

AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE

Jing LUO

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach postępowania doktorskiego
w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

**Cykl oratoryjny *Song of Eternal Sorrow* Huang Zi jako przykład
połączenia tradycji i nowatorstwa we współczesnej kreacji
kompozytorskiej Beaty Wróblewskiej.**

Analiza formalna i problemy wykonawcze z perspektywy dyrygenta

Promotorzy:

prof. dr hab. Waldemar Górski

dr hab. Anna Wilczewska

Szczecin 2023

Spis treści

Wstęp	4
Rozdział I. Twórczość oratoryjno-kantatowa w XX i XXI wieku	6
1.1. Twórczość oratoryjno-kantatowa w historii muzyki europejskiej.....	6
1.2. Rozwój oratorium chińskiego w ujęciu historycznym.....	9
1.2.1. Etap początkowy.....	9
1.2.2. Pierwsze próby sinizacji.....	10
1.2.3. Zamknięcie i regres.....	11
1.2.4. Wiek XXI – okres wszechstronnego rozwoju.....	13
1.3. Oratorium <i>Song of Eternal Sorrow</i> jako inspiracja do powstania nowej wersji utworu.....	15
Rozdział II. Charakterystyka warstwy słownej utworu <i>Song of Eternal Sorrow</i>	18
2.1. Geneza powstania i znaczenie chińskiego tekstu.....	18
2.2. Analiza chińskiego tekstu w utworze <i>Song of the Eternal Sorrow</i>	20
2.3. Charakterystyka libretta <i>Song of Eternal Sorrow</i>	27
Rozdział III. Analiza partii chóralnej i instrumentalnej w utworze Beaty Wróblewskiej	28
3.1. Introdukcja.....	28
3.2. Część pierwsza – <i>Muzyka niesiona wiatrem była boska i słyszana wszędzie</i>	31
3.3. Część druga – <i>Siódmego dnia siódmego miesiąca w Pałacu Wiecznego Życia</i>	37
3.4. Część trzecia – <i>Rebelianci biją w bębny aż ziemia drży w Yuyang</i>	41
3.5. Część czwarta – <i>Czar pięknej muzyki pryska</i>	46
3.6. Część piąta – <i>Sześć gwardii cesarskich odmówiło wymarszu – co można zrobić?</i>	49
3.7. Część szósta - <i>Konkubina Yang zabita u kopyt rumaka</i>	53
3.8. Część siódma – <i>Dźwięk dzwonków w deszczową noc rozdziera serca</i>	56
3.9. Część ósma – <i>Góry wyglądają iluzorycznie pośród chmur</i>	63
3.10. Część dziewiąta – <i>Południowy Dziedziniec konkubin zarósł trawą</i>	65
3.11. Część dziesiąta – <i>Ten smutek trwa wiecznie</i>	68

3.12. Związku słowno-muzyczne w utworze.....	72
Rozdział IV. Problemy wykonawcze w pracy z solistami, chórem i orkiestrą nad utworem Beaty Wróblewskiej.....	77
4.1. Proces przygotowania partii chóralnej.....	77
4.1.1. Wymowa tekstu słownego.....	78
4.1.2. Prozodia – Tekstu słownego z tekstem muzycznym.....	83
4.1.3. Intonacja i emisja głosu.....	88
4.1.4. Artykulacja głosów chóralnych.....	96
4.2. Problemy wykonawcze zauważone w czasie przygotowania koncertu.....	99
4.2.1. Aspekt pracy z orkiestrą.....	99
4.2.2. Aspekt udziału solistów.....	103
4.3. Problemy dyrygenckie i ogólne zagadnienia dotyczące techniki dyrygenckiej.....	106
Podsumowanie.....	111
Bibliografia.....	114
Aneksy:	120
Aneks I. Sylwetki twórców.....	120
Aneks II. Materiały graficzne dotyczące koncertu.....	129
Aneks III. Tekst kompozycji w tłumaczeniu na język polski.....	131
Aneks IV. Wymowa tekstu chińskiego.....	135
Aneks V. Spis przykładów.....	150
Aneks VI. Spis tabel.....	152
Aneks VII. Refleksje Beaty Wróblewskiej na temat aranżacji	153
Aneks VIII. Program dzieła artystycznego	155
Aneks IX. Partytura utworu Beaty Wróblewskiej na nośniku elektronicznym - pendrive	
Aneks X. Praca doktorska – Dzieło artystyczne na płycie DVD i nośniku elektronicznym - pendrive	
Aneks XI. Opis dzieła artystycznego w języku polskim i angielskim na nośniku elektronicznym - pendrive	

Wstęp

Przedmiotem niniejszej pracy jest nieznane w Polsce dzieło twórców chińskich, Huang Zi, Lin Shengxi, Wei Hanzhanga z początków XX wieku, pierwsze chińskie oratorium *Song of Eternal Sorrow*, w nowej aranżacji, dokonanej w 2022 roku przez Beatę Wróblewską. Pierwotne dzieło, inspirowane słynnym w Chinach poematem Bai Juyi z dynastii Tang (618-907), opiewa w dziesięciu częściach tragiczne losy cesarza Tang Xuanzonga i jego konkubiny Yang Yuhuan, roku w obliczu zagrożenia państwa. Utwór powstał w 1932 roku, dzięki współpracy przyjaciół, kompozytora Huang Zi i librecisty Wei Hanzhanga, a dokończony został w 1971 roku przez wychowanka Huang Zi, kompozytora Lin Shengxi. Kompozytorka Beata Wróblewska przystępując do pracy nad nową aranżacją, dodała do istniejących dziesięciu części utworu, opartą na motywach kompozycji Introdukcję oraz zinstrumentowała utwór do tej pory przeznaczony dla solistów, chóru i fortepianu, który od tej pory angażuje solistów, chór i orkiestrę.

Nadrzędnym celem niniejszej pracy jest przedstawienie oratorium *Song of Eternal Sorrow*, szeroko znanego jedynie chińskiej publiczności, także polskim melomanom. Dzieło to, dzięki nowej szacie dźwiękowej, stworzonej przez Beatę Wróblewską, ma szansę zyskać rozgłos także poza granicami Chin, a zapoznanie przyszłych wykonawców tego dzieła z jego problematyką i wykonanie koncertowe z udziałem polskich artystów, z pewnością przyczyni się do jego popularyzacji.

Praca składa się z czterech rozdziałów, wstępu i podsumowania. Rozdział pierwszy przedstawia historię rozwoju formy oratorium na świecie i w Chinach. Rozdział drugi poświęcony został omówieniu strony literackiej dzieła. W rozdziale trzecim dokonano dogłębnej analizy budowy formalnej oraz podstawowych elementów muzycznych w nowej wersji utworu autorstwa Beaty Wróblewskiej. Rozdział czwarty natomiast stanowi omówienie dostrzeżonych w pracy nad utworem problemów wykonawczych. Do pracy dołączona została bibliografia oraz aneksy: sylwetki twórców, materiały graficzne dotyczące koncertu, tekst kompozycji w tłumaczeniu na język polski, wymowa tekstu chińskiego, spis przykładów muzycznych, spis tabel, refleksje Beaty Wróblewskiej na temat aranżacji, program dzieła artystycznego, partytura utworu Beaty Wróblewskiej na

nośniku elektronicznym - pendrive, praca doktorska – dzieło artystyczne na płycie DVD i nośniku elektronicznym - pendrive oraz zapis pracy doktorskiej w języku polskim i angielskim na nośniku elektronicznym - pendrive.

Do podstawowych metod badawczych służących omówieniu problematyki niniejszej pracy doktorskiej należała metoda analizy piśmiennictwa, czyli poznanie źródeł historycznych w postaci tekstu i muzyki oryginału, analizy tekstu słownego i materiału muzycznego w nowym utworze, a także metoda porównawcza oryginału z nową wersją utworu. Wielce przydatna okazała się metoda opisowa, którą posłużono się dodając do pracy informacje biograficzne, dotyczące twórców, a także umieszczając w niej historię rozwoju formy oratorium. Przywołując problemy wykonawcze, które pojawiły się podczas przygotowania wykonania utworu, użyto metody syntezy wniosków.

Autorka pragnie wyrazić serdeczne podziękowania kompozytorce, Pani dr hab. Beacie Wróblewskiej za opracowanie pięknego utworu, który w Chinach jest szeroko znany i często wykonywany w wersji z fortepianem. Wielkie podziękowania kieruje również do Chóru 441 Hz i jego dyrygentki Pani dr hab. Anny Wilczewskiej oraz członków orkiestry zaangażowanej do projektu we współpracy z Neo Quartet pod dyktando Pani dr hab. Karoliny Piątkowskiej-Nowickiej, jak również do solistów: Pani Agnieszki Nurzyńskiej i Pana Damiana Giczewskiego. Szczególnie serdecznie wyrazy wdzięczności należą się także akompaniatorom na zajęciach dyrygentury za wiele lat wspólnej pracy, Pani Roksanie Szreder i Panu Tomaszowi Joczowi, Pani Marii Ueno za pomoc w tłumaczeniu poezji chińskiej na język polski.

Wyjątkowe słowa podziękowania autorka kieruje do dwojga promotorów, prof. dr hab. Waldemara Górskiego oraz dr hab. Anny Wilczewskiej, za wieloletnią opiekę artystyczną, wsparcie okazane na każdym etapie edukacji i tworzenia niniejszej pracy oraz wiele cennych uwag i sugestii podczas prób z solistami, chórem i orkiestrą podczas przygotowania wykonania koncertowego.

Rozdział I. Twórczość oratoryjno-kantatowa w XX i XXI wieku

Oratorium i kantata to formy wokalne-instrumentalne, które cieszyły się szczególną popularnością w czasach baroku, a apogeum swojego rozkwitu osiągnęły w okresie późnego baroku. W późniejszych wiekach twórczość oratoryjno-kantatowa bezpowrotnie utraciła swoją wiodącą pozycję. Została ona wyparta przez bujnie rozwijającą się operę, a następnie również przez operetkę i musical. Jedną z przyczyn utraty popularności przez te formy był typowy dla nich brak scenografii, wykwintnych kostiumów oraz gry aktorskiej.¹ Oratorium i kantata w przeciwieństwie do opery nie dzieliły się na kolejne sceny, a fragmenty chóralne dominowały nad solowymi. Treść oratoriów i kantat również podlegała pewnym ograniczeniom, skupiając się zasadniczo (choć niewyłącznie) na wątkach religijnych. W konsekwencji formy te przestały w pewnym momencie zaspakajać potrzeby zarówno nowych pokoleń twórców jak i odbiorców tych dzieł.

1.1. Twórczość oratoryjno-kantatowa w historii muzyki europejskiej

Korzenie twórczości oratoryjno-kantatowej sięgają czasów średniowiecza. Uprawiano wówczas takie formy muzyczne jak motet, lauda czy pastorałe, w których z pomocą muzycznej narracji, o mniej lub bardziej dramatycznym charakterze, wyrażano treści związane bezpośrednio z kultem religijnym. To właśnie w tych kompozycjach należy doszukiwać się początków muzyki oratoryjno-kantatowej. Jej rozkwit i upadek były ściśle związane z siłą oddziaływania czynników kościelnych na twórczość muzyczną. Gdy wpływ ten zaczął słabnąć, zmniejszała się równocześnie popularność i znaczenie muzyki oratoryjno-kantatowej. Pod wpływem nowych prądów ideologicznych kompozytorzy uznali ten rodzaj muzyki za archaiczny i przestarzały.

Niespodziewanie w połowie XX w. twórczość oratoryjno-kantatowa zaczęła rozkwitać ponownie. Oczywiście miała ona zasadniczo odmienny charakter od oratoriów i kantat czasów baroku. Nawiązywanie wprost do tradycji poprzednich stuleci zdarzało

¹ Shen Xuan, Gu Wenxian, Tao Xin, *Xifang yinyueshi jianbian (Krótka historia muzyki Zachodu)*, Wydawnictwo Szanghajskie Muzyczne, Szanghaj 2015, s. 112. 沈旋、谷文娴、陶辛,《西方音乐史简编》,上海音乐出版社,上海 2015,第 112 页。

się bardzo rzadko. Treść dwudziestowiecznych kantat i oratoriów miała często charakter świecki. Niektóre z tematów zostały na potrzeby twórczości oratoryjno-kantatowej użyte po raz pierwszy. Tematykę współczesnych oratoriów i kantat można podzielić na cztery kategorie:

1. wybitna postać, na przykład Erik Satie *Socrate*² (1920), Arthur Honegger *Jeanne d'Arc Au Bûcher*³ (1935), postać mitologiczna, na przykład Igor Strawiński *Oedipus rex*⁴ (1927),
2. tematyka polityczna, na przykład Michael Tippett *A Child of Our Time*⁵ (1944), Dymitr Szostakowicz *Pieśń lasów* (1949), Sergiusz Prokofiew *Na straży pokoju* (1950),
3. problematyka filozoficzna, na przykład *Das unaufhörliche*⁶ (1931) Paula Hindemitha,
4. problematyka religijna (indywidualna reinterpretacja tradycyjnych tropów i motywów religijnych), na przykład niedokończone dzieło Arnolda Schoenberga *Die Jakobsleiter* odwołujące się do Biblii (1917)⁷, a także *Pasja Według św. Łukasza*⁸ Krzysztofa Pendereckiego (1966).

W XXI w. zakres tematyczny uległ dalszemu zróżnicowaniu. Przykładem jest dzieło Wadada Leo Smitha *Pure love. An Oratorio of Seven Songs* (2019) oraz kompozycja Beaty Wróblewskiej *Song of Eternal Sorrow* (2022), która jest tematem niniejszej dysertacji. Jak widać, muzyka oratoryjno-kantatowa zawsze była pochodną zainteresowań, dominujących wśród twórców danej epoki.

² Samuel N. Dorf, *Erik Satie's Socrate (1918), Myths of Marsyas, and an style dépouillé*, Obecna muzykologia, Nowy Jork 2014, nr 98.

³ James A. Altena, *Jeanne d'Arc Au Bûcher*, Fanfare: Magazyn dla poważnych kolekcjonerów płyt, Tenafly 2012, t. 36, nr 2, s. 382-384.

⁴ Jennifer Lewin, *An overview of Oedipus Rex*, In Drama for Students, Detroit, MI: Gale. Gale Literature Resource Center, hasło: "An overview of Oedipus Rex", dostęp dnia 12.10.2021. <https://link.gale.com/apps/doc/H1420006074/LitRC?u=xmu&sid=bookmark-LitRC&xid=b2ae905a>.

⁵ David Clarke, *Tippett: 'A Child of Our Time' Kenneth Gloag*, [w:] *Muzyka i listy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Oxfordu, Oxford 2001, t. 82, nr 2, s. 341-344.

⁶ D. B. Sands, *The Polemic of Gottfried Benn's Oratorio Das Unaufhörliche*, [w:] *Monatshefte*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Wisconsinu, Wisconsin 1972, t. 64, nr 1, s. 2-14.

⁷ Mark Berry, *Arnold Schoenberg's "Biblical Way": From "Die Jakobsleiter" to "Moses Und Aron."*, [w:] *Muzyka i listy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Oxfordu, Oxford 2008, t. 89, nr 1, s. 84-108.

⁸ *Pasja Według św. Łukasza* <https://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-penderecki-pasja-wedlug-sw-lukasza>; <https://culture.pl/pl/wydarzenie/pasja-wedlug-sw-lukasza-krzysztofa-pendereckiego>, hasło: "Pasja według św. Łukasza", data dostępu 29.09.2022.

Na przestrzeni wieków zmieniał się też język muzyczny kantat i oratoriów. Późny romantyzm i neoklasycyzm miały wyraźny wpływ na wzbogacenie tego języka.

Po pierwsze, tradycyjna tonalność i związana z nią harmonia funkcyjna zostały rozbudowane za pomocą takich technik kompozytorskich jak chromatyka, dysonansowość, paralelizm, politonalność⁹. Te nowatorskie techniki zostały zastosowane w dziełach takich jak *Oedipus rex* (1927) Igora Strawińskiego, czy *Jeanne d'Arc au bucher* (1935) Arthura Honnegera.

Po drugie, podjęto próby zastosowania zupełnie nowego, odrzucającego tradycyjną tonalność języka dodekafonicznego, wypracowanego przez Arnolda Schoenberga. Przykłady dzieł tego typu to *Die Jakobsleiter* (1917) A. Schoenberga oraz *Wandlungen* Josefa Matthiasa Hauera (1928).

Ważną rolę w unowocześnianiu i wzbogacaniu muzyki oratoryjno-kantatowej odegrali twórcy wschodnioeuropejscy, zwłaszcza Sergiusz Prokofiew, Dymitr Szostakowicz oraz Jurij Szaporin.

Długa historia rozwoju formy i liczne innowacje na gruncie języka muzycznego, które dokonały się zwłaszcza w XX w., wszechstronnie wzbogaciły muzykę oratoryjno-kantatową. Dzięki temu oratorium jako forma twórczości muzycznej wciąż jest przez kompozytorów uprawiana. Stanowi ona dowód na nieprzerwaną ciągłość pomiędzy odległą przeszłością muzyczną a czasami współczesnymi. I choć pewne fundamentalne cechy muzyki oratoryjno-kantatowej nie uległy zmianie, to współczesne kompozycje pod względem formalnym, jak i treściowym cechuje niezwykle bogactwo i oryginalność.

⁹ Liu Yiding, *Ershi shiji qingchangju de fazhan gakuang* (Krótki kurs historii muzyki kantatowo-oratoryjnej w XX wieku), [w:] *Yihai*, Instytut Badań nad Sztuką Prowincji Hunan, Rensha 2013, nr 1, s. 42. 刘一丁,《二十世纪清唱剧的发展概况》,摘自《艺海》2013 第 1 期,任沙:湖南省艺术研讨所,第 42 页。

1.2. Rozwój oratorium chińskiego w ujęciu historycznym

Muzyka europejska zaczęła rozpowszechniać się w Chinach począwszy od 1840 roku. Dotyczyło to również takich form twórczości muzycznej jak oratorium i kantata. Systematycznej popularyzacji muzyki europejskiej sprzyjała aktywność misjonarzy chrześcijańskich, rodzimy ruch modernizacyjny (chiń. *Yangwu pai*), który postulował wprowadzenie w kraju nowoczesnej edukacji, obejmującej także kształcenie w zakresie muzyki¹⁰, a także patriotyczne wzmożenie czasów wojny chińsko-japońskiej (1937-1945), które przejawiało się na przykład w masowej akcji śpiewania pieśni patriotycznych. Dużą popularność uzyskała muzyka chóralna, która rozkwitała niezależnie od przemian społeczno-politycznych wstrząsających współczesnymi Chinami. Na przełomie XX i XXI w. wzrosło zainteresowanie europejską tradycją muzyki oratoryjno-kantatowej. Nowe pokolenie twórców, pedagogów i badaczy poświęciło wiele uwagi historii i rozwojowi środków wyrazu w tego typu twórczości muzycznej. Wielu z nich podejmowało wysiłki na rzecz sinizacji tych form, która, jak wierzyli, mogłaby posłużyć do pełniejszego i bardziej przekonującego wyrażenia ducha kultury chińskiej oraz zobrazowania życia narodu chińskiego. Dążyli oni jednocześnie do syntezy zachodniej i rodzimej tradycji muzycznej. Pomimo długiej i burzliwej historii rozwoju oratorium i kantaty, formy te wciąż oferują twórcom chińskim szerokie pole artystycznej ekspresji.

Rozwój twórczości oratoryjno-kantatowej w Chinach można podzielić na cztery etapy:

1.2.1. Etap początkowy

Jak wspomniano wyżej, muzyka oratoryjno-kantatowa upowszechniła się w Chinach dzięki działalności misjonarzy chrześcijańskich. Wielka, złożona forma (wielogłosowe chóry z akompaniamentem zespołu instrumentalnego), rozbudowana obsada i różnorodne treści przy braku wyraźnej narracji dramaturgicznej, cechująca te

¹⁰ Yangwupai (pl. Ruch samoumocnienia). Wykształcił się po II wojnie opiumowej (1860 r.) przede wszystkim wśród klas rządzących. Jego hasłem przewodnim było absorbowanie zdobyczy cywilizacji zachodniej przy zachowaniu chińskiej "esencji", tj. kultury i ideologii.

działa, były czynnikami, które wzbudzały szczególne zaciekawienie rodzimej publiczności. Początkowo kompozycje tego typu były znane tylko w wąskim kręgu słuchaczy. Stopniowo zaczęto je również wykonywać w kościołach i innych miejscach kultu religijnego. W ten sposób zaprezentowano publiczności chińskiej *Mesjasza* Georga Friedricha Haendla czy *Eliasza* Feliksa Mendelssohna. W późniejszym okresie zostały one nawet przetłumaczone na język chiński. Jednak z uwagi na duże różnice kulturowe, rozpowszechnienie tego typu muzyki w Chinach przebiegało w ograniczonym zakresie.

1.2.2. Pierwsze próby sinizacji

W latach 20. i 30. XX wieku upowszechniała się w Chinach działalność pieśniarsko-chóralna, często motywowana względami patriotycznymi. Znajomość muzyki zachodniej zwiększała się po powrocie do kraju kolejnych grup muzyków, studiujących za granicą. To oni położyli podwaliny pod nowoczesne chińskie szkolnictwo muzyczne. Do czołowych postaci tego okresu należą Zhao Yuanren (zasłynął nie tylko jako muzyk, ale też jako matematyk i lingwista), Huang Zi oraz Xian Xinghai (*The Yellow River Cantata* z 1938 r.). Doniosłe znaczenie miała oryginalna kompozycja Huang Zi *Song of Eternal Sorrow*¹¹. Był to pierwszy, większych rozmiarów utwór tego twórcy napisany po jego powrocie do Chin z Ameryki i jednocześnie pierwsze oratorium napisane przez kompozytora chińskiego. Nie była ona prostym powieleniem zachodnich wzorców, ale próbą włączenia w dzieło rodzimych pierwiastków muzycznych. Podobne próby podjęli następnie tacy kompozytorzy jak Chen Tianhe (oratorium *Heliang huabie* z 1942 r.)¹² oraz Lu Huabai (*Baisha xianjin* oraz *Król Yu zatrzymuje powódź* z lat 1943-1944). Wpływ tradycji chińskiej uwidacznia się w tych dziełach na wielu płaszczyznach, między innymi tekstowej i tonalnej (melodycznej, harmoniczej). To dzięki wyżej wymienionym

¹¹ Kong Yi, *Huangzi qingchangju <Changhenge> zhong de minzuxing* (Narodowy charakter w oratorium *Song of Eternal Sorrow* Huang Zi), Praca magisterska, Uniwersytet Południowo-Zachodni, Chongqing 2010. 孔轶, 《黄自清唱剧〈长恨歌〉中的民族性》, 硕士论文, 西南大学, 重庆 2010.

¹² Yan Chanjuan, *Chen Tianhe qingchangju <Heliang huabie> chuanguo tedian ji yanchang fenxi* (Analiza charakterystyki kreacji i śpiewu w oratorium *Heliang huabie* Chen Tianhe), Praca magisterska, Uniwersytet Pedagogiczny w Shandong, Jinan 2020. 闫婵娟, 《陈田鹤清唱剧〈河梁话别〉创作特点及演唱分析》, 硕士论文, 山东师范大学, 济南 2020.

kompozytorom chińska twórczość oratoryjno-kantatowa osiągnęła swój pierwszy punkt szczytowy.

Ten pozytywny trend był kontynuowany w pierwszych latach po utworzeniu w 1949 roku Chińskiej Republiki Ludowej. Powstały wówczas dzieła opiewające walkę narodu chińskiego o wyzwolenie, gloryfikujące nowopowstałe państwo oraz rewolucję, która je stworzyła. Przykłady takich kompozycji to *Feihu shan* (1951), *Huantian lu* Chen Tianhe (1954) oraz *Pieśń na cześć przyjaźni* Wang Zhuo (1955).

Nr	Rok powstania	Tytuł	Kompozytor
1.	1932	<i>Song of Etenal Sorrow</i> (chiń. <i>Chang hen ge</i>)	Huang Zi
2.	1937	<i>Heliang huabie</i>	Chen Tianhe
3.	1938	<i>The Yellow River Cantata</i> (chiń. <i>Huanghe da he chang</i>)	Xian Xinghai
4.	1943	<i>Baisha xianjin</i>	Lu Huabai
5.	1944	<i>Król Yu zatrzymuje powódź</i> (chiń. <i>Dayu zhi shui</i>)	Lu Huabai
6.	1954	<i>Huantian lu</i>	Chen Tianhe
7.	1955	<i>Pieśń na cześć przyjaźni</i> (chiń. <i>Youyi zhi ge</i>)	Wang Zhuo

1.2.3. Zamknięcie i regres

Tak zwana Wielka Proletariacka Rewolucja Kulturalna w latach 1966-1976 gwałtownie wstrząsnęła Chinami, wywierając głęboki, negatywny wpływ na rodzimą twórczość artystyczną¹³. W tym czasie, poza pojedynczymi kompozycjami takimi jak *Melancholia* (chiń. *Beizhuang*), nie powstawały żadne znaczące utwory oratoryjno-kantatowe. Te, która powstały, miały charakter monotematyczny – opiewały naród i

¹³ Wielka Proletariacka Rewolucja Kulturalna: masowy ruch społeczno-polityczny w Chinach zainicjowany w 1966 roku przez Mao Zedonga, jako próba wyeliminowania jego politycznych rywali i wprowadzenia w życie własnych koncepcji ideologicznych (maoizmu). Chociaż oficjalnie została zakończona przez Mao w 1969 roku, faktycznie trwała do chwili aresztowania tzw. bandy czworga w 1976 roku. [za:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Rewolucja_kulturalna, hasło: "rewolucja kulturalna", data dostępu 10.10.2021.

władze państwowe. Były tworzone za pomocą zachodnich, tradycyjnych technik kompozytorskich, wplatając elementy zapożyczone z tradycji rodzimej. Wiele z tych kompozycji nie zostało ukończonych. Problematyczny charakter miała zastosowana w nich orkiestracja. Partia orkiestry była mało inspirująca i nie oddawała odpowiednio charakteru utworu. Wszystko to było efektem poddania twórczości ograniczonym i restrykcyjnym regułom ówczesnej polityki kulturalnej.

Lata 80. i 90. XX wieku to okres polityki reform i otwarcia (chiń. *Gaige kaifang*). Stanowiły zaprzeczenie autarkicznych tendencji poprzedniego okresu i to również w kwestiach kulturalnych. Korzystając ze znacznej swobody twórczej rodzimi kompozytorzy zainteresowali się takimi zachodnimi formami twórczości jak symfonia, opera, koncert solowy czy muzyka popularna. Rozkwit awangardy odbył się jednak kosztem twórczości o bardziej tradycyjnym charakterze, dotyczyło to także kompozycji oratoryjno-kantatowych. Powstawały one nadal, nie miały jednak przełomowego charakteru, nie różniąc się zanadto od kompozycji tego typu powstałych we wcześniejszych dziesięcioleciach. Przykładem takich utworów jest *Pochodnia sekretnego stowarzyszenia Duguilong* z 1987 roku. Znaczące, o wysokiej wartości artystycznej dzieła powstawały jednak na Tajwanie i w kręgach diaspory chińskiej. Zalicza się do nich *Dapi guan* Qu Xiaosong z 1988 r., które wywołało wówczas wiele komentarzy i dyskusji oraz *Wiosna kosmosu życia* Liu Nianqu z 1989 r., poruszające tak fundamentalne kwestie jak sens życia i tym samym inspirujące słuchaczy do refleksji na ten temat.

Nr	Rok powstania	Tytuł	Kompozytor
8.	1974	<i>Melancholia</i> (chiń. <i>Beizhuang</i>)	Wang Shu
9.	1988	<i>Dapi guan</i>	Qu Xiaosong
10.	1989	<i>Wiosna kosmosu życia</i> (chiń. <i>Shengming yuzhou de chuntian</i>)	Liu Nianqu

1.2.4. Wiek XXI – okres wszechstronnego rozwoju

Rozwijająca się bujnie w XXI w. zglobalizowana, kosmopolityczna kultura, skłoniła rodzimych twórców do nowych poszukiwań. Otwierając się na świat dążono do tego, by w globalnym obiegu kulturalnym znalazło się też miejsce dla dzieł chińskich, obejmujących zarówno literaturę, jak i twórczość sceniczną. Powstałe wówczas kompozycje są odzwierciedleniem tych tendencji i przejawem refleksji chińskich kompozytorów nad własną tradycją i duchem epoki. Dzieła te mają wieloaspektowy, wielowymiarowy, otwarty charakter. Przykładem jest odwołujące się do tradycji chińskiego buddyzmu, okazałych rozmiarów oratorium *Pieśń o pierwszym mrozie* Wang Shiguanga z 2001 r. oraz oratorium *Siostra Jiang* Bao Yuankai z 2002 r., napisane na kanwie tradycyjnej chińskiej opery o takim samym tytule. Wszystkie kluczowe elementy dzieła – partia orkiestrowa, partia chóralna, funkcjonują tu w doskonałym zespole z elementami rodzimej tradycji. Oratorium *Siostra Jiang* to jedno z wybitniejszych osiągnięć współczesnej chińskiej muzyki oratoryjno-kantatowej.

Duże znaczenie ma też skomponowane przez Xu Zhanhaia i Wang Cuia w 2005 roku oratorium dla uczczenia sześćdziesiątej rocznicy zwycięstwa nad faszyzmem pod tytułem *Zielone góry*. W 2008 roku kompozytor Liao Naixiong napisał oratorium, odwołujące się do tradycji opery Kunqu¹⁴ *Brzoskwinowy wachlarz*. Również ta kompozycja miała przełomowy, pionierski charakter.

Intensywny rozwój muzyki oratoryjno-kantatowej był kontynuowany również po 2010 roku. Powstało wiele dzieł na wysokim poziomie artystycznym o tradycyjnych chińskich cechach. Przykładem może być stworzone przez Tang Jianpinga synkretyczne oratorium *Droga*. Zastosowano w nim wielojęzyczny tekst (chiński, angielski i sanskryt), a sama muzyka czerpie z tradycji chińskich, hinduskich i buddyjskich. W 2012 roku Xu Zhiyuan opublikował swoje oratorium *Ślubna lektyka*, przy tworzeniu którego czerpał z tradycji muzyki zachodniej oraz rodzimej, a konkretnie z opery w stylu Xizhou xi¹⁵. W

¹⁴ Opera Kunqu, znana też jako Kunju – jedna z najstarszych form opery chińskiej, jaka dotrwała do naszych czasów.

¹⁵ Xizhou xi to rodzaj tradycyjnej sztuki dramatycznej uprawianej w prowincji Anhui wzdłuż rzeki Huai. Jest uznawana za przykład chińskiej sztuki niematerialnej o ogólnonarodowym znaczeniu.

2013 roku dzięki wysiłkom Konserwatorium Muzycznego w Shenyangu oraz Zespołu Pieśni i Tańca z Shenyangu odbyło się prawykonanie oratorium *Lei Feng*, traktującego o losach tytułowego bohatera – żołnierza armii chińskiej, który poświęcił swoje życie sprawie rewolucji, a jego czyny do dziś stawiane są w Chinach jako przykład do naśladowania. Inne ważne dzieła oratoryjne z ostatnich lat to *Księżniczka Wencheng*, *Oda do Quyuana* oraz *Gada Meilin*. Również one odwołują się do ważnych, budujących postaci chińskiej historii.

Muzyka oratoryjno-kantatowa tego okresu osiągnęła punkt szczytowy zarówno pod względem techniki kompozytorskiej, doboru tematyki, zdolności stapiania w jedno elementów różnych tradycji muzycznych, jak również samej formy wykonania.

Nr	Rok powstania	Tytuł	Kompozytor
11.	2001	<i>Pieśń o pierwszym mrozie</i> (chiń. <i>Shuangjiang zhi ge</i>)	Wang Shiguang
12.	2002	<i>Siostra Jiang</i> (chiń. <i>Jiangjie</i>)	Bao Yuankai
13.	2005	<i>Zielone góry</i> (chiń. <i>Zhebuzhu de Qingshan</i>)	Xu Zhanhai, Wang Cui
14.	2008	<i>Brzoskwińowy wachlarz</i> (chiń. <i>Taohua shan</i>)	Liao Naixiong
15.	2009	<i>Walka króla Yu z powodzią</i> (chiń. <i>Yu wang zhishui</i>)	Bao Yuankai
16.	2012	<i>Ślubna lektyka</i> (chiń. <i>Mo huajiao</i>)	Xu Zhiyuan
17.	2012	<i>Droga</i> (chiń. <i>Lu</i>)	Tang Jianping
18.	2013	<i>Lei Feng</i>	Liu Limin
19.	2013	<i>Księżniczka Wencheng</i> (chiń. <i>Wencheng gongzhu</i>)	Chu Xingyuan
20.	2015	<i>Oda do Quyuana</i> (chiń. <i>Quyuan song</i>)	Guo xiaotian Yang Ming
21.	2016	<i>Gada Meilin</i>	Li Shixiang

1.3. Oratorium *Song of Eternal Sorrow* jako inspiracja do powstania nowej wersji utworu

Utwór *Song of Eternal Sorrow* to pierwsze chińskie oratorium oraz jedyna wielka forma wokally-instrumentalna o budowie cyklicznej w dorobku Huang Zi. Oratorium to jest kamieniem milowym w historii tej formy muzycznej w Chinach. Kompozytor Huang Zi oraz autor tekstu Wei Hanzhang stworzyli wspólnie dzieło opatrzone pięknym w swojej prostocie tekstem, zaczerpniętym z eleganckich i melancholijnych wierszy Bai Juyi (772-846), chińskiego poety z dynastii Tang. Dzięki temu sprawili, że forma artystycznej wypowiedzi pełna jest zarówno dramatyzmu jak i liryzmu, łącząc w sobie inspiracje realistyczne z bajkowymi. Dzieło to dobitnie wskazuje na wartości, którymi kierowało się chińskie społeczeństwo drugiej połowy lat 30. XX wieku, a także przyczyniło się do wsparcia nowopowstałej profesjonalnej edukacji muzycznej w Chinach. Zajmuje ono poczesną pozycję w historii współczesnej muzyki chińskiej.

Na początku lat 30. XX wieku Chiny zmagaly się z różnymi problemami wewnętrznymi i zewnętrznymi. Huang Zi oraz Wei Hanzhang, którzy pracowali wówczas na wydziale muzycznym Uniwersytetu Szanghajskiego, czuli rodzącą się silną świadomość narodową oraz dobrze rozumieli potrzeby edukacyjne społeczeństwa chińskiego w dziedzinie muzyki. Właśnie te trendy stały się przyczynkiem do napisania oratorium *Song of Eternal Sorrow*. W utworze tym zawarta jest krytyka współczesnych wydarzeń społeczno-politycznych poprzez odwołanie się do wydarzeń historycznych¹⁶. Oratorium powstało w roku 1932, kiedy ówczesne Chiny znajdowały się w stanie politycznego chaosu. Wei Hanzhang napisał libretto opierając się na historycznym poemacie Bai Juyi o tej samej nazwie. W tytułach kolejnych części libretta zachowane zostały wersy oryginalnego poematu o wyjątkowej wartości literackiej, a nowy tekst

¹⁶ "Sytuacja w Chinach w 1932 roku była bardzo chaotyczna. Można powiedzieć, że po incydencie mukdeńskim i szanghajskim patriotyczne uczucia mas dotarły do punktu wrzenia. To, że wtedy wybraliśmy historię Yang Yuhuan i Tang Xuanzonga, wcale nie oznaczało, że skierowaliśmy to dzieło przeciwko jakiejś konkretnej osobie. Chcieliśmy pokazać, jak złe decyzje polityczne mogą doprowadzić do narodowego kryzysu, tak jak zamięłowanie Tang Xuanzonga doprowadziło do powstania Anshi." Zhou Fanfu, *Fang Wei Hanzhang tan <Changhenge>* (Wywiad z Wei Hanzhangiem na temat *Song of Eternal Sorrow*), [w:] *Muzyka i efekty dźwiękowe*, Wydawnictwo wspólne SDX, Szanghaj 1985, nr 147. s. 83. 周凡夫,《访韦瀚章谈<长恨歌>》, 摘自《音乐与音响》1985年第147期, 上海: 三联书店出版社, 第83页。

przesycony jest duchem i frazeologią oryginału. Opisuje on historię tragicznej miłości cesarza Tang Xuanzonga, który prowadzi beztroskie życie, ubóstwiając swoją konkubinę Yang Yuhuan, oddaje się uciechom cielesnym i pozwala państwu stoczyć się w chaos. W konsekwencji zmuszony jest do wydania ukochanej na śmierć. Oratorium przywołuje wydarzenia historyczne do opisanie współczesności, i mimo że opowiada historię cesarza Tang Xuanzonga i Yang Yuhuan, w rzeczywistości jest dziełem przepełnionym duchem patriotyzmu.

Utwór dzieli się na dziesięć części. Jako że Huang Zi zmarł przedwcześnie na tyfus 9 maja 1938 roku w Szanghaju, czwarta, siódma i dziewiąta część zostały dokończone po wielu latach w 1971 roku przez jego ucznia Lin Shengxi. Libretto natomiast w całości jest dziełem Wei Hanzhanga.

Oratorium *Song of Eternal Sorrow* jest pierwszym utworem, w którym Huang Zi użył zachodnich technik kompozytorskich, poprzez połączenie ekspresji zachodniej muzyki operowej, śpiewu solowego, duetów i chórów z pięknem języka chińskiego. Logika dzieła jest spójna, a dopasowanie tekstu do muzyki naturalne i harmonijne. Mimo to różni się ono od przyjętej na zachodzie definicji oratorium. Jedynie w ósmej części dzieła użyto bardziej rozbudowanego akompaniamentu skrzypiec, wiolonczeli i fortepianu (lub harfy), natomiast pozostałe części oparte są wyłącznie na akompaniamencie fortepianu, który towarzyszy partiom wokalnym, opisującym rozwój akcji.

Współczesna twórczość kładzie nacisk na zróżnicowane związki pomiędzy tradycją i nowoczesnością, narodem i światem. Autorka uważa, że jest to dobra okazja, aby umiejętnie połączyć tradycyjną chińską muzykę i język chiński ze współczesnymi zachodnimi technikami twórczymi. Z tego powodu autorka zaprosiła polską kompozytorkę Beatę Wróblewską, aby dokonała nowej instrumentacji utworu. Dzięki temu nowe dzieło, wzbogacone o bardziej rozbudowane instrumentarium, stało się tematem pracy doktorskiej autorki. W dysertacji dokonano analizy nowego utworu oraz opisano problemy wykonawcze z punktu widzenia dyrygenta. Autorka nie zamierzała podejmować tematów politycznych, a skupić się wyłącznie na stronie artystycznej utworu. Tym samym, autorka ma nadzieję wzbogacić swoją pracą klasyczną muzykę chińską o

nową myśl instrumentalną i zachodnią estetykę, wychodząc od dzieła pierwotnego, chińskiego kompozytora Huang Zi, który inspirował się zachodnimi technikami kompozycyjnymi, kończąc na jego współczesnej wersji polskiej kompozytorki Beaty Wróblewskiej, która dokonała nowej aranżacji i instrumentacji dzieła. Wzbogacone w ten sposób, stanie się ono nowym dziełem nowej epoki.

W nowej szacie dzieło *Song of Eternal Sorrow* składa się z introdukcji i dziesięciu części. W nowym utworze pozostawione zostały tytuły poszczególnych części z wersji oryginalnej oraz tekst autorstwa Wei Hanzhanga. Zastępując akompaniament fortepianu i instrumenty z wersji pierwotnej, dodano: flet, obój, fagot, trąbkę, kotły, gong, trójkąt, harfę oraz kwintet smyczkowy.

Rozdział II: Charakterystyka warstwy słownej utworu *Song of Eternal Sorrow*

2.1. Geneza powstania i znaczenie chińskiego tekstu

Utwór *Song of Eternal Sorrow* jest poematem epickim autorstwa Bai Juyi (772-846)¹⁷, poety z dynastii Tang (618-907)¹⁸. Poemat ten uważany jest za perłę klasycznej poezji i dzieło o wielkiej wartości literackiej, a także za jeden z najpopularniejszych utworów epickich w wielowiekowej tradycji Chin. Dzieło to barwnie opisuje tragiczną historię miłości pomiędzy Tang Xuanzongiem (cesarzem dynastii Tang) i Yang Yuhuan (jego ukochaną). Ten romantyczny, pełen tragizmu utwór, uznawany jest za nieśmiertelne dzieło klasycznej poezji chińskiej, dzieło o wyraźnym charakterze politycznym i narodowym oraz o niezaprzeczalnych walorach literackich.

W roku 806 n.e. trzydziestosiedmioletni Bai Juyi został mianowany zastępcą prefekta powiatu Zhouzhi w okolicach historycznego miasta Xi'an¹⁹. Pewnego razu wraz z przyjaciółmi Chen Hongiem i Wang Zhifu wybrał się na wycieczkę do świątyni Xianyou w okolicach Mawei Yi, gdzie cała trójka przypadkiem zaczęła rozmawiać o tragicznych losach Tang Xuanzonga i Yang Yuhuan. Poruszeni tym tematem przyjaciele martwili się, że historia ta zostanie zapomniana wraz z upływem czasu, dlatego też Wang Zhifu poprosił Bai Juyi o napisanie utworu poetyckiego, który by ją upamiętniał. I tak Bai Juyi, ujmując romantyczną historię w zwięzłe, ale pełne ekspresji wersy, opowiedział historię tragicznej miłości Tang Xuanzonga i Yang Yuhuan w czasach powstania Anshi.

Motyw końcowy *Song of Eternal Sorrow* znajduje odzwierciedlenie w wersie: "W górze będziemy nierozłączni, latając skrzydło w skrzydło, na ziemi zaś dwoma drzewami z gałęziami splecionymi od wiosny do wiosny (在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝)", "Bezgraniczne niebo i bezkresna ziemia mogą przeminąć, ale ta przysięga będzie trwać

¹⁷ Bai Juyi, *Bai Juyi shixuan (Wybór poezji Bai Juyi)*, red. Tang Huaquan, Wydawnictwo *Zhongzhou guji*, Zhengzhou 2011, s. 3-7. 白居易著，汤华泉注评，《白居易诗选》，中州古籍出版社，郑州 2011 年，第 3-7 页。

¹⁸ https://pl.wikipedia.org/wiki/Dynastia_Tang, hasło: "Dynastia Tang", data dostępu 30.01.2023.

¹⁹ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Xi%E2%80%99an>, hasło: "Xi'an", data dostępu 30.01.2023.

(天地长久有时尽，此恨绵绵无绝期)". Temat ten w pełni oddaje tragiczny los i wieczną miłość Tang Xuanzonga i Yang Yuhuan²⁰.

Poemat epicki *The Song of Eternal Sorrow* dzieli się na cztery części. Część pierwsza opowiada o spotkaniu Tang Xuanzonga i jego konkubiny Yang Yuhuan oraz o ich beztróskim życiu. Część druga opisuje tragiczny koniec miłości dwojga kochanków i ich pożegnanie na wieki w Mawei Yi, kiedy to podczas powstania Anshi cesarz Tang Xuanzong został zmuszony do zabicia swojej ukochanej Yang Yuhuan. Część trzecia przywołuje wspomnienia cesarza po stracie Yang Yuhuan, który powróciwszy do Chang'anu²¹, przypomina sobie dawne szczęśliwe chwile. Część czwarta przedstawia samotne i monotonne trwanie Yang Yuhuan na Penglai, wyspie zamieszkiwanej przez nieśmiertelnych. Dzięki pomocy taoistycznego kapłana, Tang Xuanzong odnajduje tam Yang Yuhuan i kochankowie spotykają się ponownie. Szczęśliwe zakończenie poematu wykazuje cechy baśniowe.

Libretto oratorium *Song of Eternal Sorrow* zostało napisane przez Wei Hanzhanga w oparciu o poemat Bai Juyi o tej samej nazwie i stało się podstawą kolejnych scen utworu.

²⁰ Yang Yuhuan to prawdziwe imię cesarskiej konkubiny, które będzie używane w tej pracy. Chińscy odbiorcy znają tę postać głównie pod imieniem nadanym jej po tym, jak została cesarską faworytą, które brzmi Yang Guifei.

²¹ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Xi%E2%80%99an>, hasło: "Chang'an", data dostępu 30.01.2023.

2.2. Analiza chińskiego tekstu w utworze *Song of the Eternal Sorrow*

Już od starożytności chińska poezja ściśle powiązana była z muzyką, a teksty chińskich pieśni, charakteryzujące się wysokimi walorami artystycznymi, zawsze pomagały w upowszechnianiu i przekazywaniu muzyki. Tekst tego utworu ma zarówno elegancję poezji z dynastii Tang (618-907) i Song (960-1279)²², jak i wyrazistość oper z dynastii Yuan (1279-1368)²³. Do tej klasycznej podstawy, pochodzącej sprzed wieków, Wei Hanzhang dodał mistrzostwo tempa narracji, charakterystyczne dla oper zachodnich, tym samym pokazując, że utwór ten wprawdzie wywodzi się i jest nierozzerwalnie związany z tradycyjną estetyką chińską, ale za pomocą tradycji mówi także o współczesności i współczesnych nam problemach.

Część I. *Muzyka niesiona wiatrem była boska i słyszana wszędzie*

W tej części Tang Xuanzong i Yang Yuhuan przedstawieni są podczas pobytu w Lishan, gdzie szukają odpoczynku od letnich upałów i wydają ucztę w pałacu Changsheng. Aby uczcić urodziny Yang Yuhuan, wykonywane są tradycyjne chińskie tańce dworskie Nichang Yuyi²⁴. Muzyka jest delikatna, tańce pełne gracji, a wszyscy uczestnicy uczty oddają się przyjemnościom beztrudnej zabawy. Tekst tej części dzieli się na trzy kolejne fragmenty. W pierwszej przedstawiony jest widok górującego między chmurami pałacu Huaqing w Lishan. Część druga opisuje taniec, delikatne i gibkie postacie tancerzy porównuje do "kwiatów lotosu" i "gałązek topoli". Tekst trzeciej części mówi, że te piękne sceny można wręcz przyrównać do raju w niebiosach. Wersy rymują się za pomocą wyrazów zakończonych na "ün" i "en"; występują też wyrazy "云" ("yun", chmura), "韵" ("yun", miły dźwięk, rym), "身" ("shen", ciało), "闻" ("wen", czuć, słyszeć), gdzie po samogłosce następują spółgłoski, co podczas recytacji sprawia wrażenie rozciągnięcia wyrazów, a podczas śpiewania sprawia, że kąciki ust unoszą się lekko do góry, podkreślając radosny nastrój.

²² https://pl.wikipedia.org/wiki/Dynastia_Song, hasło: "Dynastia Song", data dostępu 30.01.2023.

²³ https://pl.wikipedia.org/wiki/Dynastia_Yuan, hasło: "Dynastia Yuan", data dostępu 30.01.2023.

²⁴ <https://www.chinafetching.com/chinese-dance>, hasło: "Nichang Yuyi", data dostępu 24.01.2023.

Część II. Siódmego dnia siódmego miesiąca²⁵ w Pałacu Wiecznego Życia

Akcja tej części dzieje się w dniu święta *Qixi* i opowiada o wzruszającej miłości pomiędzy Tang Xuanzongiem i Yang Yuhuan. W pierwszej części chóralna partia cesarskich dwórek opisuje jesienną noc święta *Qixi*. Druga część to aria Yang Yuhuan, w której bohaterka wyraża obawę, że mimo iż cesarz Tang Xuanzong ją kocha, to miłość ta szybko przeminie i cesarz ją porzuci. Część trzecia to duet Tang Xuanzonga i Yang Yuhuan, w którym dwoje bohaterów, patrząc z pałacu Changsheng na gwiazdozbiory Pasterza i Tkaczki, przyrzeka sobie, że nigdy się nie rozstanie. Wersy tej części rymują się za pomocą wyrazów zakończonych na "ing", jak na przykład "静" ("jing", spokojny), "星" ("xing", gwiazda), "幸" ("xing", szczęście), "影" ("ying", odbicie, cień), co daje wrażenie swoistego rozciągnięcia frazy. Kolejność ułożenia partii wokalnych w tej części wzmacnia efekt dramatyczny. Na początku chór dwórek opisuje scenerię święta *Qixi*, później następują partie solowe głównych bohaterów, które na końcu przechodzą w duet. Yang Yuhuan śpiewa słowa przyrzeczenia: "w górze będziemy nierozłączni, latając skrzydło w skrzydło", zaś Tang Xuanzong odpowiada, że będą "na ziemi zaś dwoma drzewami z gałęziami splecionymi od wiosny do wiosny". Jest to aluzja do tego, że bohaterka opowieści znajdzie się w niebiosach, zaś bohater pozostanie na ziemi.

Część III. Rebelianci biją w bębny aż ziemia drży w Yuyang

W tej części pojawia się ostrzeżenie z przygranicznego fortu o wojskach buntowników An Lushana (703-757)²⁶, zbliżających się do stolicy. Za pomocą prostych i mocnych słów autor opisuje rebelię An Lushana, podczas gdy Tang Xuanzong i Yang Yuhuan bawią się beztrąsko tańcem i śpiewami, nie czyniąc żadnych przygotowań do odparcia rebelii. Wei Hanzhang w swoim tekście kontrastuje te dwa równoczesne wydarzenia, tworząc wyraziste porównania i wzmacniając efekt dramatyczny. Dwukrotnie powtarzają się słowa "Kocham tylko piękną kobietę, nie kocham władzy nad

²⁵ Chińskie święto *Qixi* znane również jako Święto Qiqiao, obchodzone od czasów dynastii Han siódmego lipca księżycowego, które zainspirowało festiwal Tanabata w Japonii, festiwal Chilseok w Korei i festiwal That Tich w Wietnamie. [w:] https://en.wikipedia.org/wiki/Qixi_Festival, hasło: "Qixi", data dostępu 13.11.2022.

²⁶ https://pl.wikipedia.org/wiki/An_Lushan, hasło: "An Lushan", data dostępu 30.01.2023.

krajem", co podkreśla fakt, że Tang Xuanzong porzucając władzę nad krajem, popełnia nieobliczalny błąd. Wersy rymują się za pomocą wyrazów zakończonych na "an", takich jak na przykład "犯" ("fan", popełnić przestępstwo, naruszyć przysięgę lub prawo), "翻" ("fan", przewrócić), "反" ("fan", przewrócić, przeciwstawić się, zawrócić) i "残" ("can", niekompletny, uszkodzić). Spółgłoski szczelinowe pojawiające się w tych słowach sprawiają, że przy wymawianiu ich należy zaciskać zęby, co dodatkowo obrazuje gniew i niezadowolenie ludu oraz żołnierzy.

Część IV. Czar pięknej muzyki pryska

Ta część jest recytacyjnym fragmentem oratorium i podejmuje podobną tematykę jak część poprzednia. Dzieli się na trzy fragmenty. W pierwszym opisana jest uczta Tang Xuanzonga i Yu Yuhuan w ogrodzie cesarskim. Goście radośnie piją wino i bawią się, podziwiają kwiaty i grę na instrumentach. Fragment drugi przedstawia przebieg powstania An Lushana, zdobycie miejscowości Tongguan oraz groźne dudnienie powstańczych bębnow wojennych. W trzecim fragmencie przedstawiona jest ucieczka cesarza i urzędników na południowy zachód, do Syczuanu, oraz troska cesarza o Yang Yuhuan, która aż do tego czasu nie zaznała w życiu żadnych trosk. Autor tekstu naprzemiennie używa wersów trzy-, cztero- i siedmioletkowych, dzięki czemu uzyskuje efekt potęgujący poczucie niepokoju i bliskiego zagrożenia. Wersy rymują się za pomocą wyrazów zakończonych na "an", jak na przykład "半" ("ban", połowa), "安" ("an", pokój), "反" ("fan", przewrócić, przeciwstawić się, zawrócić) oraz "难" ("nan", trudność, katastrofa). Trzy fragmenty tej części utrzymane są w odmiennym nastroju. W pierwszym z nich panuje spokój i cisza, w drugim – gniew i zaciętość, a w trzecim – poczucie bezradności.

Część V. Sześć gwardii cesarskich odmówiło wymarszu – co można zrobić?

W tej części utworu dowiadujemy ze słów żołnierzy o ich niezadowoleniu i bezradności, a także o rozczarowaniu z powodu ziem, które zostały utracone przez złe decyzje cesarza i zaniedbywanie przez niego spraw państwowych. W pierwszym fragmencie mowa jest o trudnościach, na jakie narażeni są zbiegowie w drodze do

Syczuanu. Żołnierze są oburzeni, zabijają Yang Guozhonga²⁷ i domagają się także śmierci Yang Yuhuan. Aby ich uspokoić, postawiony w sytuacji bez wyjścia, cesarz Tang Xuanzhong, rozkazuje zabić ukochaną. Drugi fragment opisuje gniew żołnierzy. Użyte słownictwo, takie jak "nienawistny", "zabić", "żał", podkreśla determinację żołnierzy i służy wywołaniu strachu u odbiorcy. W porównaniu do innych fragmentów, użyte tutaj formy wersyfikacji są bardzo regularne, co doskonale oddaje wrażenie wojskowego drylu, epatującego bezwzględną siłą i konsekwencją w działaniu. Wersy rymują się za pomocą wyrazów zakończonych na "ang", takich jak na przykład "长" ("chang", długi), "相" ("xiang", wzajemnie), "乡" ("xiang", wieś), "让" ("rang", zezwolić). Użycie tych słów pomaga uzyskać efekt powiększania dynamiki wypowiedzanego tekstu, przez co doskonale oddaje, narastającą wśród sześciu wojskowych gwardii, nienawiść wobec Yang Guozhonga i Yang Yuhuan.

Część VI. Konkubina Yang zabita u kopyt rumaka

Ciąg dalszy historii jest w tej części opowiadany przez Yang Yuhuan. Przedstawia ona ostatnie chwile przed śmiercią i pożegnanie z cesarzem w *Mawei yi*. Słowa arii, które są też ostatnimi słowami Yang Yuhuan, opowiadają o tym, jak żołnierze żądali śmierci Yang Yuhuan i jak cesarz był zmuszony się na to zgodzić. Yang pogrążona jest w bezbrzeżnym smutku z powodu nadchodzącego rozstania z cesarzem, opiera się bólowi i przypomina, że cesarz nie powinien żałować jej położenia, ale martwić się stanem państwa. Ostatnie zdanie podkreśla szczerłość i stałość miłości między kochankami oraz wyraża nadzieję na spotkanie kiedyś w przyszłości w przyszłym życiu. Tragiczne położenie kochanków potęguje zbliżająca się śmierć i perspektywa rozstania na wieki. Yang znajdzie się w niebiosach, a cesarz pozostanie na ziemi – niebiosa i ziemia są wszak oddzielone od siebie. Wersy rymują się za pomocą wyrazów zakończonych na "an", jak na przykład "残" ("can", niekompletny, uszkodzić), "慳" ("qian", trudności, cierpienia), "断" ("duan", złamać, przerwać), "干" ("gan", suchy, robić, tarcza – to słowo ma wiele

²⁷ Yang Guozhong był kanclerzem na dworze cesarskim i krewnym Yang Yuhuan. Żołnierze obarczali go winą za nieskuteczne przeciwstawienie się powstaniu An Lushana.

znaczeń). Poprzez taki dobór słownictwa, autor tekstu próbuje oddać dźwięki westchnień, nadając muzyce ton tragicznego i posępnego piękna.

Część VII. *Dźwięk dzwonków w deszczową noc rozdziera serca*

Tekst tej części opisuje trudy drogi cesarza do Syczuanu, pełnej nieprzyjaznych krajobrazów i nieprzyjaznej, deszczowej aury. Cesarz, pogrążony w bezbrzeżnym smutku wspomina Yang Yuhuan, spoglądając w dal. Tekst dzieli się na cztery części. W pierwszej, drugiej i czwartej występuje podobna, regularna wersyfikacja i budowa zdania, natomiast pewne różnice występują w części trzeciej. Dobierając słownictwo, autor libretta wielokrotnie używa wyrazów funkcyjnych (w języku chińskim są to przede wszystkim tak zwane klasyfikatory, których nie sposób tłumaczyć na język polski), tak jak na przykład "i znów góry, i znów rzeki", co sprawia, że zdania brzmią świeżo, wyraźnie, opisowo i intrygująco. Tekst zwraca również uwagę na zmieniające się w czasie podróży krajobrazy i przedstawia różne reakcje cesarza, które wzbudzają w jego duszy. W części pierwszej i drugiej autor łączy uciążliwą drogę orszaku z rozpaczą i smutkiem cesarza. W części trzeciej i czwartej, przy pomocy dzwonków imitujących deszcz, oddaje symbolicznie cesarskie łzy. Wersy rymują się za pomocą wyrazów zakończonych na "ing", jak na przykład "平" ("ping", równy, pokój), "迎" ("ying", witać), "铃" ("ling", dzwonek) i "情" ("qing", uczucie).

Część VIII. *Góry wyglądają iluzorycznie pośród chmur*

Ta część opisuje, jak Yang Yuhuan po śmierci staje się istotą nadprzyrodzoną i zamieszkuje na wyspie *Penglai*. Opisana scena jest piękna i bajkowa, ale cała ta część podkreśla, że Yang Yuhuan i Tang Xuanzong znajdują się w dwóch różnych światach – jedno na wyspie umarłych, a drugie w świecie doczesnym. Bez względu na ich dawną miłość, wszystko staje się bez znaczenia, ponieważ dwoje kochanków nie spotka się już nigdy. Pierwsza część tekstu stanowi cztery zdania opisujące życie Yang Yuhuan na wyspie *Penglai*. Kolejna część kontrastuje z pierwszą i mówi o goryczy rozmyślań Yang. Wersy rymują się za pomocą wyrazów zakończonych na "ong", takich jak na przykład "拥" ("yong", posiadać, obejmować), "浓" ("nong", gęsty), "种" ("zhong", rodzaj, ziarno),

" 空 " ("kong", pusty). Za pomocą tych wyrazów tekst próbuje przedstawić nadprzyrodzony i nierealnie piękny obraz raju, a także tęsknotę i żal Yang Yuhuan.

Część IX. Południowy Dziedziniec konkubin zarósł trawą

Część ta opisuje powrót cesarza do Chang'anu po zdławieniu rebelii. Wygląd stolicy się nie zmienił, ale brakuje jej niegdysiejszego nastroju radości. Wszystko to sprawia, że nie można powstrzymać się od smutnych westchnień. Oczy cesarza widzą postarzałych muzyków i dwórki, ale nie znajdują zmarłej konkubiny. Cesarzowi pozostaje tylko gorzki płacz i spóźniony żal. W tej części, tak jak w części czwartej, dominuje recytacja. Wersy składają się ze zdań trzy-, cztero- i siedmiozgóskowych, co przyczynia się do rytmiczności tekstu. Autor mistrzowsko używa porównań, oddających różnicę pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, dodaje także sporo zwrotów dramatycznych. Wersy rymują się na słowach zakończonych na "ü", takich jak "宇" ("yu²⁸", dom, wszechświat), "绪" ("xu", początek, nastrój), "许" ("xu", obiecać, pozwolić), "雨" ("yu", deszcz), co nadaje tekstowi ton żałobny.

Część X. Ten smutek trwa wiecznie

Część ta dzieli się na dwa mniejsze fragmenty. Pierwszy opisuje wygląd pałacu *Ligong*, który wygląda tak, jak kiedyś, z tą jednak różnicą, że jest całkiem opustoszały – rzeczy wprawdzie pozostały, ale ludzie odeszli. Część druga jest arią Tang Xuanzonga. Przez wiele lat Yang Yuhuan ani razu nie pojawiła się w snach cesarza, który najbardziej boi się słuchać deszczu i kojarzących mu się z nim odgłosów dzwonów. Zawsze wtedy przypomina sobie zmarłą konkubinę i skomponowaną dla niej pieśń *Yu Lin Ling* (*Dzwony przemoknięte deszczem*). Librecista używa wielu słów składających się z dwóch takich samych znaków, na przykład "凄凄" lub "悠悠" ("qiqi", smutny i opustoszały; "youyou", niekończący się). Takie wyrazy podkreślają smutny i poważny nastrój cesarza. Wersy rymują się za pomocą słów zakończonych na "ong", jak na przykład "红" ("hong",

²⁸ Dla uproszczenia pisowni w wyrazach takich jak "yu" i "xu" nie dodaje się umlautu nad literą "u". Niemniej jednak w wymowie realizowana jest samogłoska przypominająca niemieckie "ü".

czerwony), "种" ("zhong", rodzaj, ziarno), "涌" ("yong", tryskać, wylewać się), które podkreślają efekt echa, potęgujący tragiczny nastrój pełen niepewności.

2.3. Charakterystyka libretta *Song of Eternal Sorrow*

A. Budowa zdań i wersyfikacja: autor używa naprzemiennie zdań o różnej długości i unika stosowania wersów o zbyt regularnej budowie, co nie tylko podkreśla różnorodność tempa, ale także wywołuje wyraźne przyspieszenia i zwolnienia.

B. Dopasowanie rymów do nastroju utworu: autor bardzo zwraca uwagę na dopasowanie rymów do nastroju tekstu. Różne rodzaje rymów łączą się z konkretnymi rodzajami nastroju w tekście, wywołując odmienne efekty, tak jak zostało to przedstawione w opisach poszczególnych części.

C. Opis świata przedstawionego w librecie: opisy świata przedstawionego zawierają zjawiska naturalne i sceny rodzajowe, za pomocą których autor przekonująco oddaje emocje i buduje nastrój. Jednym z nich jest przedstawienie świątecznego nastroju w opisie święta *Qixi* w części drugiej; z kolei w części trzeciej wyrażony jest niepokojący i intensywny nastrój towarzyszący działaniom wojsk rebelianckich przy granicy; kolejnym przykładem jest przedstawienie stanu emocjonalnego bohaterów za pomocą opisów krajobrazów i rzeczy - w części piątej trudności towarzyszących podróży i bezradność uchodźców podczas marszu, w części siódmej i dziesiątej - nieprzyjaznych warunków atmosferycznych (deszczu i wiatru), które służą jako tło do wyrażenia posępnego nastroju cesarza.

Rozdział III: Analiza partii chóralnej i instrumentalnej w utworze Beaty Wróblewskiej

Kompozytorka Beata Wróblewska nie dokonała żadnych zmian w partiach wokalnych w całym oratorium *Song of Eternal Sorrow*, pozostawiając oryginalną wersję autorstwa Huang Zi. Z tego powodu analiza i interpretacja poszczególnych części oratorium w tym rozdziale zostanie przeprowadzona z podziałem na dwie części. W każdej pierwszej części będzie znajdować się analiza partytury partii wokalne z ukierunkowaniem na analizę podstawowych elementów dzieła muzycznego. W drugiej części natomiast zostanie dokonana analiza partytury partii instrumentalnej, w tym analiza techniki instrumentacji oraz użycia środków muzycznych B. Wróblewskiej, a także analiza porównawcza oryginalnej wersji (akompaniamentu fortepianowego) z wersją po aranżacji (akompaniamentem na zespół instrumentalny). Poniżej znajduje się szczegółowa analiza poszczególnych części oratorium oraz krótka charakterystyka związków słowno-muzycznych w utworze.

3.1. Introdukcja

Analiza partii instrumentalnych

W introdukcji utworu skład instrumentalny przedstawia się następująco:

Introdukcja *Song of Eternal Sorrow* przeznaczona jest na zespół instrumentalny: flet, obój, fagot, trąbka in B, kotły, gong, trójkąt, harfa, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas, liczy 42 takty, tempo utworu jest zmienne w metrum 4/4, dynamika zawiera się w przedziale *pianissimo-forte*. Materiał muzyczny Introdukcji

oscyluje wokół chińskiej skali pentatonicznej²⁹ C Yu³⁰ (faza I i II) natomiast faza modulująca, początkowo zawiera się w skali G Yu³¹ i kończy się akordem G-dur, w systemie dur-moll. Należy nadmienić, że skala C Yu pochodzi z kręgu skali Es Gong, natomiast skala G Yu z kręgu skali B Gong i obie stanowią, jak gdyby odpowiednik tonacji c-moll i tonacji g-moll w systemie harmonicznym dur-moll. Poszczególne fazy Introdukcji przedstawia szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 1)

Tabela 1

Podział formalny części Introdukcja

Nazwa część (Numery taktów)	Tonacja/Skala	Tempo	Dynamika
Faza I (1-18)	Pentatonika C Yu+ as, d oraz c-moll	<i>Moderato</i> (ćwierćnuta=55)	<i>piano; pianissimo; mezzo piano/forte</i>
Faza II (19-31)	Pentatonika C Yu + as, d	ćwierćnuta=69 ćwierćnuta=75	<i>mezzo forte/piano; forte; piano</i>
Faza III (modulacji) (32-42)	Pentatonika G Yu + a, es; oraz G-dur (e, fis, as, h)	ćwierćnuta=75 <i>rit.</i>	<i>mezzo forte/piano; piano</i>

Źródło: opracowanie własne

Dwie pierwsze fazy Introdukcji utrzymane są w skali C Yu. Już w takcie 3 w partii skrzypiec II dołączony został dźwięk d, który jest siódmym stopniem skali Es Gong, natomiast w takcie 9 w partii harfy dźwięk as, który jest czwartym stopniem skali Es Gong. Tak więc w tej fazie kompozycji mamy do czynienia ze skalą pentatoniczną

²⁹ Pentatonika skala chińska: Najstarszym chińskim instrumentem, który potwierdzał stosowanie tej skali, była pięciostrunowa *cytra-qin*. Dźwięki skali pentatonicznej wywiedzione zostały z następstwa kolejnych pięciu kwint czystych (c-g-d-a-e), sprowadzonych do jednej oktawy i uporządkowanych w kierunku wstępującym. Nuty tej skali nazywają się *gong* 宮 (dźwięk c), *shang* 商 (dźwięk d), *jue* 角 (dźwięk e), *zhi* 徵 (dźwięk g) i *yu* 羽 (dźwięk a). Wychodząc z innego punktu tej sekwencji, powstaje skala (nazwana tak od nuty początkowej) z inną sekwencją interwałową, podobną do konstrukcji modów we współczesnej muzyce zachodniej.

https://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_musicology#Scale_and_tonality, hasło: "Chinese musicology", data dostępu 13.03.2022.

³⁰ Skala podstawowa stanowi punkt wyjścia dla kolejnych 4 modi, posiadających te same dźwięki, rozpoczynających się kolejno od następnych stopni: *shang* (dźwięk d), *jue* (dźwięk e), *zhi* (dźwięk g), *yu* (dźwięk a). Każdy z uzyskanych w ten sposób pięciu szeregów dźwiękowych może być transponowany do 12 lü, półtonów wywiedzionych z następstwa kwint czystych, które są podstawą systemu muzycznego. <https://epodreczniki.pl>, hasło: "Muzyka w Starożytnych Chinach", data dostępu 13.03.2022.

C Yu czyli: dźwięk c to ton główny, ponadto dźwięk c należy traktować jako stopień Yu w skali pentatonicznej, czyli *yu* (dźwięk c) – *gong* (dźwięk es) – *shang* (dźwięk f) – *jue* (dźwięk g) – *zhi* (dźwięk b).

³¹ G Yu: dźwięk g to ton główny, ponadto dźwięk c należy traktować jako stopień Yu w skali pentatonicznej, czyli *yu* (dźwięk g) – *gong* (dźwięk b) – *shang* (dźwięk c) – *jue* (dźwięk d) – *zhi* (dźwięk f).

siedmiostopniową C *Yu* o dźwiękach c-d-es-f-g-as-b³². Trzecia faza przeniesiona została do skali G *Yu* z dodanym dźwiękiem a, który stanowi siódmy stopień skali B *Gong* oraz dźwiękiem es – czwartym stopniem tej skali. Od taktu 35 dźwięk es przeistacza się w partii altówek w dźwięk e, zapowiadając rozpoczęcie modulacji do finałowego akordu G-dur. W kolejnych taktach pojawiają się kolejne dźwięki obce w skali G *Yu*, którymi są: as, h, fis.

Materiał melodyczno-rytmiczny Introdukcji charakteryzuje się dominacją harfy we wszystkich trzech fazach rozwojowych. Motyw inicjujący partię harfy jest wariantem motywu przeniesionego z części IX oratorium, zacytowany następnie w takcie 19. Ten charakterystyczny motyw inicjalny jest powtarzany w partii fletu, a następnie w instrumentach smyczkowych, które powtarzają podobne motywy szesnastkowe od najwyższych smyczków po najniższe. W takcie 5 brzmienie chińskiej pentatoniki podkreślają trzy uderzenia trójkąta. Od taktu 6 główną linię melodyczną prowadzi flet – jest to dwutaktowy motyw przeniesiony z części VIII oratorium. Introdukcja stanowi prezentację ważnych z punktu widzenia rozwoju formy motywów muzycznych. Opiera się na dialogu, czyli wymianie podobnego materiału muzycznego pomiędzy poszczególnymi instrumentami, przy czym wiodącą rolę melodyczną spełnia partia harfy i fletu, rolę akompaniującą zaś, kwintet smyczkowy. W fazie końcowej następuje uproszczenie faktury, związane z użyciem dłuższych wartości rytmicznych i pauz w partiach poszczególnych instrumentów, podyktowane potrzebą spokojnej modulacji do tonacji G-dur. W tej fazie kwintet wykorzystuje w dynamice *mezzo piano* artykulację *tremolo*. Należy podkreślić, że dwie początkowe fazy nieodmiennie kojarzą się słuchaczowi z dostojnością chińskiej muzyki dworskiej, faza trzecia natomiast, stanowi element o wyraźnie zamykającym charakterze. Introdukcja pod względem dźwiękowym ewoluuje od pentatoniki do systemu dur-moll (akord G-dur) w zakończeniu. Jest to w pełni uzasadnione, gdyż Część I oratorium utrzymana jest w tonacji G-dur.

³² Poprzez wprowadzenie do skali pentatonicznej dodatkowych dźwięków (*bianzhi* 变徵 (dźwięk fis) i *qingjue* 清角 (dźwięk f) oraz *biangong* 变宫 (dźwięk h) i *run* 闰 (dźwięk b) tworzących z dźwiękami *zhi/jue* oraz *gong/yu* interwał półtonu, powstała nowa skala heptatoniczna.

3.2. Część pierwsza – *Muzyka niesiona wiatrem była boska i słyszana wszędzie*

Analiza partii wokalnych

Partia wokalna w części pierwszej utworu napisana jest na 4-głosowy chór mieszany. Część ta liczy 83 takty o zmiennym tempie: na początku *Allegro ma non troppo* (ćwierćnuta = 110), od taktu 26 *Più Andante con grazia* (brak oznaczenia tempa bezwzględne), a od taktu 59 powrót do tempa początkowego *Tempo I*. Zmiany tempa zasadniczo operują wokół tych dwóch oznaczeń. Ponadto w partyturze, w zakończeniu fraz występują oznaczenia agogiczne: *ritenuto dolce*, a po nim *a tempo*, na przykład w taktach 38-40 i 55-57.

Metrum zmienia się w takcie 8 z początkowego 2/4 na 3/4, a następnie w takcie 15 powraca do 2/4. Tonację utworu można określić jako G-dur. Strukturalnie w zakresie makroformy utwór podzielić można na trzy części: A, B, A₁. Przedstawia to szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 2)

Tabela 2

Podział formalny części I

Nazwa część (Numery taktów)	Podział wewnętrzny (Numery taktów)	Tonacja	Tempo
A (1-25)	a (1-14)	G-dur	<i>Allegro ma non troppo</i>
	a ₁ (14-25)	e-moll	
		D-dur	
B (26-58)	b (26-41)	B-dur	<i>Più Andante con grazia</i>
	b ₁ (41-58)	g-moll D-dur	
A ₁ (60-83)	a ₂ (59-69)	G-dur	<i>Allegro ma non troppo</i>
	a ₃ (70-76)		
	Coda (76-83)		

Źródło: opracowanie własne

Cechą charakterystyczną początku partii sopranów i altów jest triola ósemkowa rozpoczynająca się od przedtaktu, która sugeruje taneczny charakter tej części i przywodzi na myśl pierwsze, przygotowawcze ruchy tancerzy. Ta część Oratorium

symbolizować ma bowiem tańce i pieśni dworskie wykonywane w czasach pokoju i dobrobytu. Z tego powodu w strukturze rytmicznej często pojawia się rytm punktowany oraz rozdrobnione wartości rytmiczne, ósemki z kropką i ósemki. W części B często używane są szesnastki, które podkreślają lekkość i skoczność linii melodycznej.

W części A (1-25) melodia prowadzona jest w jasnej, pogodnej w swym wyrazie skali durowej, która ustanawia też podstawową tonację całego utworu. Ruchowi melodii w górę skali często towarzyszy *crescendo*, co pozwala na podkreślenie radosnego nastroju, tak jak na przykład w taktach 3-8 i 15-18 (przykład 1).

Przykład 1

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 1-11

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 2/4 time and G major. A red box highlights measures 3 through 8. In these measures, the Soprano and Alto parts feature a descending sequence of four notes (e²-d²-c²-h¹) in the soprano range, which is repeated four times. The lyrics for these measures are: 驪 (lǐ), 宮 (gōng), 高 (gāo), 處 (chù), 入 (rù), 青 (qīng), 雲 (yún). The dynamics are marked *mf* for measures 3-8. In measure 9, the Tenor and Bass parts enter with the lyrics: 歌 (gē), 一 (yī), 曲 (qǔ), 舞 (wǔ), 一 (yī). The dynamics are marked *mp* for measures 9-11.

Od taktu 9 pojawia się sekwencja czterech dźwięków ($e^2-d^2-c^2-h^1$) w ruchu opadającym, powtarzana czterokrotnie, realizowana przez sopran i alty w interwale tercji. Następnie linia melodyczna przebiega w skali e-moll (takty 14-25) i za pomocą takich samych figur rytmicznych powtarza słowa tekstu z początku utworu. Głosy żeńskie i męskie prowadzone są często równolegle pod względem melodyczno-rytmicznym i dynamicznym, ale też przeciwstawiają się sobie, wykazując różnorodność pod względem rytmicznym, co podkreśla aspekt kolorystyczny tego fragmentu.

W części B użyte zostały techniki polifonii imitacyjnej; zmienia się też tonacja – z G-dur (D-dur w zakończeniu części A) na tonację B-dur w części B. Zmiana tonacji łączy się dodatkowo z podkreśleniem kontrastu dynamicznego pomiędzy częściami A i B oraz

ze zmianą tempa z *Allegro* na *Andante*. Huang Zi użył w taktach 26-34 techniki imitacji, polegającej na prezentacji tematu na początku przez alty, który następnie z opóźnieniem czterech taktów zostaje przeniesiony o sekstę w górę do partii sopranów, a po kolejnych czterech taktach, o kwintę w dół do partii tenorów. Chór kończy swoją partię w tonacji F-dur.

Kolejnym przykładem techniki imitacji jest kanon w taktach 41-49 w równoległych tercjach, gdzie frazę sopranów i altów powtarzają z opóźnieniem jednego taktu tenory i basy. W taktach 38-39 i 55-56 kompozytor używa dwukrotnie w partii sopranów i altów, a następnie w partii sopranów i tenorów linii melodycznej opadającej chromatycznie. Tworzą ją krótkie motywy szesnastkowo-ósemkowe, artykułowane lekko w dynamice *piano*. Na końcu tego fragmentu kompozytor umieścił dominantę (D-dur), czym powrócił do tonacji głównej G-dur (przykład 2).

Przykład 2

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 38-44

The musical score shows four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics are in Chinese and Pinyin. The dynamics are marked 'mp'. The score illustrates a canon in parallel thirds, with measures 38-39 and 55-56 highlighted by red boxes to show the entry of the Soprano and Alto parts.

W części A₁, nawiązującej do części A, w taktach 63-66, przy słowach "问人间" ("pytam wszystkich ludzi"), znów pojawia się imitacja w trzech głosach. Rozpoczyna tenor, następnie z opóźnieniem jednego taktu wchodzi alty, a następnie z opóźnieniem ósemki basy. Opierając się na słowach libretta można stwierdzić, że linia melodyczna części A₁ powstała przez modyfikację materiału dźwiękowego części A i jest jej nieco tylko zmienionym powtórzeniem.

Od taktu 76 ta część zakończona jest krótką kodą, w której powtórzone są słowa tekstu z taktów 63-68.

Analiza partii instrumentalnych

W części I *Song of Eternal Sorrow* skład instrumentalny przedstawia się następująco: flet, obój, fagot, trąbka in B, kotły, gong, trójkąt, harfa, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas.

Część A nowej wersji utworu B. Wróblewskiej rozpoczyna od partii kotłów, grających *tremolo*, co stanowi kontynuację efektów dźwiękowych kończących introdukcję. Sprawia to, że przejście pomiędzy częściami jest bardzo naturalne, a także podkreśla majestatyczną atmosferę, towarzyszącą pałacowej rzeczywistości. Następnie, w taktach 3-8, flet, obój, skrzypce I, skrzypce II i altówka powtarzają melodię sopranów i altów, co zwiększa ilość warstw brzmieniowych oraz ich nasycenie. W tym samym czasie wiolonczele i kontrabasy utrzymują przez cztery takty *tremolo*, co pozwala na wyodrębnienie i uwydatnienie na ich tle bardziej zróżnicowanych partii wokalnych. Następnie, w taktach 9-14, flet oraz skrzypce I i II, podejmują *unisono* w artykulacji *staccato* linię melodyczną, przeniesioną z pierwotnej wersji fortepianowego akompaniamentu. W ten sposób uzupełniają i jednocześnie przeciwstawiają się opadającej linii melodycznej chóru. Od taktu 19 wiolonczela towarzyszy partii chóralnej pasażami szesnastkowymi wykonywanymi w górę. W taktach 23-25 kompozytorka użyła w partiach fletu, oboju, fagotu, skrzypiec I, skrzypiec II i altówki niemalże jednolitej struktury rytmicznej, która w większości pokrywa się ze strukturą rytmiczną partii chóralnych. Fragment A kończy się dynamiką *forte* zarówno w partiach instrumentalnych jak i chóralnych, co w naturalny sposób, prowadzi do części B (przykład 3).

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 21-28

trójkąt, który zasadniczo operuje rytmem opartym na ćwierćnutach. Jego srebrzysty dźwięk nadaje muzyce smyczków efekt wielowymiarowości, pomaga także ustabilizować tempo w tym fragmencie. Technika gry na trójkącie opiera się na pojedynczych uderzeniach, a także na grze *tremolo*. W takcie 42 pojawia się harfa, która wykonuje pasaże szesnastkami po dźwiękach triady harmoniczej, w każdym takcie rozpoczynając je w kierunku wznoszącym, od dźwięku najniższego do najwyższego. Kompozytorka używa delikatnego, subtelnego i jasnego dźwięku harfy w dynamice *mezzo piano*. W takcie 53 partia harfy kończy się na akordzie D-dur granym *arpeggio* w górę równocześnie obiema rękami (przykład 4).

Przykład 4

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 51-56



W części A₁, w taktach 63-68 użyto tej samej struktury rytmicznej, synkopowanej w partiach skrzypiec I, skrzypiec II, altówki, fletu, oboju i fagotu. Partie instrumentów przeciwstawiają się i jednocześnie dopełniają polifoniczną budowę partii chóralnej. W taktach 70-83 natomiast struktura rytmiczna partii instrumentalnych pokrywa się ze strukturą rytmiczną partii chóralnej. W końcowym fragmencie od taktu 80 zostają dodane kolejne instrumenty: kotły i gong (*laisser vibrer* na końcu), które pomagają w budowaniu *crescendo* i osiągnięciu dynamiki *fortissimo*. Wszystkie instrumenty i chór zwalniają (*allargando*). Wejście harfy w takcie 81, początkowo trzydziestodwójkami a następnie szesnastkami prowadzi muzykę do punktu kulminacyjnego. Końcowe *arpeggio* w górę, wieńczy tę część na akordzie G-dur.

3.3. Część druga – *Siódmego dnia siódmego miesiąca w Pałacu Wiecznego Życia*

Analiza partii wokalnych

Druga część to utwór wokalny na dwa głosy solowe sopran i baryton oraz 3-głosowy chór żeński (sopran I, II i alt). Kompozycja liczy 43 takty. Tempo całości zostało w partyturze oznaczone jako *Andante* (ćwierćnuta = 80), ale zastosowane zostały liczne zmiany agogiczne. Metrum główne 4/4 zmienia się na 3/4, 6/4, 5/4, 2/4 i powraca do 4/4. Tonacją utworu jest E-dur. Strukturalnie w zakresie makroformy tę część podzielić można na następujące fragmenty: wstęp, A, łącznik, B, i C. Przedstawia to szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 3)

Tabela 3

Podział formalny części II

Nazwa części (Numery taktów)	Metrum	Tonacja	Określenia agogiczne
Wstęp (1-5)	4/4; 3/4	E-dur	<i>Expressivo; rit.</i>
A (5-13)	4/4; 6/4		<i>Tranquillo; rit; a tempo</i>
Łącznik (13-17)	3/4		<i>rit.</i>
B (17-30)	4/4; 5/4; 3/4; 2/4	F-dur; g-moll; cis-moll	<i>Più agitato a piacere; rit; a tempo; calando; a piacere</i>
C (30-43)	4/4	E-dur	<i>A tempo expressivo; rit; morendo</i>

Źródło: opracowanie własne

Część A to fragment utworu na 3-głosowy chór żeński, w tonacji E-dur, wykonywany w dynamice *pianissimo*. Główna linia melodyczna prowadzona jest przez sopran I długimi wartościami rytmicznymi i nie zawiera gwałtownych skoków. Poprzez delikatne *crescendo* i *decrescendo* (np. takty 7, 8-9, 12-13), a także imitacyjny sposób prowadzenia głosów sopranu I, sopranu II i altu (takty 9-13) oddana została atmosfera cichej i nastrojowej nocy *Qixi*.

Część B oparta jest na monodii akompaniowanej sopranu solo i barytonu solo. Kluczowym zabiegiem kompozytorskim w tej części są zmiany tonalne, które pociągają za sobą także zmiany barwy i emocji. Tonacja z oryginalnej E-dur zmienia się na F-dur, g-moll, cis-moll, a w budowaniu linii melodycznej partii wokalnych pojawiają się skoki, na przykład kwinta zmniejszona i septyma mała. Użycie tych dysonansowych interwałów symbolizuje nastrój niepokoju i jednocześnie melancholii (przykład 5).

Przykład 5

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część II, takty 16-19

Sop. Solo

f

只恨人间恩爱总难凭, 如今专宠多

dzy hen zen dzien en ej dzon nan pin, zu dzin dzlan czon duo

W taktach 21-24 tonacja g-moll przechodzi w cis-moll, linia melodyczna sopranu opada o sekstę małą, a zakończenie frazy staje się nieco łagodniejsze. Następnie, od taktu 24, pojawia się baryton solo. Struktura rytmiczna tej partii nawiązuje do sopranu solo, ale tonacja zmienia się z ciemnego cis-moll na jasną E-dur, co wyraża nastrój szczęścia i spełnienia. W taktach 26-27 słowom barytonu solo "一相逢" ("ponowne spotkanie") odpowiadają trzy dźwięki, które są od siebie oddalone o kwintę czystą i oktawę czystą, co podkreślają dwie sylaby składające się na słowo "spotkanie" (przykład 6).

Przykład 6

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część II, takty 23-27

Bar. solo

p

仙偶纵长生, 那似尘缘胜. 问他一年一度一相逢, 争似

sien ou dzą czang szen, na sy czen jlan szen. lent a i nien i du i siang fe, dzen sy

a piacere

mf

Część C jest duetem głosów solowych: sopranu i barytonu, w którym wyraża się przysięga wiecznej miłości dwojga kochanków. Na początku duetu użyta została technika imitacyjna (takty 30-36), która w taktach 37-41 zmienia się w paralelne prowadzenie głosów, kończące tę część.

Analiza partii instrumentalnych

W części drugiej *Song of Enteral Sorrow* skład instrumentalny przedstawia się następująco: flet, obój, fagot, harfa, skrzypce I, II, altówka, wiolonczela, kontrabas.

W pierwszych czterech taktach wstępu kompozytorka powierzyła oryginalny akompaniament fortepianowy instrumentom dętym drewnianym i smyczkowym, prowadzonym paralelnie w oktawie, tercji lub sekście. Flet i obój ze skrzypcami I i II grają tę samą melodię i rytm, podczas gdy fagot i wiolonczela towarzyszą im, dublując inną melodię w tym samym rytmie. Harfa często posługuje się techniką *arpeggio* w górę po dźwiękach triady harmoniczej.

Po wejściu części A (t. 5-13), skrzypce I i II wykonują pełne gracji sekstole szesnastkowe w dynamice *pianissimo*, które mają się tak w stosunku do skali dynamicznej wstępu, jak delikatna mżawka w stosunku do deszczu, natomiast harfa w dalszym ciągu realizuje *arpeggia* w górę. Wszystko w myśl oznaczenia agogicznego *tranquillo*.

W łączniku (t. 14-16), obój, fagot i flet po kolei dołączają do linii melodycznej skrzypiec I, której łukowy kształt z charakterystycznym chromatycznym zejściem, przypomina linię melodyczną skrzypiec ze wstępu (t. 1-2). Łącznik jest wprowadzeniem do nowej części.

W części B instrumenty akompaniują sopranowi i barytonowi solo. Partie instrumentów dialogują z głosem solowym lub też wzmacniają go, podkreślając muzyczne kontrasty, które wykorzystują podstawowe figury melodyczno-rytmiczne wywodzące się z głosów solowych. Na przykład charakterystyczny motyw triolowy z początkowej frazy tej części (t. 2), wykorzystany zostaje w partii sopranu solo oraz w partiach instrumentalnych (przykład 7), w tym sekwencyjnie w partii harfy (t. 24-25).

Przykład 7

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część II, takty 16-22

The musical score is for the second part of 'Song of Enteral Sorrow' by B. Wróblewska, measures 16-22. The score is in G major, 4/4 time. It features a full orchestra and a vocal soloist. Measures 16-22 are marked with a 'C' and 'a tempo' tempo change. Red boxes highlight specific passages in the Flute, Bassoon, Soprano Soloist, Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts.

Measures 16-22:

- Flute (Fl.):** Measures 16-22. Red box highlights measures 16-18.
- Bassoon (Ob.):** Measures 16-22. Red box highlights measures 16-18.
- Bassoon (Fag.):** Measures 16-22. Red box highlights measures 16-18.
- Soprano Soloist (Sop. Solo):** Measures 16-22. Red box highlights measures 16-18.
- Violin I (Vai I):** Measures 16-22. Red box highlights measures 16-18.
- Violin II (Vai II):** Measures 16-22. Red box highlights measures 16-18.
- Viola (Vla):** Measures 16-22. Red box highlights measures 16-18.
- Cello (Vc):** Measures 16-22. Red box highlights measures 16-18.

Lyrics (Chinese and English):

只 惜 人 間 恩 愛 總 難 免 如 今 專 說 多
 dīy hēn rén jiān ēn ài zǒng nán miǎn rú jīn zhuān shuō duō

只 惜 人 間 恩 愛 總 難 免 如 今 專 說 多
 zūn xī rén jiān ēn ài zǒng nán miǎn rú jīn zhuān shuō duō

W części C (t. 30-41), harfa gra sekstole w postaci rozłożonych akordów, a następnie wykonuje liczne *tremola* (t. 34-39), co stanowi tło dla spektakularnej przysięgi duetu

wokalnego. Od taktu 40 altówki i wiolonczele towarzyszą harfie sekstolami szesnastkowymi.

Koda (t. 41-43) jest oparta na sekstolach szesnastkowych wykonywanych przez harfę oraz skrzypce I i II, co ponownie przywołuje obraz ciszy w środku nocy. Koda kończy się w tonacji E-dur. Zabiegi te są nawiązaniem do fazy początkowej (części A) drugiej części oratorium.

3.4. Część trzecia – *Rebelianci biją w bębny aż ziemia drży w Yuyang*

Analiza partii wokalnych

Trzecia część oratorium jest marszem, przeznaczonym na 4-głosowy chór męski (tenor I i II, bas I i II). Kompozycja liczy 79 taktów, w tonacji h-moll, w metrum 2/4, a tempo całości zostało w partyturze oznaczone jako *Marziale* (ćwierćnuta = 100). Często używane zabiegi artykulacyjne to akcenty, *staccato* i *legato*, które pojawiają się w tekście naprzemiennie. Zmiany dynamiczne zawierają się w zakresie *piano-fortissimo*. W zakresie makroformy część dzieli się na 5 fragmenty: wstęp, A, A₁, B i A₂. Przedstawia to szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 4)

Tabela 4

Podział formalny części III

Nazwa część (Numery taktów)	Podział wewnętrzny (Numery taktów)	Tonacja	Dynamika
Wstęp (1-8)		h-moll	<i>mezzo piano; piano</i>
A (9-24)	a (9-16)		<i>mezzo piano; mezzo forte; piano</i>
	b (17-24)		
A ₁ (25-40)	a ₁ (25-32)		<i>forte; mezzo piano</i>
	b ₁ (33-40)		
B (41-63)	c (41-47)	D-dur	<i>Piano; forte; mezzo forte; fortissimo</i>
	c ₁ (48-54)	A-dur	
	d (55-58)	fis-moll	
	e (59-63)	harmoniczna	
A ₂ (64-79)	a ₂ (64-71)	h-moll	<i>fortissimo; mezzo forte</i>
	b ₂ (72-79)		

Źródło: opracowanie własne

Część A (t. 9-24) rozpoczynają baryton i II w dynamice *mezzo piano*. W całej części basy śpiewają *unisono*. W pierwszym motywie pojawia się niewielkie *crescendo*, które kończy się na *mezzo forte* (t. 9-16). Następnie dynamika powraca do *piano*, od którego rozpoczyna się nowy motyw. Charakter melodii zmienia się z marszowego na dworsko-taneczny, co stwarza pomiędzy nimi duży kontrast wyrazowy. Następnie (t. 20) pojawia się nagła zmiana dynamiczna *mezzo forte* połączona ze skokiem o sekstę w górę, której towarzyszy akcentowanie każdej sylaby, co w konsekwencji wyraża zaskoczenie.

Część A₁ (25-40) to czterogłosowa wariacja części A. Tenor I i II, baryton i bass II równocześnie wchodzi w dynamice *forte*, przy czym tenor prowadzi melodię głównego motywu w najwyższym głosie. Faktura zagęszcza się, główny motyw zostaje podkreślony akcentami, a zmiany dynamiczne wzmocnione. Użycie takich zabiegów popycha utwór w kierunku punktu kulminacyjnego. W taktach 33-40 użyta jest technika dialogu pomiędzy głosami, polegająca na skonstruowaniu ich pod względem dynamicznym: Tenory I i II śpiewają swoją partię w *mezzo piano*, natomiast basy I i II w *mezzo forte*. Skok o oktawę w taktach 38-39 wzbogaca warstwę dźwiękową, podkreślając jednocześnie rosnące emocje, zaskoczenie i strach ludu na wieść o zdobyciu Chang'anu przez wojska powstańcze.

Część B obejmuje takty 41-63. Tekst w taktach 41-54 opisuje przyczyny wybuchu wojny. Tonacja zmienia się z początkowego h-moll na D-dur i A-dur. Najpierw prowadzi Bas I, któremu następnie odpowiadają cztery głosy chóralne. W aspekcie dynamicznym pojawia się *crescendo* od *piano* do *forte*, które obrazuje gniew wojsk powstańczych. Przejście od niskich do wysokich dźwięków popycha emocje w kierunku punktu kulminacyjnego. Takty 55-63 opisują skutki działań wojennych. Tonacja zmienia się na fis-moll harmoniczną. Obrazy gwałtownego ataku wzmocniane są przez użycie figur rytmicznych zawierających ósemki z kropką i szesnastki oraz poprzez zastosowanie skoków oktawowych.

Część A₂ (t. 64-79) jest wersją zredukowaną części A₁. Następuje powrót do tonacji h-moll, cztery głosy wchodzi równocześnie od *fortissimo* i dodatkowo wzmocnione są akcentami. Dynamika całości jest większa niż w części A₁, co ma na celu dalsze wzmocnianie napięcia. Huang Zi użył w taktach 72-79 techniki przeplatania głosów,

polegającej na dialogu prowadzonym przez bas I i II, którym odpowiada tenor I i II, odwrotnie niż w części A₁ (t. 33-40).

Analiza partii instrumentalnych

W części III *Song of Eternal Sorrow* skład instrumentalny przedstawia się następująco: flet, obój, fagot, trąbka in B, kotły, gong, harfa, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas.

W oryginalnym wstępie do tej części oratorium, fortepian naśladuje dźwięk bębnów. W nowej wersji wstępu Beata Wróblewska użyła kotłów i gongu, które stanowią wprowadzenie dla głównego tematu muzycznego opowiadanej historii i jednocześnie zwracają uwagę na zbliżającą się wojnę, podobnie jak motywy szesnastkowe wykonywane przez fagot, wiolonczelę i kontrabas przywodzą na myśl sygnały wojenne, a skontrastowana dynamika (*piano* i *forte*) tworzy efekt echa.

W celu uwypuklenia części wokalnych, w akompaniamencie części A (t. 9-24) pojawia się określenie wykonawcze *leggiero*, a artykulacja smyczków opiera się na grze *pizzicato* i *arco* ze *staccato* i *portato*. Skrzypce I, skrzypce II, altówka oraz wiolonczela i kontrabas skupiają się na dźwiękach subdominanty septymowej i dominanty septymowej, rozłożone na przeplatające się pomiędzy głosami instrumentalnymi ćwierćnuty i ósemki, jak w poniższym przykładzie (przykład 8).

Przykład 8

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część III, takty 13-22

The image shows a musical score for five instruments: Violini I, Violini II, Violonczela, Skrzypce I, and Kontrabas. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. A red box highlights measures 13-22 across all staves. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) at the beginning and *mf* (mezzo-forte) later in the passage. The Violonczela and Kontrabas parts are marked 'arco' and 'pizz.' (pizzicato).

Harfa w takcie 16 i w taktach 21-24 przyjmuje funkcje ornamentacyjne, a w zakończeniu części A pojawia się charakterystyczna septola w instrumentach smyczkowych i flecie po dźwiękach skali h-moll w górę.

W części A₁ (t. 25-40) wszystkie instrumenty, poza trąbką in B, dołączają do akompaniamentu, wspierając jednocześnie wejście tenoru I oraz tenoru II. Kompozytorka używa typowej dla harfy gry szesnastkami po dźwiękach rozłożonych akordów, co w doskonały sposób oddaje spokój i harmonię dworskich tańców, natomiast flet, obój, skrzypce I i II oraz altówka, wykonując podobną melodię co chór, symbolizuje wojska powstańcze w bezpośredniej walce za murami miasta. Fagot, kotły, wiolonczela i kontrabas pełnią wobec innych instrumentów funkcje ornamentacyjne, zagęszczają tym samym fakturę muzyczną co wzmacnia i wzbogaca harmonię oraz emocje w utworze (przykład 9).

Przykład 9

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część III, takty 30-37

30

Fl.

Ob.

Fag.

Tr-ba in Bb

Timp.

G.

Tr.

T. I.

T. II.

B. I.

B. II.

Ar.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

望 长 安 犯, 六 宫 粉 黛, 舞 袖 正 翩翩, 怎 料 到
lǎng chāng ān fàn, liú gōng fēn dāi, wǔ xiù zhèng piān piān, zěn liào dào
长 安 犯, 六 宫 粉 黛, 舞 袖 正 翩翩, 怎 料 到
chāng ān fàn, liú gōng fēn dāi, wǔ xiù zhèng piān piān, zěn liào dào
望 长 安 犯, 六 宫 粉 黛, 舞 袖 正 翩翩,
lǎng chāng ān fàn, liú gōng fēn dāi, wǔ xiù zhèng piān piān,
望 长 安 犯, 六 宫 粉 黛, 舞 袖 正 翩翩,
lǎng chāng ān fàn, liú gōng fēn dāi, wǔ xiù zhèng piān piān,

W części B (t. 41-63) obój i fagot wykonują temat z oddali (*piano*) w oktawie, a kwintet smyczkowy akompaniuje im ćwierćnutami i ósemkami *portato*. Od taktu 44 instrumenty podążają za linią melodyczną czterech głosów chóralnych, razem wykonując

stopniowe *crescendo* począwszy od dynamiki *forte*. W takcie 46 kwintet smyczkowy używa techniki *tremolo* w celu przedłużenia i wzmocnienia półnut. W taktach 53-63 kwintet smyczkowy zdwaja oktawowo głosy chóralne. W taktach 62-63, skrzypce I, skrzypce II i altówka schodzą po dźwiękach skali chromatycznej w dół, jednocześnie wykonując *crescendo* do *fortissimo*, zagęszczając rytmicznie przebieg (kwintole), jak gdyby miały przedstawić atak wojsk powstańczych.

Części A₂ (t. 64-79) wszystkie instrumenty rozpoczynają w dynamice *fortissimo*, a harfa powtarza melodię z części A₁ (t. 25-32). Kotły wykonują skoki kwintowe, flet, obój, skrzypce I, skrzypce II i altówka naprzemiennie podążają za główną linią melodyczną partii chóralnej, a skrzypce I i skrzypce II powtarzają melodię z części A₁, z tą różnicą, że w taktach 72-73 grają o oktawę wyżej niż w odpowiadających im taktach 33-34. Wszystkie instrumenty poza harfą, grają z licznymi akcentami aż do zakończenia tej części *sforzando*, co potęguje wrażenie zbliżającej się katastrofy.

3.5. Część czwarta – Czar pięknej muzyki pryska

Analiza partii instrumentalnych i *parlando*

Czwarta część jest przeznaczona na baryton *parlando* i instrumenty. Dla partii *parlando* przygotowano tekst w języku polskim i angielskim, co pozwala na dostosowanie wersji językowej do wykonawcy-solisty. Ponieważ w tej części nie ma partii chóru, tak więc *parlando* barytonu i partie instrumentalne będą analizowane łącznie.

W części IV *Song of Eternal Sorrow* skład instrumentalny przedstawia się następująco: flet, obój, fagot, kotły, trójkąt, harfa, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas.

Kompozycja liczy 54 takty, tempo utworu ma charakter zmienny: na początku *Andantino* (ćwierćnuta = 96), od taktu 23 *Presto* (ćwierćnuta = 132), od taktu 41 *Allegretto* (ćwierćnuta = 84), a od taktu 48 *rit.* do ćwierćnuty = 72. Metrum to niezmiennie 4/4. Dynamika zawiera się w przedziale *ppp* – *fff*. Utwór napisany jest w dwóch skalach pentatonicznych B *Gong* i G *Yu*. W zakresie makroformy dzieli się na 3 części: wstęp, A, B oraz C. Przedstawia to szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 5)

Tabela 5Podział formalny części IV

Nazwa część (Numery taktów)	Skala	Dynamika	Tempo
Wstęp (1-6)	B Gong + a	<i>forte; fortissimo</i>	<i>Andantino</i>
A (7-22)	B Gong + es, a	<i>mezzo piano/forte;</i>	
B (23-40)	G Yu + es, a oraz dźwięki obce: cis, des, e, fis, as, h	<i>forte; fortissimo; mezzo forte; piano</i>	<i>Presto</i>
C (41-54)		<i>sforzato; mezzo forte/piano; piano; pianissimo possibile</i>	<i>Allegretto; rit. molto</i>

Źródło: opracowanie własne

We wstępie flet, obój i fagot razem z kwintetem smyczkowym realizują równoległe ten sam schemat rytmiczny. Kotły grają artykulacją *tremolo*, aby podtrzymać dynamikę *forte* i jednocześnie podkreślić doniosłość chwili. W taktach 4-6 pozostaje z kwintetem jedynie fagot, a dynamika zmieniła się z poprzedniego *forte* na *fortissimo*.

W części A (t. 7-22) wejście barytonu *parlando* poprzedzone jest partią trójkąt w dynamice *mezzo piano* (takt 7) i harfy *cantabile* w dynamice *mezzo forte*. Od taktu 15 dodane zostają flet i skrzypce I. Skrzypce I dzielą melodię z prawą ręką harfy, natomiast flet – w stosunku do wymienionych instrumentów – znajduje się wyżej o oktawę. Następnie w takcie 16 dołączają skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas w artykulacji *pizzicato*, stanowiąc dopełnienie harmoniczne. *Parlando* w całej tej części opowiada o przyjemnym i zbyt kownym życiu dworskim sprzed wojny, dlatego też muzyka i recytacja są łagodne i delikatne. W części tej do podstawowych dźwięków pentatoniki B Gong dodane są, zazwyczaj w partii harfy, dźwięki es (czwarty stopień skali) oraz a (siódmy stopień skali), dzięki czemu fragment ten utrzymany jest w skali pentatonicznej heptatonicznej (siedmiostopniowej).

W części B (t. 23-41) tempo zmienia się w *Presto*, dynamika kwintetu smyczkowego i kotłów urasta do *forte* z licznymi akcentami, przy czym kotły i kwintet smyczkowy korespondują ze sobą powtarzając ten sam schemat rytmiczny w taktach 23-26. Recytacja

zaczyna się od słów: "猛不防" ("nagle wszystko zmieniło się"). Równocześnie skala zmienia się na G Yu, do której dodano, podobnie jak w poprzedniej części dźwięki es i a oraz dźwięki obce: cis, e, fis. W takcie 27 w dynamice *forte* do kwintetu smyczkowego dołączają flet, obój oraz fagot, które równolegle poruszają się po dźwiękach skali chromatycznej w dół, co dramatyzuje i zagęszcza fakturę muzyczną. W tym samym czasie kotły wykorzystują triolę, rozpoczynając od dynamicznego *fortissimo*, które następnie ulega *decrescendo*. Pod względem rytmicznym partia kotłów opiera się na ruchu ósemkowo-szesnastkowym, natomiast pozostałych instrumentów na ruchu ósemkowym (przykład 10).

Przykład 10

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część IV, takty 27-29

The musical score for measures 27-29 of "Song of Enteral Sorrow" by B. Wróblewska is shown. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpet in Bb (Tr-ba in Bb), Tympani (Timp.), Gong (G.), Triangle (Tr.), Baritone Solo (Bar. Solo), Piano (Ar.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello (V-c.), and Contrabass (C-b.). Measures 27-29 are highlighted with red boxes. The woodwinds and strings play a descending chromatic scale in eighth notes, marked *f*. The Tympani plays a triplet of eighth notes, marked *ff* and *f*. The Baritone Solo has lyrics in Chinese and English. The Piano is silent.

只 可 恨! 坐 误 戎 机 的 哥 舒 翰,
The detestable thing was, Ge Shuhan missed his chance to combat,

W takcie 30 harfa i flet poruszają się sekwencyjnie w kierunku wznoszącym, a następnie harfa w takcie 31-32 kontynuuje ruch ku górze oktavami. Kwintet smyczkowy w taktach 30-32 porusza się najpierw opadająco, a następnie wznosząco, co sukcesywnie prowadzi muzykę do punktu kulminacyjnego. W taktach 33-41 można zaobserwować, iż w akompaniamencie wyróżniają się dwie grupy instrumentów. Do pierwszej grupy należy zaliczyć flet, obój, kotły, harfę, skrzypce I oraz II, do drugiej zaś fagot, altówkę, wiolonczelę i kontrabas. Gra łączna lub naprzemienna tych grup towarzyszących recytacji, składa się na punkt kulminacyjny tej części utworu.

W taktach 39-40, kotły i kwintet smyczkowy gra artykulacją *tremolo*, której towarzyszy *crescendo*, co doskonale obrazuje obecne w tekście słowa "dizzy and frightened" ("oszołomiony i przestraszony"), oddając atmosferę niepokoju i gwałtowności. Zarówno baryton solo, jak i partie instrumentalne rozwijają się w tych dwu taktach od dynamiki *piano* do *forte*. Kończące ten fragment półnuty zakończone są fermatą.

Część C (t. 41-54) rozpoczyna się ćwierćnutą *sforzato*, a następnie opadającymi liniami melodycznymi fagotu, wiolonczeli i kontrbasu w artykulacji *portato*. Kotły tą samą artykulacją *portato* grają na tym samym dźwięku, co potęguje siłę narracji. Skrzypce I, II oraz altówka poruszają się po dźwiękach akordów półnutami i ćwierćnutami. Sukcesywny spadek tempa i dynamiki, aż do *pianissimo possibile*, odzwierciedla zawarte w tekście recytacji wyrazy trudu i bezradności. Następną część rozpoczyna się *attaca subito*.

3.6. Część piąta – Sześć gwardii cesarskich odmówiło wymarszu – co można zrobić?

Analiza partii wokalne

Piąta część jest przeznaczona na 4-głosowy chór męski (tenor I, II i bas I, II). Kompozycja liczy 60 taktów. Tempo całości zostało w utworu oznaczone jako *Allegretto con ira* (ćwierćnuta = 100). Metrum w całej części to 2/4. Zmiany dynamiczne zawierają się w zakresie od *ppp* (w partii instrumentalnej) do *fff*. Tonacją utworu jest g-moll. W zakresie makroformy dzieli się na trzy części: wstęp, A, B i A₁. Przedstawia to szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 6)

Tabela 6Podział formalny części V

Nazwa część (Numery taktów)	Podział wewnętrzny (Numery taktów)	Tonacja	Dynamika
Wstęp (1-9)		g-moll	<i>pianissimo possibile; pianissimo</i>
A (10-25)	a (10-17)	g-moll	<i>pianissimo; piano</i>
	a ₁ (18-25)	d-moll	
B (26-41)	b (26-33)	f-moll	<i>mezzo piano; mezzo forte</i>
	c (34-41)	As-dur d-moll	
A ₁ (42-60)	A ₃ (42-49)	g-moll	<i>forte; fortissimo; sforzato; fortissimo possibile</i>
	A ₄ (50-60)		

Źródło: opracowanie własne

Partia choralna rozpoczyna się od 10 taktu w części A. Cztery głosy równo i łagodnie zaczynają od akordu g-moll w dynamice *pianissimo* i są niczym wyczerpani żołnierze, którzy opowiadają o trudach długiego marszu. Od taktu 12, w partii tenoru I, pomiędzy słowami "遥" (yao) i "蜀" (shu), pojawia się kwarta zwiększona, która w warstwie dźwiękowej wyraża niezadowolenie żołnierzy. Bezpośrednią nienawiść żołnierzy do rodziny Yangów wyrażają także słowa z taktów 14-17 oraz 22-25 "可恨的杨贵妃, 可杀的杨丞相" ("konkubina Yang Yuhuan godna była pogardy, a jej krewny, premier Yang Guozhong, zasłużył na śmierć"). W tych dwóch miejscach poszczególne głosy używają podobnych figur rytmicznych. Od taktu 18 pojawia się wariacja na temat melodii z taktów 10-17, a dynamika zmienia się na *piano*. W takcie 20 pomiędzy słowami "遥" (yao) i "蜀" (shu) znajduje się już nie kwarta zwiększona, a skok o oktawę czystą, który nie tylko wzbogaca warstwę dźwiękową, ale także podkreśla trudy drogi wyrażane słowami. Tonacja w zakończeniu części A zmienia się z g-moll na d-moll.

Część B (t. 26-41) oddaje zmiany nastroju poprzez zmiany tonacji. Najpierw pojawia się ciemna i poważna tonacja f-moll (od ostatniej ósemki w takcie 25), która

stopniowo, od taktu 33 zmienia się w łagodne As-dur. W tym samym czasie dynamika stopniowo i konsekwentnie wzrasta od *mezzo piano* do *mezzo forte* w takcie 34. Ponadto często używane są ósemki z kropką i figury rytmiczne złożone z jednej ósemki i dwóch szesnastek, co nadaje rytmowi charakter marsza wojskowego. Od taktu 34 następuje ponowne przejście do raczej ponurych tonacji f-moll i d-moll. W takcie 34 w melodii odpowiadającej słowom "把山河让" ("rezygnował z władzy nad wielkimi rzekami") towarzyszą skoki o sekstę małą (tenor I, c¹-a¹) oraz o oktawę czystą (bas II, F-f). Następnie, w taktach 36-37, w partii tenoru I pojawia się skok o kwintę czystą (d¹-a¹), a bas II schodzi o sekundę małą (as-a), co razem buduje kolejne stopnie, składające się na punkt kulminacyjny tej części utworu, uwidoczniiony w poniższym przykładzie. Tenor I zatrzymuje się na najwyższym dźwięku a¹, a bas II na dźwięku A, co razem stanowi rozpiętość dwóch oktaw. Następnie linia melodyczna trzech głosów opada i zatrzymuje się na akordzie d-moll (przykład 11).

Przykład 11

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część V, takty 30-46

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 30-37, and the second system covers measures 38-46. The lyrics are in Chinese, with a phonetic transcription below each line. A red box highlights a specific musical phrase across measures 34-37, which corresponds to the lyrics "好生生把山河让, 把锦绣山河让, 乱".

System 1 (Measures 30-37):

- T. I.:** 君王没个主张, 堕落了温柔乡. 好生生把山河让, 把锦绣山河让, 乱
- T. II.:** 君王没个主张, 堕落了温柔乡. 好生生把山河让, 把锦绣山河让, 乱
- B. I.:** 君王没个主张, 堕落了温柔乡. 好生生把山河让, 把锦绣山河让, 乱
- B. II.:** 君王没个主张, 堕落了温柔乡. 好生生把山河让, 把锦绣山河让, 乱

System 2 (Measures 38-46):

- T. I.:** 纷纷家散人亡. 家散人亡. 仆仆征途苦, 遥遥蜀道长, 可恨的杨贵
- T. II.:** 纷纷家散人亡. 家散人亡. 仆仆征途苦, 遥遥蜀道长, 可恨的杨贵
- B. I.:** 纷纷家散人亡. 家散人亡. 仆仆征途苦, 遥遥蜀道长, 可恨的杨贵
- B. II.:** 纷纷家散人亡. 家散人亡. 仆仆征途苦, 遥遥蜀道长, 可恨的杨贵

Część A₁ (t. 42-60) jest wariantem części A, w której wszystkie głosy śpiewają *unisono* w odległości oktawy. Tonacja powraca do g-moll, a dynamika powoli rośnie od *forte* w takcie 42 do *fortissimo* w takcie 50. Przy słowach "恨" ("hen", żal, nienawiść, t. 54), "杀" ("sha", zabić, t. 56-57), "杨丞相" ("Yang Chengxiang", kanclerz Yang, t. 59-60) dodane są akcenty, co podkreśla wściekłą determinację żołnierzy i chęć zabicia Yang Yuhuan. W przedtakte taktu 56 użyte zostało określenie *con fuoco*, co oznacza wykonanie partii chóru żywiołowo i energicznie. W takcie 58 pojawia się natomiast *allargando*, które oznacza konieczność zwolnienia tempa w celu wyróżnienia słów "Yang Chengxiang". Taki zabieg ma na celu uwydatnienie faktu, że emocje żołnierzy sięgnęły zenitu. Następnie ostatni fragment tej części kończy się w dynamice *fortissimo possibile*.

Analiza partii instrumentalnych

W części piątej *Song of Eternal Sorrow* skład instrumentalny przedstawia się następująco: flet, obój, fagot, kotły, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas. Jak już wspomniano, tonacja i kolorystyka tej części oddają ponury nastrój bezsilności i zmęczenia. Z tego powodu pojawiają się tu wyłącznie instrumenty smyczkowe, instrumenty dęte i kotły.

We wstępie (t. 1-9) kotły in G, A, D, skrzypce I, skrzypce II i altówka wprowadzają linię melodyczną złożoną z powtarzających się niskich dźwięków z użyciem artykulacji *portato*, a wiolonczela i kontrabas wykonują rodzaj *ostinato*. Dźwięk jest ponury i stłumiony, dynamika rozpoczyna się od *pianissimo possibile*, a w określeniach wykonawczych pojawia się *sempre cresc. poco a poco*. Regularne akcenty kotłów i smyczków nadają każdemu taktowi brzmienie ciężkich, żołnierskich kroków, które od taktu 10 służą jako tło dla partii chóru męskiego.

Kwintet smyczkowy w części A (t. 10-25) pełni drugorzędną rolę, a cechy charakterystyczne warstwy akompaniamentu ze wstępu zostają w niej zachowane. W taktach 11-14, jedyny instrument perkusyjny tej części, jakim są kotły, rozpoczynają grę od drugiej ćwierćnuty w takcie 11 i 13, co w pewnym stopniu uwydatnia przesunięty rytm. W takcie 17 kompozytorka zaznaczyła kotłom *crescendo* na szesnastkach w obrębie jednego taktu, pozwalając by to właśnie kotły wyraźnie wybrzmiały przed początkiem

kolejnej frazy. Od taktu 18 dynamika rośnie od *pianissimo* do *piano* oraz dodane zostają obój, flet, fagot, które poruszają się razem ze skrzypcami I i II oraz altówką tymi samymi schematami melodyczno-rytmicznymi. Część A kończy się w tonacji d-moll.

W części B (t. 26-41) role chóru i smyczków są równorzędne, a skrzypce I, II i altówka realizują podobne linie melodyczne jak tenor I i II. Wiolonczela wykonuje skoki oktawowo. W taktach 27-29 i 31-33 włączone zostają flet i obój, które grają taką samą melodię jak skrzypce I, skrzypce II i altówka, ale o oktawę wyżej. Podobnie w taktach 38-41 gdzie wprowadzenie fletu i oboju wzbogaca fakturę, a użycie kotłów podbija emocje, zwłaszcza w takcie 41, w którym kotły grają *tremolo*. Melodia operująca wokół opadającej skali d-moll, zbliża się do części A₁, a dynamika zostaje zwiększona do *forte*.

W części A₁ (t. 42-60) wiolonczela i kontrabas powracają do sposobu akompaniowania charakterystycznego dla wstępu i części A. Używane są nuty o długich wartościach oraz akcenty i artykulacja *portato*, a skrzypce I, skrzypce II i altówka powracają do tematu równocześnie z chórem. W tym czasie kotły również zachowują charakterystyczne cechy swojej wcześniejszej partii. Od taktu 50 dołączają obój, flet i fagot, dynamika wzrasta do *fortissimo*, a instrumenty i głosy chóralne tworzą *unisono* o rozpiętości czterech oktaw, co ze względu na intensywność i rozbudowaną fakturę stanowi punkt kulminacyjny. W taktach 55 i 58 w partyturze pojawiają się oznaczenia *con fuoco* i *allargando*, zaś w partii instrumentów dętych blaszanych i w partiach smyczków umieszczone są określenia dynamiczne *sforzato*. Cała część kończy się w dynamicie *fortissimo possibile*.

3.7. Część szósta - Konkubina Yang zabita u kopyt rumaka

Analiza partii instrumentalnych i sopranu solo

Szósta część jest przeznaczona na sopran solo i instrumenty. Sopran solo śpiewa jedyną partię solową w Oratorium *Song of Eternal Sorrow* w języku chińskim. Ponieważ w tej części nie ma partii chóralnych, tak więc sopran solo i partii instrumentalna będą analizowane łącznie.

W części szóstej *Song of Eternal Sorrow* skład instrumentalny przedstawia się następująco: flet, obój, fagot, trąbka in B, kotły, gong, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas.

Kompozycja liczy 34 takty i jest najkrótszą częścią w całym oratorium. Tempo zostało w partyturze oznaczone jako *Adagio*, ale pojawiają się również zmiany agogiczne *rit.* i *a tempo*. Metrum zmienia się z 3/4, 2/4, 4/4 i powraca do 3/4. Część ta opowiada o tragicznej śmierci Yang Yuhuan i o smutku, jaki towarzyszył jej pożegnaniu z życiem, tak więc i dynamika jest tu utrzymana w zakresie *pianissimo-mezzo forte*. Tonacją tej części jest cis-moll. W zakresie makroformy dzieli się ona na dwie części A i B przedzielone łącznikiem i zakończone kodą. Przedstawia to szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 7)

Tabela 7

Podział formalny części VI

Nazwa części (Numery taktów)	Tonacja	Metrum	Dynamika
A (1-14)	cis-moll	3/4	<i>mezzo piano, piano</i> (instrument), <i>mezzo forte</i>
Łącznik (14-17)	d-moll	3/4, 2/4	<i>mezzo piano</i>
B (18-30)	cis-moll	3/4, 2/4, 4/4	<i>mezzo piano, piano</i>
Koda (30-34)	cis-moll	3/4	<i>pianissimo</i>

Źródło: opracowanie własne

Część A rozpoczyna się od toniki w tonacji cis-moll. Akompaniament instrumentów dętych i smyczkowych charakteryzuje się stałym tempem i powtarzającym się rytmem z użyciem artykulacji *portato*. Sopran solo wchodzi w drugim takcie na ostatnią ćwierćnutę, rozpoczynając od dynamiki *mezzo piano*, co przywodzi na myśl cichy płacz Yang Yuhuan. W taktach 4-5, pomiędzy słowami "只" ("zhi", tylko) i "怨" ("yuan", narzekać) pojawia się połączenie seksty małej i sekundy wielkiej (cis-a-fisis), a instrumenty akompaniujące towarzyszą sopranowi stojącymi akordami, co potęguje grozę sytuacji. W takcie 7 emocje rosną, dochodząc do lokalnego punktu kulminacyjnego, solo sopranu powiększa dynamikę do *mezzo forte*, a kotły dodają dramatyzmu, grając *tremolo*. Flet, obój, skrzypce

I i sopran solo prowadzą tę samą linię melodyczną o kierunku opadającym, co ma za zadanie wzmocnić jej brzmienie. W takcie 8 na słowo "断" ("duan", łamać, odciąć) przypada dźwięk his¹, który z poprzednim dźwiękiem cis² tworzy sekundę małą, zaś w takcie 10 dźwięk g¹, który od poprzedniego dźwięku e¹ oddalony jest o tercję małą. Te dwa miejsca sprawiają, że linia melodyczna brzmi wyjątkowo minorowo. W tym samym czasie zachodzą liczne zmiany harmoniczne i tak od taktu 8 pojawiają się następujące akordy: E-dur nonowy bez prymy, Fis-dur, A-dur septymowy, d-moll, których składniki podzielone zostały pomiędzy poszczególne głosy kwintetu smyczkowego. Do taktu 16 cały kwintet smyczkowy porusza się według tego samego schematu rytmicznego, ćwierćnutami i ósemkami. W taktach 13-14 solo sopranu zwalnia tempo do końca części A, ale już w takcie 14 instrumenty akompaniujące szybko powracają do *a tempo*.

Takty 14-17 to łącznik, w którym wchodzi trąbka, która prowadzi główną linię melodyczną w jasnej barwie i dynamice *mezzo piano*. Od początku części A, kotły podtrzymywały i wzbogacały główną linię melodyczną w rytmie ósemkowo-szesnastkowym. W takcie 14 ich rytm ulega zmianie na punktowany z zastosowaniem trzydziestodźwięk, co wyraźnie dynamizuje akcję muzyczną. W takcie 17 metrum zmienia się z 3/4 na 2/4.

Część B charakteryzuje się częstymi zmianami metrum, co poprzez osłabienie odczuwania jednolitego pulsu, tworzy kompozycję swobodną metrycznie, w której dominuje element narracyjny. Od taktu 18 metrum powraca chwilowo do 3/4, a następnie zmienia się na 2/4 i 4/4, po czym w takcie 26 ponownie wraca do 3/4. Głos sopranu solo jest zdwajany w oktawie przez flet, obój, i skrzypce I. Od taktu 21 do taktu 24 głos trąbki prowadzony jest *unisono* z głosem skrzypiec I. Od taktu 26 flet, obój i fagot prowadzone są równolegle z głosami skrzypiec I, II i altówki.

W takcie 24 sopran solo rozpoczyna skokiem o kwartę od dźwięku gis¹ do cis², a następnie dociera w następnym takcie do dźwięku gis². Na tym dźwięku słowu "长" ("chang", długi) odpowiada ćwierćnuta z kropką, co nadaje mu płaczliwy wydźwięk i wyraża ból Yang Yuhuan. Następnie linia melodyczna partii solowej opada, a dynamika schodzi do *piano*. W taktach 28 i 29 pojawiają się fermaty. Pierwsza z nich ma ton jakby pytający, natomiast druga jest powrotem do straszliwej rzeczywistości. Zakres dźwięków

także jest znaczący: na słowo "天" ("tian", niebo) przypada dźwięk e², a na słowo "人" ("ren", człowiek) oddalony o nonę dźwięk d¹. Na zakończenie dźwięk d¹ przechodzi w cis¹. Tak duży skok interwałowy wyraża brutalne przejście od nadziei do tragicznej rzeczywistości i całkowitą bezbronność Yang Yuhuan, która za chwilę ma zostać stracona.

Koda (t. 30-34) oparta jest na materiale części A, ale pozbawiona jest głosu solowego i instrumentów dętych. Kwintet smyczkowy i kotły prowadzą tragiczną w wyrazie, opadającą linię melodyczną w tonacji cis-moll w dynamice *pianissimo*.

3.8. Część siódma – *Dźwięk dzwonków w deszczową noc rozdziera serca*

Analiza partii wokalnych

Siódma część to utwór wokalny na 4-głosowy chór mieszany, która liczy 83 takty. Tempo utworu ma wyraźny zmienny charakter. Metrum w całej części to 4/4. Zmiany dynamiczne zawierają się w zakresie *pianissimo-fortissimo*. Główną skalą utworu jest podstawowa chińska skala pentatoniczna z dźwiękami obcymi. Strukturalnie w zakresie makroformy tę część podzielić można na cztery fragmenty przedzielone łącznikami: wstęp, A, łącznik₁, B, łącznik₂, C, łącznik₃, A₁ i kodę. Przedstawia to szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 8)

Tabela 8

Podział formalny części VII

Nazwa część (Numery taktów)	Tonacja	Dynamika	Tempo
Wstęp (1-11)	B Yu + ges + c	<i>mezzo piano/forte; piano; forte; pianissimo;</i>	<i>Adagio lamento</i> (ćwierćnuta = 66)
A (12-22)	B Yu + ges + c	<i>mezzo forte; forte; piano;</i>	
łącznik ₁ (23-24)	Cis Yu (E Gong)	<i>forte</i>	<i>Piu mosso</i> (ćwierćnuta = 80)
B (25-34)	E Gong + dis + a Cis Yu + dis + a oraz dźwięki obce: f, es, d, c i his	<i>mezzo piano; forte; piano</i>	ćwierćnuta = 70
łącznik ₂ (35-36)	A Gong E Zhi + d + gis	<i>piano</i>	<i>rit.</i>

C (37-44)	A <i>Gong</i> + d + gis E <i>Zhi</i> + d + gis	<i>pianissimo; mezzo forte; piano</i>	<i>Meno mosso</i> (ćwierćnuta = 60)
łącznik ₃ (45-46)	F <i>Jue</i> + c B <i>Yu</i>	<i>mezzo piano</i>	ćwierćnuta = 60
A ₁ (47-61)	Des <i>Gong</i> + ges + c B <i>Yu</i> + ges + c oraz dźwięki obce: g	<i>mezzo forte/piano; forte; piano; pianissimo;</i>	<i>Tempo primo</i> (ćwierćnuta = 66)
Koda (61-73)	Des <i>Gong</i> + c B <i>Yu</i> + c oraz dźwięki obce: g	<i>mezzo forte; forte; piano; pianissimo; fortissimo</i>	<i>Con anima</i> (ćwierćnuta = 96)

Źródło: opracowanie własne

Partia chóralna zaczyna się w części A w takcie 12, a tekst opisuje trudy podróży górzystą drogę. Głosy wysokie i niskie wchodzą naprzemiennie, co wraz ze zmianami dynamicznymi stwarza wyraźne kontrasty muzyczne. Na przykład w takcie 12 alty rozpoczynają krótkim motywem, w następnym takcie basy odpowiadają im, w takcie 14 ponownie odzywają się alty, a następnie basy. Po wejściu tenorów w takcie 15, trzy głosy śpiewają *mezzo forte*. W takcie 16 po włączeniu się sopranów, wszystkie głosy śpiewają słowa "高一层" ("gao yi ceng", [droga] wspinała się) w dynamice *forte*. W takcie 17 tenor i bas śpiewają *piano* słowa "低一层" ("di yi ceng", [gór] niska partia) - mowa tutaj o niskich i wysokich łańcuchach górskich, co obrazują różnice dynamiczne. Charakterystyczną cechą partii chóralnej jest użyta w tej części utworu chińska tradycyjna skala pentatoniczna B *Yu*³³ o dźwiękach b-des-es-f-as oraz rejestr altu, który zawiera się w oktawie razkreślnej, posługując się często interwałem kwarty czystej. W takcie 16 w partiach altu i basu dodany został dźwięk ges (na czwartym stopniu skali pierwotnej, paralelnej Des *Gong*), dzięki temu powstała skala pentatoniczna sześciostopniowa, czyli B *Yu* z dodanym obcym dźwiękiem ges (przykład 12).

³³ B *Yu* czyli: dźwięk b to ton główny, ponadto dźwięk b należy traktować jako stopień *Yu* w skali pentatonicznej, czyli *yu* (dźwięk b) – *gong* (dźwięk des) – *shang* (dźwięk es) – *jue* (dźwięk f) – *zhi* (dźwięk as).

Przykład 12

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VII, takty 11-16

The musical score shows four vocal parts. The Soprano part has lyrics: 高 一 层, 怡 似 胸 中 (gao i cen, cia sy sia dza). The Alto part has lyrics: 崎 岖 蜀 道 最 难 行; 高 一 层, 怡 似 胸 中 (qi ciu szu do dzlyj nan sin; gao i cen, cia sy sia dza). The Tenor part has lyrics: 最 难 行; 一 层, 低 一 层, 怡 似 胸 中 (dzlyj nan sin; i cen, di i cen, cia sy sia dza). The Bass part has lyrics: 水 一 程, 崎 岖 蜀 道 最 难 行; 一 层, 低 一 层, 怡 似 胸 中 (szlyj i czen, ci ciu szu do dzlyj nan sin; i cen, di i cen, cia sy sia dza). Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. Red boxes highlight a note in the Alto staff and a note in the Bass staff.

Od taktu 19 skala sześciostopniowa, dzięki dodaniu dźwięku c (na siódmym stopniu skali pierwotnej, paralelnej *Des Gong*) zmienia się w skalę pentatoniczną siedmiostopniową, czyli *B Yu* z dodanymi obcymi dźwiękami ges i c, o dźwiękach b-c-des-es-f-ges-as. W chińskiej teorii muzyki, znana również jako skala siedmiostopniowa *Qing*³⁴ w postaci *B Yu*.

W części B (t. 25-34), tempo zmienia się na nieco wolniejsze (ćwierćnuta = 70) niż w łączniku¹. W tej części pentatonika *B Yu* zamienia się w skalę *E Gong*³⁵ o dźwiękach e-fis-gis-h-cis (w partii instrumentalnej na skalę paralelną *Cis Yu* o dźwiękach cis-e-fis-gis-h). W takcie 26 alt dodaje dźwięk dis (na stopniu siódmym w scali *E Gong*), a tenor dźwięk a (na czwartym stopniu tej scali) dzięki czemu powstaje skala pentatoniczna siedmiostopniowa, czyli *E Gong* + dis + a, znana również jako skala siedmiostopniowa *Qing* w postaci *E Gong*. W partiach chóralnych kompozytor dodał też do skali *E Gong* inne dźwięki obce: f (w takcie 25-alt), es (w takcie 25-alt), d (w takcie 26-alt, w takcie 34-bas), c (w takcie 25-tenor) i his (w takcie 28-alt). Zmiany w zakresie tonalności wpływają na różnorodność barw harmoniczych w części chóralnej. Użycie zamiany

³⁴ Skala *Qing*: w oparciu o pięć tonów, należy dodać dźwięk pół tonu powyżej e oraz pół tonu poniżej c, czyli kolejno dźwięk f (czwarty stopień) i dźwięk h (siódmy stopień). Czyli skala *Qing*: c-d-e-f-g-a-h.

³⁵ *E Gong*: dźwięk e to ton główny, a dźwięk e należy traktować jako *gong* w skali pentatonicznej, czyli *gong* (dźwięk e) – *shang* (dźwięk fis) – *jue* (dźwięk gis) – *zhi* (dźwięk h) – *yu* (dźwięk cis).

półtonów w dwóch głosach środkowych (alt i tenor), oddaje wrażenie zbliżającego się wieczoru, co pokrywa się w tym miejscu również z tekstem słownym. W taktach 29-32 pojawia się silny kontrast dynamiczny – najpierw w dynamice *forte* opisany jest stan armii po wojnie i zniszczenia wojenne, a następnie w *piano* pochłaniająca wszystko ulewa. W tym samym czasie w taktach 33-34 linia melodyczna sopranów i altów opada, w przeciwieństwie do wznoszącej się linii melodycznej tenorów i basów. Użycie przeciwstawnych barw muzycznych i zmian dynamicznych sprawia, że efekty akustyczne są bardziej wyraziste i lepiej współgrają z warstwą słowną utworu.

Część C (t. 37-44) tempo utworu zwalnia, aż do *Meno mosso*, tonacja zmienia się z pentatoniki E *Gong* na A *Gong*³⁶ i odpowiadający jej tryb systemu *Gong*. Obecna jest też skala E *Zhi*, o dźwiękach e-fis-a-h-cis (pentatonika E *Zhi*). Cztery głosy chóralne w taktach 37-44 realizują na ogół ten sam schemat rytmiczny lub korespondują ze sobą. Dynamika tego fragmentu oscyluje wokół *pianissimo* - *piano*, co oddaje nastrój wyjątkowo tragiczny i posępny, szczególnie w takcie 42, gdzie w partii altu i tenoru pojawiają się dźwięki obce: d (na czwartym stopniu pentatoniki A *Gong*) oraz gis (na stopniu siódmym tej skali). Powoduje to rozszerzenie skali A *Gong* do skali pentatonicznej siedmiostopniowej, czyli A *Gong* + d + gis, którą można określić także jako skalę *Qing* w postaci A *Gong* (przykład 13).

Przykład 13

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VII, takty 37-44

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in E major, measures 37-44. The tempo is *Meno mosso*. The lyrics are in Chinese and Pinyin. Dynamics range from *pp* to *p*.

Soprano (S.):
pp 夜 已 深, 人 已 静, 潇 潇 雨, 浙 零 零, 洒 向 幽 窗, *p* 滴 响 铜 铃,
 je i szen, zen i dzin, sio sio ü, si lin lin, sa sian jol czła, di sian ta lin,

Alto (A.):
pp 夜 已 深, 人 已 静, 潇 潇 雨, 浙 零 零, *p* 滴 响 铜 铃,
 je i szen, zen i dzin, sio sio ü, si lin lin, di sian ta lin,

Tenore (T.):
pp 夜 已 深, 人 已 静, 潇 潇 雨, 浙 零 零, *pp* 洒 向 幽 窗, *p* 滴 响 铜 铃,
 je i szen, zen i dzin, sio sio ü, si lin lin, sa sian jol czła, di sian ta lin,

Basso (B.):
pp 夜 已 深, 人 已 静, 潇 潇 雨, 浙 零 零, *p* 滴 响 铜 铃,
 je i szen, zen i dzin, sio sio ü, si lin lin, di sian ta lin,

³⁶ A *Gong*: A to ton główny, ale należy traktować go jako stopień *gong* w skali pentatonicznej, czyli *gong* (dźwięk a) – *shang* (dźwięk h) – *jue* (dźwięk cis) – *zhi* (dźwięk e) – *yu* (dźwięk fis).

S.
p
— 行 行 是 伤 心 泪, 一 滴 滴 是 断 肠 声。
i hang hang szy szang sin lyj, i di di szy dlan czang szen.

A.
p
— 行 行 是 伤 心 泪, 一 滴 滴 是 断 肠 声。
i hang hang szy szang sin lyj, i di di szy dlan czang szen.

T.
p
— 行 行 是 伤 心 泪, 一 滴 滴 是 断 肠 声。
i hang hang szy szang sin lyj, i di di szy dlan czang szen.

B.
p
— 行 行 是 伤 心 泪, 一 滴 滴 是 断 肠 声。
i hang hang szy szang sin lyj, i di di szy dlan czang szen.

Takty od 47 do 61 to wariant części A, w którym tempo wraca do *Tempo Primo* (ćwierćnuta = 66). Skala zmienia się z pentatoniki B *Yu* (obecnej w części A) na pentatonikę Des *Gong* z części A₁ i odpowiadający jej tryb systemu *Gong* w postaci skali B *Yu* (b-des-es-f-as) oraz Des *Gong* (des-es-f-as-b). Głosy chóralne wchodzą po kolei od basu do sopranu, z opóźnieniem połowy taktu i całego taktu. W takcie 56 dodany zostaje w partii altów dźwięk g (podwyższony czwarty stopień skali Des *Gong*), dzięki czemu w całym aparacie wykonawczym brzmi akord Es-dur z kręgu tonalności dur-moll. Podobne zjawisko z dziedziny harmoniki funkcyjnej obserwujemy w taktach 59-60, w których akord As-dur septymowy (dominanta septymowa) rozwiązuje się na akord toniczny Des-dur. Tak więc kompozytor łączy w tej części elementy pentatoniki z systemem tonalnym dur-moll.

Analiza partii instrumentalnych

W części siódmej *Song of Eternal Sorrow* skład instrumentalny przedstawia się następująco: flet, obój, fagot, trąbka in B, kotły, gong, trójkąt, harfa, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas.

Na początku wstępu zaprezentowana jest skala pentatoniczna B *Yu*, począwszy od piątego stopnia skali w kierunku opadającym. Już w drugim takcie w partii harfy i skrzypiec I i II dodany został dźwięk ges (czwartym stopień skali), dzięki czemu powstaje skala pentatoniczna siedmiostopniowa, czyli B *Yu* + ges. W tej części większość instrumentów wykonuje samodzielne linie melodyczne lub jest związana z innymi

instrumentami linią melodyczną równoległą w interwale kwarty. Jeżeli chodzi zaś o rytm, to użyto wiele elementów charakterystycznych dla wstępów w tradycyjnej muzyce chińskiej, co jest szczególnie widoczne w partiach harfy i skrzypiec I i II. Są to na przykład: sekstola szesnastkowa po dźwiękach skali pentatonicznej w dół i w górę, *glissando* przez dwie oktaawy do góry w takcie 4, *arpeggio* w taktach 5-11, którym towarzyszą kotły, dęte drewniane i smyczki. W takcie 7 w partiach harfy i skrzypiec II dodany został dźwięk c (siódmy stopień skali), dzięki czemu powstała skala pentatoniczna siedmiostopniowa, czyli B *Yu* + ges + c. Dźwięk trójkąta naśladuje dźwięk dzwonków, o których mowa w tytule tej części, a partia harfy zastępuje dźwięk tradycyjnego chińskiego instrumentu *guzheng*³⁷.

W części A w partii instrumentalnej pojawia się ta sama skala pentatoniczna siedmiostopniowa B *Yu* + c + ges co we wstępie. W takcie 13 w partii harfy znajduje się charakterystyczny zwrot melodyczny imitujący grę na tradycyjnym instrumencie chińskim *guzheng*. Odnosi się to również do wcześniej zaprezentowanych sekstol o kierunku zarówno wznoszącym, jak i opadającym. Akompaniament instrumentalny w części A wzbogaca partię choralną pod względem fakturalnym i zapewnia koordynację poziomów dynamicznych. Na przykład partia trąbki z taktów 14-16 dodaje znaczenia

³⁷ *Guzheng*: chiński instrument szarpany przypominający cytrę. Na instrumencie można grać rozmaitymi sposobami, najczęściej lewą ręką reguluje się napięcie strun, a prawa szarpie je, wydobywając dźwięk. Niektórzy wykonawcy używają plektronów w formie nasadki na palce. Zhu Xiaogu, *Minzu guanxian yuedui yueqifa (Instrumentacja orkiestry ludowej)*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Jiangsu, Zhenjiang 2016, s. 120-139. 朱晓谷, 《民族管弦乐队乐器法》, 江苏大学出版社, 镇江 2016, 第 120-139 页。



tekstowi słownemu "długa droga jest najtrudniejsza". W takcie 20 partia chóralna pozostaje bez akompaniamentu instrumentalnego. Kwartet smyczkowy i instrumenty dęte drewniane zostały zsynchronizowane z nią na ostatniej ćwierćnucie w takcie 21.

Dwutaktowy łącznik₁ (t. 23-24) przed częścią B rozpoczyna się w trybie Cis *Yu* skali E *Gong*, z dodanymi dźwiękami obcymi, głównie w partii harfy (takty 25-28). Partia harfy w części B (t. 25-34) jest najbardziej urozmaicona pod względem rytmicznym i spełnia wiodącą rolę akompaniującą głosom chóralnym.

Dwutaktowy łącznik₂ (t. 35-36) utrzymany jest w skali A *Gong* oraz E *Zhi*, natomiast następująca po nim część C (t. 37-44) w skali pentatonicznej siedmiostopniowej A *Gong* z dodanymi dźwiękami d i gis. Partie instrumentalne prowadzone są przez flet, obój, harfę, skrzypce I i II oraz wiolonczelę poprzedzają wejście głosów chóralnych. Harfa w rytmie półnutowo-ćwierćnutowo-ósemkowym realizuje *arpeggia* w górę od taktu 37, flet i obój, a następnie altówka i wiolonczela uzupełniają tok muzycznej narracji ruchem szesnastkowym.

Dwa takty przed częścią A₁, w łączniku₃ (t. 45-46), pojawia się skala F *Jue* z dodanym dźwiękiem c oraz skala B *Yu*, podobnie jak w łączniku₂. Nadrzędna linia melodyczna umieszczona została w partii fletu, oboju i harfy.

W części A₁ (t. 47-61) od taktu 47 głosom chóralnym towarzyszy harfa, smyczki i w pojedynczych taktach instrumenty dęte drewniane, trąbka i kotły. W takcie 56 pojawia się *arpeggio* harfy w dół na akordzie Es-dur w dynamice *forte*, a następnie w takcie 59 pasaże trzydziestodwójkowe grane przez harfę w dół od *piano* do *forte*. W kwintecie smyczkowym także zachodzą duże zmiany dynamiki, wzmacniane partią kotłów i podkreślone małą kadencją doskonałą, akordami As-dur i Des-dur.

Koda (t. 61-73) rozpoczyna się sekwencyjnymi powtórzeniami współbrzmień kwartowych w partii harfy, fletu i oboju, charakterystycznymi dla tradycyjnej muzyki chińskiej. Po *tremolo* kotłów w takcie 63 harfa gra solo aż do taktu 68. Zakończeniem utworu jest dynamiczny fragment, grany przez smyczki i fagot, który *attaca subito* przechodzi do następnej części. Podobnie jak w części A¹, również w kodzie dodany zostaje do skali Des *Gong* dźwięk g na czwartym stopniu skali oraz dźwięk c na stopniu siódmym, tworząc tym samym skalę pentatoniczną siedmiostopniową.

Z wyjątkiem kadencji małej doskonałej w taktach 59-60, cała część utrzymana jest w charakterystycznych dla chińskiej tradycji skalach pentatonicznych.

3.9. Część ósma – Góry wyglądają iluzorycznie pośród chmur

Analiza partii wokalnych

Ósma część Oratorium przeznaczona jest na 3-głosowy chór żeński (sopran I, sopran II i alt). Kompozycja liczy 38 taktów. Tempo całości zostało oznaczone jako *Andante sostenuto*. Metrum zmienia się z 4/4 na 3/4, 5/4, 2/4 i powraca do 4/4. Dynamika zawiera się w przedziale *pianissimo possibile* - *forte*. Główną skalą utworu jest chińska skala pentatoniczna C Yu o dźwiękach c-es-f-g-b oraz F Yu o dźwiękach f-as-b-c-es. Część ta charakteryzuje się polifonicznym prowadzeniem głosów z zastosowaniem imitacji. W zakresie makroformy dzieli się na dwie części A i B ze wstępem i łącznikiem pomiędzy częściami. Przedstawia to szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 9)

Tabela 9

Podział formalny części VIII

Nazwa część (Numery taktów)	Metrum	Skala	Dynamika
Wstęp (1-5)	4/4	C Yu	<i>pianissimo</i>
A (6-20)	4/4	C Yu	<i>pianissimo; piano;</i>
łącznik (20-22)	4/4	C Yu, F Yu	<i>mezzo forte; forte</i>
B (23-38)	3/4, 5/4, 4/4, 2/4	F Yu, C Yu	<i>mezzo piano; forte; pianissimo; piano; pianissimo possibile</i>

Źródło: opracowanie własne

Partia chóru żeńskiego (sopran I i sopran II) rozpoczyna się od taktu 6 w części A dynamiką *pianissimo*. Alt wchodzi *pianissimo* od taktu 8, dopełniając jedynie partię sopranów pod względem harmonicznym i rytmicznym. W części A używana jest przede wszystkim skala pentatoniczna C Yu o dźwiękach c-es-f-g-b. W taktach 10-14 pojawia się imitacja, w której kolejne głosy wchodzi po sopranie I, sprawiając wrażenie, jak gdyby

odslaniały się przed widzem kolejne, opisane w tekście słownym, warstwy chmur. W taktach 15-20 tekst słowny zostaje powtórzony, a trzy głosy śpiewają w dynamice *piano*. Muzyczną frazę rozpoczyna alt, po czym imituje ją sopran I, a następnie sopran II, wprowadzając drobne zmiany. Partia chóru zostaje zawieszona na fermacie w takcie 20 na współbrzmieniu f^1 - c^2 - f^2 .

W łączniku skala C *Yu* zamieniona zostaje na skalę F *Yu* o dźwiękach f-as-b-c-es. W takcie 23 rozpoczyna się część B, w której (t. 24-36) nadal pojawiają się imitacje. Głosy chóralne bezustannie to wznoszą się, to znów opadają, przywodząc na myśl dyskutujących ze sobą ludzi. W takcie 27 na słowach "悲欢离合" ("bei huan li he", smutki i radości, rozstania i powroty) następuje dojście do punktu kulminacyjnego tej części utworu. Dawno tłumione emocje dochodzą do głosu w dynamice *forte* by za moment w takcie 28 powtórzyć te same słowa *pianissimo*. W tym miejscu skala pentatoniczna powraca z F *Yu* do C *Yu*. W taktach 30-34 pojawiają się częste zmiany metrum, które podkreślają gorycz ziemskiego życia i bezradność związaną z tragicznym końcem tej historii. W takcie 35 przedłużona przez takt cała nuta podkreśla ostatnie słowo partii chóralnej – "空" ("kong", pustka).

Partia chóralna tej części utworu używa czystych skal pentatonicznych, co odróżnia ją od części poprzednich, gdzie pojawiały się dźwięki obce. Melodia oparta na strukturze pięciu podstawowych dźwięków pentatoniki nadaje tej części utworu wyraźny charakter chińskiej muzyki klasycznej.

Analiza partii instrumentalnych

W oryginalnej wersji Oratorium część ósma była jedyną częścią, gdzie poza fortepianem pojawiał się też akompaniament innych instrumentów, to jest skrzypiec, wiolonczeli i fortepianu lub harfy. W nowej wersji Beata Wróblewska rozszerzyła fakturę muzyczną tej części, włączając do akompaniamentu następujące instrumenty: flet, obój, fagot, harfę, skrzypce I, skrzypce II, altówkę, wiolonczelę i kontrabas.

Na początku smyczki oraz instrumenty dęte drewniane grają ten sam materiał muzyczny *unisono* lub w o oktawie, a te same motywy melodyczne pojawiają się następnie w części A w partii głosów żeńskich, podczas gdy instrumenty smyczkowe i

dęte drewniane akompaniują im dłuższymi wartościami rytmicznymi. W takcie 15 wchodzi harfa, której towarzyszy fagot. Od taktu 16 skrzypce I grają *unisono* z fletem i sopranem I, natomiast skrzypce II razem z sopranem II. We wstępie i części A materiał muzyczny zawiera się w kręgu skali pentatonicznej C *Yu* bez dźwięków obcych.

Po fermacie w taktach 20-23 kompozytorka umieściła krótki łącznik, w którym wiodącą linię melodyczną prowadzi flet, towarzyszy mu *arpeggio* harfy i smyczki. W łączniku skala pentatoniczna C *Yu* zmienia się na skalę F *Yu*, bez zmiany znaków przykluczowych.

W takcie 23 rozpoczyna się część B, głosem chóralnym towarzyszy harfa, smyczki i dęte drewniane. Skrzypce I, II i altówka grają artykulacją *tremolo* na długich wartościach rytmicznych, a harfa wypełnia narrację muzyczną stałym ruchem ósemkowym, na przemian z *arpeggiami* i dużymi kontrastami dynamicznymi. Podobna dynamika zastosowana jest w partiach instrumentów dętych drewnianych i smyczkach. W taktach 23-27 poszczególne linie melodyczne instrumentów prowadzone są w skali pentatonicznej F *Yu*, natomiast od taktu 28 do końca tej części w skali C *Yu*. W ostatnich taktach motywy melodyczne przeplatane są pomiędzy głosami.

3.10. Część dziewiąta – Południowy Dziedziniec konkubin zarósł trawą

Analiza partii instrumentalnych i *parlando*

Dziewiąta część jest przeznaczona na baryton *parlando* i instrumenty. Dla partii *parlando* przygotowano tekst w języku chińskim i angielskim, co pozwala na dostosowanie wersji językowej do wykonawcy-solisty. Ponieważ w tej części nie ma partii chóru, tak więc *parlando* barytonu i partie instrumentalne będą analizowane łącznie.

W części dziewiątej *Song of Eternal Sorrow* skład instrumentalny przedstawia się następująco: flet, obój, fagot, kotły, trójkąt, gong, harfa, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas.

Kompozycja liczy 45 takty, tempo całości zostało oznaczone jako Moderato (ćwierćnuta=69). Metrum to niezmiennie 4/4. Dynamika zawiera się w przedziale *pianissimo possibile* - *forte*. Utwór napisany jest w dwóch skalach pentatonicznych: C *Yu* i Es *Gong*, natomiast w zakończeniu pojawia się również tonacja h-moll. W zakresie

makroformy dzieli się na 3 części: A, B i C, co szczegółowo wraz ze skalami przedstawia poniższa tabela. (Tabela 10)

Tabela 10

Podział formalny części IX

Nazwa część (Numery taktów)	Skala
A (1-25)	C Yu, Es Gong + d, as
B (26-34)	Es Gong + d
C (35-45)	h-moll

Źródło: opracowanie własne

Części A rozpoczyna od przedtaktu harfa, wprowadzając skalę pentatoniczną C Yu. Prowadzi śpiewną linię melodyczną, wzbogaconą *arpeggiami* w górę. Harfowym *arpeggiom* w takcie 3 towarzyszy baryton *parlando* i trójkąt, które zaczynają od dynamiki *mezzo piano*. Nałożenie na to niższych dźwięków wiolonczeli daje efekt szerokiego pola dźwiękowego. Od taktu 8 w równoległej partii harfy i oboju dodany zostaje dźwięk obcy as, dzięki czemu powstaje skala pentatoniczna sześciostopniowa, o dźwiękach c-es-f-g-as-b. Dodanie instrumentów dętych drewnianych sprawia, że faktura ulega dalszemu wzbogaceniu i urozmaiceniu rytmicznemu. Partia *parlando* wyraża przygnębienie spowodowane powrotem do opuszczonego pałacu po tak strasznej tragedii. W taktach 12-16 w partii harfy pojawia się wariant motywów z taktów 8-11. W takcie 12 zgrabnie powtórzono motyw z taktu 9, natomiast takt 13 jest refleksją na temat taktu 8 (przykład 14 i 15).

Przykład 14

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część IX, takty 1-12

Baritone Solo

朗诵 地 转 天 旋, 几 番

Parlando The heaven revolves, the earth turns, seasons

Arpa

mf *f*

Bar. Solo

寒 暑， 历 劫 归 来， 依 稀 院 宇。 但 见

come and go. Returning from the disaster, the palaces stood still. The emperor

Ar.

Przykład 15

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część IX, takty 13-16

Bar. Solo

那， 花 萼 楼 高 芙 蓉 苑 小， 一 般 的

saw, Calyx Building and the Lotus Garden, the carved beams

Ar.

Użycie imitacji w partiach różnych instrumentów służy nieustannemu eksponowaniu motywów tematycznych. W taktach 12-15 szczególnie słyszalna jest partia fletu, co wpływa na wzbogacenie także partii harfy. Jednocześnie kotły grają *tremolo*, co w pewnym stopniu popycha tok muzycznej narracji do przodu. Potem w takcie 14 w partii harfy i oboju zostaje dodany dźwięk obcy *d*, a więc skala zmienia się w skalę pentatoniczną siedmiostopniową *C Yu + d + as*. Od taktu 16 instrumenty dęte drewniane i kwintet smyczkowy tworzą dialog. W tym samym czasie skala pentatoniczna zmienia się z *C Yu* na *Es Gong*, o dźwiękach *es-f-g-b-c*. W taktach 18-20 podobny motyw przeprowadzony jest przez partie różne instrumenty: najpierw flet, obój i fagot, potem skrzypce I, skrzypce II, altówka oraz wiolonczela, a następnie ponownie obój. Harfa natomiast wykonuje w tym czasie *arpeggia* w górę, a następnie w oparciu o techniki polifoniczne nieustannie rozwija temat. W taktach 21-25 rolę fagotu, trójkąta i wiolonczeli jest ozdabianie ornamentami nadrzędnej linii melodycznej.

Część B (t. 26-34) utrzymana jest także w skali pentatonicznej *Es Gong*. Od taktu 26 flet i obój wprowadzą nowy motyw, a następnie skrzypce I i II, altówka, harfa i fagot

skupiają się na przekształceniach wariacyjnych tego motywu. Harfa w taktach 29-30 dodaje zmiany rytmiczne, dynamizując linię melodyczną, a w sferze melodycznej dźwięk obcy d, tworząc skalę pentatoniczną sześciostopniową, Es *Gong* + d. Podobnie w taktach 31-32 szesnastkowo-ósemkowe figury rytmiczne przekazane zostały z partii harfy do fletu i oboju. Użycie kontrastu dynamicznego *forte* i *piano* w takcie 33 sprawia, że naprzemienne wykonywanie tego samego motywu przez skrzypce I i altówkę oraz flet i harfę przynosi wrażenie wszechogarniającego echa, przedłużonego fermatą. Część B kończy się głębokim westchnieniem barytonu *parlando*.

Część C rozpoczyna się od *sforzato* kwintetu smyczkowego, a skala pentatoniczna zamienia się w h-moll. W partii barytonu *parlando* dają się zauważyć mocniejsze zmiany nastroju – w powtarzających się słowach w taktach 35-36 pojawia się więcej uczucia żalu i wzburzonych emocji. Skrzypce I, II i altówka oraz instrumenty dęte drewniane w dynamice *forte* rozpoczynają temat w takcie 37, po czym wiolonczele, altówki i harfa odpowiadają im. Ponownie skrzypce I i II od taktu 38 dialogują z wiolonczelami i harfą, a w takcie 40 rolę skrzypiec I i II przejmują obój i fagot, którym odpowiadają harfa, wiolonczele i altówki. Po tym następuje fraza końcowa ze stopniowym wygaszaniem dynamiki do *pianissimo possibile* w tonacji h-moll harmoniczej.

W tej części wstępuje połączenie skali pentatonicznej z systemem tonalnym dur-moll. Cechą charakterystyczną jest partia *parlando* solo barytonu, bez udziału głosów chóralnych.

3.11. Część dziesiąta – *Ten smutek trwa wiecznie*

Analiza partii chóralnych i barytonu solo

Dziesiąta część jest przeznaczona na 4-głosowy chór mieszany i baryton solo. Kompozycja liczy 51 takty, tempo utworu ma charakter zmienny. Metrum zmienia się z 4/4 na 6/4 i 2/4, po czym powraca do 4/4. Zmiany dynamiczne zawierają się w zakresie *pianissimo-forte*. Tonacją utworu jest h-moll. W zakresie makroformy utwór dzieli się na trzy części: A, łącznik, B i C. Przedstawia to szczegółowo poniższa tabela. (Tabela 11)

Tabela 11Podział formalny części X

Nazwa część (Numery taktów)	Metrum	Tonacja	Tempo
A (1-18)	4/4; 6/4	h-moll	<i>Andanto Lamentoso</i> (ćwierćnuta = 63)
Łącznik (18-21)	4/4	h-moll; a-moll	<i>rit.</i> <i>A tempo</i>
B (22-31)	2/4; 4/4	a-moll; D-dur	<i>un poco accel.</i> <i>rit.</i>
C (31-51)	4/4	D-dur; h-moll	<i>Largamente</i> <i>Adagio</i> <i>a tempo, rit.</i>

Źródło: opracowanie własne

Sopran, alt i tenor rozpoczynają swoje partie w takcie 2 z przesunięciem jednej ćwierćnuty, bas w takcie 3. Głosy żeńskie, a za nimi męskie w dynamice *piano* naprzemiennie powtarzają słowa tekstu, pozostając w stosunku do siebie w odległości tercji. Podkreśla to pustkę i chłód, panujące w opuszczonym, spowitym deszczem pałacu. W partii sopranu w takcie 2 pomiędzy słowami "凄" ("qi", samotny), "秋" ("qiu", jesień) znajduje się skok o sekstę małą, symbolizujący łkanie, natomiast w takcie 3 sopran i bas śpiewają dźwięki h i ais, tworzące sekundę małą, oddające smutek opuszczonego pałacu. W taktach 6-9 poszczególne głosy powtarzają poprzedni tekst słowny oraz sposób stopniowego dołączania się. Pojawienie się alteracji w partii sopranu i tenoru (dźwięk b w takcie 7) oraz w partii altu i tenoru (dźwięk ais, w takcie 9) sprawia, że tonacja staje się bardziej mroczna. W taktach 10-13 głosy żeńskie i męskie śpiewają równolegle w odległości seksty. Rozpoczynają sopran i alt, a następnie wchodzi tenor i bas, tworząc kanon, który symbolizuje westchnienia dwórek i strażników. Następnie w taktach 14-18 kolejność zmienia się: rozpoczynają tenory, a kontynuują alt, sopran i bas. W części A obecne są częste zmiany metrum (4/4, 6/4), a także tempa. Narracja muzyczna zasadniczo opiera się na ćwierćnutach i półnutach z nielicznymi ósemkami, dzięki czemu powolna i melancholijna linia melodyczna podkreśla przygnębiający, tragiczny nastrój.

W części B (t. 22-31) pojawia się baryton solo z orkiestrą, a tonacja zmienia się na a-moll. Motyw barytonu z taktu 22 wykazuje pewne pokrewieństwo z linią melodyczną sopranu z taktów 2-3 (część A). Partia solisty jest bardzo urozmaicona pod względem rytmicznym, obecne są liczne ćwierćnuty i ósemki z kropką, co w rezultacie daje wrażenie przerywanej szlochaniem linii melodycznej. W taktach 26-29 tempo jest wolniejsze, ale pojawiają się też lokalne zmiany tempa, którym towarzyszą dźwięki obce f oraz w taktach 27-29 zejście po dźwiękach skali chromatycznej. Zabiegi te oddają nastrój beznadziei i bezbrzeżnej tęsknoty za Yang Yuhuan. Od taktu 31 tonacja zmienia się z a-moll na D-dur.

Część C rozpoczyna się w tonacji D-dur i przeznaczona jest na baryton solo i chór mieszany. W taktach 32-35 znajdują się dwa powtarzające się zdania "思重重，念重重" ("si chong chong, nian chong chong", w tekście libretta oddane jako "tęsknota"). Rolą chóru jest dodanie do partii barytonu solo rodzaju odpowiedzi, która potęgowałaby wrażenie echa w pustym pałacu. W takcie 42 w partii barytonu solo i w taktach 42-43 w partii altów i tenorów pomiędzy słowami "闻" oraz "天" ("jian", świat ziemski, "tian", niebo) umieszczony jest skok o oktawę czystą. Poprzez użycie dźwięków o tak dużej rozpiętości kompozytor pragnął symbolicznie oddać odległość pomiędzy "ziemią" a "niebem", tym samym bezgraniczną odległość dzielącą teraz cesarza i jego ukochaną Yang Yuhuan. W taktach 43-44 chór posługuje się dysonansowymi akordami zmniejszonymi, a następnie baryton solo schodzi o oktawę niżej i pełnym rozpaczem, delikatnym *Adagio* śpiewa "再也难逢" ("zai ye nan feng", trudno byłoby się im ponownie spotkać). W taktach 45-46 odpowiada mu chór, po czym następuje zakończenie w ponurej, ciemnej tonacji h-moll (przykład 16).

Przykład 16

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część X, takty 42-48

S.
天 上, 再 也 难 逢。
tien szan, dziej je nan fen.

A.
料 人 间 天 上, 再 也 难 逢。
lio zen jien tien szan, dziej je nan fen.

T.
料 人 间 天 上, 再 也 难 逢。
lio zen jien tien szan, dziej je nan fen.

B.
料 人 间 天 上, 再 也 难 逢。
lio zen jien tien szan, dziej je nan fen.

Bar Solo
息, 料 人 间 天 上, 再 也 难 逢。
si, lio zen jien tien szan, dziej je nan fen.

Analiza partii instrumentalnych

W dziesiątej części *Song of Eternal Sorrow* skład instrumentalny przedstawia się następująco: flet, obój, fagot, trąbka w B, kotły, gong, harfa, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas.

Cała ostatnia część Oratorium jest rodzajem marsza żałobnego (*Andante Lamentoso*) na 4/4, 6/4, i 2/4. W części A główny motyw marsza żałobnego prowadzony jest przez flet i skrzypce I, natomiast rytm marszowy podtrzymują kotły i skrzypce II. Gong o tradycyjnie dworskim charakterze brzmienia jest grany majestatycznie, całymi nutami. W takcie 3 do instrumentów do fletu i oboju dołącza fagot. Od taktu 5 górne smyczki grają artykulacją *tremolo*, a dolne powtarzają motyw instrumentów dętych drewnianych z taktu 4. Od taktu 6 te zasady prowadzenia poszczególnych głosów obowiązują aż do taktu 18. Kotły podtrzymują przez cały czas tempo marszowe.

Takty 18-21 to krótki łącznik w którym skrzypce I *divisi* i flet powtarzają trzykrotnie ten sam motyw melodyczno-rytmiczny. Fagot, wiolonczela i kontrabas poruszają się półnutami, a skrzypce II i altówki na przemian półnutami i ósemkami. Łącznik moduluje z tonacji h-moll do a-moll.

Część B (22-31) rozpoczyna się w tonacji a-moll w partii instrumentów smyczkowych, w takcie 23 dołącza długimi nutami (całe nuty, półnuty) fagot. Charakterystycznym rytmem wiolonczel i kontrabasów jest synkopa i triola ósemkowa, które podtrzymują nastrój głównej linii melodycznej barytonu solo. W górnych smyczkach brzmią akordy, wykonywane całymi- i półnutami. Część ta moduluje z tonacji a-moll do D-dur.

W ostatnim fragmencie od taktu 31, najpierw wchodzi harfa ze smyczkami, a następnie w takcie 32 flet razem z głównym głosem harfy i górne smyczki. W takcie 34 dołącza obój, który wraz z fletem, harfą i skrzypcami I gra oktawie. Stopniowo natężenie dźwięku powiększa się wraz z kolejnymi wejściami chóru, aż do taktu 39. Następnie wolumen brzmieniowy zostaje zredukowany o partię harfy, a w takcie 41 również o instrumenty dęte drewniane. Mimo to od taktu 42 narasta *forte*, a utwór przechodzi do punktu kulminacyjnego, który trwa aż do fermaty w takcie 44. Zakończenie utworu *Adagio* i *a tempo* stanowi klamrę zamykającą całości, w której środki techniki kompozytorskiej są analogiczne jak na początku tej części. Tonacja także powraca z D-dur do h-moll.

3.12. Związki słowno-muzyczne w utworze

Śpiew choralny i solowy to sztuka będąca połączeniem muzyki i słowa. To połączenie tekstu słownego i linii melodycznej, które charakteryzuje się "pociągającym pięknem artystycznym harmonii i współdziałania słowa i dźwięku oraz wartością artystyczną połączenia muzyki i literatury."³⁸ Zatem przekaz utworu muzycznego cechuje się zarówno abstrakcyjnością muzyki, jak i konkretnością języka. Elementy języka muzycznego obejmują emocje – na przykład ton smutny jest związany z wolnym tempem, a ton wesoły z tempami skocznymi i szybkimi oraz ekspresją – na przykład ton zapowiadający nagłą zmianę lub nieoczekiwany element wyraża się użyciem większych skoków interwałowych, często używane są też gęste struktury rytmiczne, a melodia pnie

³⁸ Xiu Hailin, Luo Xiaoping, *Yinyue meixue tonglun (Ogólne wprowadzenie do estetyki muzyki)*, Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, Shanghai 1999, s. 453. 修海林, 罗小平, 《音乐美学通论》, 上海音乐出版社, 上海 1999, 第 453 页。

się w górę. Zmiana nastroju może wyrażać się też w zmianie tonacji i następującej po niej zmianie elementów języka muzycznego. Dużą różnicę pomiędzy językiem chińskim i językami indoeuropejskimi stanowią występujące w języku chińskim tony³⁹, które prowadzą do częstszych zmian intonacji. Dzięki nim oryginalny tekst libretta sam w sobie ma już bogatą linię melodyczną. W oratorium *Song of Eternal Sorrow* kompozytor w sposób bardzo przemyślany wykorzystał naturalnie istniejące elementy emocjonalne i ekspresyjne języka chińskiego do połączenia go z muzyką.

A. Elementy emocjonalne

W pierwszej części ostatnie słowa każdej frazy kończą się na "n", np. "云" ("yun", chmura, takt 7) lub "展" ("zhan", rozwijać, takt 36). Rymy wprowadzić nie pokrywają się ze sobą, ale w obu przypadkach miękkim zamknięciem samogłoski "u" oraz "a" jest nosowa spółgłoska "n", wymawiana w podobny sposób. Spółgłoskę tę można przeciągnąć, a w trakcie tego koniuszki ust unoszą się do góry, co wytwarza nastrój lekki i wesoły.

W części trzeciej i piątej pojawiają się cechy rytmiczne charakterystyczne dla marszów wojskowych. Bogata faktura akompaniamentu pozostawia chórowi sporo miejsca na ekspresję. Na przykład przed słowem "残" ("can", okrutny, w t. 24) skrzypce I, II, altówki i flet grają szesnastkową septolę w górę, w celu spotęgowania emocji (przykład 17). Na słowo "安" ("an", pokój, w taktach 62-63) przypadają dwie półnuty połączone łącznikiem, a skrzypce I, II i altówki schodzą kwintolami w dół, co symbolizuje rychło zbliżający się atak rebeliantów. "can" i "an" zawierają w sobie część "an", której wymowa wymusza konieczność zaciskania zębów, przydając temu momentowi aurę wściekłości. W zakończeniu części piątej trzykrotnie powtórzone słowo "可杀" ("ke sha", godny śmierci, takty 56-58), spotęgowało wrażenie gniewu i niezadowolenia. W celu podkreślenia słowa "sha" (śmierć) dodano akcenty oraz określenie dotyczące wykonania *con fuoco*.

³⁹ Ta sama sylaba może mieć różne znaczenia w zależności od tego, czy wymawia się ją tonem równym, wznoszącym, opadającym lub opadająco-wznoszącym.

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część III, takty 23-29

W części szóstej główną tonacją jest tonacja molowa, która niesie ze sobą nastrój tragizmu. Partia sopranu solo obfituje w rytm punktowany, co skutkuje efektem dźwiękowym zbliżonym do płaczu. Słowa "断" ("duan", łamać, t. 8) i "叹" ("tan", wzdychać, takt 21) zawierają cząstkę "an", ale w tej części daje ona efekt dźwiękowy westchnięcia. Ponadto melodia cały czas opada, a na ostatnie słowa przypadają nuty o długich wartościach, co potęguje nastrój bezradności.

B. Elementy ekspresyjne

W części drugiej przy pomocy spokojnej, ekspresywnej linii melodycznej akompaniamentu, zawiązany zostaje nastrój pokoju i łagodności. Wyrazy na końcu wersów "净" ("jing", czysty, t. 9) oraz "星" ("xing", gwiazda, t. 13) kończą się częstką "ing", co w połączeniu z nutami o długich wartościach tworzy efekt przedłużenia dźwięku. Ponadto taki zabieg pozostawia pole do interpretacji w kwestiach dynamicznych i agogicznych. W momencie wejścia sopranu w takcie 17 tonacja zmienia się z E-dur na F-dur, a w taktach 17-23 użyto dysonansowych interwałów takich jak septyma zmniejszona czy sekunda mała. W ten sposób, dzięki połączeniu zmian w linii melodycznej ze zmianą tonacji, opisano zmiany nastroju poszczególnych bohaterów.

Część czwarta charakteryzuje się użyciem wersów o nieregularnej długości. Autorka podczas tłumaczenia tekstu z języka chińskiego na angielski zwróciła szczególną uwagę na dopasowanie długości poszczególnych słów do linii melodycznej akompaniamentu, przy czym pewne różnice były nie do uniknięcia. Interpretacja tej części każe zwrócić uwagę na trzy rodzaje emocji i nastroju. Najpierw jest to opis scen radosnych i beztroskich, gdzie słowo "安" ("an", pokój, t. 20) wyraża spokój i ciszę, a akompaniament jest delikatny i elegancki. Po tym następuje gwałtowne przejście do napiętej sytuacji wojennej, gdzie wyraz "反" ("fan", przeciwko, t. 26) przekazuje emocje gniewu i wściekłości, zmuszając do zaciśnięcia zębów. Od taktu 23 kwintet smyczkowy akcentuje krótkie nuty, odpowiadające treści tekstu słownego. Na końcu wyrażona jest nieuchronność katastrofy, gdzie słowo "难" ("nan", trudność, t. 51) przypomina westchnięcie. Kwintet smyczkowy pełni w tej części eksponowaną rolę i za pomocą zmian artykulacyjnych i dynamicznych wyraża bezsilność i ból bohaterów.

W części dziesiątej często pojawiają się zmiany metrum oraz wyrazy złożone z dwóch takich samych sylab. Wyraża to w sposób bezpośredni powagę żałobnych emocji, co obrazują słowa "凄凄" ("qiqi", chłodny i opuszczony, t. 2) oraz "重重" ("chongchong", raz za razem, t. 32-35). Ponadto w strukturze utworu użyto takich technik jak śpiew naprzemienny i imitacja, co zaowocowało wytworzeniem wrażenia większej ilości głosów. Część B (t. 22-31) przeznaczona jest na baryton solo i kwintet smyczkowy, a w partiach wiolonczeli i kontrabasów pojawiają się nowe figury rytmiczne (kolejne synkopy

i triole ósemkowe), które symbolizują dźwięk jesiennego deszczu. W partii barytonu skokowi o oktawę odpowiada sylaba "怕" ("pa", bać się, t. 27), która wymawiana jest z otwartymi ustami i przypomina krzyk przez łzy. Dzięki takim zabiegom zarówno tęsknota, jak i żal bohaterów, spotęgowane zostają do najwyższego możliwego stopnia.

C. Elementy emocjonalno-ekspresywne

Część siódma jest najbardziej reprezentatywna, jeśli chodzi o elementy ekspresywne i emocjonalne. Wstęp opiera się na ósemkach i sekstoli szesnastkowej, które umiejscawiają przedstawianą scenę na górskiej drodze w czasie ucieczki cesarza. Rytm fonetyczny wyznaczany jest przez wersy o różnej długości (trzy, pięć lub siedem sylab), natomiast górzysta rzeźba terenu wyrażona jest przez układ poszczególnych głosek i zmiany w dynamice. W wersach trzysylabowych często używany jest liczebnik "一" ("yi", jeden, w t. 12-13, 16-17 itd.). Taki schemat rytmiczny pojawia się w wielu miejscach, co podkreśla powtarzalność tak struktury zdań, jak i struktury rytmicznej. W takcie 23 następuje przejście do skali pentatonicznej E *Gong*, a w partii altu i tenora występują dźwięki alterowane. Zmienia to barwę całości i podobnie jak tekst, maluje obraz powoli nadchodzącego zmroku. Te dwa elementy, zmiana tonalności i alteracja, składają się na zmianę nastroju. W części C (t. 37-44) i części A₁ (t. 47-61) zachodzą zmiany tonalne i często używane są wyrazy złożone z dwóch powtarzających się sylab. Melodia chóru opada, czym przywodzi na myśl spadające krople deszczu. W porównaniu do części A₁, w części A (t. 12-22) więcej jest słów bezpośrednio wyrażających emocje, takich jak "płakać", "wzdychać", "głośno łkać". Dla podkreślenia tego ostatniego wyrażenia użyto pauzy, która sprawia, że śpiew staje się urywany i bardziej przypomina płacz. Wyraża tym samym bezgraniczny żal i rozpacz po stracie.

Rozdział IV. Problemy wykonawcze w pracy z solistami, chórem i orkiestrą nad utworem Beaty Wróblewskiej

Beata Wróblewska opracowała oratorium *Song of Eternal Sorrow* na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę, opierając je na dwóch współzależnych warstwach – języku i muzyce. Dzieło to charakteryzuje się bogactwem klasycznych, tradycyjnych melodii chińskich, jak również obecnością znanej od pokoleń dramatycznej historii. Warstwa słowna jest ważnym elementem tego dzieła. Soliści i chór, jako przedstawiciele strony wokalne utworu, są nie tylko nośnikami faktury dźwiękowej, ale także – a może przede wszystkim – warstwy słownej, odpowiadając za literacki aspekt utworu. Narracja tekstu słownego w utworze jest kluczowym elementem, na który należy zwrócić szczególną uwagę. Dyrygent podejmujący się premierowego wykonania tego dzieła musi uważnie zająć się kwestiami prezentacji i kreacji. Musi on pochylić się nie tylko nad sprawiającymi trudność zmianami metrum, dykcją, akcentacją, artykulacją tekstu czy prozodią słowa, ale także nad konkretnymi elementami dzieła muzycznego, takimi jak melodyka, rytmika, agogika, dynamika i artykulacja. Ten proces, który zawiera w sobie elementy twórcze oraz badawcze ujawnia podczas prób różnorodne problemy i trudności wykonawcze. W tej części pracy autorka opisze proces modelowania elementów dzieła muzycznego oraz rozwiązywania łączących się z tym trudności, na które napotkała w toku współpracy z muzykami: solistami, chórem i orkiestrą. Przede wszystkim ujęte tutaj zostaną problemy napotkane podczas pracy z chórem mieszanym, a także przedstawione zostaną praktyczne zastosowania technik dyrygenckich.

4.1. Proces przygotowania partii chóralnej

W tym rozdziale autorka omówi i podda dyskusji proces prób z chórem 441 Hz oraz przygotowania dyrygenckiego poprzedzającego próby. Największym wyzwaniem, jakie przed nieznającymi języka chińskiego chórzystami stawiało oratorium *Song of Eternal Sorrow* była chińska artykulacja i dykcja. Ze względu na duże różnice między dziełem chińskim a językami i kulturą słowiańską, chińska wymowa i melodia języka były największą trudnością w przygotowaniu tego dzieła. Drugim problemem był fakt, że w

utworze często pojawia się skala pentatoniczna i skala pentatoniczna siedmiostopniowa, które są tak charakterystyczne dla tradycyjnej muzyki chińskiej. Chórzyści, przyzwyczajeni do systemu harmonicznego dur-moll, nie mieli okazji często spotykać się z takimi skalami, dlatego tak ważne było przygotowanie i analiza utworu przez dyrygenta przed rozpoczęciem prób. Poniżej przedstawiony zostanie dokładny przebieg pracy dyrygenta podczas przygotowania utworu.

4.1.1. Wymowa tekstu słownego

"Jedną z ważnych różnic między językiem polskim i językiem chińskim jest to, że język chiński jest językiem tonalnym"⁴⁰. Członkowie polskiego chóru byli przyzwyczajeni do braku tonów w swoim języku ojczystym. Z tego powodu ćwiczenie chińskiej wymowy i związanych z nią czterech tonów języka chińskiego⁴¹ było jedną z większych trudności, jakie pojawiły się w trakcie prób. Z tego powodu przed rozpoczęciem prób autorka przygotowała polską transkrypcję, która została dodana pod chińskim tekstem w każdej z części utworu. Transkrypcja ta w przybliżony, ale intuicyjny dla Polaków sposób oddawała chińską wymowę tekstu. W ten sposób usprawnione zostały próby i odczyty tekstu, a materiały przekazane chórzystom były dla nich bardzo zrozumiałe. Ponadto autorka przygotowała nagrania z chińską wymową tekstu, dzięki czemu chórzyści mogli także ćwiczyć samodzielnie.

Dzięki próbom z chórem 441 Hz, autorka odkryła, że obecność lub brak melodii znacząco wpływa na wymowę tonów. Tony w języku chińskim decydują o znaczeniu wyrazu; kiedy tekst nie ma melodii (czyli podczas zwykłego czytania), tony języka chińskiego są większym problemem dla członków chóru, ponieważ nieobecność innych

⁴⁰ Wang Anhong, *Hanyu shengdiao tezhen jiaoxue tantao* (Analiza metod nauczania tonów języka chińskiego), [w:] *Nauczanie i studia językoznawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Języka i Kultury w Pekinie, Pekin 2006, nr 3, s. 70. 王安红,《汉语声调特征教学探讨》, 摘自《语言教学与研究》2006 第 3 期, 北京: 北京语言大学出版社, 第 70 页。

⁴¹ Cztery tony: "w języku chińskim wyróżnia się cztery tony: pierwszy (阴平) – wysoki, ciągły, oznaczany symbolem ¯ nad samogłoską; drugi (阳平) – rosnący, oznaczany ´, trzeci (上声) – opadająco-rosnący, zaznaczany jako ˇ, czwarty (去声) – opadający, z symbolem `." Jing L., *Analiza formalna, problemy wykonawcze i cechy indywidualnego stylu kompozytorskiego na przykładzie dwóch utworów Liu Xiaogenga Return Home i Rippling Brook*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. zw. dra hab. Waldemara Górskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2020, s. 12.

elementów podkreśla ich naturalnie duże znaczenie. Po dodaniu melodii do tekstu, tonalność języka chińskiego jest znacząco osłabiana przez elementy muzyczne, a w tekście śpiewanym właściwie nie da się wyróżnić oryginalnych tonów języka chińskiego. Są one zastępowane przez melodię utworu, która ustala nowy "ton" dla każdej z sylab tekstu. Z tego powodu podczas prób autorka upraszczała tonalność języka, czytając tekst bez tonów lub czytając wszystkie słowa na pierwszym tonie, w ten sposób niwelując trudności, z jakimi borykali się członkowie chóru. Tak więc w trakcie prób okazało się, że tony języka chińskiego są o wiele mniejszym problemem, niż autorka początkowo sądziła.

Następną kwestią była wymowa tekstu słownego. Ta kwestia nie przysporzyła aż tyle problemów, ponieważ języki chiński i polski mają bardzo wiele podobnych fonemów, chociaż istnieją różnice w sposobie ich zapisu. Na przykład chińska spółgłoska "zh" jest podobna do spółgłoski zapisywanej po polsku jako "dź" (cz. I, t. 35, 招[zhao/dżao]); chińskie "ch" jest podobne do polskiego "cz" (cz. X, t. 17 愁[chou/czoł]); natomiast chińskie "sh" do polskiego "sz" (cz. VII, t. 12, 山[shan/szan]).

Nieco wyjątkowa była spółgłoska "r", która w obu językach zapisywana jest za pomocą takiej samej litery, ale oznacza całkiem inny dźwięk, o innym miejscu i sposobie artykulacji. Spółgłoskę tę "uzyskuje się w języku polskim czy włoskim na zasadzie wibracji szczytu języka (w fonetyce nosi to nazwę spółgłoski "frykatywnej")"⁴², ale w języku chińskim litera ta oznacza spółgłoskę szczelinową z retrofleksyjną dźwięczną, a więc jest ona podobna do polskiego "ż/rz". Z tego względu podczas prób autorka podkreślała, że w języku chińskim nie ma "wibrującego" r, a literę tę należy czytać jako "ż", jak na przykład w części II, w takcie 6, 入[ru/żu]; części VII, w takcie 25, 日[ri/ży].

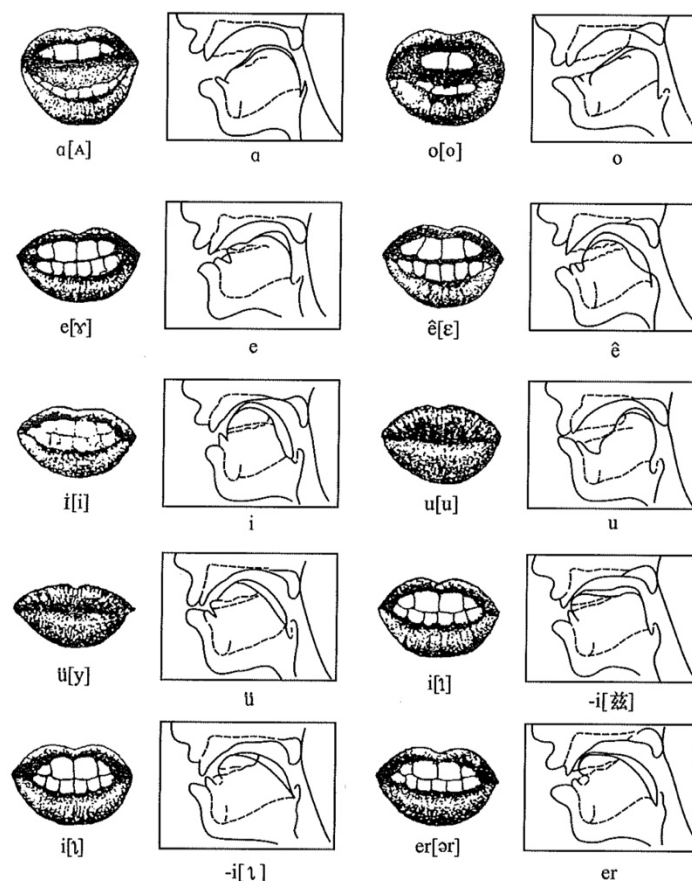
Inną trudnością było wymawianie samogłoski "ü", która w języku polskim jest nieobecna. W języku chińskim jest to samogłoska przymknięta przednia zaokrąglona. Podczas prób, w celu zagwarantowania poprawnej, stałej wymowy, autorka

⁴² M. Fedyk-Klimaszewska, *Problematyka dykcji i artykulacji w realizacji polskiej i obcej literatury wokalne*, [w:] *Emisja głosu*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2021, s. 170.

poinstruowała chórzystów, aby wymawiali ją jako dźwięk pomiędzy samogłoskami "i" i "u", co zostało pokazane na poniższej ilustracji (Fotografia 1).

Fotografia 1:

Układ narządów artykulacyjnych przy wymawianiu samogłosek w języku chińskim



Źródło: Huang Borong, Liao Xudong, *Xiandai hanyu (Współczesny chiński)*, Wydawnictwo Szkolnictwo wyższego, Pekin 2017, s. 48.

Kolejną różnicą w systemach fonetycznych obu tych języków są dyftongi. Część dyftongów języka chińskiego nie ma swoich odpowiedników w języku polskim (na przykład "ao", jak w słowie "高" [gao]). Przyzwyczajenie się do tych nieznanych dyftongów było dla chórzystów o tyle trudne, że ich wymawianie nie polega po prostu na wypowiedzeniu następujących po sobie samogłosek, ale "wymawianie dyftongu jest dynamicznym procesem, podczas którego język przemieszcza się z jednej pozycji do

drugiej, a zmiana barwy dźwięku jest ciągła"⁴³. Podczas prób chórzysci mieli wątpliwości co do tego, jak należy wykonać sylaby z dyftongami, na które przypada kilka dźwięków. Przykładem może być sylaba "飘风" [piao/pio] w części I, w taktach 37-39 i 54-56. W odniesieniu do tego problemu autorka zaleciła, aby nie rozбивać dyftongu w sytuacjach, kiedy przypada na niego więcej dźwięków, ale śpiewać na jego ostatnią samogłoskę. (przykład 18)

Przykład 18

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 30-39

The musical score shows four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Chinese and Pinyin. A red box highlights the Soprano part in measures 37-39, showing the syllable 'pio' followed by 'pio-o-o' and 'pio pio-o-o'. The box also contains the instruction 'rit. dolce' and dynamic markings 'p' and 'f'.

W przykładzie 18 można zauważyć, że podczas śpiewania pierwszego dźwięku należy zakończyć wymawianie spółgłoski "p", po której następuje krótkie "i" oraz przedłużone "o", które później przedłużane jest na kolejne dźwięki. Tak więc chórzysci mają śpiewać "pio-o-o", a nie "pi-i-o".

W związku z tym można wyciągnąć kilka wniosków praktycznych. Bez względu na to, czy chodzi o język polski czy chiński, każdy dźwięk (samogłoska czy spółgłoska) powinna być wypowiedzana i łączona z innymi głoskami możliwie naturalnie i swobodnie. Spółgłoski decydują o poprawnej dykcji, a śpiewa się przede wszystkim samogłoskami.

⁴³ Huang Borong, Liao Xudong, *Xiandai hanyu (Współczesny Chiński)*, Wydawnictwo Szkolnictwo wyższego, Peking 2017, s. 49. 黄伯荣, 廖旭东, 现代汉语, 高等教育出版社, 北京 2017 年, 第 49 页。

Trudne lub nieobecne w języku polskim spółgłoski lub samogłoski należy upraszczać lub używać dźwięków zbliżonych. Należy też pamiętać, że o właściwe wydobywanie tych dźwięków dbają takie narządy artykulacyjne, jak język i wargi⁴⁴.

Podczas pracy nad utworem autorka zachęcała chórzystów do używania poniższych ćwiczeń w celu polepszenia dykcji.

Ćwiczenia języka

- wysuwanie języka maksymalnie na zewnątrz, wykonywanie nim ruchów wahadłowych,
- dotykanie językiem wargi górnej, dolnej, kącików ust, staranie się sięgnąć językiem do nosa i uszu,
- liczenie zębów końcem języka na górze, na dole, po stronie zewnętrznej i wewnętrznej zębów,
- ćwiczenia zwiększające ruchliwość języka, z udziałem spółgłosek "n" i "l", w różnych kombinacjach przy udziale przedniej części języka: *nana, lala, nene, lele, nini, lili* itp.,
- ćwiczenia zwiększające ruchliwość języka podczas artykulacji staccato: szybkie wymawianie następujących głosek: *cz-cz, sz-sz, d-d, ż-ż* itp.⁴⁵.

Ćwiczenia warg

- cmokanie przy wysuniętych i zaokrąglonych wargach,
- dmuchanie, parskanie, gwizdanie na jednym tonie,
- wymawianie w szybszym tempie różnych konfiguracji samogłosek, np. *u-o, i-u, e-i, a-u* itp.,
- wymawianie w szybszym tempie różnych konfiguracji spółgłosek, np. *b-p, n-l, f-t, s-k* itp.⁴⁶.

⁴⁴ B. Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie*, Universitas Kraków 2014, s. 210.

⁴⁵ M. Fedyk-Klimaszewska, *Problematyka dykcji i artykulacji w realizacji polskiej i obcej literatury wokalne*, [w:] *Emisja głosu*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2021, s. 161.

⁴⁶ Tamże, s. 162.

Każde ćwiczenie należy najpierw wykonywać wolno, a potem zwiększać tempo. Dzięki temu narządy mowy będą w stanie ustalić właściwe pozycje artykulacyjne, a następnie zagwarantować poprawną wymowę.

4.1.2. Prozodia – Tekstu słownego z tekstem muzycznym

Akcent zdaniowy jest elementem języka mówionego i można go wyjaśnić jako silniejsze wymawianie ważnych części zdania w celu ich podkreślenia. Akcent ten zależy od uwarunkowań historycznych i zwyczajowych. W języku chińskim prawie każde słowo może być akcentowane, a akcent wpływa na to, z jaką siłą wymawiana jest sylaba i jej ton. W języku polskim taki mechanizm jest nieobecny.

Przykład ilustrujący prozodię jest bardzo dobrze pokazany w pierwszej części utworu. Pierwszy jej typ pojawia się w części I, w taktach 26-32 w dwóch frazach sopranu i altu, rozpoczynających się od słabej części taktu. Akcent muzyczny przypada na pierwszą miarę każdego taktu, a zakończenie każdej frazy jest naturalnie słabsze i pozbawione akcentu (przykład 19).

Przykład 19

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 21-39

The musical score is for the piece 'Song of Enteral Sorrow' by B. Wróblewska, measures 21-39. It is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Chinese with Pinyin and English transliteration. The Soprano part has a 'rit.' marking and a 'p' dynamic marking. The Alto part has a 'p' dynamic marking. The Tenor and Bass parts have a 'f' dynamic marking. The Soprano and Alto parts have specific measures highlighted with green boxes.

Soprano (S.): 霓裳仙韵, 舞一番, 羽衣回雪, 红袖翻云. 宛似 (lan sy)

Alto (A.): 霓裳仙韵, 舞一番, 羽衣回雪, 红袖翻云. 宛似 (lan sy) 菡萏迎风 (han dan jin fa)

Tenor (T.): 霓裳仙韵, 舞一番, 羽衣回雪, 红袖翻云. 云 (jün.)

Bass (B.): 霓裳仙韵, 舞一番, 羽衣回雪, 红袖翻云. 云 (jün.)

S. 羽衣回雪, 红袖翻云。 骊宫高处入青云, 歌一曲, 月府法音,
 ü i huej sle, honsiof fan jün. li gon gao czu zu cin jün, g i qü, jue fu fa jin,

A. 羽衣回雪, 红袖翻云。 骊宫高处入青云, 歌一曲, 月府法音,
 ü i huej sle, honsiof fan jün. li gon gao czu zu cin jün, g i qü, jue fu fa jin,

T. 番 骊宫高处入青云, 歌一曲, 月府法音,
 fan li gon gao czu zu cin jün, g i qü, jue fu fa jin,

B. 骊宫高处入青云, 歌一曲, 月府法音,
 li gon gao czu zu cin jün, g i qü, jue fu fa jin,

W trzecim typie takie same słowa pojawiają się w różnych miejscach fraz i z tego względu są inaczej akcentowane. Na przykład słowa "骊宫[li gong]" w części I, w taktach 3-7 akcentowane są podobnie jak w typie pierwszym, czyli zaczynają się od taktu niepełnego, a akcent pada nie na triolę (słowo "骊[li]"), a na słowo "宫[gong]" w takcie 4 (przykład 21). W połączeniu z idącą do góry linią melodyczną, cała ta fraza ma za zadanie podkreślić podmiot tego zdania, czyli "pałac", "宫[gong]", oraz uwydatnić jego wielkość. Tak więc w tym przypadku takie operowanie akcentem i melodią jest uzasadnione. W części X, w taktach 2-5 ponownie pojawiają się słowa "骊宫[li gong]", ale tym razem słowo "宫[gong]" znajduje się na końcu frazy i nie jest akcentowane ((przykład 22). Akcent jest natomiast na słowie "骊[li]", ponieważ zdanie to kończy opis przedstawionej sytuacji, a więc akcent na tym słowie jest zgodny z naturalnym akcentem logicznym w zdaniu. Tak więc podczas prób dyrygent powinien podkreślać, że te same słowa w różnych miejscach utworu należy inaczej analizować i inaczej traktować, tak aby akcent był logiczny, zgodny z akcentem zdaniowym oraz z linią melodyczną.

Przykład 21

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 1-11

Score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Chinese and Pinyin. The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). A green box highlights measures 1-5.

Lyrics (Chinese and Pinyin):

驪 宮 高 處 入 青 雲。 月 府 法 音, 霓 裳 仙 韻,
 Lǐ gāo gāo chù rù qīng yún. yuè fǔ fǎ yīn, ní cháng xiān yùn,

驪 宮 高 處 入 青 雲。 月 府 法 音, 霓 裳 仙 韻,
 Lǐ gāo gāo chù rù qīng yún. yuè fǔ fǎ yīn, ní cháng xiān yùn,

驪 宮 高 處 入 青 雲。 歌 一 曲, 舞 一
 Lǐ gāo gāo chù rù qīng yún. gē yī qǔ, wǔ yī lǚ i

Przykład 22

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część X, takty 1-5

Score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Chinese and Pinyin. The tempo is marked *p* (piano). A green box highlights measures 1-5.

Lyrics (Chinese and Pinyin):

淒 淒 秋 雨 洒 梧 桐, 寂 寞 驪 宮,
 qī qī qiū yǔ sǎ wú tóng, jì mò lí gōng,

淒 淒 秋 雨 洒 梧 桐, 寂 寞 驪 宮,
 qī qī qiū yǔ sǎ wú tóng, jì mò lí gōng,

淒 淒 秋 雨 洒 梧 桐, 寂 寞 驪 宮,
 qī qī qiū yǔ sǎ wú tóng, jì mò lí gōng,

淒 淒 秋 雨 洒 梧 桐, 寂 寞 驪 宮,
 qī qī qiū yǔ sǎ wú tóng, jì mò lí gōng,

Czwarty typ pojawia się przy chińskich słowach złożonych (o strukturze typu ABB, czyli z powtórzeniem drugiej sylaby). Zazwyczaj akcentowana jest pierwsza sylaba takiej struktury, tak jak na przykład w części X, w taktach 32 i 35. W tym miejscu dźwięki odpowiadające słowu złożonemu także ułożone są w formie ABB. Tak podczas czytania jak i podczas śpiewu, sylaby "思[si]" i "念[nian]" wymawiane są mocniej niż następujące

po nich sylaby "重[chong]". Ponadto, pierwszy dźwięk "重[chong]" także wymawiany jest nieco mocniej od drugiego (przykład 23).

Przykład 23

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część X, takty 31-36

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, measures 31-36. The lyrics are in Chinese and Polish. A green box highlights measures 31-32, showing the first two notes of the phrase "思重重" (sy cza cza) and "念重重" (nien cza cza). Red arrows point to the first note of each phrase, indicating a stronger accent.

Podczas prób członkowie chóru 441 Hz początkowo uważali, że te dwa dźwięki powinny być wymawiane z taką samą siłą, ponieważ mają takie same brzmienie i odpowiadają im takie same nuty. Czasami wymawiali nawet mocniej ostatnią sylabę. Być może wynikało to z tego, że pierwszemu "重[chong]" odpowiada ósemka, która przypomina przejście, a na następne "重[chong]" przypadała z kolei półnuta, która jest dłuższa i z natury bardziej wydatna. Natomiast podczas śpiewu akcent padała na pierwszą sylabę tego słowa złożonego, a drugie słowo złożone było jakby echem pierwszego. Autorka podczas prób wielokrotnie powtarzała, że akcent powinien padać na pierwszą sylabę słów złożonych (czyli sylabę A), a nie na następujące po nich sylaby BB.

Podsumowując, podczas prób z 441 Hz konieczna była analiza i określenie odpowiedniej prozodii w tych czterech przypadkach. Dyrygentka decydowała o prozodii w oparciu o logikę języka i związek tekstu z muzyką. Do specyfiki chińskiego czy polskiego akcentu można się dostosować w oparciu o logikę danego języka i panujące w danej społeczności nawyki interpretacyjne.

4.1.3. Intonacja i emisja głosu

Intonacja jest tematem, któremu dyrygenci i nauczyciele muzyki wokalne poświęcają najwięcej uwagi podczas prób. Jest też ona częstym przedmiotem dociekań wśród osób, które zajmują się badaniami nad muzyką. Na samym początku należy zdefiniować, czym jest intonacja.

"Intonacja, wydobywanie dźwięku właściwe lub niewłaściwe pod względem wysokości, (...) mamy na myśli stopnień precyzji określonej wysokości dźwięku"⁴⁷. Píše o tym H. Ciołkosz, który definiuje pojęcie intonacji jako umiejętność wytworzenia głosem różnych dźwięków i interwałów o określonej wysokości. Natomiast słuch intonacyjny to ocena tych dźwięków i interwałów słuchem⁴⁸.

W trakcie współpracy z zespołem 441 Hz, autorka wyodrębniła cztery przyczyny niewłaściwej intonacji podczas prób oraz zaproponowała metody rozwiązania tych problemów za pomocą poprawnej i komfortowej emisji głosu. Przyczyny te to:

- brak przyzwyczajenia do chińskich skal pentatonicznej i pentatonicznej siedmiostopniowej oraz ich harmonii,
- skomplikowanie tekstu połączone z szybkimi zmianami rytmicznymi,
- przygodne znaki chromatyczne, skala chromatyczna,
- dźwięki w wysokich rejestrach, interwały o dużej rozpiętości.

Podczas pierwszego zetknięcia się z tradycyjną muzyką chińską, ucho europejskich wokalistów natrafia na rzadko spotykaną skalę pentatoniczną. Najbardziej bezpośrednią metodą rozwiązania tego problemu jest zagranie partii każdego głosu na fortepianie, co pomaga chórzystom w nauce. Następnie dyrygent musi wcielić się w rolę nauczyciela śpiewu. "Musimy przejść przez rozśpiewanie głosów, etap nauki partii, czyli poprowadzenia szeroko rozumianego rozwoju wokálnego naszych chórzystów, wymaga to nie tylko świadomości wokalne, ale i dość dużych umiejętności"⁴⁹. Dla uzyskania optymalnych efektów ćwiczeń i urozmaicenia prób należy nie tylko powtarzać partię

⁴⁷ Hasło: *Intonacja*, [w:] *Encyklopedia Muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 2001, s. 25.

⁴⁸ H. Ciołkosz, *Problemy intonacji w śpiewie na podstawie badań akustycznych*, [w:] *Zeszyt Naukowy* 45, Warszawa 1999, s. 15.

⁴⁹ Agnieszka Franków-Żelazny, *Technika wokalna z punktu widzenia dyrygentki chóralnej i śpiewaczki*, [w:] *Emisja głosu*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2021, s. 58.

każdego głosu, ale także używać innych, bardziej zróżnicowanych metod, takich jak na przykład *mormorando*, solmizacja lub też dodawanie czy odejmowanie głosów.

Część VIII oratorium *Song of Eternal Sorrow* przeznaczona na chór żeński jest w całości oparta na czystej skali pentatonicznej w fakturze polifonicznej. Podczas prób często może zdarzyć się, że któryś głos nie może znaleźć dźwięku, od którego ma wejść. Na przykład podczas ćwiczenia altu, oprócz pomocy w formie zagrania dźwięku na fortepianie, ważne okazało się to, aby alty zapamiętały wysokość dźwięku wejściowego. Oprócz tego ćwiczono poprzez oddzielenie melodii od słów i zastąpienie ich przypadkowymi sylabami z samogłoskami otwartymi, takimi jak *la-la*, *lo-lo*, *li-li* itp. Było to motywowane niskim rejestrem. Inna metoda ćwiczeń zakładała, że alty nie śpiewają całej frazy, ale zamiast tego wykonują jej dwa pierwsze dźwięki, a potem kilkakrotnie powtarzają ćwiczenie. Cała fraza była wykonywana wtedy, kiedy inne głosy (sopran I i II) nie miały już negatywnego wpływu na wykonanie partii altów (przykład 24). Podobnie w takcie 12, kiedy alty wchodzi na trzecią miarę (przykład 25), to muszą najpierw wyobrazić sobie wysokość dźwięku wykonywanego przez sopran II, pamiętając o tym, że ponieważ w tym przykładzie w tonacji C *Yu* nie może pojawić się interwał sekundy małej, tak więc większość związków melodycznych opartych jest na interwałach sekundy wielkiej lub tercji.

Przykład 24

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VIII, takty 1-11

The musical score is for three voices: Soprano I, Soprano II, and Alto. It is in 4/4 time and features Chinese lyrics. The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics are 'pp' (pianissimo). The lyrics are: 香雾迷蒙祥云掩拥蓬莱仙岛 (Soprano I), 香雾迷蒙祥云掩拥蓬莱 (Soprano II), and 祥云掩拥 (Alto). Red boxes highlight specific notes in the Soprano I, Soprano II, and Alto parts.

Soprano I. *a tempo* *pp* 香雾迷蒙祥云掩拥 蓬莱仙岛
sian lu mi men sian jün jen ja, pen lej sien do

Soprano II. *pp* 香雾迷蒙祥云掩拥 蓬莱
sian lu mi men sian jün jen ja, pen lej

Alto. *pp* 祥云掩拥
sian jün jen ja,

Przykład 25

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VIII, takty 12-19

S. I.
清 虚 洞, 琼 花 玉 树 露 华 浓, 蓬 莱 仙 岛 清 虚 洞, 琼 花 玉 树 露 华
cin siü da, ciä hla ü szu lu hla na, pen lej sien do cin siü da, ciä hla ü szu lu hla

S. II.
仙 岛 琼 花 玉 树 露 华 浓, 蓬 莱 仙 岛 琼 花 玉 树 露 华
sien do ciä hla ü szu lu hla na, pen lej sien do ciä hla ü szu lu hla

A.
琼 花 玉 树 露 华 浓, 蓬 莱 仙 岛 清 虚 洞, 琼 花 玉 树 露 华
ciä hla ü szu lu hla na, pen lej sien do cin siü da, ciä hla ciä hla ü szu lu hla

"Szkoląc chór w kierunku wzajemnego słuchania się i świadomego operowania głosem, bez trudu osiągniemy brzmienie przejrzyste, wyrównane i homogeniczne, a większość problemów związanych z (...) intonacją rozwiąże się niemal samoistnie"⁵⁰.

Kolejnym problemem są trudności intonacyjne spowodowane skomplikowanymi słowami i figurami rytmicznymi, co związane jest też z zagadnieniem ujednolicenia brzmienia. Podczas prób należy często wykonywać ćwiczenie polegające na śpiewaniu danej partii bez słów, zaczynając od wolnego tempa, a potem przyspieszając. Ważnym elementem ćwiczeń powinno być też wyrównywanie brzmienia czterech głosów, co znowu jest związane z problemem wykonywania samogłosek. Przykład 26 obrazuje jeden z najtrudniejszych (zdaniem autorki) momentów, w którym melodia łączy się ze skomplikowanym chińskim tekstem. Podczas ćwiczeń z chórem 441 Hz nie dało się uniknąć tego, że chórzyści nie nadążali z wymawianiem tekstu. Autorka zdecydowała się kilkakrotnie przećwiczyć tę część używając samogłosek otwartych (np. *ja-ja*) oraz zamkniętych (np. *wu-wu*) aż do uzyskania lekkości i swobody. Autorka zaproponowała też ćwiczenie polegające na śpiewaniu tylko rytmu oraz samogłosek z danych sylab, bez spółgłosek ⁵¹ (przykład 27), co zaowocowało ujednoliceniem samogłosek i linii

⁵⁰ Thomas K., Wagner A., *Kompendium Dyrygentury chóralnej*, część I, Wydawnictwo UMFC, Warszawa 2016, s. 149.

⁵¹ Ponieważ w polskim nie ma samogłoski odpowiadającej chińskiemu "歌[ge]", autorka pozostawiła samą spółgłoskę "g".

melodycznych we wszystkich czterech głosach. Następnie chórzysty powtarzali za autorką cały tekst 2-3 razy po czym wykonali całość tej części utworu.

Przykład 26

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 19-36

The musical score is presented in two systems, each with four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

System 1 (Takty 19-36):

- Soprano (S.):** 羽衣回雪, 红袖翻云. 骊宫高处入青云. 歌一曲, 月府法音.
- Alto (A.):** 羽衣回雪, 红袖翻云. 骊宫高处入青云. 歌一曲, 月府法音.
- Tenor (T.):** 番. 骊宫高处入青云. 歌一曲, 月府法音.
- Bass (B.):** 骊宫高处入青云. 歌一曲, 月府法音.

System 2 (Takty 37-48):

- Soprano (S.):** 霓裳仙韵, 舞一番, 羽衣回雪, 红袖翻云. 宛似.
- Alto (A.):** 霓裳仙韵, 舞一番, 羽衣回雪, 红袖翻云. 宛似菡萏迎风.
- Tenor (T.):** 霓裳仙韵, 舞一番, 羽衣回雪, 红袖翻云.
- Bass (B.):** 霓裳仙韵, 舞一番, 羽衣回雪, 红袖翻云.

Red boxes highlight the following musical phrases:

- System 1:** The final phrase of the first system (measures 31-36) is highlighted in red.
- System 2:** The first phrase of the second system (measures 37-48) is highlighted in red.

Przykład 27

Źródło: opracowanie własne, część I, t. 26-29

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are in German: "g i ü e u a i i aa ü u i a ü i e e, o o a ü". The score includes dynamic markings like *f* (forte) and *rit.* (ritardando). The Soprano part starts with a fermata on the first note. The Alto part has a fermata on the last note. The Tenor and Bass parts have fermatas on the last notes. The lyrics are written below the notes, with some syllables aligned with specific notes.

James Jordan napisał w książce "The Choral Rehearsal: one of the most valuable techniques for "fixing" intonation and pitch is to have an ensemble sing a passage or an entire piece "staccato" or "short". (...) You focus their aural attention on two important aspects: (1) the attack of the pitch and (2) the space between the notes. The space between the notes allows the choir to hear the next pitch that is to be sung.⁵² Można więc użyć wymienionego wyżej "staccato" w celu utrwalenia prawidłowej intonacji, a następnie powrócić do normalnej artykulacji, tempa i rytmu. Wtedy chórzysci mogą skupić się na tekście zapisanym w partyturze, a na linię melodyczną i rytm patrzeć jakby kątem oka. Często czytając należy wyprzedzać oczami śpiewany tekst. Dzięki temu "Pitch becomes stable, as does the vocalism of the singers"⁵³.

⁵² J. Jordan, *The Choral Rehearsal (Próba chóralna)*, część I – *Techniques and Procedures (Techniki i procedury)*, GIA Publications, Chicago 2007, s. 174. [Tłumaczenie własne: "Jedną z najbardziej wartościowych technik "naprawiania" intonacji i wysokości dźwięku jest zalecenie chórowi zaśpiewania całego fragmentu *staccato* lub też "krótco". (...) Dzięki temu ich słuch skupia się na dwóch ważnych aspektach: (1) rozpoczęciu dźwięku oraz (2) przestrzeni pomiędzy dźwiękami. Przestrzeń między dźwiękami pozwala chórowi usłyszeć kolejny dźwięk, który ma zostać wykonany."]

⁵³ Tamże, s. 98. [Tłumaczenie własne: "Wysokość dźwięków zostaje ustabilizowana, tak jak i technika śpiewu wykonawców."]

Następna kwestia dotyczy przygodnych znaków chromatycznych i skali chromatycznej oraz wysokiego rejestru i interwałów o dużej rozpiętości. W prawie każdej części analizowanego utworu często pojawiają się znaki chromatyczne, sygnalizujące zwrot w muzyce lub przejście do kolejnego fragmentu kompozycji, przez co w różnym stopniu wpływają na kwestię odpowiedniej intonacji. Częste problemy intonacyjne obejmują: 1) następujące po sobie podwyższenia lub obniżenia sekundy, 2) interwały przekraczające kwintę. W kolejnym przykładzie sopran po skoku o oktawę w górę (a¹-a²) schodzą w dół po skali chromatycznej. Podczas ćwiczeń sopran często śpiewały ze zbyt zaciśniętym gardłem, zbyt ostro i nienaturalnie. Rozwiązanie tego problemu należy rozpocząć od dobrego operowania oddechem oraz upewnienia się, że w postawie siedzącej plecy są wyprostowane, a ramiona równe. Następnie należy zapewnić poprawne wykorzystanie rejestru głowowego. Podobne miejsca pojawiają się w partii tenorów w części V w taktach 20-21. Delikatne rozpoczęcie dźwięku powinno przypominać chórzystom o świadomym "postawieniu" dźwięku na tylnej ścianie gardła oraz o ustabilizowaniu pozycji krtani. "Moment zaatakowania dźwięku to połączenie wielu elementów: oddechu, skrzyżowania kanału nosa i gardła oraz otwarcie rezonatorów. (...) Początek dźwięku powinien być miękki. Nigdy nie może być z użyciem siły, pchania lub uderzenia"⁵⁴.

⁵⁴ M. Fedyk-Klimaszewska, *Podobieństwa I różnice w śpiewie solowym i chóralnym na podstawie wybranych elementów techniki wokalne i wykonawstwa artystycznego*, [w:] *Emisja głosu*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2021, s. 185.

Przykład 28

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 52-56

The musical score shows four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Measures 52-56 are highlighted with red boxes. The lyrics are in Chinese and Polish. The score includes dynamic markings like *mf*, *ff*, *p*, and *rit. dolce*.

Podczas rozwiązywania problemu zejścia po skali chromatycznej, autorka użyła propozycji Jamesa Jordana, a więc ćwiczenia z użyciem *staccato*, mimo że kompozytorka zaznaczyła w tej części sopranu i tenoru łuki, czyli artykulację *legato*. Podczas ćwiczeń, *legato* powodowało "sklejanie" się dźwięków, co prowadziło do nieczystej intonacji i braku wyraźnego rytmu oraz do nadmiernego obniżania poszczególnych dźwięków tego zejścia. Tak więc podczas prób i występu końcowego autorka zaleciła użycie artykulacji *non legato* oraz wykonania tej części w sposób lekki i miękki. Związana z tym metoda pokazana jest w ćwiczeniu 1, gdzie użyto słów *ho-ho*, *hi-hi* itp.

Przykład 29

Ćwiczenie 1

The musical exercise shows a scale descent in 2/4 time. The notes are G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics are "ho - ho - ho - ho, ho - ho - ho - ho" and "hi - hi - hi - hi, hi - hi - hi - hi".

Źródło: opracowanie własne

Wartym podkreślenia momentem jest partia chóralna głosów męskich w części V, gdzie w taktach 34-41 w dwóch miejscach w partii tenoru I pojawia się seksta mała i kwinta czysta, a melodia idzie w górę po kolejnych stopniach skali. Podczas ćwiczenia

tej części autorka również przypominała o świadomym "postawieniu" dźwięku na tylnej ścianie gardła oraz o tym, aby powietrze i dźwięk płynęły po niej w kierunku głowy w celu poprawnego użycia rejestru głowowego. Do ćwiczenia progresji w taktach 38-39 użyto metody śpiewania (ćwiczenie 2 i 3) *ka-ka, ba-ba, ja-ja* itp.

Przykład 30

Ćwiczenie 2

ka - ka - ka - ka - ka - ka - ka
 ba - ba - ba - ba - ba - ba - ba
 ja - ja - ja - ja - ja - ja - ja

Źródło: opracowanie własne

Przykład 31

Ćwiczenie 3

ka - - - ka - - .
 ba - - - ba - - .
 ja - - - ja - - .

Źródło: opracowanie własne

Wymienione wyżej problemy objawiały się przede wszystkim przy braku akompaniamentu i braku innych głosów. Dodanie orkiestry znacząco poprawiło intonację dzięki temu, że chór poznał już wcześniej linię melodyczną swojego głosu, a instrumenty służyły dodatkową pomocą. Dzięki temu udało się uniknąć problemów, które powstawały przy ćwiczeniu bez akompaniamentu.

4.1.4. Artykulacja głosów chóralnych

W części 4.1.1 opisano artykulację tekstu, podczas gdy w poniższym fragmencie opisana zostanie artykulacja muzyki. W oratorium *Song of Eternal Sorrow* nie występuje skomplikowana artykulacja, ale podczas prób autorka pozwoliła sobie na dodatkowe ćwiczenia artykulacyjne w celu zwiększenia ekspresywności fraz.

W obu częściach śpiewanych przez głosy męskie, a więc w części III i V, autorka dodała *non legato*, *staccato*, *portato* itp. – oprócz oryginalnej artykulacji *legato* i akcentów. W taktach 33-34 i 72-73 części III dodano *staccato*, aby uczynić te momenty lżejszymi i bardziej dynamicznymi oraz aby odróżnić je od fraz poprzedzających. W tym miejscu pojawia się kontrast między dramatyzmem czasów wojny oraz tanecznym odwzorowaniem splendoru i dostatku czasów pokoju. W części V od taktu 10 autorka dodała *non legato* w celu oddania "zmęczonych kroków". Jednak ciągle śpiewanie *non legato* sprawiało, że męskim głosom brakowało ciągłości, a chórzysci śpiewali kolejne słowa zbyt "automatycznie", co było nużące dla słuchacza. Tak więc autorka musiała dokładnie określić konieczność stosowania na przemian odcinków *legato* i *non legato*. Jeśli *legato* można porównać do linii ciągłej, to *non legato* jest także linią, ale poprzecinaną. Dźwięki są osobne, ale dążą w określonym kierunku, tworząc logiczny ciąg.

W pierwszej części siódmego ogniwa cyklu, przeznaczonego na chór mieszany, zastosowano zmiany tonacji, które zwiększały sugestywność opisywanej historii. Od t. 12-15 (przykład 32) podczas prób z chórem 441 Hz druga promotor Anna Wilczewska poradziła, aby kolejne głosy, poczynając od altu, włączały się w całość płynnie, jak strumień wody. W tym ujęciu barwa i głośność poszczególnych głosów powinny być w równowadze. W takcie 12 alt, po dojściu do ostatniego dźwięku, nie powinien od razu zatrzymywać się, ale raczej stopniowo ściszać się po wejściu basów. W ten sposób zachowana jest łączność między głosami. Następnie wszystkie głosy, niczym dopływy rzeki, łączą się w takcie 16, a dynamika dochodzi do *forte*. W taktach 16-17 pierwszy raz pojawia się kontrast dynamiczny *forte-piano*, które przypomina wołanie i jego echo. Męskie głosy powinny zapewnić dobre panowanie nad przepływem powietrza, a głos

powinien być pełny i iść w górę, aby uniknąć "dziur" w momentach śpiewanych *piano* (przykład 32).

Przykład 32

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VII, takty 11-24

The musical score is for a four-part vocal setting. The first system (measures 11-14) is in B-flat major and 4/4 time. The second system (measures 15-18) is in D major and 4/4 time. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The lyrics are in Chinese and Polish.

System 1 (Measures 11-14):

- Soprano (S.):** *f* 高 一 层, (gao i cen,)
- Alto (A.):** *mf* 山 一 程, (szan i czen,); *mf* 崎 岖 蜀 道 最 难 行; (ci ciu szu do dzlyj nan sin;); *f* 高 一 层, (gao i cen,)
- Tenor (T.):** *f* 最 难 行; 一 层, (dzlyj nan sin; i cen,)
- Bass (B.):** *mf* 水 一 程, (szyj i czen,); *f* 崎 岖 蜀 道 最 难 行; 一 层, (ci ciu szu do dzlyj nan sin; i cen,)

System 2 (Measures 15-18):

- Soprano (S.):** *mf* 恰 似 胸 中 恨 不 平! 回 首 马 嵬 驿, 但 见 万 山 横。 (cia sy sia dza hen bu pin! hlyj szo ma lyj i, dan dzien lan szan hen.)
- Alto (A.):** *mf* 恰 似 胸 中 恨 不 平! 回 首 马 嵬 驿, 但 见 万 山 横。 (cia sy sia dza hen bu pin! hlyj szo ma lyj i, dan dzien lan szan hen.)
- Tenor (T.):** *p* 低 一 层, (di i cen,); *mf* 恰 似 胸 中 恨 不 平! 回 首 马 嵬 驿, 但 见 万 山 横。 (cia sy sia dza hen bu pin! hlyj szo ma lyj i, dan dzien lan szan hen.)
- Bass (B.):** *p* 低 一 层, (di i cen,); *mf* 恰 似 胸 中 恨 不 平! 回 首 马 嵬 驿, 但 见 万 山 横。 (cia sy sia dza hen bu pin! hlyj szo ma lyj i, dan dzien lan szan hen.)

W tej samej części w t. 28-29 nie należy brać oddechu, co gwarantuje, że półnuty z taktu 28 zostaną połączone ze śpiewanymi *forte* ćwierćnutami z kropką z t. 29. Tutaj ponownie pojawia się kontrast *forte-piano* (t. 29-31), a podczas prób autorka dodała jeszcze kontrast artykulacyjny – *legato* i *staccato*. Podczas śpiewania *staccato* (t. 31), głośność częściowo się obniża, co współgra z dynamiką *piano* zapisaną w partyturze i pomaga oddać słowa tekstu literackiego o spadających kroplach deszczu.

Przykład 33

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VII, takty 29-31

S. *f* 乱 旗 旗. 风 摇 影. *p* 冷 雨 凄 凄
 llan ci dzin, feng jio jin, len ü ci ci

A. *f* 乱 旗 旗. 风 摇 影. *p* 冷 雨 凄 凄
 llan ci dzin, feng jio jin, len ü ci ci

T. *f* 乱 旗 旗. 风 摇 影. *p* 冷 雨 凄 凄
 llan ci dzin, feng jio jin, len ü ci ci

B. *f* 乱 旗 旗. 风 摇 影. *p* 冷 雨 凄 凄
 llan ci dzin, feng jio jin, len ü ci ci

W taktach 37-39 skala zmienia się na pentatonikę A *Gong*, barwa staje się jaśniejsza, a śpiew wykonywany jest *legatissimo*. Linia melodyczna stopniowo idzie w górę i staje się mocniejsza poprzez dodanie akcentów, jak gdyby podczas dmuchania baniek mydlanych, po czym następuje powrót do artykulacji *legato*.

Autorka uważa, że różnorodna artykulacja w wykonywaniu muzyki wokalne jest niezwykle ważna także z tego względu, że pomaga obrazowo oddawać treść tekstu literackiego i ożywiać w efekty muzyczne.

4.2. Problemy wykonawcze zauważone w czasie przygotowania koncertu

Ta część analizuje i jednocześnie podsumowuje problemy oraz metody ich rozwiązania, które autorka napotkała podczas prób we współpracy z zespołem Neo Quartet oraz solistami. Autorka rozpoczęła wspólne próby z orkiestrą, solistami i chórem w grudniu 2022 roku. 13 grudnia wykonane zostało nagranie próby, a 14 grudnia odbył się koncert. Dokładny harmonogram przedstawiony jest poniżej.

HARMONOGRAM

Poniedziałek, 28 Listopada 2022, Pionova		
19.00	Prób	chór + akompaniament
Środa, 30 Listopada 2022, Pionova		
19.00	Prób	chór + akompaniament
Poniedziałek, 5 Grudzień 2022, Aula aMuz		
18.00	Prób	orkiestr + solo
Środa, 7 Grudzień 2022, Pionova		
19.00	Prób	chór + akompaniament + solo (Baryton)
Poniedziałek, 12 Grudzień 2022, Sala Koncertowa Szkoła Muzyczna (ul. Gnilna 3)		
18:30-2:00	Prób	chór + solo + orkiestra
Wtorek, 13 Grudzień 2022, Sala Koncertowa aMuz		
16:00-20:00	Nagranie	chór + solo + orkiestra
Środa, 14 Grudzień 2022, Sala Koncertowa aMuz		
17:00-18:00	Generalna próba	chór + solo + orkiestra
18:30	Koncert i nagranie	

4.2.1. Aspekt pracy z orkiestrą

Ilość prób z orkiestrą była ograniczona, dlatego dyrygentka zazwyczaj decydowała się na wykonanie całości utworu, aby potem z każdej części wybrać miejsca sprawiające trudności. Dzięki temu można było dokonać analizy i powtórzenia poszczególnych miejsc przy jednoczesnym wykonaniu całego utworu. Pierwsza próba wymagała

"przyzwyczajenia" się do utworu, kiedy to orkiestra musiała szybko przywyknąć do techniki i stylu dyrygenta, a dyrygent z kolei musiał zaktywizować możliwości wykonawcze orkiestry. Próby z orkiestrą znacząco różniły się od pracy z akompaniamentem dwóch fortepianów, co objawiało się przede wszystkim podczas przygotowania pulsu na początku każdej części. Każda z jedenastu części utworu cechuje się innym tempem, dynamiką i nastrojem, ale podczas prób z fortepianem nie było konieczne dodatkowe przygotowanie pulsu. Pełny takt oraz niepełny takt w ramach techniki dyrygenckiej to jedynie *auftakt* i odbitka.

Przygotowując wejście orkiestry od przedtaktu dyrygent może pokazać dodatkowy impuls na miarę metryczną bezpośrednio poprzedzającą przedtakt. W taki sposób orkiestra może łatwiej odebrać puls na wejście oraz przyjąć informacje związane między innymi z tempem. Było to szczególnie widoczne w częściach zaczynających się od taktu niepełnego, a więc w Introdukcji, części II, V i IX. Dyrygent powinien w wyobraźni przygotować wewnętrzny puls i może ewentualnie poprzedzić dwoma pulsami pasywnymi i *auftaktem* właściwym. Podczas prób dyrygent powinien doprowadzić do takiej czytelności swojego gestu, aby już podczas wykonania koncertowego móc zastosować jedynie minimalną ilość gestów, w konsekwencji tempo powinno być odczytane prawidłowo przez wszystkich wykonawców.

Technicznie trudności wykonawcze grupy smyczkowej

W warstwie rytmicznej instrumentów smyczkowych najczęściej pojawiają się szesnastki oraz nieregularne pauzy, tak jak na przykład w taktach 6-9 Introdukcji (przykład 34). W niektórych częściach dla podkreślenia lekkości muzycznej narracji dodano artykulację *staccato*. Podczas prób puls prawej ręki dyrygenta jest kluczowy dla kontrolowania tempa i rytmu, a także dynamiki harfy.

Przykład 34

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, Introdukcja, takty 6-9

The musical score for measures 6-9 of the Introduction of 'Song of Enteral Sorrow' by B. Wróblewska. The score is written for a string orchestra and piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The piano part (Ar.) has a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The string parts (V-ni I, V-ni II, V-le, V-c.) have solo passages in measures 6-9, which are highlighted by a red box. The C-b. part has a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Kolejnym problemem wykonawczym jest dokładne wykonanie kwintol, sekstol i septol w partii orkiestry. O ile w części II i VII należy zadbać o równomierne ich rozłożenie w smyczkach i harfie w dynamice *pianissimo* z niewielkim akcentem na pierwszej nucie, o tyle septola w części III powinna zawierać w sobie ładunek emocjonalny (*crescendo*) w skrzypcach I, II, altówce i flecie, podobnie kwintole w smyczkach na zejściu chromatycznym. W obu ostatnich przypadkach dyrygent musi dynamicznymi ruchami rąk ku górze wskazywać *crescendo* lub podtrzymywać dynamikę *fortissimo*.

Dla profesjonalnej orkiestry smyczkowej tekst muzyczny Oratorium nie stanowił poważnych trudności. Partia harfy zaś, okazała się niezwykle wymagająca z uwagi na częste zmiany tonacji i zbyt krótki czas lub pozbawienie go zupełnie, a konieczne na przestrojenie pedałów. Niektóre układy dźwiękowe były dla dłoni wyposażonej w

preferowane do gry na harfie osiem palców, zbyt przeładowane, wręcz niewykonalne. Zbyt krótki był też czas przeznaczony na konsultacje z aranżerką.

Technicznie trudności wykonawcze grupy dętej

Oratorium stawia instrumentom dętym wysokie wymagania techniczne, jeżeli chodzi o artykulację i dynamikę. Najczęściej spotykane są przejścia pomiędzy artykulacją *legato* i *staccato*. Na przykład pojawiają się one w taktach 2-15 Introdukcji w czterech głosach grupy dętej w tempie *Moderato*. Artykulacja *legato* wymaga czystego i płynnego łączenia dźwięków, podczas gdy *staccato* precyzji w oddzielaniu dźwięków. Rolą dyrygenta jest tutaj dokładne podawanie impulsu do wejścia poszczególnych fragmentów. Puls nie musi być wyrażany w sposób przesadny, wystarczy delikatny ruch nadgarstka w dół. Z jednej strony dyrygent musi panować nad tempem, aby nie przyspieszać przy wykonywaniu szesnastek, ale z drugiej strony musi zwracać uwagę na dokładną i delikatną artykulację oraz dynamikę. Trudnością związaną z dużymi skokami interwałowymi i dłuższymi frazami jest to, że wymagają one od muzyków przygotowania dużej ilości powietrza oraz zachowania szczególnej kontroli intonacyjnej. Natomiast trudnością dynamiczną są techniczne aspekty gry *piano*, ponieważ wymaga ona przygotowania zadęcia z przepony, zwłaszcza jeśli w dynamice *piano* występują dźwięki niskie, które wymagają mocniejszego podparcia przeponowego i kontroli przepływu powietrza.

W całym dziele pojawiają się dialogi pomiędzy poszczególnymi instrumentami lub grupami instrumentów. Wymaga to od wykonawców ujednolicenia oddechów i artykulacji. Na przykład często zdarza się, że obój i flet pozostają w melodycznym *unisonie*, realizując ten sam rytm, co wymaga skupienia i uważności. Z kolei początek części ósmej jest dość trudny intonacyjnie z powodu interwałów występujących pomiędzy partią fletu i oboju. Takie miejsca dyrygent powinien zasygnalizować dwa takty wcześniej. Ze względu na charakterystykę instrumentów dętych, przed wejściem należy dać muzykom czas na oddech – dyrygent powinien zaznaczyć to nadgarstkiem i ustami, oddychając równocześnie z muzykami. Poza tym w partiach instrumentów dętych nie ma szczególnych trudności wykonawczych.

Technicznie trudności wykonawcze grupy perkusyjnej

Główną trudnością grupy perkusyjnej jest osiągnięcie równowagi pomiędzy umieszczonymi w partyturze oznaczeniami dynamicznymi, a generowanymi efektami akustycznymi. Podczas prób autorka odkryła, że przy braku wyraźnej melodii głównej, instrumenty perkusyjne muszą grać z nieco większą dynamiką niż na przykład zapisane w partyturze *piano*. Innym przykładem jest gong. Jego cechą jest to, że początek dźwięku jest nieco opóźniony, a "pełne brzmienie" uzyskuje po nieco dłuższym czasie niż inne instrumenty⁵⁵. Przed wejściem gongu dyrygentka wyraźnie zaznaczała moment wzięcia oddechu, tak aby jej ręka weszła w takt równocześnie z ręką perkusisty. Za pomocą mocniejszego ruchu ręką dyrygentka przypominała gongowi, że może uderzyć nieco mocniej, jednocześnie utrzymując z nim kontakt wzrokowy. Właściwości dźwiękowe trójkąta są natomiast dokładnie odwrotne. Jego dźwięk lepiej przebija się przez inne dźwięki, przez co jego dynamika była utrzymywana głównie w *mezzo piano* i *piano*. Jeżeli trójkąt był używany we wszystkich częściach taktu, to pierwsze uderzenie było nieco mocniejsze, a pozostałe lekkie i oparte na dźwięku pozostałym z pierwszego uderzenia. Tak też była wykonywana artykulacja *tremolo*.

4.2.2. Aspekt udziału solistów

Solistami było dwoje studentów Wydziału Wokalno-aktorskiego Akademii Muzycznej w Gdańsku, a mianowicie Agnieszka Nurzyńska (II rok studiów magisterskich) oraz Damian Giczewski (I rok studiów magisterskich). Przed rozpoczęciem prób autorka musiała przygotować i wysłać im wszystkie potrzebne materiały, w tym transkrypcję i tłumaczenie libretta oraz jego nagranie.

Jeżeli chodzi o sopran solo, to warstwa melodyczna nie była problematyczna, bo pod tym względem utwór jest mało zróżnicowany. Pani Agnieszka Nurzyńska mówiła, że: "Chińska melodyka jest mi bardzo bliska i była to dla mnie duża przyjemność móc

⁵⁵ Yang Liqing, *Guanxianyue peiqi jiaocheng (Instrumentacji orkiestrowej), zhong ce* (t. II), Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj 2012, s. 729. 杨立青, 管弦乐配器教程, 中册, 上海音乐出版社, 上海 2012, 第 729 页。

uczestniczyć w wykonaniu tego dzieła." Partie przeznaczone dla sopranu solo są raczej krótkie i jest to: duet z części II oraz aria z części VI. Problem stanowiła ponownie chińska wymowa tekstu, tak jak opisano to już w części dotyczącej przygotowania chóru, przede wszystkim (4.1.) dyftongi i samogłoska "ü". Problemy te zostały rozwiązane w taki sposób, że autorka powoli czytała wybrane fragmenty, a także powtarzała je razem z panią Nurzyńską. W chińskim wiele dźwięków jest wymawianych dosyć głęboko, co w partiach z orkiestrą groziło całkowitym zagłuszeniem sopranu przy wykonywaniu niższych dźwięków. Z tego powodu pani Nurzyńska śpiewając musiała je trochę przybliżyć, żeby móc je zrealizować wokalnie i się nie "przytkać". Dyrygentka mogła używać gestów odpowiadających poszczególnym samogłoskom, aby przypomnieć sopranowi solo o konieczności śpiewania do przodu przy niskich dźwiękach. Ponadto dyrygentka cały czas towarzyszyła solistce, jednocześnie podtrzymując odpowiednio kontrolę nad akompaniamentem orkiestry. Dyrygentka była gotowa w każdej chwili udzielić informacji zwrotnej. Musiała także czytelnie przekazywać swoje intencje. Pani Nurzyńska, sopran solo, tak opisała trudności obecne w tym utworze: "Jeżeli chodzi o kwestie wokalne to tak naprawdę nie było to dla mnie najłatwiejsze do zaśpiewania, za względu na fakturę obydwu części. Z niskiego rejestru musiałam się szybko wspinać na góry i z powrotem."

Jeżeli chodzi o muzyczny aspekt części przeznaczonych dla barytonu, to utwór ten wydaje się napisany wygodnie dla śpiewaka. Kompozycja pozwalała na płynne prowadzenie frazy. Niewielka trudność podczas przygotowania partii stanowiło utrzymanie czystości intonacyjnej w części X, szczególnie frazy z zejściem chromatycznym. Baryton solo mówił, że "w warstwie językowej największą trudnością było przygotowanie tekstu w języku chińskim, wyzwaniem okazało się wyłapanie niuansów brzmieniowych niektórych słów i zastosowanie ich tak, aby tekst był zrozumiały dla odbiorcy. Równie trudne było odnalezienie w prozodii całych wyrażeń i zdań. Okazało się również, że często jeden znak chiński oznacza całe wyrażenie lub zdanie w języku polskim, co wymagało zmiany myślenia o frazie oraz o tym, co niesie ze sobą słowo". Aby rozwiązać ten problem, autorka poprawiała muzyka podczas prób, a on z kolei musiał często słuchać nagrań tekstu podczas samodzielnej pracy nad utworem.

Utwór zawiera dwie partie narratora w języku angielskim, które realizował także solista – baryton. W tychże częściach interpretacja tekstu była znacznie łatwiejsza niż w częściach z tekstem chińskim. Znajomość języka angielskiego pozwalała na nieco większą swobodę interpretacyjną. Dobre wykonanie tych fragmentów uzależnione było od stopnia znajomości języka angielskiego oraz poprawności wymowy. Trudnością natomiast było takie tempo wypowiedzania tekstu, aby był on idealnie kompatybilny z orkiestrą i całym aparatem wykonawczym. Niektóre miejsca zapisane w języku chińskim, wymagały przyspieszenia narracji z powodu mniejszej ilości tekstu do wypowiedzenia. W takich fragmentach, zabieg ten okazał się niezwykle celowy, ponieważ oddawał narastające emocje. Baryton solo łączył i skandował poszczególne sylaby, dzięki czemu jego partia stała się niezwykle ekspresyjna. Po każdej dłuższej pauzie dyrygentka musiała wyraźnie zaznaczyć oddech przed wejściem, tak aby baryton mógł dostrzec to kątem oka.

W części II oratorium znajduje się duet solistów. Najważniejsze dla nich okazało się właściwe panowanie nad tempem. W takcie 30 pojawia się określenie *a tempo molto espressivo* i w tym momencie sopran chciał pójść bardziej do przodu, ale takie tempo było dla barytonu zbyt szybkie. Tak więc zadaniem dyrygentki stało się ustalenie właściwego tempa, tak aby było ono dostatecznie *espressivo* i aby zachowana została płynność muzyki, ale także aby było ono komfortowe dla duetu i aby można było zachować łączność z orkiestrą.

Współpraca z dwoma tak profesjonalnymi muzykami odbywała się w bardzo przyjaznej atmosferze, a wysoki poziom ich umiejętności zaowocował bardzo wysokim poziomem artystycznym występu i wysokim poziomem prób. Autorka jest bardzo szczęśliwa, że mogła zaprosić do współpracy dwoje tak ważnych dla niej muzyków. Czas spędzony z nimi był piękny i niezapomniany.

4.3. Problemy dyrygenckie i ogólne zagadnienia dotyczące techniki dyrygenckiej

Analiza utworu i wspomniane problemy wykonawcze unaoczniają to, że kompozycja ta wymaga chóru na wysokim poziomie, profesjonalnych solistów i orkiestry oraz także dyrygenta, który jest w stanie zapanować nad całością wykonania. Różnorodność i charakterystyczne cechy utworu sprawiają, że dyrygent ten będzie musiał zmierzyć się z pewnymi problemami. Podczas prób dyrygent musi nie tylko używać precyzyjnej, jasnej i czytelnej techniki manualnej, tłumaczyć znaczenie tekstu chińskiego, poprawiać wymowę, objaśniać zagadnienia związane z chińską historią i teorią muzyki, ale także być w stanie znaleźć odpowiednie proporcje dla poszczególnych głosów solistów, chóru i orkiestry. Kompozycja ta wymaga od dyrygenta postępowania stopniowego, dokładnego i konsekwentnego.

W utworze Beaty Wróblewskiej technika manualna musi opierać się na tradycyjnej technice dyrygenckiej zgodnej z metrum. W wielu częściach dzieła pojawiają się częste zmiany metrum i tempa, które powinny być poprzedzone precyzyjnym określeniem pulsu. W całym dziele bardzo ważne jest wyraźne i czytelne zasygnalizowanie pulsu każdej nowej części, co przy tak wielu wykonawcach przynosi im poczucie bezpieczeństwa i spokoju. Na przykład linia melodyczna duetu z części II (przykład 35), takty 17-30 jest wyjątkowo piękna i pełna ekspresji, nie sprawiała żadnych trudności śpiewakom. Niemniej jednak warto zauważyć, że dyrygent musi w takich fragmentach prowadzić solistów i orkiestrę z wielką czujnością na zmiany metrum. Często po długich nutach dyrygent musi ponownie dać wykonawcom znak "oddechu". Lewa ręka może pokazywać linię melodyczną za pomocą stopniowo wznoszących się ruchów. W tym czasie prawa, trzymająca batutę, powinna pokazywać puls i utrzymywać miarowe tempo, pamiętając, że kierunki ruchu batuty są bardzo przydatną wskazówką dla wykonawców. Jednocześnie dyrygent, prowadząc utwór, powinien utrzymywać kontakt wzrokowy z solistami.

Przykład 35

B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część II, takty 17-21

The image displays a musical score for a vocal solo and a piano accompaniment. The vocal part is for a Soprano Soloist, and the piano part is for an Arranged Piano (Ar.). The score includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). Red ovals are drawn around the score, highlighting specific measures where tempo changes occur. The lyrics are in Chinese and Polish, with the Polish translation provided below the Chinese characters.

Jeżeli chodzi o zmiany tempa, to każda część używa innych określeń agogicznych, a w trakcie niektórych części także dochodzi kilkukrotnych zmian agogicznych. Bez tych zmian dzieło nie miałoby swojej siły ekspresji i porywającej narracji, tak więc rygorystyczne przestrzeganie wszystkich zmian tempa jest absolutnie konieczne. Na przykład w części VII jest kilka zmian tempa pomiędzy poszczególnymi fragmentami, co stawia przed dyrygentem pewne problemy, jeśli chodzi o ich wykonanie. W takiej sytuacji gesty obu rąk, mowa ciała oraz oddech dyrygenta powinny być możliwie jak najbardziej widoczne i czytelne. Jeśli tempo przyspiesza ręka powinna pokazywać szybsze gesty oraz mniejszy powinien być zasięg ruchu ramienia, nadgarstek zaś powinien poruszać się w osi góra-dół (pionowo). Jeżeli tempo zwalnia, to ręka może zostać podniesiona nad głowę, a oddech przy pierwszym pulsie powinien stopniowo opaść razem z ręką. Im wolniejsze tempo, tym większy powinien być zasięg ręki, która powinna poruszać się w osi prawo-lewo (poziomej). Inną trudnością jest to, że konieczna jest tutaj całkowita synchronizacja dużego zespołu wykonawczego. Różne reakcje orkiestry, chóru mieszanego i solistów na

gesty dyrygenta mogą być przyczyną braku synchronizacji. Tak więc należy poświęcić dodatkowy czas na wyrównanie tempa i zgranie poszczególnych części.

Inny przykład związany ze zmianą tempa znajduje się w części I, w taktach 38-39 i w taktach 55-56, gdzie tempo zwalnia (*rit. dolce*), a następnie powraca *a tempo*. W tych miejscach zachowanie odpowiedniego pulsu jest związane z poprawnym podaniem schematu metrum. Kiedy tempo zwalnia, dyrygent może zamienić dwa ruchy z metrum 2/4 na cztery gesty. Pomoże to złagodzić brak stabilności wywołany przez *ritenuto* oraz pomoże orkiestrze i chórowi wrócić do *a tempo*. Od taktu 59 (*tempo primo*) orkiestra i chór muszą równocześnie przyspieszyć. W tym miejscu szczególnie ważna jest rola dyrygenta, który wprowadza oba zespoły w nowe tempo za pomocą jasnych wskazówek, wykonywanych gestem i oddechem. Podczas prób dyrygent musi wyjaśnić, że w tych trzech miejscach przyspieszanie odbywa się w kolejności, w której odpowiednie przyspieszenie tempa przez orkiestrę, jest w stanie pociągnąć za sobą chór.

Na zakończenie należy zwrócić uwagę na sposób postępowania z *ritardando* obecnym na końcu części. Na przykład w części I, od taktu 81 najbardziej słyszalne są trzydziestodwójki harfy z uwagi na wcześniejsze *allargando*. Mogą one być zagrane nieco swobodniej i niekoniecznie powinny być spójne z ósemkami w partii chóru. Natomiast w następnym takcie dyrygent musi pokazywać niewielkimi gestami lewej ręki ostatnie szesnastki w partii harfy, pozostając w kontakcie wzrokowym i trzymając chór prawą ręką; obiema rękami należ objąć partie całości. Jeżeli chodzi o gong, po dwóch uderzeniach w takcie 80, półnuta powinna brzmieć dłużej ("*laisser vibrer*"), zatem dyrygent powinien pokazać trzecie uderzenie w gong jako najsilniejsze. Równoczesna gra harfy i gongu nawiązuje do typowego brzemienia tradycyjnej muzyki chińskiej. Podobnie w ostatnich trzech taktach części II, ruchy dyrygenta powinny być niewielkie, z tendencją do zamierania, z dokładnym zdjęciem ostatniej całej nuty na lekkim zwolnieniu.

Aby rozwiązać trudności obecne we fragmentach lub całych częściach utworu, należy ćwiczyć dane miejsca w bardzo wolnym tempie. Podczas prób zdarzyło się, że chór i orkiestra wykonywały dany fragment w różnych tempach i początkowo nie było możliwe ich połączenie. Dyrygentka postanowiła rozdzielić oba aparaty wykonawcze i

bardzo powoli przećwiczyć tekst i melodię z chórem, równocześnie poprawiając nieczystości intonacyjne. Kiedy chór lepiej poznał dany fragment, wykonywał go w docelowym tempie razem z orkiestrą.

Dynamika, brzmienie i artykulacja to elementy, które bezpośrednio oddziałują na interpretację i emocjonalny aspekt całego dzieła. Zadaniem dyrygenta jest tutaj dogłębnie przeanalizować warstwę słowno-muzyczną utworu i dokonać prawidłowej interpretacji emocjonalnej. Na przykład część X jest najbardziej tragiczną częścią całego dzieła, napisana w skalach molowych i technice imitacyjnej, w której polifonicznie prowadzone głosy chóralne nakładają się na siebie. Dyrygent wprowadza poszczególne głosy gestami wskazującymi na dynamikę *piano* i co jeden takt stopniowo powiększa ruchy, tym samym doprowadzając do wzmocnienia brzmienia. W taktach 17-18 pojawiają się niskie dźwięki, gdzie należy zwrócić uwagę, aby chórzysci nie schylali głów podczas ich wykonywania. Należy przypominać chórzystom, że "kiedy śpiewamy prawidłowo niskie dźwięki, słuchacze słyszą nas lepiej niż my sami siebie"⁵⁶.

W takcie 18 główna linia melodyczna przenosi się z chóru na smyczki. Pierwszą część taktu wykonują one w dynamice *forte*, a chór śpiewa w *piano*, bez akcentu. Tak więc dyrygent może delikatnie obrócić się w stronę skrzypiec I. Ruchy manualne powinny być prowadzone przez lewe ramię w osi poziomej, a w trzeciej uderzeniu taktu należy zaznaczyć punkt "zdjąć" chóru. Od taktu 22 główna linia melodyczna wykonywana jest przez solistów. Ze względu na częste zmiany metrum, wiolonczela i kontrabas wykonują następujące po sobie synkopy i łączone triole, tak więc dyrygent musi wyraźnie zaznaczyć orkiestrze pierwszy puls każdego taktu oraz kontrolować dynamikę. Ponadto powinien wspomagać baryton solo, zwracając ku niemu głowę i oddychając razem z nim w celu zaznaczenia wejścia w nową frazę. Przy fermacie dyrygent powinien odpowiednio wyczekać wygasanie dźwięku oraz komunikować się wzrokowo z solistami, obiema rękami kontrolując orkiestrę. Po fermacie powinien wyraźnie zaznaczyć pierwszy puls pierwszego taktu i od razu spojrzeć na harfę, aby

⁵⁶ K. Zachwatowicz-Jasińska, *Polskie belcanto, jak śpiewać dobrze*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2010, s. 40.

zasygnalizować tym samym moment jej wejścia. Następnie rozpoczyna się dialog solistów z chórem. Ręka dyrygenta powinna przejść od smyczków i wskazać na chór ruchem z dołu do góry. W taktach 37-44 należy wskazywać wyróżniające się motywy spośród partii solistów, chóru i orkiestry. Rolą dyrygenta jest tutaj kontrolowanie dynamiki poszczególnych partii, szczególnie że chór śpiewa w niskich rejestrach i łatwo może zostać zagłuszony przez orkiestrę, kiedy ta wykonuje *crescendo* do dynamiki *forte*. Dyrygent powinien temu zapobiec, dając lewą ręką znak, że orkiestra nie powinna grać zbyt głośno.

Kolejną wartą uwagi kwestią jest to, że dyrygentka powinna znać partyturę tak dogłębnie, jak to możliwe. Dzięki temu może ona poświęcić więcej uwagi "muzycznemu światu" całego zespołu oraz jest w stanie łatwiej kontaktować się z wykonawcami za pomocą wzroku i gestykulacji. Może też poświęcić więcej uwagi na kreowanie większej ilości detali w utworze. Wszystko to znacznie wpływa na całe wykonanie, bo informacje oraz poczucie pewności przekazywane przez dyrygentkę znacząco pomagają wykonawcom.

W tym rozdziale autorka dokonała analizy problemów związanych z wykonaniem dzieła Beaty Wróblewskiej ze szczególnym uwzględnieniem problemów związanych z dyrygowaniem. Niemożliwe byłoby wymienienie wszystkich problemów, które pojawiły się przy pracy nad dziełem, powyżej zostały więc ukazane te najbardziej reprezentatywne. Niemniej jednak rozdział ten dokonuje interpretacji różnorodnych problemów, na które dyrygentka natknęła się podczas prób i koncertu. Opisywane dzieło zostało wykonane przez orkiestrę, chór i solistów o wysokim poziomie artystycznym. Mimo, że cały proces był usiany trudnościami i niespodziewanymi problemami, to jednak zaowocował wykonaniem pięknego i poruszającego dzieła. Jego wykonanie przyniosło wielką satysfakcję i głębokie przeżycia artystyczne nie tylko publiczności, ale także wykonawcom.

Podsumowanie

Utwór opracowany przez Beatę Wróblewską, czyli cykl oratoryjny *Song of Eternal Sorrow*, kompozycja Huang Zi z roku 1932 oraz Lin Shengxi, który w roku 1971 dokonał jego uzupełnień, napisana do tekstu Wei Hanzhanga, jest pierwszym chińskim oratorium. Autor libretta inspirował się słynnym historycznym poematem *Song of Eternal Sorrow*, napisanym przez poetę Bai Juyi. Dawna historia tragicznej miłości cesarza Tang Xuanzonga i jego konkubiny Yang Yuhuan stała się osnową utworu, łącząc chińską tradycję ze współczesnymi twórcami, wątkami patriotycznymi.

Oratorium dzieli się na dziesięć części, do których w nowej, zinstrumentowanej na orkiestrę wersji, Beata Wróblewska dopisała także opartą na jego motywach, Introdukcję. Utwór w nowej szacie dźwiękowej, przeznaczony na dwoje solistów, chór mieszany i orkiestrę, został wykonany i nagrany 14 grudnia 2022 roku w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Gdańsku pod batutą Jing Luo i stanowi dzieło artystyczne w postępowaniu doktorskim autorki niniejszej pracy.

Współczesna aranżacja chińskiego oratorium *Song of Eternal Sorrow*, zrealizowana przez polską kompozytorkę Beatę Wróblewską stanowi przykład odczytania na nowo chińskiego utworu z początków XX wieku i próbę połączenia chińskiej tradycji z technikami charakterystycznymi dla muzyki europejskiej. Kompozytorka z wielkim pietyzmem odniosła się do typowo chińskich elementów pierwotnego dzieła, zachowując w swojej aranżacji krąg tonalny pierwowzoru, z charakterystycznymi odniesieniami do pentatoniki. Części IV, VII, VIII i IX zachowały swój oryginalny, orientalny wydźwięk, który przeniknął także do stworzonej przez kompozytorkę i dołączonej do utworu Introdukcji. Także dobór instrumentarium dokonany przez autorkę aranżacji nie był przypadkowy. Oprócz kwintetu smyczkowego, który stanowi podstawę harmoniczną całości, wybrane zostały instrumenty mogące z powodzeniem imitować brzmienie tradycyjnych instrumentów chińskich. I tak dołączona przez kompozytorkę harfa, pod względem brzmieniowym z powodzeniem zastępować może strunowy tradycyjny instrument szarpany *guzheng*, flet ma podobne brzmienie do tradycyjnego chińskiego fletu bambusowego, trąbka zaś do chińskiego wojskowego rogu sygnałowego o nazwie

haojiao, kotły to odpowiednik chińskich bębnów wojskowych *jungu*. Dodatkowo w aranżacji został użyty trójkąt, imitujący dźwięk poruszanych wiatrem dzwonków, zwiastujących nadejście monsunów oraz najbardziej charakterystyczny dla muzyki chińskiej instrument perkusyjny, jakim jest tradycyjny, chiński gong. Udowadnia to, że koloryt chińskich tradycyjnych instrumentów może zostać z powodzeniem przywołany i oddany przez instrumenty europejskie. Styl instrumentacyjny Beaty Wróblewskiej pokazuje jej szacunek względem tradycyjnej muzyki chińskiej i brzmień chińskiego świata muzycznego.

Poszczególne rozdziały tej pracy opisują kolejne zagadnienia związane zarówno z oryginalną wersją utworu, jak i z aranżacją Beaty Wróblewskiej. Przedstawiona została także historia rozwoju formy oratorium na świecie i w Państwie Środka. Trzon pracy stanowi charakterystyka warstwy słownej utworu, analiza muzyczna oraz najważniejsze problemy wykonawcze, które napotkała dyrygentka w swojej pracy nad wykonaniem koncertowym tego utworu.

Podstawowym zadaniem dyrygenta podczas prób było reagowanie na wszelkie niuanse muzyczne, a jeśli chodzi o chór i solistów – także dbanie o prawidłową wymowę chińskiego tekstu. Rolą dyrygenta było także decydowanie o ostatecznym kształcie utworu, określeniu właściwego tempa, zmian dynamicznych i artykulacyjnych, logicznym ustaleniu proporcji brzmieniowych pomiędzy poszczególnymi głosami solistów, chóru i orkiestry. Jako że postępowanie z miejscami trudnymi wykonawczo, mogło być każdorazowo konsultowane z kompozytorką, było to niezwykle cenne w tworzeniu finalnego obrazu całości dzieła. Podczas wykonania koncertowego zawsze kluczową rolę pełni stopień komunikacji, jaki udało się wypracować podczas wspólnych prób pomiędzy profesjonalnymi wykonawcami a dyrygentem. Dzięki wielkiemu wkładowi pracy, jaki został włożony w przygotowanie wykonania koncertowego tego dzieła, dyrygentce udało się zrealizować wszystkie założone cele i przedstawić polskiej publiczności, pierwsze chińskie oratorium w nowej wersji instrumentalnej.

Autorka ma nadzieję, że ta wersja chińskiego oratorium przygotowana przez Beatę Wróblewską spotka się z przychylnymi opiniami i z zainteresowaniem melomanów, zarówno w Polsce i Europie, jak i w jej Ojczyźnie. Będzie ciekawym przyczynkiem do

łączenia odległych muzycznych tradycji Wschodu i Zachodu, z jakimi coraz częściej spotykamy się we współczesnym nam świecie. Jednocześnie autorka ma nadzieję, że będzie mogła posłużyć się w swojej przyszłej pracy dydaktycznej i artystycznej cennym doświadczeniem zdobytym podczas pracy nad tym dziełem.

Bibliografia

Material Analityczny

1. Partytura oratorium Beaty Wróblewskiej *Song of Eternal Sorrow*.
2. Partytura oryginalna oratorium Huang Zi *Song of Eternal Sorrow*.
3. Tekst oryginalnego poematu *Song of Eternal Sorrow* Bai Juyi⁵⁷.

Opracowania naukowe

1. Altena A. James, *Jeanne d'Arc Au Bûcher*, Fanfare: Magazyn dla poważnych kolekcjonerów płyt, Tenaflly 2012, t. 36, nr 2.
2. Bai Juyi, *Bai Juyi shixuan (Wybór poezji Bai Juyi)*, red. Tang Huaquan, Wydawnictwo Zhongzhou guji, Zhengzhou 2011.
白居易著, 汤华泉注评, 《白居易诗选》, 中州古籍出版社, 郑州 2011
3. Berry Mark, *Arnold Schoenberg's "Biblical Way": From "Die Jakobsleiter" to "Moses Und Aron."*, [w:] *Muzyka i listy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Oxfordu, Oxford 2008, t. 89, nr 1.
4. Chodkowski Andrzej (red.), *Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 2001, hasło: *Intonacja*.
5. Ciołkosz H., *Problemy intonacji w śpiewie na podstawie badań akustycznych*, [w:] *Zeszyt Naukowy 45*, Warszawa 1999.
6. Clarke David, *Tippett: 'A Child of Our Time' Kenneth Gloag*, [w:] *Muzyka i listy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Oxfordu, Oxford 2001, t. 82, nr 2.
7. Dorf N. Samuel, *Erik Satie's Socrate (1918), Myths of Marsyas, and un style dépouillé*, *Obecna muzykologia*, Nowy Jork 2014, nr 98.
8. Fedyk-Klimaszewska Monika, *Podobieństwa I różnice w śpiewie solowym i chóralnym na podstawie wybranych elementów techniki wokalne i wykonawstwa*

⁵⁷ Bai Juyi, *Bai Juyi shixuan (Wybór poezji Bai Juyi)*, red. Tang Huaquan, Wydawnictwo Zhongzhou guji, Zhengzhou 2011, s. 52-58. 白居易著, 汤华泉注评, 《白居易诗选》, 中州古籍出版社, 郑州 2011, 第 52-58 页。

- artystycznego, [w:] *Emisja głosu*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2021.
9. Fedyk-Klimaszewska Monika, *Problematyka dykcji i artykulacji w realizacji polskiej i obcej literatury wokalne*, [w:] *Emisja głosu*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2021.
 10. Franków-Żelazny Agnieszka, *Technika wokalna z punktu widzenia dyrygentki chóralnej i śpiewaczki*, [w:] *Emisja głosu*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2021.
 11. Guzowski Kazimierz, *Podstawowe zagadnienia instrumentacji*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 2005.
 12. Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, Wydawnictwo PWM, Kraków 1998.
 13. Huang Borong, Liao Xudong, *Xiandai hanyu (Współczesny Chiński)*, Wydawnictwo Szkolnictwa Wyższego, Beijing 2017.
黄伯荣, 廖旭东, 《现代汉语》, 高等教育出版社, 北京 2017
 14. Jing Luo, *Analiza formalna, problemy wykonawcze i cechy indywidualnego stylu kompozytorskiego na przykładzie dwóch utworów Liu Xiaogenga Return Home i Rippling Brook*, Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. zw. dra hab. Waldemara Górskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2020.
 15. Jordan James, *The choral rehearsal (Próba chóralna)*, t. I – *Techniki i procedury*, Wydawnictwo GIA, Chicago 2007.
 16. Kong Yi, *Huangzi qingchangju <Changhenge> zhong de minzuxing (Narodowy charakter w oratorium Song of Eternal Sorrow Huang Zi)*, Praca magisterska, Uniwersytet Południowo-Zachodni, Chongqing 2010.
孔轶, 《黄自清唱剧<长恨歌>中的民族性》, 硕士论文, 西南大学, 重庆 2010
 17. Liu Yiding, *Ershi shiji qingchangju de fazhan gakuang (Krótki kurs historii muzyki kantatowo-oratoryjnej w XX wieku)*, [w:] *Yihai*, Wydawnictwo Instytut Badań nad Sztuką Prowincji Hunan, Rensha 2013, nr 1.
刘一丁, 《二十世纪清唱剧的发展概况》, 摘自《艺海》2013 第 1 期, 任沙: 湖南省艺术研究所

18. Liu Zaisheng, *Jindai cizuo mingjia Wei Hanzhang (Współczesny sławny librecista Wei Hanzhang)*, [w:] *Chińska edukacja muzyczna*, Wydawnictwo Ludowe Muzyczne, Pekin 2014, nr 2.

刘再生,《近代词作名家韦瀚章》,摘自《中国音乐教育》2014 第 2 期,北京:人民音乐出版社

19. Podhajski Marek, *Formy muzyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

20. Sands D. B., *The Polemic of Gottfried Benn's Oratorio Das Unaufhörliche*, [w:] *Monatshefte*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Wisconsinie, Wisconsin 1972, t. 64, nr 1.

21. Shen Xuan, Gu Wenxian, Tao Xin, *Xifang yinyueshi jianbian (Krótka historia muzyki Zachodu)*, Wydawnictwo Szanghajskie Muzyczne, Szanghaj 2015.

沈旋、谷文娴、陶辛,《西方音乐史简编》,上海音乐出版社,上海 2015

22. Shi Jinye, *Lin Shengxi jiqi yishu gequ yanjiu (Badania nad Lin Shengxi i jego piosenkami artystycznymi)*, Praca magisterska, Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne, Szanghaj 2008.

施金烨,《林声翕及其艺术歌曲研究》,上海音乐学院硕士论文,上海 2008

23. Sobierajska Halina, *Uczymy się śpiewać*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1972.

24. Tarasiewicz Bogumiła, *Mówię i śpiewam świadomie*, Universitas Kraków 2014.

25. Thomas Kurt, Wagner Alexander., *Kompendium Dyrygentury chóralnej, część I*, Wydawnictwo UMFC, Warszawa 2016.

26. Wang Anhong, *Hanyu shengdiao tezheng jiaoxue tantao (Analiza metod nauczania tonów języka chińskiego)*, [w:] *Nauczanie i studia językoznawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Języka i Kultury w Pekinie, Pekin 2006, nr 3.

王安红,《汉语声调特征教学探讨》,摘自《语言教学与研究》2006 第 3 期,北京:北京语言大学出版社

27. Wang Yuhe, *Zhongguo jindai yinyueshi (Nowożytna historia muzyki w Chinach)*, Wydawnictwo Chińskiego Uniwersytetu Minzu, Beijing 2005.

汪毓和,《中国近代近代音乐史》,中央民族大学出版社,北京 2005

28. Xiu Hailin, Luo Xiaoping, *Yinyue meixue tonglun (Ogólne wprowadzenie do estetyki muzyki)*, Wydawnictwo Szanghajske Muzyczne, Szanghaj 1999.
修海林, 罗小平, 《音乐美学通论》, 上海音乐出版社, 上海 1999
29. Yan Chanjuan, *Chen Tianhe qingchangju <Heliang huabie> chuangzuo tedian ji yanchang fenxi (Analiza charakterystyki kreacji i śpiewu w oratorium Heliang huabie Chen Tianhe)*, Praca magisterska, Uniwersytet Pedagogiczny w Shandong, Jinan 2020.
闫婵娟, 《陈田鹤清唱剧<河梁话别>创作特点及演唱分析》, 硕士论文, 山东师范大学, 济南 2020
30. Yang Liqing, *Guanxianyue peiqi jiaocheng (Instrumentacja orkiestrowa)*, t. II, Wydawnictwo Szanghajske Muzyczne, Szanghaj 2012.
杨立青, 《管弦乐配器教程》, 中册, 上海音乐出版社, 上海 2012
31. Zachwatowicz-Jasińska Katarzyna, *Polskie belcanto, Jak śpiewać dobrze*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2010.
32. Zhou Fanfu, *Fang Wei Hanzhang tan <Changhenge> (Wywiad z Wei Hanzhangiem na temat Song of Eternal Sorrow)*, [w:] *Muzyka i efekty dźwiękowe*, Wydawnictwo wspólne SDX, Szanghaj 1985, nr 147.
周凡夫, 《访韦瀚章谈<长恨歌>》, 摘自《音乐与音响》1985 年第 147 期, 上海: 三联书店出版社
33. Zhu Xiaogu, *Minzu guanxian yuedui yueqifa (Instrumentacja orkiestry ludowej)*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Jiangsu, Zhenjiang 2016.
朱晓谷, 《民族管弦乐队乐器法》, 江苏大学出版社, 镇江 2016
34. Zielińska Halina, *Kształcenie głosu*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 2006.

Zasoby internetowe

1. Lewin Jennifer, *An overview of Oedipus Rex*, In Drama for Students, Detroit, MI: Gale. Gale Literature Resource Center,
<https://link.gale.com/apps/doc/H1420006074/LitRC?u=xmu&sid=bookmark-LitRC&xid=b2ae905a>, hasło: "An overview of Oedipus Rex", data dostępu 12.10.2021.
2. Pasja Według św. Łukasza, <https://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-penderecki-pasja-wedlug-sw-lukasza>. hasło: "Pasja według św. Łukasza", data dostępu 29.09.2022.
3. <https://culture.pl/pl/wydarzenie/pasja-wedlug-sw-lukasza-krzysztofa-pendereckiego>, hasło: "Pasja według św. Łukasza", data dostępu 29.09.2022.
4. https://pl.wikipedia.org/wiki/Rewolucja_kulturalna, hasło: "Rewolucja kulturalna", data dostępu 10.10.2021.
5. https://pl.wikipedia.org/wiki/Bai_Juyi, hasło: "Bai Juyi", data dostępu 30.01.2023.
6. https://pl.wikipedia.org/wiki/Dynastia_Tang, hasło: "Dynastia Tang", data dostępu 30.01.2023.
7. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Xi%E2%80%99an>, hasło: "Xi'an", data dostępu 30.01.2023.
8. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Xi%E2%80%99an>, hasło: "Chang'an", data dostępu 30.01.2023.
9. https://pl.wikipedia.org/wiki/Dynastia_Song, hasło: "Dynastia Song", data dostępu 30.01.2023.
10. https://pl.wikipedia.org/wiki/Dynastia_Yuan, hasło: "Dynastia Yuan", data dostępu 30.01.2023.
11. <https://www.chinafetching.com/chinese-dance>, hasło: "Nichang Yuyi", data dostępu 24.01.2023.
12. https://en.wikipedia.org/wiki/Qixi_Festival, hasło: "Qixi", data dostępu 13.11.2022.
13. https://pl.wikipedia.org/wiki/An_Lushan, hasło: "An Lushan", data dostępu 30.01.2023.
14. https://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_musicology#Scale_and_tonality, hasło: "Chinese musicology", data dostępu 13.03.2022.

15. <https://epodreczniki.pl>, hasło: "Muzyka w Starożytnych Chinach", data dostępu 13.03.2022.
16. https://en.wikipedia.org/wiki/Huang_Tzu, hasło: "Huang Zi", data dostępu 13.04.2023.
17. https://baike.baidu.com/item/林声翕?fromModule=lemma_search-box, hasło: "Lin Shengxi", data dostępu 15.04.2023.
18. <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9E%97%E8%81%B2%E7%BF%95>, hasło: "Lin Shengxi", data dostępu 15.04.2023.
19. <https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E9%9F%8B%E7%80%9A%E7%AB%A0>, hasło: "Wei Hanzhang", data dostępu 15.04.2023.

Aneksy

Aneks I. Sylwetki twórców



Beata Wróblewska⁵⁸ – dyrygent, kompozytor i pedagog. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku na Wydziałach Wychowania Muzycznego i Dyrygentury Chóralnej (Dyrygentura chóralna w klasie prof. Z. Bruny) oraz Kompozycji i Teorii muzyki (Kompozycja w klasie prof. E. Synowiec, odbyte studia z Teorii muzyki). Zdobyta wiedza, uczestnictwo w krajowych i zagranicznych sympozjach, seminariach dla dyrygentów, wieloletnia praktyka pedagogiczna w Akademii Pomorskiej w Słupsku oraz w Akademii Muzycznej w Gdańsku, doświadczenie w zakresie prowadzenia zespołów chóralnych, jak również w pracy twórczej wokół kompozycji wokalnych i wokально-instrumentalnych ściśle wiąże się z celami kształcenia, efektami uczenia, treściami na kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuki Muzycznej.

Przez wiele lat była związana z Instytutem Muzyki Akademii Pomorskiej w Słupsku i chórem akademickim Iuventus Cantans, z którym oprócz utworów a cappella przygotowywała wielkie formy wokально-instrumentalne wykonywane wspólnie z Polską Filharmonią Sinfonia Baltica w Słupsku, Orkiestrą Filharmonii Koszalińskiej oraz

⁵⁸ Informacje profilowe dostarczone przez Beatę Wróblewską.

Orkiestrą Polskiej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku. Były to m.in.: Victoria, Magnificat oraz muzyka do filmu "Dracula" W. Kilara, Requiem d-moll KV 626 W. A. Mozarta, Sonety Krymskie S. Moniuszki, opera Tosca G. Pucciniego, Stabat Mater, Demeter, Litania do Najświętszej Maryi Panny K. Szymanowskiego, Magnificat J. Ruttera. Przygotowywała chór do prawykonania i nagrania płyty z Missa Festiva K. Rozbickiego (2002) i Missa Miseri Cordis L. Kułakowskiego (2008).

W latach 2003-04 współpracowała z Sopockim Chórem Kameralnym Continuo. W roku 2009 założyła Pomorski Chór Kameralny Cantus Pomeraniae i prowadziła go do 2013 r. W latach 2013-14 współpracowała Chórem Żeńskim AM w Gdańsku Gaudium per Canto. Od września 2015 r. jest dyrygentem Festiwalowego Chóru Sopockiej Szkoły Wyższej Mundus Cantat, a obecnie Chóru Festiwalowego Sopockiej Akademii Nauk Stosowanych Mundus Cantat. Z wyżej wymienionymi chórami zdobyła szereg nagród na festiwalach oraz konkursach krajowych i zagranicznych. Koncertowała w wielu krajach: Włochy, Watykan, Niemcy, Czechy, Słowacja, Austria, Szwecja, Hiszpania, Rumunia, Irlandia Północna, Grecja, Litwa, Meksyk Izrael.

Od 2013 r. zatrudniona w charakterze pracownika naukowo-dydaktycznego na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu pełniła funkcję Zastępcy Dyrektora Instytutu Dyrygentury Chóralnej i Oratoryjno-Kantatowej oraz funkcję Kierownika Pracowni Kompozycji, Aranżacji i Edukacji Muzycznej. Od 2019 r. powołana na stanowisko profesora nadzwyczajnego.

Obecnie zasiada w Komisjach doktorskich i habilitacyjnych zarówno jako członek czy recenzent. Na swoim koncie posiada współpracę z Wydawnictwem Akademii Muzycznej w Gdańsku, Wydawnictwem Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie oraz Strube Verlag GmbH w Monachium, jako recenzent i autorka publikacji. Bierze udział w pracach jury konkursów i festiwali muzycznych krajowych oraz międzynarodowych.

Przez wiele lat od 2008 r. była zaangażowana w charakterze kompozytora w realizację międzynarodowego projektu kulturalnego propagującego ideę pokoju i pojednania między narodami Damit sie alle eins sind/Aby wszyscy byli jedno.

W swoim twórczym dorobku posiada m.in.: Trzy Kolory na orkiestrę, muzykę do dramatu o życiu i męczeńskiej śmierci św. Wojciecha pt. Sic itur ad Deum (przedstawienie zostało włączone do oficjalnego kalendarium obchodów 1000-lecia Gdańska 1997), kantatę na sopran-solo, chiński instrument ludowy – Jinghu, 8-gł. chór mieszany i orkiestrę pt. Mu Guiying Takes Command of Troops (Xiamen 2019, Chiny) powstałą na podstawie arii z opery chińskiej o tym tytule; poza tym liczne utwory i opracowania na zróżnicowany skład wykonawczy. Nowopowstałe kompozycje wokально-instrumentalne do muzycznych tematów tradycyjnych kompozycji należących do zabytków muzyki chińskiej wpisanych na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO w ramach projektów Studiów doktoranckich, w Akademii Muzycznej w Gdańsku, doczekały się prawykonania, nagrań w Polsce i Chinach. Wszystkie zostały opisane w trzech pracach doktorskich. Część II kantaty Mu Guiying Takes Command of Troops w wersji na 8-gł. chór mieszany, Jinghu i fortepian została nagrodzona podczas

Konkursu Pierwszej Chińskiej Nowej Ery w Xiamen (2019). Ponadto jest autorką hymnu Międzynarodowego Festiwalu Chóralnego Mundus Cantat wielokrotnie wykonywanego podczas kolejnych edycji przez chóry biorące udział w Festiwalu (począwszy od 2015 roku). Kompozycje Beaty Wróblewskiej były wykonywane w Polsce i za granicą (Kanada, Niemcy, Chiny).

W 2014 r. otrzymała Złotą Odznakę Honorową Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. Za swoją pracę artystyczną, pedagogiczną, naukową i organizacyjną była wielokrotnie nagradzana przez Rektora Akademii Pomorskiej w Słupsku oraz Rektora Akademii Muzycznej w Gdańsku (2001, 2008, 2009, 2012, 2013, 2017, 2019, 2021). W 2019 r. otrzymała Dyplomy uznania dla Dyrygenta od Sekretarza Edukacji Festival Mundial de Coros Puebla, od Narodowego Związku Edukacji w Puebla, a także Dyplom uznania "Visitante distinguido" od Honorowej Rady Miejskiej Puebla. W roku 2021 otrzymała Medal Złoty za długoletnią służbę nadaną przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Andrzeja Dudę. W 2022 otrzymała Stypendium Rady Miasta Sopotu.

Jej dorobek naukowy i obszar zainteresowań koncentrują się wokół muzyki chóralnej a cappella, wokalne i wokálně-instrumentalne reprezentującej stylistykę muzyki europejskiej oraz stylistykę muzyki Dalekiego Wschodu.



Huang Zi (1904-1939) był współczesnym chińskim kompozytorem, muzykiem i nauczycielem. W 1916 roku został przyjęty do Tsinghua College, gdzie zetknął się z zachodnią muzyką. Po ukończeniu studiów w 1924 roku rozpoczął studia psychologiczne na Oberlin College w Ohio w USA. W 1928 został przyjęty na Uniwersytet Yale, gdzie studiował zachodnią muzykę. To właśnie tam skomponował uwerturę *In Memoriam*, która jest pierwszym wielkoskalowym utworem orkiestrowym napisanym przez chińskiego kompozytora. W 1929 roku Huang powrócił do Chin, gdzie nauczał na Uniwersytecie Szanghajskim, Szanghajskim Narodowym Kolegium Muzycznym (obecnie Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne) i innych szkołach muzycznych. W 1932 skomponował w Chinach pierwsze chińskie oratorium, *Song of Eternal Sorrow*. W 1935 założył Orkiestrę Szanghajską, pierwszą całkowicie chińską orkiestrę⁵⁹. Huang Zi był nauczycielem wielu utalentowanych muzyków chińskich i jest uważany za osobę, która wywarła największy wpływ na wczesną chińską edukację muzyczną. Huang Zi zmarł na tyfus w Szanghaju w 1938.

Huang Zi rozpoczął tworzenie dzieł wokalnych w 1931 roku. W 1932 napisał wiele utworów na chór mieszany, które miały służyć nie tylko jako materiały edukacyjne, ale także jako utwory zachęcające słuchaczy do postaw patriotycznych w czasach narodowego kryzysu. W 1933 Huang objął funkcję głównego redaktora wydawnictwa Towarzystwo Sztuki Muzycznej. W czerwcu tego samego roku razem z m.in. Wei Hanzhangiem napisał *Wznowiony podręcznik muzyki dla gimnazjów*. Książka ta skupiała się przede wszystkim na dydaktyce i określiła kierunki rozwoju muzyki w Chinach. Huang Zi był odpowiedzialny za napisanie rozdziałów o harmonii i odbiorze muzyki. Ze

⁵⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Huang_Tzu, hasło: "Huang Zi", data dostępu 13.04.2023.

względem na dużą ilość pracy dydaktycznej, w tym okresie Huang Zi mógł tworzyć tylko w czasie wolnym od zajęć. Jego twórczość jest bardzo różnorodna i zawiera pieśni polifoniczne, liryczne i patriotyczne, a także muzyczne aranżacje poezji klasycznej⁶⁰.

Podczas swojego zaledwie trzydziestoczworoletniego życia Huang Zi napisał ponad 90 dzieł w różnych formach i stylach, w tym symfonie, utwory kameralne, utwory na fortepian, oratorium, utwory chóralne i solowe. Napisał także 15 książek o muzyce, a wśród jego 3 nieukończonych dzieł znajduje się także pół tomu historii muzyki w Chinach.

Huang Zi był stałym popularyzatorem muzyki w Chinach. Uważał on, że nowa, unarodowiona muzyka chińska powinna powstawać w oparciu o zachodnie, naukowe techniki twórcze. Jego dzieła pokazują głęboką myśl muzyczną oraz wysokie standardy artystyczne, ukazując także wyraźny, chiński charakter. Szczególnie jego pieśni są uważane za doskonałe połączenie techniki europejskich pieśni romantycznych oraz ducha chińskiej literatury klasycznej i nowoczesnej. Klasyczny gust artystyczny Huang Zi w połączeniu z jego nowoczesnym sposobem myślenia i odczuwania sprawiły, że jego dzieła wciąż są dla słuchaczy czymś nowym i odkrywczym.

⁶⁰ Wang Yuhe, *Zhongguo jindai yinyueshi (Nowożytna historia muzyki w Chinach)*, Wydawnictwo Chińskiego Uniwersytetu Minzu, Beijing 2005, s. 209. 汪毓和,《中国近代音乐史》,中央民族大学出版社,北京2005,第209页。



Lin Shengxi (1914-1991) był ważnym chińskim współczesnym kompozytorem, dyrygentem i nauczycielem. W 1932 roku został przyjęty do Szanghajskiego Narodowego Kolegium Muzycznego (obecnie Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne) i uczył się kompozycji pod kierunkiem Huang Zi. W 1935 roku, po ukończeniu studiów, powrócił do Guangzhou, gdzie był wykładowcą na wydziale muzyki Uniwersytetu Sun Yat-Sena. Z powodu wojny z Japonią (1931-1945) Lin Shengxi był zmuszony uciec do Hongkongu, gdzie zajmował się komponowaniem i aranżowaniem muzyki dla Columbia Records. Po zajęciu Hongkongu przez Japonię (1941), Lin Shengxi udał się do Chongqingu, gdzie był młodszym profesorem Państwowej Akademii Muzycznej w Qingmuguan oraz dyrygentem orkiestry symfonicznej ministerstwa edukacji⁶¹. W 1945 został profesorem Nankińskiej Państwowej Akademii Muzycznej. W 1949 powrócił na stałe do Hongkongu, gdzie zajmował się tworzeniem i nauczaniem muzyki. Był dziekanem wydziału muzyki Akademii Qinghua w Hongkongu, profesorem wydziału muzyki Uniwersytetu Lingnan, doradcą Chińskiej Filharmonii Urzędu Miasta Hongkong, jednym z założycieli Azjatyckiego Stowarzyszenia Kompozytorów, członkiem honorowym Hongkońskiego Ludowego Instytutu Muzycznego oraz członkiem Hongkońskiego Związku Kompozytorów i Autorów (Composers and Authors Society of Hong Kong Limited, CASH). Lin Shengxi stworzył ponad 300 utworów, w tym opery, utwory chóralne, fortepianowe oraz orkiestrowe. W 1944 stworzył poemat symfoniczny *Majestatyczny ocean*, który był pierwszym chińskim poematem symfonicznym. Mottem

⁶¹ Shi Jinye, *Lin Shengxi jiqi yishu gequ yanjiu (Badania nad Lin Shengxi i jego piosenkami artystycznymi)*, Praca magisterska, Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne, Szanghaj 2008, s. 3. 施金烨, 《林声翕及其艺术歌曲研究》, 上海音乐学院硕士论文, 上海 2008, 第 3 页。

jego twórczości było to, aby "sztuka odbijała ducha epoki". Lin Shengxi znalazł się w oksfordzkiej *Encyklopedii sławnych ludzi* oraz *Liście sławnych ludzi* wydanej w Chicago^{62,63}.

⁶² https://baike.baidu.com/item/林声翕?fromModule=lemma_search-box, hasło: "Lin Shengxi", data dostępu 15.04.2023.

⁶³ <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9E%97%E8%81%B2%E7%BF%95>, hasło: "Lin Shengxi", data dostępu 15.04.2023.



Wei Hanzhang (1906-1993) był librecistą oraz członkiem pierwszego pokolenia Chińczyków, którzy zajmowali się tworzeniem współczesnych pieśni. W 1924 został przyjęty na wydział literatury Kolegium Szanghajskiego, a w 1929 roku, po ukończeniu studiów, podjął pracę w Szanghajskim Narodowym Kolegium Muzycznym (obecnie Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne). W tym czasie podjął współpracę z Huang Zi (który pracował w tej samej uczelni) oraz innymi kompozytorami i tworzył słowa do ich utworów muzycznych. Po incydencie mandżurskim w 1931 roku, Wei Hanzhang i Huang Zi w ramach pomocy dla ochotniczych wojsk północno chińskich stworzyli *Pieśń walki z wrogiem*, która – po wykonaniu przez chór uczelniany – stała się sławna w całym kraju, zagrzewając Chińczyków do walki z okupantem. Jednak najbardziej znanym owocem ich współpracy było oratorium *Song of Eternal Sorrow*. W 1933 razem z Huang Zi i innymi autorami napisał *Wznowiony podręcznik muzyki dla gimnazjów*. Latem 1936 roku Wei Hanzhang opuścił Szanghajskie Narodowe Kolegium Muzyczne i podjął się pracy jako urzędnik państwowy w Nankinie. Po wybuchu wojny wrócił do Szanghaju z końcem 1937 roku, a w 1938 przeniósł się do Hongkongu. W 1946 po raz drugi powrócił do Szanghaju, gdzie został sekretarzem rektora Uniwersytetu Jiangnan. W tym okresie napisał m.in. *Miasto białych chmur* (do muzyki Lina Shengxi, 1938 r.). W latach 1950-59 wykładał na hongkońskiej Akademii Muzyki Sakralnej, a w latach 1959-1970 przebywał w Malezji, gdzie był chińskojęzycznym redaktorem Wydawnictwa Kulturalnego Borneo. W 1970 roku powrócił na stałe do Hongkongu⁶⁴. W 1972 dokonał

⁶⁴ Liu Zaisheng, *Jindai cizuo mingjia Wei Hanzhang (Współczesny sławny librecista Wei Hanzhang)*, [w:] *Chińska edukacja muzyczna*, Wydawnictwo Ludowe Muzyczne, Pekin 2014, nr 2, s. 49. 刘再生,《近代词作名家韦瀚章》,摘自《中国音乐教育》2014第2期,北京:人民音乐出版社,第49页。

uzupełnień w *Song of Eternal Sorrow*, a w 1985 otrzymał Chińską Nagrodę Kulturalną. Zmarł 27 lutego 1993 w Hongkongu⁶⁵.

Wei Hanzhang napisał słowa do ponad 500 różnych utworów. Doskonale łączył on słowa z czułymi, ciepłymi uczuciami, a jego utwory są delikatne, eleganckie i cechują się muzycznym pięknem zbudowanym na solidnych literackich podstawach.

⁶⁵ <https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E9%9F%8B%E7%80%9A%E7%AB%A0>, hasło: "Wei Hanzhang", data dostępu 15.04.2023.

Aneks II. Materiały graficzne z koncertu⁶⁶



Song of Eternal Sorrow – Koncert Jing Luo
z klasy dyrygentury studiów podyplomowych
14.12.2022, godz. 18:30
Sala Koncertowa Akademii Muzycznej w Gdańsku, ul. Łąkowa 1-2

W programie:
Oratorium "Song of Eternal Sorrow"
(na podstawie oryginalnej kompozycji Huang Zi;
oprac. dr hab. Beata Wróblewska)

Wykonawcy:
Jing Luo – dyrygent

Soliści:
Agnieszka Nurzyńska – sopran
Damian Giczewski – baryton

Chór 441 Hz
/ kierownictwo:
dr hab. Anna Wilczewska

Orkiestra projektowa
we współpracy z Neo Quartet
/ kierownictwo: dr hab. Karolina
Piątkowska-Nowicka

Prowadzenie koncertu:
Maja Pałys

Opieka artystyczna:
prof. dr hab. Waldemar Górski

Projekt artystyczny:
Jing Luo

Organizatorzy:
Studia Podyplomowe
Dyrygentury Chóralnej
i Oratoryjno-Kantatowej;
Katedra Dyrygentury Chóralnej
i Oratoryjno-Kantatowej;
Fundacja Nova Arte

Introdukcja
I. Muzyka niesiona wiatrem
była boska i słyszana wszędzie
II. Siódmego dnia siódmego miesiąca
w Pałacu Wiecznego Życia
III. Rebelianci biją w bębny
aż ziemia drży w Yuyang
IV. Czar pięknej muzyki pryska
V. Sześć gwardii cesarskich odmówiło
wymarszu – co można zrobić?
VI. Konkubina Yang została
zabita przed rumakiem
VII. Dźwięk dzwonek w deszczową
noc rozdziera serca
VIII. Góry wyglądają iluzorycznie pośród chmur
IX. Południowy Dziedziniec konkubin zarósł trawą
X. Ten smutek trwa wiecznie

aMuz

Akademia Muzyczna
im. Stanisława Moniuszki
w Gdańsku

NOVARTE
FUNDACJA NOVA ARTE

⁶⁶ Materiał graficzny autorstwa Magdaleny Lewandowskiej i Jing Luo.

aMuz

Akademia Muzyczna
im. Stanisława Moniuszki
w Gdańsku



Song of Eternal Sorrow – Koncert Jing Luo z klasy dyrygentury studiów podyplomowych

PROGRAM

Oratorium *Song of Eternal Sorrow*

w opracowaniu dr hab. Beaty Wróblewskiej, prof. AM

Introdukcja

- I. Muzyka niesiona wiatrem była boska i słyszana wszędzie
- II. Siódmego dnia siódmego miesiąca w Pałacu Wiecznego Życia
- III. Rebelianci biją w bębny aż ziemia drży w Yuyang
- IV. Czar pięknej muzyki pryska
- V. Sześć gwardii cesarskich odmówiło wymarszu – co można zrobić?
- VI. Konkubina Yang została zabita przed rumakiem
- VII. Dźwięk dzwonków w deszczową noc rozdziera serca
- VIII. Góry wyglądają iluzorycznie pośród chmur
- IX. Południowy Dziedziniec konkubin zarósł trawą
- X. Ten smutek trwa wiecznie

Wykonawcy:

Agnieszka Nurzyńska – sopran solo

Damian Giczewski – baryton solo

Chór 441 Hz (kierownictwo dr hab. Anna Wilczewska)

Orkiestra Neo Quartet (kierownictwo dr hab. Karolina Piątkowska-Nowicka)

Jing Luo – dyrygent

Opieka artystyczna – prof. dr hab. Waldemar Górski

Organizator – Studia Podyplomowe Dyrygentury Chóralnej i Oratoryjno-Kantatowej,
Katedra Dyrygentury Chóralnej i Oratoryjno-Kantatowej

Prowadzenie koncertu – Maja Pałys

14.12.2022 godz. 18.30

Sala Koncertowa Akademii Muzycznej w Gdańsku

wstęp wolny

Aneks III. Tekst kompozycji w tłumaczeniu na język polski⁶⁷

Część pierwsza: *Muzyka niesiona wiatrem była boska i słyszana wszędzie* (仙乐飘飘处处闻)

Tekst oryginalny: 骊宫高处入青云，歌一曲乐府法音，霓裳仙韵；舞一番羽衣回雪，红袖翻云。宛似菡萏迎风，杨枝招展，飘飘，飘飘，欲去却回身。更玉管冰弦嘹亮，问人间，那得几回闻？

Tłumaczenie na język polski: Podniebny pałac Li wznosi się wysoko, wśród błękitnych obłoków. Dworzanie odziani w połyskujące szaty poddają się uwodzicielskim dźwiękom tradycyjnej dworskiej muzyki (Yuefu), tańcząc (Fayin) zwinnie i lekko, jak wirujące na wietrze płatki śniegu. Czerwone zwiewne rękawy ich szat płyną jak chmury. Kołysząc się i trzepocząc, są jak lotos otwierający się na wietrze lub witki wierzbowe, które obracając się odlatują, by po chwili powrócić. Struny i jadeitowe dzwonki brzmią donośnie. Ile razy jeszcze usłyszymy na tym świecie tę cudowną muzykę?

Część druga: *Siódmego dnia siódmego miesiąca w Pałacu Wiecznego Życia* (七月七日长生殿)

Tekst oryginalny: 风入梧桐叶有声，银汉秋光净。年年天上留嘉会，羡慕双星！只恨人间恩爱总难凭，如今专宠多荣幸！怕红颜老去，却似秋风团扇冷。仙偶纵长生，那似尘缘胜！问他一年一度一相逢，争似朝朝暮暮我和卿！举首对双星，海誓山盟：在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。两家恰似形和影，世世生生。

Tłumaczenie na język polski: Jesienny wiatr poruszał chińskie platany, a ich liście szeleściły. W jesienną noc Droga Mleczna jest szczególnie jasna i czysta. Pastuszek i Tkaczka spotykają się co roku w niebie, a to prawdziwy powód zazdrości dla całego świata. Lecz na ziemskiej miłości trudno polegać. To wielki zaszczyt cieszyć się teraz szczególną łaską cesarza, ale boję się, że moja twarz się zestarzeje i zostanie rzucona jak okrągły wachlarz na jesienną bryzę. Chociaż nieśmiertelna para może żyć wiecznie, nie można ich miłości porównać z ziemską. Pasterz i Tkaczka spotykają się tylko raz w roku, jak można porównać ich do ciebie i mnie, gdy jesteśmy razem i w dzień, i w nocy. Spoglądając w niebo na Orła i Lutnię, kochankowie przysięgali sobie: "W górze będziemy nierozłącznymi ptakami, latając skrzydło w skrzydło, na ziemi zaś dwoma drzewami z gałęziami splecionymi od wiosny do wiosny". Ta dwójka pozostała na zawsze jak postać ze swym cieniem, nigdy się od siebie nie oddalając.

Część trzecia: *Rebelianci biją w bębny aż ziemia drży w Yuyang* (渔阳鞞鼓动地来)

Tekst oryginalny: 渔阳鼓，起边关，西望长安犯。六宫粉黛，舞袖正翩翩，怎料到边臣反，那管他社稷残。只爱美人醇酒，不爱江山。兵威惊震哥舒翰，举手破潼关，遥望满城烽火，指日下长安。

Tłumaczenie na język polski: Nad granicą w Yuyang, An Lushan zebrał zbuntowane wojska. Ich bębny wstrząsnęły niebem i ziemią, a oni pomaszerowali na zachód, by wziąć

⁶⁷ Przekład z języka chińskiego na polski dokonany przez Marię Ueno.

Chang'an. W tej samej chwili piękne konkubiny tańczyły, furkocząc rękawami. Czy cesarz spodziewał się, że straż graniczne razem z wojskiem zbuntują się? Nie dbał o to, cieszył się pięknem i winem, niezależnie od sytuacji w jakiej znalazł się kraj. Zdrada An Lushana obeszła jedynie Geshu Hana. Rebelianci z łatwością zajęli Tongguan i posuwali się dalej. Patrząc z daleka na pożary w mieście, można będzie przypuszczać, że wkrótce zajmą Chang'an.

Część czwarta: Czar pięknej muzyki pryska (惊破霓裳羽衣曲)

Tekst oryginalny: 醉金樽，敲檀板；夜夜笙歌，玉楼天半。轻歌曼舞深宫院，海内升平且宴安。猛不防，变生肘腋，边廷造反！只可恨！坐误戎机的哥舒翰，称兵犯上的安禄山。咚咚隆，鼙鼓声喧，破了潼关。唬得人，神昏意乱，胆颤心寒！没奈何，带领百官，弃了长安。最可怜，温馨软玉娇慵惯；只如今，怎样驱驰蜀道难！

Tłumaczenie na język polski: Podniósł złote naczynie by pić, obrócił kołatką z twardego drewna by zabrzmiała. W głębi pięknych pałacowych wnętrz codziennie do północy słychać było muzykę i śpiew. Śpiewano i tańczono wszędzie, panował beztroski nastrój, jak w czasach pokoju, a cesarz był spokojny. Nagle wszystko zmieniło się, w domu się pogorszyła, a granice zbuntowały się. Najstraszniejsze było to, że Ge Shuhan stracił szansę na walkę ze zbuntowanym An Lushanem, An zbuntował się przeciwko królewskiemu dworowi. Dźwięk wojennych bębnow wstrząsnął niebem, a Tongguan już zdążyło paść, wywołując w ludziach przerażenie. Bezradny cesarz musiał skłonić swoich urzędników do opuszczenia Chang'an. Najbardziej żałowna rzecz, gdy cesarz przyzwyczajony do wygodnego i leniwego życia, musi jechać po wyboistej drodze Sichuan!

Część piąta: Sześć gwardii cesarskich odmówiło wymarszu – co można zrobić? (六军不发无奈何)

Tekst oryginalny: 仆仆征途苦，遥遥蜀道长，可恨的杨贵妃，可杀的杨丞相。怨君王没个主张，宠信着杨丞相，堕落了温柔乡，好生生把山河让，把锦绣山河让，乱纷纷家散人亡。

Tłumaczenie na język polski: Trasa ucieczki była naprawdę trudna, a droga Shu tak długa. Piękna konkubina Yang Yuhuan godna była pogardy, a jej krewny, premier Yang Guozhong, zasłużył na śmierć. To niesłychane, że lekkomyślny cesarz tego nie widział, do tego stopnia ufał premierowi, że szukał jedynie zapomnienia w kobiecych wdziękach. Zrezygnował z władzy nad wielkimi rzekami i górami, a jego lud ginął w chaosie.

Część szósta: Konkubina Yang zabita u kopyt rumaka (宛转蛾眉马前死)

Tekst oryginalny: 从来好事易摧残，只怨缘悭！回肠欲断情难断，珠泪虽乾血未干。劝君王，凄凉莫为红颜叹，珍重江山！两情长久终相见，天上人间。

Tłumaczenie na język polski: To, co piękne, zwykle kończy się tragicznie. Szkoda, że ten związek okazał się tak ulotny. Cesarz miał złamane serce, ale prawdziwa miłość jest niezniszczalna. Chociaż łzy na jego twarzy były suche, plamy krwi pozostawały nadal mokre. Tacy władcy powinni wiedzieć, że bez względu na to, jak bardzo są samotni i

opuszczeni, muszą kochać swój kraj, a nie lamentować nad nieszczęsnym pięknem. Jeśli oboje szczerze się kochali, spotkają się ponownie albo w niebie, albo na ziemi.

Część siódma: *Dźwięk dzwonów w deszczową noc rozdziera serca* (夜雨闻铃断肠声)

Tekst oryginalny: 山一程，水一程，崎岖蜀道最难行；高一层，低一层，恰似胸中恨不平！回首马嵬驿，但见万山横。日渐暝，暮云生，猿啼雁唳添悲哽！乱旗旌，风摇影，冷雨凄凄扑面迎。慌忙登剑阁，雕鞍且暂停。夜已深，人已静，潇潇雨，浙零零，洒向幽窗，滴响铜铃；一行行是伤心泪，一滴滴是断肠声。风一更，雨一更，孤衾如水梦难成；哭一声，叹一声，有谁了解此时情？心似辘轳转，呜咽待天明！

Tłumaczenie na język polski: Podczas podróży najtrudniejsza była wyboista droga Shu, która raz wspinała się to znów opadała, jak fale nienawiści w sercu cesarza. Patrząc na miejsce jej śmierci w *Maweiyi*, można było dostrzec tylko pasmo wzgórz, na którym kładł się zmierzch. Słysząc było głosy małych i dzikich gęsi, dodające smutku tej scenerii. Chorągiew łopotała na wietrze, wiatr kołysał jej cieniem, a zimny deszcz uderzał w twarz cesarza. W pośpiechu wjechał do stolicy Jian'ge, zatrzymał konia i pozostał tam na noc. Późną nocą, każda kropla deszczu za oknem zdawała się być ostra jak dźwięk miedzianego dzwonka. Krople deszczu jak łyzy kapąły jedna po drugiej, a każda z nich mogła złamać serce. Pośród wiatru i deszczu samotna poduszka była zimna jak lód i trudno było zasnąć. Cesarz łkał i wzdychał, któż mógłby teraz zrozumieć jego nastrój? Z sercem podobnym do obracającego się kołowrotka szlochał i czekał na świt.

Część ósma: *Góry wyglądają iluzorycznie pośród chmur* (山在虚无缥缈间)

Tekst oryginalny: 香雾迷蒙，祥云掩拥，蓬莱仙岛清虚洞，琼花玉树露华浓。却笑他，红尘碧海，几许恩爱苗，多少痴情种？离合悲欢，枉作相思梦，参不透镜花水月，毕竟梦成空。

Tłumaczenie na język polski: Pośród wonnej mgły snują się chmury, zdawało się, że ktoś jest obecny w przeczystej górskiej siedzibie bogów na wyspie *Penglai*. W tak krystalicznie czystym otoczeniu rosa gęstnieje w poranny szron. Ilu mężczyzn i kobiet było prawdziwie zakochanych i ile śladów ich obsesyjnego zauroczenia skrywa ten doczesny świat? Czyż to nie śmieszne? Smutki i radości, rozstania i powroty, to wszystko to tylko sny chorych na miłość. Są one jak kwiaty w lustrze i księżyc w wodzie, niezrozumiałe i tajemnicze, które ostatecznie okazały się pustym sennym marzeniem.

Część dziewiąta: *Południowy dziedziniec konkubin zarósł trawą* (西宫南内多秋草)

Tekst oryginalny: 地转天旋，几番寒暑，历劫归来，依稀院宇。但见那，花萼楼高，芙蓉苑小，一般的画栋雕梁，珠帘秀柱。西宫南内秋草生，黄花满径牵愁绪。怕见那：梨园子弟，阿监青娥，斑斑两鬓霜如许；只不见：曲奏霓裳，羽衣回舞。唉！问玉人何处呀？玉人何处？如今啊！夕殿飞萤，孤灯独对，旧情新恨共谁语？数更漏，泪如雨！

Tłumaczenie na język polski: Niebo i ziemia krążą, mijają lata i zimy. Po zakończeniu wojny cesarz zobaczył, że jego pałac wciąż stoi. Wysoka Wieża Kwiatowa

i mały Ogród Lotosów są nadal, wznoszą się rzeźbione belki i malowane krokwie, między kolumnami zwisają zasłony pereł. Południowy Dziedziniec konkubin porósł trawą, a drogę do niego pokryły opadłe żółte kwiaty, wzbudzające w ludziach nastrój melancholii. Uszy cesarza nie usłyszą już więcej radosnej dworskiej muzyki, a jego oczy nie ujrzą niebiańskich tańców. Boli go widok eunuchów i pokojówek o śnieżnobiałych włosach. Ach! Gdzie podziało się piękno? Gdzież jesteś? Teraz nocą świetliki latają po pałacu, stając samotnie naprzeciw naftowej lampy. Komu opowiedzieć o dawnych uczuciach i nowych troskach? Czas płynął wolno, a łzy nie mogły powstrzymać deszczu.

Część dziesiąta: *Ten smutek trwa wiecznie* (此恨绵绵无绝期)

Tekst oryginalny: 凄凄秋雨洒梧桐，寂寞骊宫，荒凉南内玉阶空，惨绿愁红。悠悠生死别经年，魂魄不曾来入梦，如今怕听淋铃曲，只一声，愁万种。思重重，念重重，旧爱新恨如潮涌。碧落黄泉无消息，料人间天上再也难逢。

Tłumaczenie na język polski: Jesienny deszcz obmywa platany. Wspaniały niegdyś pałac stoi samotny i opuszczony. Nefrytowe schody Południowego Dziedzińca dla konkubin są puste, pokryte zmoczonymi liśćmi i kwiatami. Po wielu latach rozłąki, dusza cesarskiej konkubiny Yang nigdy nie powróciła w marzeniach sennych cesarza. Bał się słuchać odgłosów deszczu na dzwonkach, których brzmienie wystarczyło, aby wywołać w nim smutek. Tęsknota, dawna miłość i nowa nienawiść są jak fale przyływu. Znikąd żadnego pocieszenia. Nawet gdyby wznieśli się do nieba, trudno byłoby się im ponownie spotkać.

Aneks IV. Wymowa tekstu chińskiego

Część pierwsza: *Muzyka niesiona wiatrem była boska i słyszana wszędzie* (仙乐飘飘处处闻)

lì	gōng	gāo	chù	rù	qīng	yún
骊	宫	高	处	入	青	云
li	gā	gao	czu	zu	cin	jün

gē	yì	qǔ	yuè	fǔ	fǎ	yīn
歌	一	曲	乐	府	法	音
g	i	cü	jüe	fu	fa	jín

ní	cháng	xiān	yùn
霓	裳	仙	韵
ni	czan	śian	jün

wǔ	yì	fān	yǔ	yī	huí	xuě
舞	一	番	羽	衣	回	雪
lu	i	fan	ü	i	huyj	śle

hóng	xiù	fān	yún
红	袖	翻	云
hon	śiuł	fan	jün

wǎn	sì	hàn	dàn	yíng	fēng
宛	似	菡	萼	迎	风
łan	sy	han	dan	jín	fą

yáng	zhī	zhāo	zhǎn
杨	枝	招	展
jang	dzy	dżao	dżan

piāo	piāo	piāo	piāo
飘	飘	飘	飘
pio	pio	pio	pio

yù	qù	què	huí	shēn
欲	去	却	回	身
ü	ćü	će	huyj	szen

gèng	yù	guǎn	bīng	xián	liáo	liàng
更	玉	管	冰	弦	嘹	亮
geng	ü	głan	bin	śian	lio	liang

wèn	rén	jiān
问	人	间
łen	žen	dzien

nà	dé	jǐ	huí	wén
那	得	几	回	闻
na	d	dzi	huyj	łen

Część druga: *Siódmego dnia siódmego miesiąca w Pałacu Wiecznego Życia* (七月七日 长生殿)

fēng	rù	wú	tóng	yè	yǒu	shēng
风	入	梧	桐	叶	有	声
fà	zu	lu	tà	je	joł	szen

yín	hàn	qiū	guāng	jìng
银	汉	秋	光	净
jin	han	ciū	głang	dzin

nián	nián	tiān	shàng	liú	jiā	huì
年	年	天	上	留	嘉	会
nien	nien	tien	szang	lioł	dzia	huyj

xiàn	shà	shuāng	xīng
羡	煞	双	星
śien	sza	szłang	śin

zhǐ	hèn	rén	jiān	ēn	ài	zǒng	nán	píng
只	恨	人	间	恩	爱	总	难	凭
dzy	hen	žen	dzien	en	ej	dzon	nan	pin

rú	jīn	zhuān	chǒng	duō	róng	xìng
如	今	专	宠	多	荣	幸
zu	dzin	džłan	czon	duo	zon	śin

pà	hóng	yán	lǎo	qù
怕	红	颜	老	去
pa	hą	jen	lo	ciü

què	sì	qiū	fēng	tuán	shàn	lěng
却	似	秋	风	团	扇	冷
će	sy	ciuł	fà	tłan	szan	len

xiān	ǒu	zòng	cháng	shēng
仙	偶	纵	长	生
śien	ou	dza	czang	szen

nà	sì	chén	yuán	shèng
那	似	尘	缘	胜
na	sy	czen	jlan	szen

wèn	tā	yī	nián	yī	dù	yī	xiāng	féng
问	他	一	年	一	度	一	相	逢
len	ta	i	nien	i	du	i	siang	fè

zhēng	sì	zhāo	zhāo	mù	mù	wǒ	hé	qīng
争	似	朝	朝	暮	暮	我	和	卿
dzen	sy	dzo	dzo	mu	mu	lo	he	cin

jǔ	shǒu	duì	shuāng	xīng
举	首	对	双	星
dzü	szoł	dlej	szła	śin

hǎi	shì	shān	méng
海	誓	山	盟
haj	szy	szan	mèn

zài	tiān	yuàn	zuò	bǐ	yì	niǎo
在	天	愿	作	比	翼	鸟
dzej	tien	jlan	dzuo	bi	i	nio

zài	dì	yuàn	wéi	lián	lǐ	zhī
在	地	愿	为	连	理	枝
dzej	di	jlan	tyj	lien	li	dzy

liǎng	jiā	qià	sì	xíng	hé	yǐng
两	家	恰	似	形	和	影
liang	dzia	cia	sy	śin	he	jín

shì	shì	shēng	shēng
世	世	生	生
szy	szy	szen	szen

Część trzecia: Rebelianci biją w bębny aż ziemia drży w Yuyang (渔阳鼙鼓动地来)

yú	yáng	gǔ	qǐ	biān	guān
渔	阳	鼓	起	边	关
ü	jang	gu	ci	bien	głan

xī	wàng	cháng	ān	fàn
西	望	长	安	犯
sí	lq	czang	an	fan

liù	gōng	fěn	dài
六	宫	粉	黛
liu	ga	fen	dej

wǔ	xiù	zhèng	piān	piān
舞	袖	正	翩	翩
lu	siót	dzen	pien	pien

zěn	liào	dào	biān	chén	fǎn
怎	料	到	边	臣	反
dzen	lio	do	bien	czen	fan

nǎ	guǎn	tā	shè	jì	cán
那	管	他	社	稷	残
na	głan	ta	szy	dzi	can

zhǐ	ài	měi	rén	chún	jiǔ
只	爱	美	人	醇	酒
dzy	ej	mej	žen	człen	dziu

bú	ài	jiāng	shān
不	爱	江	山
bu	ej	dziang	szan

bīng	wēi	jīng	zhèn	gē	shū	hàn
兵	威	惊	震	哥	舒	翰
bin	tyj	dzin	dzen	g	szu	han

jǔ	shǒu	pò	tóng	guān
举	手	破	潼	关
dziü	szoł	po	ta	głan

yáo	wàng	mǎn	chéng	fēng	huǒ
遥	望	满	城	烽	火

jo	lang	man	czen	fą	huo
----	------	-----	------	----	-----

zhǐ	rì	xià	cháng	ān
指	日	下	长	安
džy	zy	śia	czang	an

Część czwarta: Czar pięknej muzyki pryska (惊破霓裳羽衣曲)

zuì	jīn	zūn
醉	金	樽
dzlej	dzin	dzun

qiāo	tán	bǎn
敲	檀	板
ciao	tan	ban

yè	yè	shēng	gē
夜	夜	笙	歌
je	je	szeng	ge

yù	lóu	tiān	bàn
玉	楼	天	半
ü	loł	tien	ban

qīng	gē	màn	wǔ	shēn	gōng	yuàn
轻	歌	曼	舞	深	宫	院
cing	ge	man	lu	szen	gong	jlen

hǎi	nèi	shēng	píng	qiě	yàn	ān
海	内	升	平	且	宴	安
haj	nej	szeng	ping	cie	jen	an

měng	bù	fáng
猛	不	防
meng	bu	fang

biàn	shēng	zhǒu	yè
变	生	肘	腋
bien	szeng	džoł	je

biān	tíng	zào	fǎn
边	廷	造	反
bien	ting	zao	fan

zhǐ	kě	hèn
只	可	恨
dǐ	ke	hen

zuò	wù	róng	jī	dī	gē	shū	hàn
坐	误	戎	机	的	哥	舒	翰
dzuo	lu	zong	dzi	di	ge	szu	han

chēng	bīng	fàn	shàng	dī	ān	lù	shān
称	兵	犯	上	的	安	禄	山
czeng	bing	fan	szang	di	an	lu	szan

dōng	lōng	lōng
咚	隆	隆
dong	long	long

pí	gǔ	shēng	xuān
聒	鼓	声	喧
pi	gu	szeng	ślan

pò	lē	tóng	guān
破	了	潼	关
po	le	tong	głan

hǔ	dē	rén
唬	得	人
hu	de	žen

shén	hūn	yì	luàn
神	昏	意	乱
szen	hłyn	i	łlan

dǎn	chàn	xīn	hán
胆	颤	心	寒
dan	czan	sin	han

méi	nài	hé
没	奈	何
mej	naj	he

dài	lǐng	bǎi	guān	qì	le	cháng	ān
带	领	百	官	弃	了	长	安
daj	ling	baj	głan	ci	le	czang	an

zuì	kě	lián
最	可	怜
dzłej	ke	lien

wēn	xīn	ruǎn	yù	jiāo	yōng	guàn
温	馨	软	玉	娇	慵	惯
lén	sín	złan	ü	dziao	jong	głan

zhǐ	rú	jīn
只	如	今
dzy	zu	dzin

zěn	yàng	qū	chí	shǔ	dào	nán
怎	样	驱	驰	蜀	道	难
dzen	jang	ciü	czy	szu	dao	nan

Część piąta: *Sześć gwardii cesarskich odmówiło wymarszu – co można zrobić?* (六军不发无奈何)

pú	pú	zhēng	tú	kǔ
仆	仆	征	途	苦
pu	pu	dzen	tu	ku

yáo	yáo	shǔ	dào	cháng
遥	遥	蜀	道	长
jo	jo	szu	do	czang

kě	hèn	dī	yáng	guì	fēi
可	恨	的	杨	贵	妃
k	hen	di	jang	głyj	fyj

kě	shā	dī	yáng	chéng	xiàng
可	杀	的	杨	丞	相
k	sza	di	jang	czen	siang

yuàn	jūn	wáng	méi	gè	zhǔ	zhāng
怨	君	王	没	个	主	张
jłen	dziün	łwang	mej	ge	dzu	džang

chǒng	xìn	zhe	yáng	chéng	xiàng
宠	信	着	杨	丞	相
cza	sín	dzy	jang	czen	siang

duò	luò	lē	wēn	róu	xiāng
墮	落	了	溫	柔	鄉
duo	luo	l	lən	zoł	śiang

hǎo	shēng	shēng	bǎ	shān	hé	ràng
好	生	生	把	山	河	让
hao	szen	szen	ba	szan	he	zang

bǎ	jǐn	xiù	shān	hé	ràng
把	錦	锈	山	河	让
ba	dzin	śiól	szan	h	zang

luàn	fēn	fēn	jiā	sàn	rén	wáng
乱	紛	紛	家	散	人	亡
łan	fen	fen	dzia	san	zen	łang

Część szósta: Konkubina Yang zabita u kopyt rumaka (宛转娥眉马前死)

cóng	lái	hǎo	shì	yì	cuī	cán
从	来	好	事	易	摧	残
cą	lej	ho	szy	i	cłyj	can

zhǐ	yuàn	yuán	qiān
只	怨	緣	慳
dzy	jlen	jlen	cien

huí	cháng	yù	duàn	qíng	nán	duàn
回	腸	欲	断	情	难	断
huyj	czang	ü	dłan	cín	nan	dłan

zhū	lèi	suī	gān	xiě	wèi	gān
珠	泪	虽	干	血	未	干
dzu	lej	ślyj	gan	śle	łyj	gan

quàn	jūn	wáng
劝	君	王
ćlen	dziün	łang

qī	liáng	mò	wèi	hóng	yán	tàn
凄	凉	莫	为	红	颜	叹
ći	liang	muo	łyj	hą	jen	tan

zhēn	zhòng	jiāng	shān
珍	重	江	山

džen	dżą	dzia	szan
------	-----	------	------

liǎng	qíng	cháng	jiǔ	zhōng	xiāng	jiàn
两	情	长	久	终	相	见
liang	cin	czang	jió	dżą	siang	dzien

tiān	shàng	rén	jiān
天	上	人	间
tien	szang	žen	dzien

Część siódma: Dźwięk dzwonów w deszczową noc rozdziera serca (夜雨闻铃断肠声)

shān	yī	chéng	,	shuǐ	yī	chéng
山	一	程	,	水	一	程
szan	i	czen	,	szłyj	i	czę

qí	qū	shǔ	dào	zuì	nán	xíng
崎	岖	蜀	道	最	难	行
čí	číu	szu	do	dzłyj	nan	šin

gāo	yī	céng	,	dī	yī	céng
高	一	层	,	低	一	层
gao	i	cen	,	di	i	cen

qià	sì	xiōng	zhōng	hèn	bù	píng
恰	似	胸	中	恨	不	平
cia	sy	šia	dżą	hen	bu	pin

huí	shǒu	mǎ	wèi	yì
回	首	马	嵬	驿
huyj	szoł	ma	łyj	i

dàn	jiàn	wàn	shān	héng
但	见	万	山	横
dan	dzien	łan	szan	heng

rì	jiàn	míng	,	mù	yún	shēng
日	渐	暝	,	暮	云	生
zy	dzien	min	,	mu	jün	szen

yuán	tí	yàn	lì	tiān	bēi	gěng
猿	啼	雁	啖	添	悲	哽
jlen	ti	jen	li	tien	byj	gę

luàn	qí	jīng	,	fēng	yáo	yǐng
乱	旗	旌	,	风	摇	影
lhan	cí	dzin	,	fə	jio	jín

lěng	yǔ	qī	qī	pū	miàn	yíng
冷	雨	凄	凄	扑	面	迎
len	ü	cí	cí	pu	mien	jín

huāng	máng	dēng	jiàn	gé
慌	忙	登	剑	阁
hlang	mang	den	jien	ge

diāo	ān	qiě	zàn	tíng
雕	鞍	且	暂	停
dio	an	cie	dzan	tín

yè	yǐ	shēn	,	rén	yǐ	jìng
夜	已	深	,	人	已	静
je	i	szen	,	žen	i	dzin

xiāo	xiāo	yǔ	,	xī	líng	líng
潇	潇	雨	,	浙	零	零
śio	śio	ü	,	śi	lin	lin

sǎ	xiàng	yōu	chuāng
洒	向	幽	窗
sa	śiang	joł	czlang

dī	xiǎng	tóng	líng
滴	响	铜	铃
dī	śiang	tə	lín

yī	háng	háng	shì	shāng	xīn	lèi
一	行	行	是	伤	心	泪
i	hang	hang	szy	szang	śin	lyj

yī	dī	dī	shì	duàn	cháng	shēng
一	滴	滴	是	断	肠	声
i	dī	dī	szy	dłan	czang	szen

fēng	yī	gēng	,	yǔ	yī	gēng
风	一	更	,	雨	一	更
fə	i	gen	,	ü	i	gen

gū	qīn	rú	shuǐ	mèng	nán	chéng
孤	衾	如	水	梦	难	成
gu	cin	zu	szłyj	meng	nan	czen

kū	yī	shēng	,	tàn	yī	shēng
哭	一	声	,	叹	一	声
ku	i	szen	,	tan	i	szen

yǒu	shuí	liáo	jiě	cǐ	shí	qíng
有	谁	了	解	此	时	情
jioł	szłyj	lio	dzie	ci	szy	ćin

xīn	sì	lù	lu	zhuàn
心	似	辘	轳	转
śin	sy	lu	lu	dźłan

wū	yè	dài	tiān	míng
呜	咽	待	天	明
lu	je	dej	tien	min

Część ósma: Góry wyglądają iluzorycznie pośród chmur (山在虚无缥缈间)

xiāng	wù	mí	méng
香	雾	迷	蒙
śiang	lu	mi	meng

xiáng	yún	yǎn	yōng
祥	云	掩	拥
śiang	jün	jen	ja

péng	lái	xiān	dǎo	qīng	xū	dòng
蓬	莱	仙	岛	清	虚	洞
pən	lej	sien	do	ćin	śiü	da

qióng	huā	yù	shù	lù	huá	nóng
琼	花	玉	树	露	华	浓
ćia	hła	ü	szu	lu	hła	na

què	xiào	tā
却	笑	他
će	sio	ta

hóng	chén	bì	hǎi
------	------	----	-----

红	尘	碧	海
hə	czen	bi	hej

jǐ	xǔ	ēn	ài	miáo
几	许	恩	爱	苗
dzi	śiũ	en	aj	mio

duō	shǎo	chī	qíng	zhǒng
多	少	痴	情	种
duo	szao	czy	cin	dza

lí	hé	bēi	huān
离	合	悲	欢
li	he	byj	hlan

wǎng	zuò	xiāng	sī	mèng
枉	作	相	思	梦
ła	dzuo	siang	sy	ma

cān	bú	tòu	jìng	huā	shuǐ	yuè
参	不	透	镜	花	水	月
can	bu	tou	dzin	hla	szlyjj	jüe

bì	jìng	zǒng	chéng	kōng
毕	竟	总	成	空
bi	dzin	dza	czen	ka

Część dziewiąta: Południowy dziedziniec konkubin zarósł trawą (西宫南内多秋草)

dì	zhuǎ	tiān	xuán	,	jǐ	fān	hán	shǔ
地	转	天	旋	,	几	番	寒	暑
dí	džlan	tien	ślan	,	dzi	fan	han	szu

lì	jié	guī	lái	,	yī	xī	yuàn	yǔ
历	劫	归	来	,	依	稀	院	宇
li	dzie	głej	lej	,	i	si	jlen	ü

dàn	jiàn	nà
但	见	那
dan	dzien	na

huā	è	lóu	gāo	,	fú	róng	yàn	xiǎo
花	萼	楼	高	,	芙	蓉	苑	小
hla	e	loł	gao	,	fu	za	jen	śiao

yī	bān	dī	huà	dòng	diāo	liáng
一	般	的	画	栋	雕	梁
i	ban	di	hła	dą	diao	liang

zhū	lián	xiù	zhù
珠	帘	秀	柱
dzu	lien	sioł	dzu

xī	gōng	nán	nèi	qiū	cǎo	shēng
西	宫	南	内	秋	草	生
śi	gą	nan	nyj	ciół	cao	szeng

huáng	huā	mǎn	jìn	qiān	chóu	xù
黄	花	满	径	牵	愁	绪
hłang	hła	man	dzin	cién	czoł	śiü

pà	jiàn	nà
怕	见	那
pa	dzien	na

lí	yuán	zǐ	dì	,	ē	jiān	qīng	é
梨	园	子	弟	,	阿	监	青	娥
li	jlen	dzy	di	,	e	dzien	cin	e

bān	bān	liǎng	bìn	shuāng	rú	xǔ
斑	斑	两	鬓	霜	如	许
ban	ban	liang	bin	szłang	zu	sü

zhǐ	bú	jiàn
只	不	见
dzy	bu	dzien

qǔ	zòu	ní	cháng	,	yǔ	yī	huí	wǔ
曲	奏	霓	裳	,	羽	衣	回	舞
ciü	dzoł	ni	czang	,	ü	i	huyj	lu

èi	,	wèn	yù	rén	hé	chù	ya
唉	,	问	玉	人	何	处	呀
ej	,	łen	ü	žen	he	czu	ja

yù	rén	hé	chù
玉	人	何	处

ü	zen	he	czu
---	-----	----	-----

rú	jīn	a
如	今	啊
zu	dzin	a

xī	diàn	fēi	yíng	,	gū	dēng	dú	duì
夕	殿	飞	萤	,	孤	灯	独	对
sí	dien	fej	jín	,	gu	deng	du	dlyj

jiù	qíng	xīn	hèn	gòng	shuí	yǔ
旧	情	新	恨	共	谁	语
jioł	cin	sin	hen	ga	szlyj	ü

shǔ	gēng	lòu	,	lèi	rú	yǔ
数	更	漏	,	泪	如	雨
szu	geng	loł	,	lej	zu	ü

Część dziesiąta: Ten smutek trwa wiecznie (此恨绵绵无绝期)

qī	qī	qiū	yǔ	sǎ	wú	tóng
凄	凄	秋	雨	洒	梧	桐
cí	cí	cíol	ü	sa	lu	ta

jì	mò	lì	gōng
寂	寞	骊	宫
dzi	mo	li	ga

huāng	liáng	nán	nèi	yù	jiē	kōng
荒	凉	南	内	玉	阶	空
hlang	liang	nan	nyj	ü	dzie	ka

cǎn	lǜ	chóu	hóng
惨	绿	愁	红
can	lü	czoł	ha

yōu	yōu	shēng	sǐ	bié	jīng	nián
悠	悠	生	死	别	经	年
joł	joł	szeng	sy	bie	dzin	nien

hún	pò	bù	céng	lái	rù	mèng
魂	魄	不	曾	来	入	梦
hlyn	po	bu	cen	lej	zu	ma

rú	jīn	pà	tīng	lín	líng	qǔ
如	今	怕	听	淋	铃	曲
zu	dzin	pa	tin	lin	lin	ciū

zhǐ	yī	shēng	,	chóu	wàn	zhǒng
只	一	声	,	愁	万	种
dzy	i	szen	,	czoł	łan	dza

sī	chóng	chóng	,	niàn	chóng	chóng
思	重	重	,	念	重	重
sy	czą	czą	,	nien	czą	czą

jiù	ài	xīn	hèn	rú	cháo	yǒng
旧	爱	新	恨	如	潮	涌
dziół	ej	śin	hen	zu	czo	ja

bì	luò	huáng	qán	wú	xiāo	xī
碧	落	黄	泉	无	消	息
bi	luo	hlang	clen	lu	śio	śi

liào	rén	jiān	tiān	shàng	zài	yě	nán	féng
料	人	间	天	上	再	也	难	逢
lio	zen	jien	tien	szang	dzej	je	nan	fạn

Aneks V. Spis przykładów

1. Przykład 1: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 1-11, str. 32.
2. Przykład 2: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 38-44, str. 33.
3. Przykład 3: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 21-28, str. 35.
4. Przykład 4: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 51-56, str. 36.
5. Przykład 5: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część II, takty 16-19, str. 38.
6. Przykład 6: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część II, takty 23-27, str. 38.
7. Przykład 7: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część II, takty 16-22, str. 40.
8. Przykład 8: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część III, takty 13-22, str. 43.
9. Przykład 9: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część III, takty 30-37, str. 45.
10. Przykład 10: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część IV, takty 27-29, str. 48.
11. Przykład 11: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część V, takty 30-46, str. 51.
12. Przykład 12: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VII, takty 11-16, str. 58.
13. Przykład 13: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VII, takty 37-44, str. 59-60.
14. Przykład 14: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część IX, takty 1-12, str. 66-67.
15. Przykład 15: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część IX, takty 13-16, str. 67.
16. Przykład 16: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część X, takty 42-48, str. 71.
17. Przykład 17: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część III, takty 23-29, str. 74.
18. Przykład 18: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 30-39, str. 81.
19. Przykład 19: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 21-39, str. 83-84.
20. Przykład 20: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 1-20, str. 84-85.
21. Przykład 21: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 1-11, str. 86.
22. Przykład 22: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część X, takty 1-5, str. 86.
23. Przykład 23: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część X, takty 31-36, str. 87.
24. Przykład 24: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VIII, takty 1-11, str. 89.
25. Przykład 25: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VIII, takty 12-19, str. 90.
26. Przykład 26: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 19-36, str. 91.

27. Przykład 27: Opracowanie własne, B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 26-29, str. 92.
28. Przykład 28: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część I, takty 52-56, str. 94.
29. Przykład 29: Opracowanie własne, ćwiczenie 1, str. 94.
30. Przykład 30: Opracowanie własne, ćwiczenie 2, str. 95.
31. Przykład 31: Opracowanie własne, ćwiczenie 3, str. 95.
32. Przykład 32: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VII, takty 11-24, str. 97.
33. Przykład 33: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część VII, takty 29-31, str. 98.
34. Przykład 34: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, introdukcja, takty 6-9, str. 101.
35. Przykład 35: B. Wróblewska *Song of Enteral Sorrow*, część II, takty 17-21, str. 107.

Aneks VI. Spis tabel

1. Tabela 1 – Podział formalny części introdukcją, str. 29.
2. Tabela 2 – Podział formalny części I, str. 31.
3. Tabela 3 – Podział formalny części II, str. 37.
4. Tabela 4 – Podział formalny części III, str. 41.
5. Tabela 5 – Podział formalny części IV, str. 47.
6. Tabela 6 – Podział formalny części V, str. 50.
7. Tabela 7 – Podział formalny części VI, str. 54.
8. Tabela 8 – Podział formalny części VII, str. 56-57.
9. Tabela 9 – Podział formalny części VIII, str. 63.
10. Tabela 10 – Podział formalny części IX, str. 66.
11. Tabela 11 – Podział formalny części X, str. 69.

Aneks VII. Refleksje Beaty Wróblewskiej na temat aranżacji

Narodowa muzyka chińska od kilku lat, dzięki projektom Studiów doktoranckich, stała się przedmiotem moich zainteresowań i czynności kompozytorskich.

Utwory reprezentujące kulturę ludową Chin, czy stworzone przez znanych kompozytorów tego kraju wydają się być bardzo odległe od powstałych na terenie Europy. Proces wgłębiania się w sytuację przekazu pierwotnego twórcy i realizacja zadań muzycznych we współpracy z doktorantami pochodzącymi z dalekich Chin, okazała się dla mnie niezwykle kreatywna i rozwijająca. Począwszy od prostych pieśni ludowych opowiadających o życiu codziennym ludzi zamieszkujących różne Prefektury i Prowincje Chin, poprzez formę instrumentalną przeznaczoną na instrument historyczny, do większych form wokarno-instrumentalnych, a w tym do pierwszego oratorium w historii Chin pt. *Song of Eternal Sorrow* - były dla mnie wspaniałym nabywaniem umiejętności kulturowej empatii. Atrakcyjność tych utworów okazała się tym większa, że część z nich wcześniej została zaliczona do listy niematerialnego dziedzictwa ludzkości, czym szczególnie czuję się zaszczycona. Rozpoznanie idei utworu, zrozumienie standardów wartości kulturowej dalekich Chin to fascynujące odkrywanie powiązań między muzyką i historią tego kraju.

Song of Eternal Sorrow to również intrygująca kompozycja ze względu na zawartą w niej symbolikę związaną z niepewną sytuacją polityczną w panującej Dynastii Tang. Symbole konkretyzują to, co jest niejasne z obrazowym zastępstwem np. historycznych zdarzeń zestawionych z procesami psychicznymi na podłożu uczuć człowieka. W ten sposób pozwalają one nam je dobrze zrozumieć. *Song of Eternal Sorrow* zostało stworzone przez dwóch kompozytorów tworzących to samo dzieło w różnym czasie: Huang Zi, który użył elementów zaczerpniętych z muzycznej kultury zachodniej i Lin Shengxi, który z kolei utożsamiał swój język muzyczny z istniejącym, lokalnym systemem dźwiękowym. Kompozytorzy wykorzystali libretto autorstwa Wei Hanzhang opartego na historycznym poemacie Bai Juyi o tej samej nazwie opisującym dzieje tragicznej miłości cesarza Tang Xuanzonga i jego konkubiny Yang Yuhuan. Symbolika miłości do własnego kraju została przyrównana do miłości dwojga ludzi, którą brutalnie zakończyła śmierć ukochanej kobiety. Doskonale zdajemy sobie sprawę, jak ważna dla społeczeństwa jest gwarancja bezpiecznego rozwoju, poczucie tożsamości, stabilności i poczucie niezależności politycznej. To uniwersalny zbiór podstawowych wartości wymagających ciągłej ochrony przed realnymi i potencjalnymi zagrożeniami cechującymi się nieprzewidywalnością i wymagających ciągłej czujności oraz mądrego przywództwa.

Spotkania z doktorantką Jing Luo, konstruktywna wymiana myśli, symbolika zawarta w kompozycji pozwoliły na powstanie nowej, orkiestrowej wersji o specyficznym kolorycie i dramaturgii wyżej wymienionej formy oratorium. Współpraca dodatkowo zainspirowała mnie do podjęcia wewnętrznego dialogu z drugą kulturą w celu odnajdywania podobieństw w sposobach muzycznego myślenia. W wyniku poszukiwania zbieżności, pomimo zastosowania przez kompozytorów różnych środków i systemów skalowych, stwierdzam istnienie paralelnych sposobów postrzegania,

zestawiania myśli muzycznych, ich rozwijania, tworzenia kontrastów, porównywalnych sposobów podkreślania muzyką tekstu, tworzenia konstrukcji o ściśle przemyślanej energetyce, tworzenia zdarzeń muzycznych i sposobów zagospodarowania pola dźwiękowego na przestrzeni utworu.

Nowa aranżacja powstała na potrzeby studiów doktoranckich, doczekała się prawykonania przygotowanego przez autorkę pracy panią mgr Jing Luo w grudniu ubiegłego roku, w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Gdańsku. Obecnie planowane jest jej wydanie wraz z płytą w uznanym polskim wydawnictwie muzycznym Acte Préalable. Pozostaje mi pogratulować doktorantce cennego zamysłu i życzyć podobnych projektów oraz wielu sukcesów na wymarzonych scenach.

Mam nadzieję, że nowo powstała wersja orkiestrowa pierwszego w historii chińskiego oratorium pt. *Song of Eternal Sorrow* przyczyni się popularyzacji twórczości kompozytorów polskich i chińskich, zachodnich i wschodnich technik kompozytorskich, jak również, w przyszłości będzie wykorzystywana do celów dydaktycznych, a także do różnego rodzaju przedsięwzięć artystycznych.

Beata Wróblewska

Aneks VIII. Program dzieła artystycznego

Program dzieła artystycznego **Jing LUO**

Agnieszka Nurzyńska – soprano solo

Damian Giczewski – baryton solo, recytator

Chór 441 Hz (kierownictwo: dr hab. Anna Wilczewska)

Orkiestra projektowa we współpracy z Neo Quartet (kierownictwo: dr hab. Karolina Piątkowska-Nowicka)

Jing Luo - dyrygent

B. Wróblewska <i>Song of Eternal Sorrow</i>	Czas trwania
Introdukcja	3:10
Część pierwsza – <i>Muzyka niesiona wiatrem była boska i słyszana wszędzie</i>	2:25
Część druga – <i>Siódmego dnia siódmego miesiąca w Pałacu Wiecznego Życia</i>	3:25
Część trzecia – <i>Rebelianci biją w bębny aż ziemia drży w Yuyang</i>	2:05
Część czwarta – <i>Czar pięknej muzyki pryska</i>	3:25
Część piąta – <i>Sześć gwardii cesarskich odmówiło wymarszu – co można zrobić?</i>	2:10
Część szósta - <i>Konkubina Yang zabita u kopyt rumaka</i>	2:35
Część siódma – <i>Dźwięk dzwonków w deszczową noc rozdziera serca</i>	5:00
Część ósma – <i>Góry wyglądają iluzorycznie pośród chmur</i>	2:45
Część dziewiąta – <i>Południowy Dziedziniec konkubin zarósł trawą</i>	3:40
Część dziesiąta – <i>Ten smutek trwa wiecznie</i>	4:10

Nagranie zrealizowane w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Gdańsku 14.12.2022.

Realizacja nagrania, mastering: Cezary Joczyn

Oświadczenie autora pracy

Ja, niżej podpisana,

Jing LUO

Oświadczam, że składana przeze mnie praca doktorska pod tytułem:

Cykl oratoryjny *Song of Eternal Sorrow* Huang Zi jako przykład

połączenia tradycji i nowatorstwa we współczesnej kreacji

kompozytorskiej Beaty Wróblewskiej.

Analiza formalna i problemy wykonawcze z perspektywy dyrygenta

została przygotowana samodzielnie i nie narusza praw autorskich innych osób. W

pracy wykorzystałam publikowane materiały i nie ujawniłam informacji poufnych.

Szczecin, dnia.....

.....

czytelny podpis