorned with pre-notes and extended chord, which is played arpeggio and gives the impression of delicacy.

摇篮曲
Lullaby

Andante ♩=72 Arr. Doudou Huang

Piano *dolce*

Example no. 2: *Lullaby*, Doudou Huang (b. 1-8)

Bar 45 is a development of the main theme, as well as its supplementation which is realised by the choir.

44

S. Solo

S.

A.

月 儿 明, 风 儿 轻。

- 月 儿 明, 风 儿 轻。

Example no. 3: *Lullaby*, Doudou Huang (b. 44-48)

During bar 79, there is a return to the opening motif, and the melody is developed, but the general character is retained.

79

S. Solo

S.

A.

月 儿 明, 风 儿 - 静。 树 叶 - 遮 - 窗 - 棧。

月 - 儿 - 明 - 风 儿 - 静 遮 窗 棧。

月 - 儿 - 明 - 风 - 静 - 遮 窗 棧。

Example no. 4: *Lullaby*, Doudou Huang (b. 79-85)

In the final phase of the piece, the music, heading towards the end, slows down, mellows out, as if the mother's singing is silenced.

113

S. Solo

S.

A.

娘 的 宝 - 宝。 闭 上 眼 - 睛 睡 了 那 个 睡 在 梦 -

娘 的 宝 - 宝。 闭 上 眼 - 睛 睡 了 那 个 睡 在 梦 -

娘 的 宝 - 宝 闭 上 眼 - 睛 睡 了 那 个 睡 在 梦 -

p

Example no. 5: *Lullaby*, Doudou Huang (b. 113-118)

The piano part acts as an accompaniment to the singers, complementing the mood and meaning of the work with its gentle sound. The musical arrangement emphasises the content of the Lullaby. The dynamics throughout the piece are all in piano, which also relates to the function a lullaby should fulfil, being a quiet song for a child.

4.2. Gifts

Gifts is a composition which describes a girl and a boy giving gifts to each other. The woman gives the man a quince, the fruit of love and fertility, as well as a peach and a plum. In return, she receives the most prized, precious stones which are jade and jasper. These gifts are a symbol of the mutual affection between the man and woman.

The cast of the work consists of a two-voice female choir comprising sopranos I and sopranos II, accompanied by piano.

The piece begins with a piano introduction introducing the joyful atmosphere of the song.



Example no. 6: *Gifts*, Doudou Huang (b. 1)

In the piano interlude, the author uses a variation technique, which makes the style of the piece more lively and expressive.



Example no. 7 *Gifts*, Doudou Huang (b. 5-7)

From bar 15 onwards, there are significant changes in harmony. The light C major key transforms into the more sombre G minor. Appropriate to the nature of the piano accompaniment, the choir sings broad, cantilena-like melodic lines. This is a stark musical contrast to the first bars of the introduction.

Example no. 8 *Gifts*, Doudou Huang (b. 14-15)

From bar 31 onwards, the cheerful, catchy, upbeat theme returns again.



Example no. 9: *Gifts*, Doudou Huang (b. 30-32)

An important element of the composition is the harmony, which changes repeatedly to emphasise the meaning of the text, giving the impression that the piece is constantly developing, following the message. Another harmonic change takes place in bar No. 50, with the return of the familiar phrase already presented earlier, which gradually slows down and weakens to close the entire composition.

Example no. 10: *Gifts*, Doudou Huang (b. 50-53)

The piano accompaniment in this piece plays a very important role. It not only emphasises the ambience of the composition, but is an important independent sound plane. It is distinctly audible, separate from the vocal layer. The composition is also enriched by a purely instrumental fragment (bars 24-30) complementing the choral work. In the piano part, we hear new sound material in comparison with what was used in the introduction.

The character of the entire work is varied. Very lively, energetic and cheerful sounds are used, as well as long, lyrical, broad melodic phrases.

4.3. Warm Wind (Kai Feng)

Warm Wind is a composition for a female choir accompanied by piano. The subject matter of the poem is praise of a mother for her hardships in raising her children. A slow piano introduction prepares for the entry of the choir. The clearly delineated melody played in a high register against a background of long-sounding chords evokes the association of a light breeze of warm wind. The fleeting character is emphasised by the entry of only one voice of the choir, soprano I.



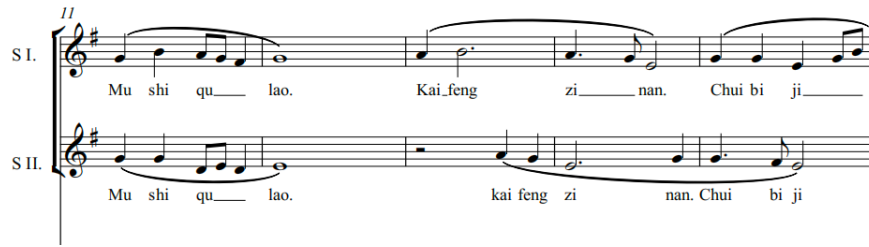
Example no. 11: *Warm Wind*, Doudou Huang (b. 1-5)

In bar 9, the introduction of additional voices takes place. The part of soprano I, takes on a gentle character, and the sounds of the low voice, soprano II, are delicate and discreet.



Example no. 12: *Kai Feng*, Doudou Huang (b. 6-10)

From bar No. 13 onwards, soprano I no longer sings softly and in unison with soprano II, but each voice creates its own dialogue-like melodic lines. This makes the piece more rich and varied.



Example no. 13: *Warm wind*, Doudou Huang (b. 11-15)

The piece takes on a different character from bar 21 onwards. Characteristic of this section are the extended phrases reflecting the long lines of the text, intended to express gratitude for the kindness of the mother. In addition to gratitude, the emotion the lyrical subject feels is guilt that he cannot repay his mother for her kindness. Therefore, compared to the earlier section of the composition, this passage is less gentle and more sad in its expression.



Example no. 14: *Warm Wind*, Doudou Huang (b. 21-24)

Bar No. 59 introduces a *ritenuto* and a *crescendo*. The sudden slowing down and gradual softening of the sound is intended to emphasise the strong feelings of gratitude coming from the depths of the heart. In order for the words to resonate, the composer slowed down the tempo and at the end, with the loud dynamics, the words were even affectionately shouted. The development of the dynamics is gradual and the volume level is not immediately too high, the *ritenuto* and *crescendo* symbolising a kind of emotional development, expressing a strong and deep love for the mother.

58

rit.

S. I.

qi xin, mo wei mu xin!

S. II.

qi xin, mo wei mu xin!

Pno.

f

rit.

8va

8vb

Example no. 15: Kai Feng, Doudou Huang (b. 58-61)

The piano accompaniment emphasises the tone of the song; it is lyrical and melancholic, complementing the sound of the chorus.

4.4. *The River is Wide and Never-Ending (He Guang)*

The Yellow River is Wide and Boundless is the only work in which the composer has used as many as two languages in the textual layer. The work begins with the English words *Who says that?*. These will recur repeatedly throughout the course of the piece, always in the English version. The remaining content is expressed in Chinese. Because of the melodiousness and popularity of the English language, and the emphasis on these words with the rhythm of three equal eighth notes, they are distinct, as if spoken. They stand out sonically from the other words of the text.

The song presents the story of a wanderer returning to his homeland, longing for home. However, the lyrical subject cannot get there easily. He has the Yellow River to cross.

The piece begins with a piano introduction, introducing the light melody of the theme. Then, in bar 5, both voices perform the English version of the text, singing *Who says that?*

河广 He guang

Doudou Huang

♩=100

Soprano

Who says that,

Alto

Who says that,

♩=100

Piano

mp

7

S. Who says that He _____ Guang yo He _____ Guang.

A. Who says that Who says that Who says that

Example no. 16: *The River is Wide and Never-ending*, Doudou Huang (b. 1-7)

From bar 9 onwards, the melody of both voices change, with the first soprano performing its part in a linear and cantilena-like manner. Meanwhile, the second voice still maintains the short, characteristic rhythm of three equal eighth notes.

that He _____ Guang yo He _____ Guang.

that Who says that Who says that

Example no. 17: *The River is Wide and Never-Ending* , Doudou Huang (b. 8-12)

From bar 30 onwards, the voices use the dialogue technique. This fragment has a more dramatic quality, and in the performance, the question posed by one of the voices and the answer of the other should be well emphasised.

30

S. shei wei- he guang?

A. yi wei hang zhi.

Pno.

Example no. 18: *The Yellow River is Wide and Never-Ending*, Doudou Huang (b. 30-33)

In bar 44, both voices return to the melody from the beginning of the piece, emphasising and deepening the original, lively character of the composition.

42

S. Yi wei hang zhi. Who says that Who says that

A. Yi wei hang zhi. Who says that Who says that

Pno.

Example no. 19: *The Yellow River is Wide and Never-Ending*, Doudou Huang (b. 42-47)

At the beginning of bar no. 111, the final phase of the piece begins. The tempo of the high vocal part becomes progressively slower, as if the music is slowly fading into the air. In bar 113, the part of the low voice does not end with the first voice, but continues to emphasise the existing rhythm of Who says that? so that listeners can well remember the distinctive theme of the piece.

7

The musical score for measures 111-118 of 'The Yellow River is Wide and Never-Ending' by Doudou Huang. It consists of three staves: Soprano (S.), Alto (A.), and Piano (Pno.). The Soprano part begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a 'p' (piano) dynamic. The Alto part also has a 'rit.' marking and a 'p' dynamic, with the lyrics 'Who says that Who says that Who says that?'. The Piano part features a 'mp' (mezzo-piano) dynamic, followed by 'p' and 'pp' (pianissimo) dynamics. The piano part includes a 'gr.' (grace) marking over a sixteenth note in measure 118.

Example no. 20: *The Yellow River is Wide and Never-Ending*, Doudou Huang (b. 111-118)

The piano part plays an extremely important role in this piece. Its purpose is not only to support the singers and enrich the work with additional sound, emphasising the atmosphere of the song. From the very first bars, the piano's voice appears as independent, creating a separate sound plane, which is extended and very important for the development of the composition. The piano part is initially rhythmic, like an ostinato, but from bar 20 onwards it is highly developed. It encompasses rapid gamut-passage runs from low to high registers, symbolising the wide, boundless Yellow River. The use of the entire scale of the instrument also illustrates the space and boundlessness that the returning wanderer sees before him.

4.5. *On The Water Somewhere*

On the Water Somewhere, is one of two pieces intended for an a cappella choral performance, unaccompanied by an instrument.

The melody of *On the Water Somewhere* is gentle and lyrical, closely related to the situation expressed in the text, but also intended to transport the listener to an imagined setting and give them the pleasure of communing with nature.

The lyrical subject of the poem is searching for his beloved. He wonders whether to swim up or down the river. Eventually he spots his chosen one in the middle of the

The composition has a three-part form 'A-B-A'. The beginning of the first movement, A, is represented by the following example:

在水一方
on other side of water

Arr. Doudou Huang

♩ = 70

Soprano I

mp

绿 一 草 苍 一 苍， 白 一 露 茫 一 茫 有

Soprano II

mp

绿 草 苍 苍， 白 露 茫 茫 有

S.I

mp

位 佳 一 人 再 一 水 一 方， 绿 一 草 萋 一 萋。 白 一

S.II

mp

位 佳 一 人 再 水 一 方， 绿 草 萋 萋。 白

S.I

雾 迷 一 离， 有 位 佳 一 人 靠 一 水 而 一

S.II

雾 迷 离， 佳 人 - 靠 水 而

Example no. 21: *On the Water Somewhere*, Doudou Huang (b. 1-16)

In this part of the composition, the composer's aim is to highlight and depict a scene of loneliness. Additionally, the wavering melody is intended to reflect the image of a beautiful woman.

Part B highly contrasts Part A. It is characterised by more variety, variation and fluctuation. The phrase '*I swam upstream*' as the climax of the whole song is particularly important.

17 *f*

S.I 居。 yi—— 我 愿 逆 一 流 而 一 上, 依 偎 一 在 她 身 旁。 无

S.II 居。 我 愿 逆 流 而 上, 依 偎 在 她 身 旁。 无

Example no. 22: *On the Water Somewhere*, Doudou Huang (b. 17-21)

The ending of the piece is highly emotional, breathtaking and gripping. The composition centres around the theme of grief over the absence of the beloved and the unfulfilled desire to be with her. The musical arrangement and the means used by the composer make the textual and musical layers form one coherent whole.

40 *f*

S.I 人 在 一 水 一 方。

S.II 人 在 水 一 方。

Example no. 23: *On the Water Somewhere*, Doudou Huang (b. 40-44)

4.6. *Cooling*

The cooing, described by the title, is illustrated by music in the very beginning of the composition. The piece begins with sounds imitating the sounds of birds. Initially joyful, clearly audible, sharply defined in *mezzo forte*. Then shortened, repeated with an alteration in *piano*, the cooing becomes the sound of birds that have flown away and can only be heard from a distance. The chirping of passionate animal conversation, heralds and opens a new chapter in a sad love story.

关鹳

Doudou Huang

[illegible]

Example no. 24: *Cooing*, Doudou Huang (b. 1-14)

Piano is introduced with a piano dynamic and a high pitch, creating a completely different atmosphere. The melancholic atmosphere persists for the rest of the piece, reflecting the content of the poem. The initial cooing returns at the very end of the piece, but is no

longer as joyful as at the beginning. The difference between the cheerful birdsong that opens the work and the calm piano introduction is heightened by the difference in metre, 6/8 and 4/4.

The composition takes the form of: introduction, A-A'-B, conclusion. The 'A' and 'A' parts are descriptions of beautiful nature. The melodic line of this movement is calm, gently rising and falling. Part B is a direct expression of the character's inner emotions, hence the melody is more turbulent and the character is restless. The beginning of Part B of the Cooing composition is shown in the example below.

42

S. jun zi hao qiu. Pur - sue her but - can't have,

A. - zhi. Pur - sue her but can't have,

Pno.

45

S. thin - ks of her day and night Su - - ch

A. thinks of her day and night Su - - ch

Pno.

Example no. 25: *Cooing*, Doudou Huang (b. 42-47)

After concluding section B, the composer once again begins to portray nature through the gentle sound of the piano, just as in the introduction. The piece closes with the chirping of birds, but no longer as joyful as at the beginning of the composition.

幽兰
Orchids

Doudou Huang

$\text{♩} = 48$

Soprano: f Lan zhi yi yi. p Yang yang qi.

Alto: f Lan zhi yi yi. p Yang yang qi.

Tenor: f Lan zhi yi yi. p Yang yang qi.

Bass: f Lan zhi yi yi. p Yang yang qi.

Piano: mf p

Example no. 27: *Orchid*, Doudou Huang (b. 1-4)

The solemn atmosphere is emphasised not only by the composition's cast, which is a four-voice choir, but also by the mezzo forte dynamics and the slow tempo in 4/4 metre.

Doudou Huang employs an element of dialogue between the voices in his composition.

2 $\text{♩} = 68$

S. mf Bu cai er pei. Yu lan he shang.

A. mf Bu cai er pei. Yu lan he shang.

T. mp Bu cai er pei. Yu lan he shang.

B. mp

Pno. $dolce$

Example no. 28: *Orchid*, Doudou Huang (b. 8-13)

Compared to other pieces presented in this work, this composition has the most

elaborate form, consisting of movements: A-B-A'-B'.

In order to emphasise the meaning of the words Jun zi zhi shang (though a gentleman), the composer used a punctuated rhythm of eighths, eighths with a full stop and sixteenths, and additionally made a change of metre, taking place every one bar in the order: 4/4, 3/4, 2/4. This passage is reminiscent of the declamation that forms the climax of the work, followed by the conclusion.

43 5

S. [2.] $\text{♩} = 80$ *mp* *mf* Jun zi zhi shang jun zi zhi shou jun zi zhishang, jun zi zhi

A. *mp* *mf*

T. *mp* *mf* wo bu er. gou.

B. *mp* *mf*

Pno. [2.] $\text{♩} = 80$ *mp* *mf*

8^{va}. 1 8^{va}. 1

Example no. 29: *Orchid*, Doudou Huang (b. 43-48)

In *Orchid*, the piano part is the most rich and elaborate. In some passages it is almost virtuosic. It includes, among other things, rapid passage runs using the entire scale of the piano, from very low to very high notes. Mainly, however, there is a predominantly chordal texture, where chords are either performed in a decomposed form, or played harmonically. This gives the music the impression of being even more grandiose.

Furthermore, the piano part becomes a separate, independent sound plane from the vocal parts. The two layers of music must coexist, both contributing to the overall work, creating a coherent, although diverse sound.

4.8. Song of Cane

Song of Cane is the second work, alongside *On the Water Somewhere*, that was composed for an a cappella choir. Unlike the previously discussed work, *Song of Cane* is intended for a 4-voice choir consisting of sopranos, altos, tenors and basses. The use of such a line-up is reminiscent of religious music, for which such a performance ensemble has been most common throughout the ages.

Sung by Confucius shortly before his death, the *Song of Cane* was his last song. Exactly seven days later, Confucius died. The quiet and ascetic character is therefore justified both by the content of the poem and by the situation in which the sage found himself. Confucius poses a series of questions: Is he about to leave this world? Who should he follow in the future? Hence also the atmosphere of contemplation that flows from the piece.

The piece begins with a melody performed by tenors, sung against a background of long notes intoned by sopranos, altos and basses. The most profound and sad emotions are expressed through the music.

song of cane

Doudou Huang

悲痛地 ♩=56

Soprano *mp*
Tai shan qi tui hu wu.

Alto *mp*
Tai shan qi tui hu

Tenor *mf*
Tai shan kuai yao beng ta, beng ta le me? na me

Bass *mp*
Tai Shan qi

6

Example no. 30: *Song of Cane*, Doudou Huang (b. 1-5)

From bar No. 9, the main melody shifts to the sopranos. From bar no. 17, each of the four voices has its own melodic line to sing.

16 *>mp* *p*
 S. li? Tai shan qi tui hu, Liang mu qi huai hu.
 A. *mp* Tai shan qi tui hu, Liang mu qi huai hu.
 T. *p* Tai shan qi tui hu, Liang mu qi huai hu.
 B. *mp* wu Tai shan qi tui hu, Liang mu qi huai hu.

Example no. 31: *Song of Cane*, Doudou Huang (b. 16-20)

Bar no. 32 foreshadows the end of the song, the music seems to falter and slow down, creating a sombre mood of helplessness and sadness. It is as if Confucius, with tears in his eyes, is concluding the last song of his life.

31 standstill *mp* *rit.* *pp*
 S. qi wei hu, Zhe ren qi wei hu, qi wei ei hu.
 A. *mp* qi wei hu, Zhe ren qi wei hu.
 T. *mp* qi wei hu, Zhe ren qi wei hu.
 B. *mp* qi wei hu, Zhe ren qi wei hu.

Example no. 32: *Song of Cane*, Doudou Huang (b. 31-35)

4.9. Reed (Jian Jia)

Reed is the only piece, among those presented, scored for choir, piano, as well as a string-instrument ensemble. The expansive cast, and the solemn and poignant character are the features of the composition that close the doctoral concert prepared and conducted by Doudou Huang.

This composition is the most elaborate. It consists of 3 independent movements

that differ in character.

The piece is performed in English. The different melodiousness of the different languages and the use of English text make *Reed* a completely different composition in its expression and sound, compared to those presented earlier.

The particular ambiance of the work is also a result of a choir singing in unison throughout the composition, in all three movements. It seems as if the one-voice female vocals contrast the expansive instrumental cast of performers.

The piece begins with an instrumental introduction. Against the backdrop of long, delicate orchestral sounds, a short piano phrase sounds in the high register, initiating a question of sorts, which is answered by the solo violin. The piano part is reminiscent of the bright and clear sound of bells, as if symbolising dewdrops deposited on white reeds.

The first movement depicts a misty landscape of which the white reeds are an important element, offering hope and brightening the gloomy image from the river. The lyrical subject sees his beloved at the water's edge, and so the music, too, echoes a note of optimism.

兼葭
Jian Jia
I.

Doudou Huang

The musical score is for the first movement of 'Jian Jia' by Doudou Huang. It is written for a chamber ensemble consisting of Soprano, Piano, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Soprano part has lyrics 'Wh ite in - fi - ni - ty'. The Piano part has dynamics 'mf' and 'Andante'. The Violin 1 part has dynamics 'mp' and 'Andante'. The Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass parts have dynamics 'mf' and 'mp'.

Example no. 33: *Reed*, Doudou Huang (part I, b. 1-5)

The piece often uses a change of rhythm from 3/4 to 4/4, causing the accent to

shift. In bar 9, the rhythm becomes faster, depicting what seems like the current of a river flowing faster and faster, as the story being told also accelerates.

Example no. 34: *Reed*, Doudou Huang (part I, b. 6-10)

In the second part of the composition, the instrumental introduction, the author depicts the restless mood of the search for the beloved, in fact, the pursuit of love, which is expressed in the music by the fast tempo. The melodic line is characterised by fine rhythmic values. The overlapping melodic lines of the individual instruments produce an extremely interesting and moving sound.

Jian Jia
II

Doudou Huang

Allegretto $\text{♩} = 100$

Example no. 35: *Reed*, Doudou Huang (part II, b. 1-3)

After a brief introduction, the vocal voices are then brought in at bar no. 4. The melodic line of the individual choral parts, in contrast to the beginning of the work, is based on broad, tuneful and calm fragments. Starting at bar no. 13, another change takes place. A rhythmic motif becomes an important element of the melody, represented by the full-stop eighth and sixteenth note, which symbolise the young girl.

6

13

f

S. Fa - ding - - - u - p strea - m

Pno. *f*

Vln. I *f*

Vln. II

Vla. *f*

Vc.

Db. pizz.

Example no. 36: *Reed*, Doudou Huang (part II, b. 13-15)

In part three, the landscape changes, transforming into a more autumnal one. The reeds are no longer white, but brown and withered. A different image of nature brings with it a different character to the musical development. The feelings of the

poem's protagonist - frustration, dissatisfaction, and unfulfilled love - correspond with the bleak setting.

Like the first two, the third movement also begins with an instrumental introduction. The melodic line is presented in the low register of the piano part. The orchestra plays a somewhat subordinate role in this movement, accompanying the pianist. Two timbral plans appear- the melody, admittedly somewhat uncommonly presented in the lowest voice, and the chordal accompaniment performed by the orchestra in the higher registers.

Jian Jia
III.

Lento Addolorando $\text{♩} = 42$

Doudou Huang

The musical score is for the third movement of Jian Jia by Doudou Huang. It is in 2/2 time, key of B-flat major (three flats), and marked Lento Addolorando with a tempo of quarter note = 42. The score includes parts for Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Piano part features a melodic line in the bass register, starting with a piano (p) dynamic. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello and Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The score includes various performance instructions such as 'arco', 'pizz.', and 'mp'.

Example no. 37: Reed, Doudou Huang (part III, b. 1-6)

From bar no. 23, the final phase of the composition begins, the music striving towards completion. The chordal accompaniment of the orchestra changes to a calm melodic line. The piece ends extremely eloquently, with the words *my love (I am looking for her, my love)*.

24 7

S. 1. her. 2. her my love rit. rit.

Pno. 8^{va}

Vln. I 1. 2. rit. rit. p

Vln. II p

Vla. p

Vc. p

Db.

Example no. 38: Reed, Doudou Huang (part III, b. 24-26)

CHAPTER 5

MY LANGUAGE OF COMPOSITION

5. My Language of Composition

When discussing the qualities of compositional language, it is important to keep in mind the wider context, and the overall body of work. My artistic output consists of instrumental, chamber, orchestral and solo pieces, vocal-instrumental and vocal a capella compositions. The above-mentioned works originate mainly from my studies at the Academy of Music in Gdańsk, in the class of Professor Krzysztof Olczak and in the jazz composition class of Professor Leszek Kulakowski. Collaborating with numerous jazz ensembles gave me the opportunity to constantly practise and develop my composing skills. Creating various musical genres enabled me to gain a comprehensive understanding of the field of composition. Master's studies in choral conducting in the class of Prof. Waldemar Górski, equipped me with in-depth knowledge of choral music from different eras, and methods of composition and construction of vocal-instrumental works with the participation of the choir. All of the aforementioned aspects, such as studies in composition, jazz composition, choral conducting, and numerous attempts at composition, undoubtedly influenced the development of an individual musical language.

In this chapter, however, the remarks on compositional style, musical language, the compositional techniques used, and the manner in which the accompaniment was created will be discussed in detail and formulated solely on the basis of choral works composed to selected texts by Confucius.

5.1. The Process of Composing a Musical Piece

When working on a vocally-instrumental creation, the author of this dissertation began by selecting a text. She then reads it aloud repeatedly, not only to learn it thoroughly and analyse it, but also to hear the inner melodic and rhythmic lines of individual words, sentences, and the entire literary work. It is important to understand the meaning and message of the content, and to keep in mind the overall mood of the work. In addition, the composer also immerses herself into the individual words and their meanings, looking for connotations, i.e. additional content associated with the word. For a proper reading of the meanings contained in the text, the historical and cultural context

and aspects such as the time and place of composition are important. Initially, the composer's work is therefore geared towards analysing the content and understanding it in depth, so that in the later stages of the creative work it can be properly expressed in music. Understanding the text cannot be a mechanical activity. It is a conscious effort undertaken by the composer, necessary for the subsequent stages of her artistic work. No matter what mood or type of emotion the general understanding of the content carries, a thorough analysis of the text is necessary, capturing the true and deep meaning of individual words as well as the whole, in order to express the most essential parts with music.

The creative process varies. Each composer creates his work in a different way. Some creators are able to write in a short space of time. Others catch the spark of inspiration only when it appears, then developing it into a full composition. The author of this paper, fascinated by the thought of Confucius, tried to convey it in his compositions by integrating music and text into one coherent whole. The attempt to unite Confucian ideas with the verbal and musical layer became the goal the composer was striving for.

At the initial stage of the creative process, it is crucial to capture and record a fleeting musical thought, as a melodic-rhythmic motif is an important component of the resulting composition. Its outline, although maybe unstructured, irregular, chaotic and 'rough' in sound still, is the first important step in the composer's work. Just as a painter first sketches his painting, this is the basis of the work, the skeleton of the composition.

The first sketched musical idea can be changed through constant humming and singing. The composer refines it, improves it. He then fine-tunes the rhythm and adjusts the metre. The resulting part of the composition should be played on an instrument in order to finally refine the pitch and hear the sound. Sometimes it is a lengthy process that takes the idea into the final version of a given melodic-rhythmic motif. It should not be rushed.

Working on a piece also involves making various kinds of corrections to a seemingly already finished work. Sometimes it is necessary to adapt parts of the composition to the technical possibilities of the performers, or, during rehearsals, it may transpire that the composer's ideas about the piece differ significantly from its real sound. This brings with it the necessity to make changes.

5.2. The Instrumental Part in Choral Compositions

The works presented in my work are both a cappella compositions, as well as works with an instrumental layer. The choir is accompanied by a piano or an ensemble of string instruments. The instrumental layer, which exists alongside the choral voices, is an integral and crucial part of the composition. It also performs an extremely significant expressive function. The accompaniment may be reduced to simply filling out the harmony or emphasising it, taking the form of e.g. a chord. It is then somewhat subordinated to the vocal layer. On the other hand, it may also be developed into broad melodic arrangements that convey the mood of the text, becoming more independent from the choral part. However, it always forms an inseparable part of the piece with the other elements.

In the compositions presented in this thesis, the accompaniment is extremely varied and forms an independent sound layer, usually relying on distinct sound material in comparison to the vocal part. Although sometimes, the melodic line of the choral voices is also presented by the instruments, it is always elaborate and varied and is not a simple repetition of the vocal melodic line. The accompaniment takes different shapes and shows a variety of nature. In keeping with the title *Lullaby*, the piano part is calm, tuneful and complements the melodic line of the chorus. A light, joyful, lively, and ornamental accompaniment follows the singers in the composition *Gifts*. A variation technique is used in this composition, making the narrative of the piece more lively and energetic. In a completely different way, the piano accompanies the composition *Warm Wind* and *The Yellow River is Wide and Never-Ending*. In the former piece, the piano takes on a chordal form, acting as a background. Inversely, in the composition *The Yellow River is Wide and Never-Ending*, the piano part has a rhythmic character, contrasting with broken chords which resemble practice pieces for future pianists.

The use of a variety of piano tones and textures, as well as the creation of accompaniments varying in form and expression, are intended to on the one hand complement the choir part, being an important, integral expressive layer. On the other hand, giving the instrumental layer the characteristics of an independent sound layer is

intended to express the important content of the literary work by means of sound. The accompaniment should always aptly emphasise the meaning and message perceived during the analysis of the text.

The most elaborate instrumentation was used in the Reed piece. The composition was created to be performed by choir, piano and an ensemble of string instruments. The fact that the instrumental layer of this composition is equivalent to the choir part is shown through, among other things, how the presence of the string ensemble is constructed. At the beginning of the piece, the violin is treated as the solo instrument in juxtaposition with the full sound of the string ensemble. Furthermore, the composer uses all of the instruments almost throughout the entire piece, which brings to mind an orchestral sound. It is the very use of string instruments that emphasises the lyrical character of the work. The commensurability of the vocal and instrumental planes brings Reed's composition close to cantata works.

My own individual intention is the use of the piano together with a string ensemble in the same piece, which creates a dramatically more sophisticated combination.

Succinctly, a characteristic feature of my musical language is the great variety of musical ideas in the creation of accompaniments for works intended for choir, as well as the search for new interesting sounds in its implementation.

5.3. Folk Elements in Choral Works

The compositional inspiration for the author of the present work came from Chinese folk songs. Thus, the inherent folk elements in the choral works such as the pentatonic scale, used in both the harmonic and melodic layers, as well as the texts with their semantic, symbolic, and emotional content and specific ambience are characteristic of this work's musical language. Chinese folk songs have a long history and exhibit a rich variety of themes. They also represent the most authentic and primordial emotionality. They have been the driving force behind the continuous development of Chinese choral music. China is a very vast country with many ethnic groups, each representing a different style of music. The musical language of the composer and author of this paper

consists of intertwining elements taken from Chinese folk songs with contemporary compositional techniques present in Western music.

Chinese culture has a much longer history than European culture. Due to the great number of ethnic groups, it provides composers with an extraordinarily rich tapestry of themes, melodic and harmonic resources, as well as emotions and sentiments.

The pentatonic scale is one of the oldest musical scales. It was commonly found in all regions and ethnic groups of China. It is the most popular and most widely used sound that forms the basis of both folk music and modern compositions. Pentatonics have also been used in the compositions of the author of this paper.

The use of pentatonics is illustrated by the following example:

5

S.I. *f* Tou wo yi mu_gua, Bao zhi yi qiong ju.

S.II. Tou wo yi mu_gua, Bao zhi yi qiong ju.

Example No. 39: Gifts, Doudou Huang, (b. 5-7)

In the 21st century, both in China and in other parts of the world, what can be observed is the phenomenon of globalisation. The pursuit of international integration and the creation of 'one world and one culture' is united with the weakening of national elements. In the opinion of the author of this paper, composers are in a special position to protect their native artistic heritage. By using elements of folk and ethnic music in works, they can preserve and establish this heritage. It will exist in the contemporary world, and thus become a national value.

Choral compositions occupy a special place in this dissertation. They are also appreciated and enjoyed by Chinese audiences. It is through the right choice of text and apt musical development that Chinese cultural assets can be nurtured. The folk elements contained in the works are not mechanically copied from available sources, but are always processed and combined with contemporary compositional techniques. In addition, each piece is based on a different and new musical idea. So this work, apart from numerous references to the past, is also characterised by a certain innovation.

Nowadays, creative thinking and innovation is one of the most necessary, indispensable and fundamental human skills. It is a driving force for the development of economy and technology, as well as culture. In order for music to develop, it must undergo certain transformations and be innovative. According to the author of this work, this 'innovation' can be achieved precisely by integrating traditional elements with different musical styles and having an individual idea for the piece. It is important that there is a balance between old and new elements. A composer's job is to constantly explore the past, seek novelty and follow the spirit of our times.

Elaborating on literary texts that are valuable to Chinese culture, referencing folk and ethnic sounds in music in combination with Western European musical style, and incorporating novelty into the work are all components of my compositional language. Creating choral music with traditional resources and Chinese cultural assets in mind and striving for novelty is the path I will continue to follow.

In conclusion, it should be recalled that the above observations concerning my compositional language were formulated only on the basis of a small and homogeneous part of my creative output. They concern only a few compositions intended exclusively for choir. The work of a composer is a constant search for themes, techniques, performance compositions. Thus, a composer's composing language is constantly evolving.

In the Place of a Conclusion

The conclusion of a scholarly and scientific dissertation should include the conclusions drawn from the empirical research conducted. In this dissertation, which is not strictly scientific, but merely a supplement to the artistic part - at the point of conclusion, Doudou Huang as composer and conductor invites you to listen to a concert that is a multicultural musical feast organised around Confucius, his texts and music. It is an invitation to celebrate works inspired by the ancient Chinese philosopher, in a contemporary composer-conductor setting as an empirical experience in the field of art. The music is highly individual and subtle, often as if shrouded in a certain mystery. Just as in meditative music, the sounds created by Doudou Huang flow to a person along with the most important feelings and states accompanying them throughout life - love, the pursuit of happiness, joy and fulfilment: from birth until death.

The project would have gained even more depth and emotional significance if it had been executed inside a Confucian temple in China. However, the conditions of the pandemic made this impossible. Nevertheless, with the help of the magical inspiration of the resounding sounds, the listener can travel with his or her imagination through time and space, as Doudou Huang hereby invites us to do.

Bibliography:

1. *Confucius, The Musical Records*, in "Contemporary Chinese Aesthetics", ed. Zhu Liyuan and Gene Blocker, Peter Lang Publishing Inc., 2012.
2. Du Yaxiong, *Introduction to Ethnomusicology Hunan Literature and Art*, Publishing House, 2002.
3. Fan Jinxia, *Harmonic Analysis of Piano Works Lai Yinghai*, Master's Thesis, Northeast Normal University, 2007.
4. Fan Zuyin, *Overview of Chinese Polyphonic Folk Songs*, People's Music Publishing House, 1994.
5. Fu Xuemann, *A Study of the Music of Chanting and Singing of Classical Chinese Poetry*, in „Music Research“, 1994.
6. Ma Geshun, *Choral Conducting Anthology*, Shanghai Music Publishing House, 2003.
7. Ma Geshun, *New Edition of Choral Studies*, Shanghai Music Publishing House, 2002.
8. Guo Hongxi, *The Innovation and Development of Nationalized Elements in the Musical Works of Li Yinghai MA Thesis*, Central University for Nationalities, 2008.
9. Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Translated by Maija Bell Samei, Honolulu, HI, University of Hawai'i Press, 2010.
10. Liu Minglan, *Ancient Chinese Poetry and Music China*, Science and Culture Press, 2003.
11. Pu Dongsheng, *Band Conducting Method*, People's Music Publishing House, 2000.
12. Song Seung-Hyun, *Singing Bite Training with Ten Lan Rut*, Central University of Nationalities Press, 1998.
13. Su Lan, *Explores the music of China and seeks the style of the nation - Interview with Mr. Lai Ying Hoi*, in „Piano Art.“, 1999.
14. Sun Congyin, *Handbook of Choral Art*, Shanghai Music Publishing House, 2000.
15. Szlenk-Iliewa Marzenna, *Book of Songs*, Alfa-Wero, 1995.
16. Wang Anguo, *Studies in Modern Harmony and Chinese Works China Literary*,

Association Publishing Company, 1989.

17. Xu Wuguan, *Youth Learn to Conduct*, Shanghai Music Publishing House, 2000.

18. Xu Dingzhong, *Practical Course on Conducting and Choral Music*, Shanghai Music Publishing House, 1998.

19. Yang Shanwu, Lai Yinghai, *A Study of Ethnic Modulation by - A Study of Han Chinese Modulation and its Harmony, Ethnomusicological Studies*, Shanghai Music Publishing House, 2003.

20. Zehou, Li, *The Chinese Aesthetic Tradition*, Translated by Maija Bell Samei, Honolulu, HI, University of Hawai Press, 2010.

21. Zhang Xiaohu, *Pentatonic Modulation and Harmonic Techniques*, People's Music Publishing House, 1987.

22. Zhao Dongmei, *Striving for Excellence - The Artistic Career of Professor Li Yinghai*, People's Music, 2007.

23. Zhou Peiran, *Choral Conducting Method* (Revised Edition), People's Music Publishing House, 2006.

Websites:

1. <https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/998/2018/11/JensenKirkendall-TheWellOrderedHeart.pdf>, z dnia: 12.10.2022 r.
2. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/konfucjanizm;3924941.html>, z dnia: 30.07.2021 r.
3. <https://baike.baidu.com/item/Kongzi/1584?fr=aladdin>, z dnia: 10.05.2021 r.
4. <http://m.86lsw.com/tsfx/2886.html>, z dnia: 20.10.2022 r.
5. <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1694552994770256173&wfr=spider&for=pc&searchword.html>, z dnia: 20.10.2022 r.
6. https://pl.wikipedia.org/wiki/Pi%C4%99cioksi%C4%85g_konfucja%C5%84ski, z dnia: 10.10.2022 r.
7. <https://baike.baidu.com/item/Lunyu/372830>, z dnia: 30.10.2022 r. 69
8. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ko%C5%82ysanka>, z dnia: 17.10.2022 r.
9. <https://m.kekenet.com/kouyi/201408/317417.shtml>, z dnia 29.10.2022 r.

10. <https://www.wilanow-palac.pl/pigwa.html>, z dnia: 15.10.2022 r.
11. https://jadeit.com.pl/porady/jadeit-znaczenie/bfhe_sqjh, z dnia: 15.10.2022 r.
12. <https://www.korallo.pl/blog/jaspis-matka-wszystkich-kamieni/>, z dnia: 15.10.2022r.
13. <http://peixun.transfu.com/article/sjyfkf.html>, z dnia: 29.10. 2022 r.
14. https://pl.wikipedia.org/wiki/G%C5%82o%C5%BCyna_pospolita, z dnia: 15.10.2022 r.
15. <http://www.kekenet.com/kouyi/201809/565774.shtml>, z dnia: 29.10.2022 r.
16. http://language.chinadaily.com.cn/trans/2010-01/11/content_9298732.htm, z dnia: 29.10.2022 r.
17. <https://baike.baidu.com/item/yilancao/4669573>, z dnia: 30.10.2022 r.
18. <https://so.gushiwen.cn/shiwen/38613f0c015b.aspx>, z dnia: 28.09.2021 r.
19. <https://baike.baidu.com/item/Jianjia/19762189?fr=aladdin>, z dnia: 16.09.2021 r.
20. <https://baike.baidu.com/item/liyuewenming/7985327?fr=aladdin>, z dnia: 20.05.2021 r.
21. <https://baike.baidu.com/item/beifeng-kaifeng/19671385?fr=aladdin>, z dnia: 12.06.2021 r.
22. <https://baike.baidu.com/item/zaishuiyifang/10103124?fr=aladdin>, z dnia: 29.08.2021 r.
23. <https://baike.baidu.com/item/guqin/6153?fr=aladdin>, z dnia: 01.02.2022 r.
24. <https://baike.baidu.com/item/guzheng/66910?fr=aladdin>, z dnia: 15.02.2022 r.

Picture Index:

Picture no. 1: The execution of the composition *Your Collar*, Giqin -Wang Yao

Picture no. 2: The execution of the composition *Song of the Returning Boat*,
Guzheng – Doudou Huang

Picture no. 3: Guqin

Picture no. 4: Guzheng

Musical Example Index:

Example no. 1: *Lullaby*, Doudou Huang (t. 9-14)

Example no. 2: *Lullaby*, Doudou Huang (t. 1-8)

Example no. 3: *Lullaby*, Doudou Huang (t. 44-48)

Example no. 4: *Lullaby*, Doudou Huang (t. 79-85)

Example no. 5: *Lullaby*, Doudou Huang (t. 113-118)

Example no. 6: *Gifts*, Doudou Huang (t. 1)

Example no. 7: *Gifts*, Doudou Huang (t. 5-7)

Example no. 8: *Gifts*, Doudou Huang (t. 5-7)

Example no. 9: *Gifts*, Doudou Huang (t. 30-32)

Example no. 10: *Gifts*, Doudou Huang (t. 50-53)

Example no. 11: *Warm Wind*, Doudou Huang (t. 1-5)

Example no. 12: *Kai Feng*, Doudou Huang (t. 6-10)

Example no. 13: *Warm Wind*, Doudou Huang (t. 11-15)

Example no. 14: *Warm Wind*, Doudou Huang (t. 21-24)

Example no. 15: *Kai Feng*, Doudou Huang (t. 58-61)

Example no. 16: *The Yellow River is Wide and Never-Ending*, Doudou Huang
(t. 1-7)

Example no. 17: *The Yellow River is Wide and Never-Ending* , Doudou Huang
(t. 8-12)

Example no. 18: *The Yellow River is Wide and Never-Ending*, Doudou Huang
(t. 30-33)

Example no. 19: *The Yellow River is Wide and Never-Ending*, Doudou Huang
(t. 42-47)

Example no. 20: *The Yellow River is Wide and Never-Ending*, Doudou Huang (t.
111-118)

Example no. 21: *On the Other Side of the Water*, Doudou Huang (t. 1-16)

Example no. 22: *On the Other Side of the Water*, Doudou Huang (t. 17-21)

Example no. 23: *On the Other Side of the Water*, Doudou Huang (t. 39-44)

Example no. 24: *Cooing*, Doudou Huang (t. 1-14)

Example no. 25: *Cooing*, Doudou Huang (t. 42-47)

Example no. 26: *Cooing*, Doudou Huang (t. 52-60)

Example no. 27: *Orchidea*, Doudou Huang (t. 52-60)

Example no. 28: *Orchidea*, Doudou Huang (t. 8-13)

Example no. 29:*Orchidea*, Doudou Huang (t. 43-48)

Example no. 30: *Song of Cane*, Doudou Huang (t. 1-5)

Example no. 31: *Song of Cane*, Doudou Huang (t. 16-20)

Example no. 32: *Song of Cane*, Doudou Huang (t. 31-35)

Example no. 33: *Reed*, Doudou Huang (cz. I, t. 1-5)

Example no. 34: *Reed*, Doudou Huang (cz. I, t. 6-10)

Example no. 35: *Reed*, Doudou Huang (cz. II, t. 1-3)

Example no. 36: *Reed*, Doudou Huang (część II, takt 13-15)

Example no. 37: *Reed*, Doudou Huang (cz. III, t. 1-6)

Example no. 38: *Reed*, Doudou Huang (cz. III, t. 23-26)

Example no. 39: *Gifts*, Doudou Huang, (t. 5-7)