



## **ROZPRAWA DOKTORSKA**

w dziedzinie sztuki  
w dyscyplinie sztuki muzyczne  
Specjalność: Dyrygentura  
/opis dzieła artystycznego/

### **Badanie nad sztuką dyrygowania suitą chóralną opartą na symbolu *Siedmiu emocji i sześciu pragnień* w tradycyjnej kulturze chińskiej**

Juncai Liu

Akademia Sztuki w Szczecinie

#### **Promotor**

Prof. dr hab. Waldemar Górski

#### **Promotor pomocniczy**

dr Youlin Ye

Szczecin, 2026 rok

# Spis treści

|                                                                                                                              |          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Wstęp .....                                                                                                                  | 1        |
| <b>Rozdział I. Ogólna charakterystyka dzieła artystycznego .....</b>                                                         | <b>4</b> |
| 1.1 Geneza i inspiracje powstania projektu .....                                                                             | 6        |
| 1.1.1 Analiza kluczowych terminów: <i>Siedem emocji i sześć pragnień</i> (Qiqing Liuyu) oraz <i>Wędrówka na Zachód</i> ..... | 7        |
| 1.2 Koncepcja projektowa koncertu <i>Sacrum i mit</i> .....                                                                  | 11       |
| 1.2.1 Wyjaśnienie elementów artystycznych: narrator (说书人) oraz interludium sceniczne .....                                   | 12       |
| 1.3 Konotacje kulturowe materiałów twórczych oraz porównanie chińskich i zachodnich elementów muzycznych .....               | 15       |
| 1.4 Charakterystyka zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców programu suity wokально-instrumentalnej. ....            | 17       |
| 1.5 Szczegółowe omówienie poszczególnych części suity wokально-instrumentalnej.                                              | 30       |
| 1.5.1 <i>VOICE / GŁOS / 声</i> .....                                                                                          | 31       |
| 1.5.2 <i>THE SORROW / SMUTEK / 哀伤</i> .....                                                                                  | 36       |
| 1.5.3 <i>MOUNT MONI / GÓRA MONI / 莫尼山</i> .....                                                                              | 41       |
| 1.5.4 <i>WHERE THE LONG RIVER RETURNS / GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA / 长河归处</i> .....                                 | 52       |
| 1.5.5 <i>DO NOT LISTEN / NIE SŁUCHAJ / 勿听</i> .....                                                                          | 63       |
| 1.5.6 <i>THE DUDGEON / OBURZENIE / 悲愤</i> .....                                                                              | 75       |
| 1.5.7 <i>SHORE OF THE HEART / WYBRZEŻE SERCA / 心岸</i> .....                                                                  | 83       |
| 1.5.8 <i>FROZEN SYMPHONY / ZAMARZNIĘTA SYMFONIA / 冰封交响曲</i> .....                                                            | 88       |
| 1.5.9 <i>CLOUD PALACE RAPID TUNE / DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU / 云宫迅音</i> .....                                      | 99       |
| 1.5.10 <i>THE FIRE DANCE OF MOON / TANIEC OGNI POD KSIĘŻYCEM /</i>                                                           |          |

|                                                                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 月之火舞 .....                                                                                                          | 104        |
| <b>Rozdział II. Podsumowanie i refleksja po koncercie.....</b>                                                      | <b>110</b> |
| 2.1 Problemy napotkane podczas prób z chórem.....                                                                   | 111        |
| 2.1.1 Proponowane rozwiązania i plan działań.....                                                                   | 120        |
| Podsumowanie .....                                                                                                  | 124        |
| Bibliografia .....                                                                                                  | 126        |
| Aneksy .....                                                                                                        | 129        |
| Aneksy I. Noty o kompozytorach .....                                                                                | 129        |
| Gao Tianchang.....                                                                                                  | 129        |
| Franciszek Rusek .....                                                                                              | 130        |
| Aneksy II. Plakat koncertu, termin i miejsce wydarzenia .....                                                       | 132        |
| Aneksy III. Załączony nośnik audio-wideo z zarejestrowanym dziełem<br>artystycznym - pracą doktorską(pendrive)..... | 133        |

# Wstęp

Jestem badaczem i pasjonatem kultury chińskiej, od lat koncentrującym się na studiach nad klasyczną chińską kulturą i sztuką. Żywię głębokie zaangażowanie emocjonalne oraz nieustającą potrzebę eksploracji w zakresie rewitalizacji i promowania wybitnych tradycyjnych chińskich dóbr kultury. W miarę pogłębiania się Inicjatywy *Pasa i Szlaku*<sup>1</sup> wymiana między Chinami a światem staje się coraz częstsza, umożliwiając różnorodnym kulturom wzajemne przenikanie się, interakcję i inspirację. To właśnie na tym współczesnym tle przybyłem do Polski, aby podjąć systematyczne studia i doskonalić swoje umiejętności w zakresie dyrygentury chóralnej. W miarę jak pogłębiało się moje rozumienie dyrygentury chóralnej jako formy sztuki, we mnie samym krystalizowała się pewna aspiracja: Czy możliwe byłoby artystyczne zaprezentowanie i wyrażenie tradycyjnych chińskich symboli kulturowych czy obrazów literackich za pośrednictwem dyrygentury chóralnej?

W trakcie studiów magisterskich z dyrygentury chóralnej rozwinęłam silne zainteresowanie badawcze tematyką „emocji muzycznych”. Poprzez obserwację i praktykę odkryłam, że różne organizacje rytmiczne, poziomy dynamiki, a także zastosowana faktura, barwa oraz obsada wykonawcza mogą przekazywać subtelne i bogate treści emocjonalne, kształtując w ten sposób zróżnicowane obrazy muzyczne. W konsekwencji zrodził się pomysł zaplanowania koncertu chóralnego poświęconego tematyce „emocji” lub „afektu”. Jednak samo pojęcie „emocji” jest z natury rzeczy zbyt szerokie i było wielokrotnie interpretowane oraz rekonstruowane w różnych dziełach i kontekstach kulturowych. Bez systematycznego wsparcia teoretycznego trudno byłoby osiągnąć spójną i pogłębioną ekspresję artystyczną. W trakcie tego procesu refleksji skoncentrowałam się ostatecznie na ważnym symbolu w tradycyjnej kulturze chińskiej: *Siedmiu emocjach i sześciu pragnieniach (Qiqing Liuyu)*. Pojęcie to nie tylko zapewnia systematyczne ramy dla kategoryzacji emocji, ale także posiada głębię kulturową, oferując idealną teoretyczną podstawę dla ekspresji emocji z muzycznej perspektywy.

---

<sup>1</sup> Inicjatywa „Pasa i Szlaku” (Belt and Road Initiative, BRI) to zaproponowana w 2013 roku przez Xi Jinping koncepcja międzynarodowej współpracy gospodarczej, obejmująca budowę Ekonomicznego Pasa Jedwabnego Szlaku oraz Morskiego Jedwabnego Szlaku XXI wieku. Jej celem jest rozwój infrastruktury, pogłębianie współpracy handlowej, finansowej i kulturalnej oraz wzmacnianie powiązań między krajami Azji, Europy i Afryki. China Belt and Road Portal (b.d.). Inicjatywa Pasa i Szlaku. [Online]. Dostęp: <https://www.yidaiyilu.gov.cn/> [05.02.2026].

Jednak interpretacja oparta wyłącznie na pojedynczym symbolu kulturowym mogłaby okazać się nieco płytka w prezentacji artystycznej; z kolei użycie „emocji” jako jedynej nici przewodniej całego koncertu mogłoby łatwo popaść w abstrakcję i niezrozumiałość. Aby temu zaradzić, podjęłam próbę wprowadzenia klasycznego chińskiego dzieła literackiego *Wędrowka na Zachód* jako uzupełnienia narracyjnego, wykorzystując jego odpowiednie wątki do połączenia wielowymiarowości *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*. Konkretnie, klasyczne epizody z *Wędrowki na Zachód* służą jako „Interludia” wstawione pomiędzy poszczególne części muzyczne. Takie podejście zapewnia konkretną, uduchawiającą interpretację dla każdego tematu emocjonalnego, jednocześnie konstruując spójne ramy narracyjne dla całego koncertu, pozwalając publiczności zanurzyć się w uroku chińskiej literatury podczas słuchania muzyki.

W oparciu o powyższe rozważania sformułowałam następującą koncepcję wstępną: stworzenie i prezentację koncertu złożonego z dziesięciu utworów chóralnych, skoncentrowanego wokół tematu przewodniego *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*, z wykorzystaniem odpowiednich epizodów z *Wędrowki na Zachód* jako „Interludiów” koncertu oraz integracją wschodniego i zachodniego języka artystycznego. Poprzez tę praktykę artystyczną staram się połączyć ducha tradycyjnej kultury chińskiej z zachodnimi technikami kompozytorskimi i formami chóralnymi, poszukując nowych możliwości wyrazu poprzez międzykulturową twórczość artystyczną i wnosząc skromny wkład w wymianę i wzajemne uczenie się kultury chińskiej i zachodniej.

Znaczenie i wartość badawcza:

Jej znaczenie polega na interpretacji tradycyjnej kultury chińskiej za pomocą europejskich technik kompozytorskich i form artystycznych, promowaniu wymiany kulturalnej i rozwoju między Chinami a Europą. Ma na celu dostarczenie nowej perspektywy i podejścia dla wzajemnego inspirowania się i innowacji między kulturami chińską i zachodnią.

Niniejsza rozprawa będzie zorganizowana z trzech perspektyw: teoretycznej, praktycznej i refleksyjnej.

Rozprawa podzielona jest na trzy główne części.

Część pierwsza obejmuje przede wszystkim systematyczną analizę całego projektu koncertowego z perspektywy teoretycznej. Zawiera ona inspiracje dla tego przedsięwzięcia artystycznego, formę wykonawczą koncertu, prezentację

poszczególnych elementów artystycznych oraz szczegółową analizę każdego wykonywanego utworu. Celem jest przedstawienie w formie pisemnej innowacyjnych aspektów autora oraz wykazanie wartości artystycznej i nowatorstwa tego koncertu i całego projektu artystycznego.

Część druga przyjmuje perspektywę praktyczną, koncentrując badania na następujących zagadnieniach: przygotowaniach przed koncertem, rekrutacji oraz próbach współpracujących zespołów artystycznych, a także zarządzaniu sytuacjami pojawiającymi się w trakcie koncertu. Zamierzeniem jest systematyczne opisanie, z punktu widzenia dyrygenta chóralnego, jak w sposób całościowy zrealizować koncert. Stanowi to również główną tezę oraz jeden z kluczowych elementów innowacyjnych niniejszej rozprawy.

Poprzez zastosowanie takich metod, jak praktyka pianistyczno-wokalna, planowanie, opracowywanie wielu wariantów prób, rozwiązywanie kluczowych problemów wokalnych, projektowanie gestów dyrygenckich oraz zarządzanie zespołem, część ta ma na celu wykazanie, że „dyrygentura chóralna” nie jest jedynie pojedynczą umiejętnością, lecz stanowi kompleksowy „system” integrujący grę na fortepianie, technikę wokálną, planowanie, metodykę prób chóralnych oraz technikę dyrygencką. Ponadto zmierza do potwierdzenia wniosku, iż „w przypadku początkujących systematyczna praktyka oraz celowe planowanie prób mogą skutecznie zwiększyć efektywność pracy zespołu”.

Część trzecia koncentruje się na podsumowaniu doświadczeń oraz refleksji pokoncertowej. Poprzez analizę nagrania koncertu omówione zostaje, które elementy spełniły założone oczekiwania, a które okazały się niewystarczające. Elementy niespełniające oczekiwań zostają wyodrębnione i poddane szczegółowej analizie w celu zidentyfikowania ich przyczyn oraz zaproponowania odpowiednich środków naprawczych.

## **Rozdział I**

### **Ogólna charakterystyka dzieła artystycznego**

Pierwszy rozdział stanowi jedną z trzech głównych części niniejszej rozprawy doktorskiej, a zarazem pełni funkcję systematycznego opisu projektu artystycznego, jakim jest omawiany koncert choralny. W ramach tego rozdziału autor dokonuje podziału na szereg podrozdziałów, w których kolejno porządkuje i omawia informacje dotyczące poszczególnych utworów. Niniejsza część ma charakter wprowadzający i jej celem jest ogólne przedstawienie struktury oraz głównych treści pierwszego rozdziału.

W podrozdziale 1.1 omówione zostają źródła inspiracji dla powstania koncertu, a także pochodzenie wykorzystanych materiałów literackich.

Podrozdział 1.2 poświęcony jest koncepcji organizacji i przebiegu całego koncertu. W części 1.2.1 wyjaśnione zostaje znaczenie obecności „gawędziarza” oraz *intermediów*, a także ich funkcja w budowaniu powiązań między narracją literacką a warstwą muzyczną koncertu.

Rozdział 1.3 koncentruje się na analizie całości suity z perspektywy treści kulturowych oraz elementów muzycznych. Jego celem jest wykazanie, że prezentowane utwory nie stanowią przypadkowego zestawienia repertuaru przygotowanego na potrzeby koncertu, lecz tworzą spójny i logiczny system muzyczny oparty na kategoriach emocji oraz treści literackich.

Podrozdział 1.4 obejmuje program koncertu, informacje o uczestniczących zespołach artystycznych oraz głównych wykonawcach.

Podrozdział 1.5 stanowi zasadniczy rdzeń pierwszego rozdziału. Jego głównym celem jest szczegółowe przedstawienie dziesięciu utworów muzycznych. Każdy z podrozdziałów posiada jednolitą strukturę, obejmującą: kontekst powstania utworu, informacje o wykonujących go zespołach artystycznych, analizę formy, struktury tonalnej i szczegółów muzycznych, a także uzupełniający opis dzieła bądź materiału nagraniowego.

Znaczenie Pierwszego Rozdziału polega na przeprowadzeniu systematycznej analizy projektu „Siedem Emocji i Sześć Pragnień”, obejmującej jego treść, kontekst kulturowy oraz cechy repertuarowe. Stanowi on solidną podstawę teoretyczną dla dalszych rozważań w Drugiej Części (Analiza Problemów i Podsumowanie Refleksji).

## 1.1 Geneza: Źródło inspiracji u zarania projektu

W części „Wprowadzenie” autor przedstawił powody wyboru tematu *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*, odwołując się do tła epoki oraz własnych doświadczeń, jednak nie wyjaśnił szczegółowo, w jaki sposób ukierunkował swoje rozważania na klasyczne dzieło „*Wędrówka na Zachód*” oraz samą koncepcję *siedmiu emocji i sześciu pragnień*. W niniejszym rozdziale autor zamierza omówić proces wyboru tego tematu.

Autor jest miłośnikiem gier komputerowych. Pewnego dnia, w marcu 2025 roku, natrafił na materiały przedstawiające rozgrywkę z chińskiej gry *Black Myth: Wukong*. W momencie ukończenia gry przez gracza pojawia się fragment nawiązujący do fabuły *Podróży na Zachód*, któremu towarzyszy utwór *DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU* (również jeden z utworów prezentowanych podczas koncertu doktorskiego), wyróżniający się wyrazistym, rytmicznym charakterem melodii. Autor natychmiast przypomniał sobie scenę z dzieciństwa, kiedy siedział przed telewizorem i oglądał serial *Wędrówka na Zachód*. W kolejnych dniach autor stopniowo odnalazł także inne utwory muzyczne z wersji z 1986 roku serialu *Wędrówka na Zachód*, stąd zrodził się plan stworzenia programu koncertu opartego na *Wędrówce na Zachód*. Dnia 1 maja 2025 roku, w pociągu powrotnym do domu, powstał wstępny projekt „koncertu w formie suity opartej na *Wędrówce na Zachód*”.

Jednak w trakcie późniejszych rozmów z profesorem oraz polskimi przyjaciółmi autor zauważył, że suita oparta na *Wędrówce na Zachód* nie posiada wystarczającej „spójności tematycznej”. Z jednej strony, choć *Wędrówka na Zachód* jest w Chinach powszechnie znana, jej rozpoznawalność na świecie nie jest wysoka i wiele osób nie zna jej treści ani głównej idei. Z drugiej strony, jako główny temat koncertu, nie zapewnia ona wystarczającej siły integrującej, ponieważ konieczne byłoby poświęcenie dużej części czasu na wyjaśnienie związku między wybranymi utworami a *Wędrówką na Zachód*.

W rezultacie pierwotna koncepcja okazała się trudna do dalszego rozwijania.

Autor nie zniechęcił się i ponownie zaczął poszukiwać informacji związanych z *Wędrówką na Zachód*. Zwrócił uwagę na następujący pojęcie: *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*, który stał się dla niego źródłem nowej inspiracji.

Przede wszystkim, jako pojęcie samo w sobie, *Siedmiu emocji i sześciu pragnień* stanowi w kulturze chińskiej podstawową koncepcję wyjaśniającą naturę człowieka oraz ekspresję emocji i posiada bogate podłoże kulturowe. Po drugie, temat *Wędrówka na Zachód* może być stosunkowo abstrakcyjny i trudny do rozpowszechnienia w skali światowej, natomiast „emocje” są uniwersalne dla całej ludzkości – niezależnie od kraju każdy człowiek może je zrozumieć i z nimi rezonować.

W rezultacie, po wielokrotnych dyskusjach i poprawkach, ostatecznie ustalono koncepcję koncertu chóralnego w formie suity opartej na temacie *siedmiu emocji i sześciu pragnień*.

### **1.1.1 Analiza kluczowych terminów: *Siedem emocji i sześć pragnień* (Qiqing Liuyu) oraz *Wędrówka na Zachód***

#### **Słowo kluczowe 1: *Siedem emocji i sześć pragnień***

*Siedem emocji i sześć pragnień* to podstawowe pojęcie w kulturze chińskiej, służące do wyjaśniania natury człowieka oraz wyrażania emocji; jest to także jedna z podstawowych koncepcji tradycyjnej kultury chińskiej, wykorzystywana do rozumienia ludzkiej natury i uczuć, która posiada wyraźne źródła w tekstach.

*Siedem emocji* zazwyczaj oznacza siedem podstawowych ludzkich uczuć, zgodnie z zapisem w *Liji yizhu*<sup>2</sup>: „Co stanowi ludzkie emocje? Radość, gniew, smutek, strach, sympatię, odraza i pragnienie – te siedem emocji jest wrodzonych i nie wymaga nauki”. Emocje te są uważane za wrodzone instynkty, zrozumiałe bez konieczności nauczania.

1. Radość: Znaczenie: zachwyt, szczęście; przyjemna emocja wynikająca z satysfakcji lub korzystnych wydarzeń.

2. Gniew: Znaczenie: wściekłość; emocja konfrontacyjna wynikająca z bodźców zewnętrznych (takich jak niesprawiedliwość lub niepowodzenia).

3. Smutek: Znaczenie: żal, melancholia; zły nastrój wynikający ze straty lub nieszczęścia.

---

<sup>2</sup> T. Yang, *Liji yizhu* (礼记译注), t. 1, Shanghai 2004, s. 343.

4. Strach: Znaczenie: przerażenie, lęk; reakcja samoobronna w obliczu niebezpieczeństwa lub zagrożenia.

5. Miłość: Znaczenie: sympatię, uczucie, głębokie podziwianie i przywiązanie do osób lub rzeczy.

6. Odraza: Znaczenie: wstręt, nienawiść, silne poczucie odrazy do osób lub rzeczy.

7. Pożądanie: Znaczenie: pragnienie, tęsknota, intensywna potrzeba spełnienia materialnego lub duchowego (np. apetyt, pożądanie seksualne lub ambicja zdobycia sławy i fortuny).<sup>3</sup>

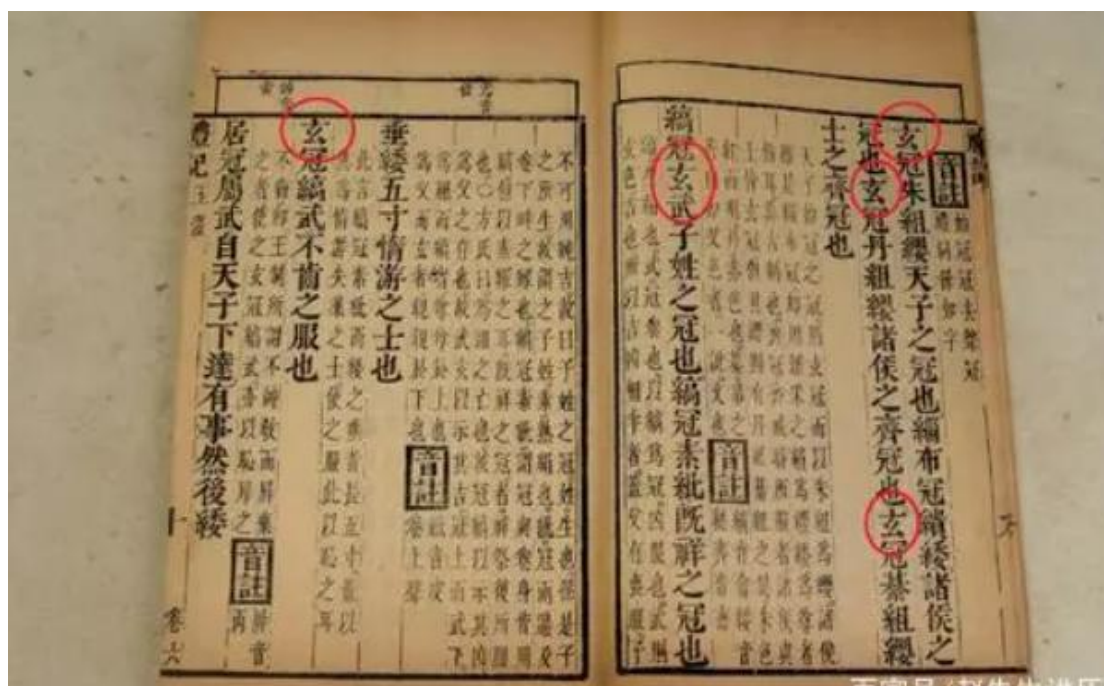
Nieco skomplikowana definicja *Sześciu pragnień* wynika z faktu, Jeśli *Siedem emocji* stanowi jasną i racjonalną definicję uczuć, to *Sześć pragnień* oznacza doświadczanie całego świata z perspektywy człowieka. Pojęcie *Sześciu pragnień* zostało po raz pierwszy systematycznie przedstawione w *Lüshi Chunqiu yizhu*<sup>4</sup>: Tak zwane zachowanie pełni życia polega na tym, że sześć pragnień znajduje swoje właściwe miejsce”, co oznacza: „życie, śmierć, uszy, oczy, usta i nos”.

Mówiąc prościej: poprzez „uszy, oczy i nos” odbieramy informacje ze świata, następnie wyrażamy je za pomocą „ust”, natomiast „życie i śmierć” stanowią, na tej podstawie, głębszą refleksję nad istnieniem świata i życia z perspektywy człowieka. Jak wskazuje *Lüshi Chunqiu*, należy dążyć do stanu „pełni życia”, aby osiągnąć ostateczny efekt harmonijnego współistnienia człowieka i wszechświata.

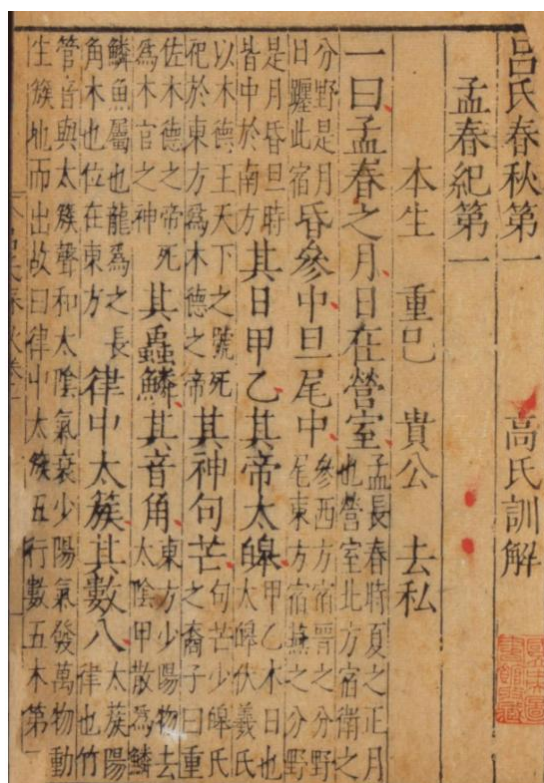
---

<sup>3</sup> R. Yuan, *Shisan jing zhushu* (十三经注疏), Beijing 2009, s. 3065.

<sup>4</sup> Z. Zhang i in., *Lüshi chunqiu yizhu* (吕氏春秋译注), Beijing 2011, s. 67.



Przykład 1: *Liji yizhu*



Przykład 2: *Lüshi chungiu*

## Słowo kluczowe 2: *Wędrówka na Zachód*

*Wędrówka na Zachód* jest długą powieścią o tematyce mitologiczno-fantastycznej, napisaną przez pisarza z dynastii Ming, Wu Cheng'ena. Całe dzieło składa się ze stu rozdziałów, a jego historycznym pierwowzorem jest wydarzenie z czasów panowania cesarza Zhenguan w dynastii Tang (627–649), czyli podróż mnicha Xuanzanga do Indii. Utwór łączy różne legendy ludowe, chiński system bóstw oraz elementy chińskich religii (głównie buddyzmu i taoizmu), tworząc w ten sposób pewien świat literacki.

Główna treść opowiada o tym, że Sun Wukong, Zhu Bajie, Tang Sanzang (którego pierwowzorem jest mnich Xuanzang), Sha Wujing oraz Biały Smok w postaci konia, jako cztery osoby i jeden koń, po przejściu wielu trudności i osiemdziesięciu jeden prób, ostatecznie zdobywają święte pisma, przynoszą pożytek ludziom i stają się istotami boskimi. Każda z postaci ma wyraźne cechy charakteru, a poprzez odpowiednie wątki powieść krytykuje i ośmiesza biurokrację czasów dynastii Ming.

Powieść wychwala ducha wytrwałości i dążenia naprzód, zachęcając ludzi, aby odważnie dążyli do sukcesu i mierzyli się z trudnościami. Jednocześnie dzieło to wywarło duży wpływ na późniejszą twórczość kulturalną i artystyczną w Chinach, na przykład na serial telewizyjny z 1986 roku *Wędrówka na Zachód* oraz *Dalsze losy Wędrówki na Zachód* i inne tego typu utwory. *Wędrówka na Zachód* jest także jedną z czterech wielkich klasycznych powieści chińskich i ma dalekosiężny wpływ w dziedzinie literatury oraz życia duchowego zarówno w Chinach, jak i na świecie.



Przykład 3: Serial telewizyjny *Wędrówka na Zachód*

## 1.2 Koncepcja projektowa koncertu *Sacrum i mit*

Po wybraniu tematu koncertu rozpoczął się etap projektowania jego przebiegu. Autor nie chciał prezentować koncertu w sposób tradycyjny, dlatego wprowadził innowacje w zakresie struktury. Na podstawie szerokich poszukiwań materiałów oraz własnych koncepcji skupił się przede wszystkim na połączeniach między utworami.

Autor uczestniczył w wielu koncertach swoich znajomych i zauważył, że zazwyczaj najpierw ustala się temat, a następnie zestawia utwory w dość prosty sposób, łącząc je komentarzem prowadzącego. Taki model łatwo powoduje, że publiczność „wybija się z nastroju” i odczuwa pewien dystans wobec koncertu, zamiast w pełni się w niego zanurzyć.

Dlatego autor uznał, że ten koncert powinien być spójny i ciągły – podobnie jak opera. Zamiast przerywania przebiegu przez prowadzącego, informacje o utworach zostały umieszczone w materiałach programowych, a same utwory miały zostać połączone w inny, bardziej artystyczny sposób.

W tym momencie autor przypominał sobie doświadczenie z czasów studiów, kiedy brał udział w Chińskim Festiwalu Teatru Studenckiego 2018, wcielając się w jedną z głównych ról – narratora-opowiadacza. W spektaklu zatytułowanym *Nezha* zespół osiągnął bardzo dobre rezultaty, a jednym z najbardziej wyróżniających się elementów była właśnie konstrukcja przejść między scenami. W przeciwieństwie do innych spektakli, gdzie scena po prostu gasła, a aktorzy schodzili, co powodowało wyraźne poczucie fragmentaryczności, tutaj zaproponowano wprowadzenie postaci, która występowała między scenami – podsumowywała poprzednią część i jednocześnie wprowadzała kolejną. W ten sposób powstała postać opowiadacza.

Na podstawie tego doświadczenia autor wprowadził postać opowiadacza również do swojego koncertu, zastępując nim tradycyjnego prowadzącego. Dzięki temu zrealizował swoją koncepcję koncertu jako formy zbliżonej do *musicalu*, a jednocześnie połączył tradycyjną chińską kulturę z formą sztuki chóralnej.

Jeśli chodzi o treść wystąpień opowiadacza, autor zdecydował się wykorzystać fragmenty z *Wędrownika na Zachód*, ponieważ było to główne źródło literackie inspiracji, a jego treść jest stosunkowo dobrze znana odbiorcom. Pozwala to szybko

powiązać przedstawiane wątki fabularne z emocjami wyrażanymi w poszczególnych utworach i tym samym zmniejszyć dystans między publicznością a koncertem.

W ten sposób ostatecznie ukształtowała się koncepcja: suita oparta na temacie *siedmiu emocji i sześciu pragnień*, z wykorzystaniem *Wędrownika na Zachód* jako formy interludium łączącego kolejne części koncertu.

### 1.2.1 Wyjaśnienie elementów artystycznych: narrator (说书人) oraz

#### interludium sceniczne

##### Narrator

W etnologii, badaniach nad sztukami narracyjnymi oraz teorii literatury pojęcie opowiadacza stanowi niezwykle interesujący przedmiot badań. Najprościej mówiąc, opowiadacz to osoba, która przekazuje historie publiczności, jednak jego rola nie ogranicza się jedynie do samego opowiadania.

Z perspektywy sztuk narracyjnych i folkloru opowiadacz to ludowy artysta, który w tradycyjnym społeczeństwie utrzymywał się z opowiadania i śpiewania historii. Stanowi on jedną z najważniejszych grup wykonawców tej formy sztuki. Artyści tego typu należeli do tzw. *artystów wędrownych* i posiadali własne zasady funkcjonowania oraz styl życia, obejmujące m.in. występy uliczne czy życie w ciągłej podróży, co nadaje temu zjawisku wyraźny charakter folklorystyczny.<sup>5</sup>

Jeśli sięgnąć głębiej w historię, rola opowiadacza nie ograniczała się jedynie do rozrywki. Jej początki można odnaleźć już w okresie przed dynastią Qin, w postaci tzw. „gu meng”. Niektóre badania wskazują, że na przykład niewidomi opowiadacze z północnego Shaanxi zachowali bardzo dawne tradycje, związane m.in. z archaicznymi wierzeniami o charakterze szamańskim. Wszystko to świadczy o tym, że opowiadacz od zawsze pełnił również rolę nośnika kultury.

Z perspektywy teorii literatury opowiadacz stanowi także szczególną formę narracji. Walter Benjamin w swoim esej *The Storyteller* zauważa<sup>6</sup>, że opowiadacz

---

<sup>5</sup> N. Zhongzhi, *Zhongguo minsu baike biao'yan yishu* (中国民俗百科·表演艺术), Jinan 2005, s. 112–116.

<sup>6</sup> W. Benjamin, *Opowiadacz: o Nikołaju Leskowie*, [w:] *Oświecenie: wybór pism Benjamina*, red. H. Arendt, Beijing 2014, s. 95.

różni się od powieściopisarza. Opowiadacz przekazuje własne doświadczenia lub zasłyszane historie dalej, natomiast powieściopisarz tworzy przede wszystkim indywidualnie, w procesie pisania. Sam sposób opowiadania silnie akcentuje komunikację i jest skierowany bezpośrednio do odbiorcy. W literaturze chińskiej również można dostrzec ślady tej formy narracji.

Podsumowując, opowiadacza można rozumieć jako osobę, która poprzez ustne opowieści i elementy wykonawcze przekazuje historie – najczęściej oparte na postaciach historycznych i legendach ludowych – jednocześnie pełniąc funkcje rozrywkowe, edukacyjne, a niekiedy także rytualne. Jest on zarówno spadkobiercą tradycji literatury ustnej, jak i strażnikiem lokalnej pamięci kulturowej.

Wraz ze zmianami epoki pojęcie to zostało rozszerzone również na nowe dziedziny, takie jak literatura internetowa, gdzie opisuje formy twórczości silnie nastawione na interakcję z odbiorcą. Niezależnie jednak od przemian, istota opowiadania pozostaje niezmienna – jest to forma narracji skierowana do słuchacza, oparta na komunikacji i interakcji.

### **Interludium sceniczne**

Zazwyczaj oznacza formę przejściowego występu wprowadzanego pomiędzy główne części przedstawienia. Jego funkcją może być zarówno strukturalne łączenie poszczególnych elementów, jak i zmiana nastroju oraz uzupełnienie narracji<sup>7</sup>. Poprzez względnie niezależną, a zarazem powiązaną treść, interludium uzupełnia lub rozwija główną linię narracyjną.

W kontekście koncertu, choć *interludium sceniczne* nie jest rozwiązaniem typowym, jego istotę można nadal rozumieć jako swoistą „przestrzeń przejściową”. W porównaniu z tradycyjnym łączeniem utworów przez prowadzącego, interludium sceniczne pozwala w bardziej naturalny i artystyczny sposób spoić różne kompozycje. Jego znaczenie nie ogranicza się jedynie do łączenia programu, lecz polega także na wzmocnieniu całościowej struktury koncertu.

---

<sup>7</sup> W. Zhang, *Yinyue xiao baike (55) — mujianju* (音乐小百科(五十五)——幕间剧), „Qintong” 2014, nr 7, s. 68.

### **Jak połączyć te dwa elementy artystyczne i wykorzystać je w koncercie:**

W koncercie opartym na temacie *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*, ze względu na znaczne różnice stylistyczne i środków wyrazu pomiędzy wybranymi utworami – na przykład *THE SORROW* reprezentuje europejski styl religijny, natomiast *NIE SŁUCHAJ* należy do chińskiej estetyki popularno-tradycyjnej – brak odpowiedniej struktury łączącej mogłoby prowadzić do wrażenia fragmentaryczności całości. Dlatego w projekcie autor wykorzystał fragmenty z *Wędrowka na Zachód* jako *interludia sceniczne*, przedstawiane w formie opowiadacza. Dzięki temu wejście każdego utworu zyskiwało określone tło sytuacyjne. Rozwiązanie to nie zakłócało samej ekspresji muzycznej, a jednocześnie pozwalało w ograniczonym czasie zrealizować funkcję przejścia. Z perspektywy prób i wykonania taka forma w pewnym stopniu złagodziła wrażenie nagłych kontrastów między utworami, nadając koncertowi większą ciągłość strukturalną. Jednocześnie postać opowiadacza przestała pełnić rolę jedynie „prezentera”, stając się istotnym medium łączącym całość koncertu. Można zatem powiedzieć, że *interludium sceniczne* i postać opowiadacza są ze sobą ściśle powiązane – opowiadacz stanowi rozwinięcie i uzupełnienie idei interludium.

W praktycznej realizacji koncertu oba te elementy – *interludium sceniczne* oraz opowiadacz – zostały wprawdzie zastosowane, lecz nie w pełni zgodnie z pierwotnym zamysłem autora. W pierwotnej koncepcji opowiadacz miał pojawić się na scenie w tradycyjnym chińskim stroju, trzymając wachlarz, a jego wejściu miało towarzyszyć przyciemnienie światła oraz projekcja informacji o kolejnym utworze na ekranie. Całość miała przybrać formę spójnego, quasi - teatralnego przebiegu koncertu. Jednak w ostatecznej realizacji warunki techniczne sali koncertowej nie pozwoliły na zastosowanie pełnej oprawy multimedialnej, a także kostium nie był odpowiednio dopasowany do wykonawcy, co stanowiło pewne ograniczenie.

Mimo tych niedoskonałości zarówno opowiadacz, jak i *interludium sceniczne* spełniły swoją funkcję w koncercie.

Podsumowując, choć w praktyce pojawiły się pewne problemy – takie jak nienaturalne momentami przejścia czy niedoskonałości wykonawcze – zastosowanie *interludium scenicznego* przyczyniło się do zwiększenia spójności całego koncertu

oraz dostarczyło cennych doświadczeń dla przyszłych realizacji o podobnym charakterze.

Jak można to ująć słowami z *Wędrowka na Zachód: Niebo i ziemia nie są doskonałe – jakże więc dzieło ludzkie mogłoby być bez skazy?*



Przykład 4: Artystyczny wizerunek opowiadacza

(Na zdjęciu Juncai Liu w roli opowiadacza)

### **1.3 Konotacje kulturowe materiałów twórczych oraz porównanie chińskich i zachodnich elementów muzycznych**

Program niniejszego koncertu składa się z dziesięciu utworów o zróżnicowanym stylu. W zakresie doboru repertuaru obejmuje on zarówno kompozycje oryginalne, jak i opracowania oraz utwory powstałe na bazie istniejącego materiału muzycznego,

poddanego twórczej reinterpretacji. Tematyka muzyczna jest bardzo szeroka – obejmuje między innymi tradycyjną muzykę chińską, europejską twórczość chóralną, a także wprowadza stosunkowo nowy nurt, jakim jest współczesna muzyka gier.

Pomimo znaczących różnic pomiędzy poszczególnymi utworami – zarówno pod względem tematyki, języka, kontekstu powstania, jak i wykorzystanego materiału – wszystkie kompozycje koncentrują się wokół wspólnego motywu *Siedmiu emocji i sześć pragnień*. Jednocześnie autor wykorzystuje wybrane wątki z klasycznej chińskiej powieści *Wędrówka na Zachód* jako linię narracyjną, co pozwala na spójne powiązanie całego programu koncertu. Dzięki temu wydarzenie zachowuje względną jedność zarówno na poziomie ekspresji emocjonalnej, jak i kierunku estetycznego.

Z perspektywy całościowej niniejsza suita nie stanowi zatem prostego zestawienia dziesięciu niezależnych utworów, lecz artystyczną całość o wewnętrznej spójności, ukształtowaną poprzez ich ponowną integrację w ramach jednego, nadrzędnego tematu muzycznego.

W zakresie doboru materiału muzycznego wiele utworów wykazuje cechy integracji elementów muzyki Wschodu i Zachodu. Przykładowo, utwór *Głos* wykorzystuje takie źródła jak zachodnia tradycja muzyki trubadurów, chińska tradycja „*Chaozhou dagu*” (zespołów perkusyjnych) oraz elementy muzyki buddyjskiej. Z kolei *THE DUDGEON* stanowi przykład wykorzystania przez polskiego kompozytora tematu melodii z opery *Biała dziewczyna* „Północny wiatr”, opracowanego przy użyciu europejskich technik kompozytorskich. Przykłady te dowodzą, że materiały muzyczne oraz techniki kompozytorskie różnych tradycji mogą być organicznie łączone poprzez wspólny temat muzyczny. Jak wskazano wcześniej, mimo różnic w źródłach materiału oraz środkach wyrazu, muzyka chińska i europejska wykazują liczne podobieństwa na poziomie ekspresji emocjonalnej oraz dążeń artystycznych. Wprowadzenie wspólnego „łącznika” – w tym przypadku tematu *Siedmiu emocji i sześciu pragnień* – pozwala ukierunkować te elementy na realizację jednego celu artystycznego, otwierając nowe perspektywy dla współczesnej dyrygentury chóralnej oraz działalności zespołów chóralnych.

Przy zachowaniu tradycyjnych elementów muzyki chóralnej autor wykorzystuje również materiały związane z muzyką gier oraz szeroko rozumianą muzyką cyfrową, czego przykładem są utwory *Zamarznięta symfonia* oraz *Dźwięki wiosny w niebiańskim pałacu*.

Pomimo wyraźnych różnic stylistycznych i źródłowych, wszystkie utwory tworzą spójną całość opartą na wspólnym fundamencie ekspresji emocjonalnej. Każda kompozycja odpowiada jednej z kategorii *Siedmiu emocji*, natomiast wykorzystanie wątków z *Wędrowka na Zachód* w formie intermediiów dodatkowo wzmacnia powiązania pomiędzy poszczególnymi częściami koncertu, nadając mu wyraźną strukturę tematyczną i logiczną. Ostatecznym elementem jednoczącym jest forma wykonawcza – wszystkie utwory podlegają spójnej koncepcji interpretacyjnej realizowanej przez dyrygenta chóralnego, który w trakcie prób i wykonania kształtuje tempo, dynamikę oraz wyraz emocjonalny.

Podsumowując, niniejsza suita nie stanowi prostego zestawienia różnorodnych utworów, lecz przemyślaną całość artystyczną, ukształtowaną poprzez integrację kulturową, zestawienie odmiennych elementów muzycznych oraz świadome ukształtowanie struktury formalnej. Z jednej strony utwory te ukazują różnice i napięcia pomiędzy różnymi językami muzycznymi, z drugiej zaś – w ramach wspólnego tematu *Siedmiu emocji i sześciu pragnień* – osiągają jedność na poziomie ekspresji. W rezultacie koncert nie jest jedynie prezentacją zestawu kompozycji, lecz stanowi spójne przedsięwzięcie artystyczne, w którym elementy narracyjne i emocjonalne wzajemnie się uzupełniają, tworząc integralną formę artystyczną.

## **1.4 Charakterystyka zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców programu suity wokально-instrumentalnej**

### ***Program:***

1. *Liu Juncai - VOICE / GŁOS / 声* (na chór mieszany z perkusją)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Dzwony rurowe: Mu Jingxiang

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(5'26'')

2. *Franciszek Rusek - THE SORROW / SMUTEK / 哀伤* (na chór mieszany a cappella)

Dyrygent: Liu Juncai

Recytator: Ye Youlin

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(5'53'')

3. *Music: Masyy (Lyrics: Lv Yanwei) Arrangement: Gao Tianchang Liu Juncai*

- *MOUNT MONI / GÓRA MONI / 莫尼山* (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(6'25'')

4. *Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai - WHERE THE  
LONG RIVER RETURNS / GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA / 长河  
归处* (na chór mieszany z fortepianem i perkusją)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Xie Qingzhi

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Cymbals: Mu Jingxiang

Werbel: Lu Zhiwei

Chór: Orkiestra projektowa utworzona przez Choir of the Musicians Association of Siming District, Xiamen oraz Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(5'02'')

5. *Lyrics & Music: Feng Ji / Wang Xinghe Arrangement: Gu Zijun - DO NOT  
LISTEN / NIE SŁUCHAJ / 勿听* (na chór mieszany z fortepianem)

Wersja 1:

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

Wersja 2:

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Li yixiao

Chór: Orkiestra projektowa złożona z chińskich studentów zagranicznych(9'16'')

6. *Franciszek Rusek - THE DUDGEON / OBURZENIE / 悲愤* / (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(7'29'')

7. *Music: Juno Reactor Don Davis (Lyrics: Ben Watkins) Arrangement: Gao Tianchang - SHORE OF THE HEART / WYBRZEŻE SERCA / 心岸* (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(3'49'')

8. *Music: Chen Zhiyi Arrangement: Gao Tianchang - FROZEN SYMPHONY / ZAMARZNIĘTA SYMFONIA / 冰封交响曲* (na chór mieszany z fortepianem i orkiestrą symfoniczną)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Yang Zhiyu

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Glockenspiel: Mu Jingxiang Glockenspiel

Werbel: Lu Zhiwei

Orkiestra: Youth Chamber Orchestra of the Musicians Association of Siming District, Xiamen

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College  
(6'42'')

9. *Xu Jingqing - CLOUD PALACE RAPID TUNE / DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU / 云宫迅音* (na orkiestrę smyczkową z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Yang Zhiyu

Orkiestra: Youth Chamber Orchestra of the Musicians Association of Siming District, Xiamen  
(3'52'')

10. *Lyrics & Music: Lin Jianxiong - FIRE DANCE UNDER THE MOON / TANIEC OGNI POD KSIEŻYCEM / 月之火舞* (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

Werbel: Lu Zhiwei

(4'36'')

### **Główni wykonawcy koncertu**

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui , Li yixiao , Xie Qingzhi, Yang Zhiyu

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Glockenspiel, Dzwony rurowe, Cymbals: Mu Jingxiang

Werbel: Lu Zhiwei

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

Chór: Choir of the Musicians Association of Siming District, Xiamen

Orkiestra: Youth Chamber Orchestra of the Musicians Association of Siming District, Xiamen.

## Informacje o zespołach artystycznych

### Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

Pełna nazwa zespołu brzmi: Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College, School of Music and Dance.

Chór od momentu powstania aktywnie uczestniczy w licznych wydarzeniach scenicznych i składa się ze studentów kierunku muzycznego Xiamen University Tan Kah Kee College. Zespół konsekwentnie realizuje ideę „wykorzystania chóru jako nośnika do przekazywania i rozwijania wybitnych tradycji kultury chińskiej”. W ostatnich latach z powodzeniem zorganizował szereg koncertów monograficznych poświęconych chińskiej muzyce ludowej oraz stylom opery tradycyjnej, a także brał udział w takich projektach jak *Elegant Art on Campus*, noworoczny koncert chóralny *Melodies of the Sea* oraz oryginalne symfoniczne oratorium *Blood-Coloured Dawn*. W latach 2011–2016 chór zdobył złote nagrody w trzeciej, czwartej i piątej edycji Festiwalu Sztuki Studentów Prowincji Fujian.

Jednocześnie aktywnie uczestniczy w działaniach na rzecz upowszechniania muzyki wysokiej w środowisku akademickim i lokalnych społecznościach, przyczyniając się do promocji i rozwoju kultury chińskiej.



Przykład 5: Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

## Charakterystyka Chóru i Orkiestry Stowarzyszenia Muzyków Okręgu Siming w Xiamen

Chór i orkiestra Stowarzyszenia Muzyków Okręgu Siming w Xiamen zostały założone w marcu 2018 roku jako profesjonalny zespół działający bezpośrednio przy tym stowarzyszeniu. Inicjatorami i organizatorami zespołu byli przewodniczący stowarzyszenia Yang Zhen oraz wiceprzewodniczący Ye Youlin. Członkowie zespołu wywodzą się głównie spośród aktywnych młodych miłośników muzyki reprezentujących różne środowiska zawodowe w Xiamen, a także absolwentów krajowych i zagranicznych uczelni muzycznych, posiadających wysoki poziom przygotowania muzycznego oraz wieloletnie doświadczenie chóralne.

Zespół kieruje się ideą zachowania, innowacyjnego rozwijania oraz upowszechniania tradycyjnej kultury muzycznej Chin. Podejmuje próby poszukiwania nowych modeli wykonawstwa chóralnego, zgłębia istotę chińskiej tradycji muzycznej, a jednocześnie integruje ją z nowoczesnymi, międzynarodowymi koncepcjami chóralnymi, dążąc do wyznaczania nowych kierunków rozwoju chóralistyki we współczesnej epoce.



Przykład 6: Chóru Stowarzyszenia Muzyków Okręgu Siming w Xiamen



Przykład 7: Orkiestry Stowarzyszenia Muzyków Okręgu Siming w Xiamen

## Główni wykonawcy koncertu

### Akompaniament fortepianowy:

Yang Zhiyu ( 杨志宇 ) uzyskał stopień doktora w zakresie dyrygentury chóralnej w Akademii Muzycznej w Płowdiwie (Bułgaria), tytuł magistra fortepianu w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku oraz tytuł licencjata fortepianu w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Obecnie pełni funkcję kierownika Pracowni Instrumentalnej w Katedrze Wykonawstwa Xiamen Nanyang Vocational College, jest członkiem zarządu Stowarzyszenia Muzyków Okręgu Siming oraz członkiem zarządu Chińskiego Sojuszu Chórów Miast Nadmorskich i Zachodnich.



Przykład 8: Yang Zhiyu ( 杨志宇 )

Lin Huihui (林荟慧) jest wykładowczynią fortepianu w School of Music and Dance, Xiamen University Tan Kah Kee College, członkinią Stowarzyszenia Muzyków Prowincji Fujian oraz stałą członkinią zarządu Xiamen Vocal Art Research Association. Ukończyła studia magisterskie w zakresie fortepianu w China Conservatory of Music.

— w lipcu 2024 roku była jurorką w Xiamen International Youth Music Festival oraz BOYA Piano Art Festival (etap Xiamen);

— w sierpniu 2024 roku zasiadała w jury międzynarodowego konkursu pianistycznego „Yincai Award” (etap Longyan);

— w listopadzie 2025 roku pełniła funkcję kierownika artystycznego (akompaniatora) podczas recitalu wokalnego Zeng Si, realizowanego w ramach specjalnego funduszu rozwoju kultury i sztuki miasta Xiamen.



Przykład 9: Lin Huihui (林荟慧)

Xie Qingzhi (谢清智) jest sopranem lirycznym oraz studentką studiów licencjackich w Xiamen University Tan Kah Kee College. Kształci się pod kierunkiem prof. nadzw. Zhou Xuanchao. W trakcie studiów wielokrotnie otrzymywała stypendia oraz wyróżnienie „Trójwzorowego Studenta”. Zdobyła I

nagrodę w kategorii młodzieżowej (styl narodowy) w drugim konkursie „Nanyi Meishaonian” w regionie Fujian. Wielokrotnie pełniła funkcję kierownika artystycznego podczas koncertów oraz współpracowała jako opiekun artystyczny z Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College.



Przykład 10: Xie Qingzhi (谢清智)

Li Yixiao, pochodzi z Chengdu w prowincji Syczuan. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła w dzieciństwie. W 2019 roku została przyjęta do Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie kształciła się pod kierunkiem pianisty Bogdana Czapiewskiego. W 2023 roku, uzyskując bardzo dobre wyniki, została przyjęta na studia magisterskie na kierunku fortepian w tej samej uczelni. W trakcie studiów wielokrotnie brała udział w koncertach oraz wydarzeniach artystycznych i wymianach muzycznych.

Jest laureatką licznych krajowych i międzynarodowych konkursów pianistycznych, w tym: I nagrody w VI Konkursie Pianistycznym „Xuehui Cup” dla młodzieży (2020), złotego medalu w Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. Saint-Saënsa (2025) oraz II nagrody w Międzynarodowym Konkursie Muzycznym w Wiedniu w kategorii fortepianu (2026).



Przykład 11: Li Yixiao (李熠潇)

## **Perkusiści**

### **Werbel:**

Lu Zhiwei (卢智伟) jest członkiem Xiamen Percussion Association oraz Stowarzyszenia Muzyków Okręgu Siming w Xiamen, gdzie pełni również funkcję dyrygenta chóru (uczestnicząc w próbach zespołu emerytowanych nauczycieli Uniwersytetu Xiamen). Obecnie zajmuje stanowisko zastępcy przewodniczącego Komisji Młodzieżowej Xiamen Folk Artists Association. Równocześnie działa jako perkusista i dyrygent w zespole Shengdong Art Ensemble, a także występował jako perkusista podczas koncertu charytatywnego „Na skrzydłach pieśni” w Minnan Grand Theatre.

W latach 2020–2024 wielokrotnie brał udział w najważniejszych wydarzeniach muzycznych w Xiamen, zdobywając bogate doświadczenie sceniczne. W swojej

działalności artystycznej angażuje się zarówno jako perkusista i dyrygent zespołu Shengdong Art Ensemble, jak i jako dyrygent chóru Stowarzyszenia Muzyków Okręgu Siming, wspierając próby muzyczne zespołu emerytowanych nauczycieli Uniwersytetu Xiamen oraz przyczyniając się do rozwoju życia artystycznego.



Przykład 12: Lu zhiwei (卢智伟)

### **Glockenspiel, Dzwony rurowe, Cymbals:**

Mu Jingxiang (牧靖翔), lat 22. Laureat srebrnej nagrody na Festiwalu Muzycznym w Bayreuth (Niemcy) w 2016 roku oraz złotej nagrody na Festiwalu Muzycznym w Hamburgu w 2017 roku. W 2021 roku zdobył srebrny medal w kategorii marimby podczas 5. Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Perkusyjnej PAS China. W 2022 roku uzyskał drugą nagrodę w konkursie IPEA Percussion Elite Competition w kategoriach: marimba, werbel oraz chińskie instrumenty perkusyjne tradycyjne.

### **Bębny chińskie :**

Xie Yufeng (谢宇峰) , lat 21, jest studentem studiów licencjackich w Xiamen University Tan Kah Kee College. Posiada solidne podstawy muzyczne oraz bogate doświadczenie w grze na instrumentach perkusyjnych. Od dłuższego czasu aktywnie uczestniczy w różnorodnych występach scenicznych i projektach artystycznych, wykazując się wysoką muzykalnością oraz stabilnym poziomem technicznym zarówno w grze zespołowej, jak i solowej.

### **Narrator (gawędziarz) :**

Pang Chao (庞超) , lat 20, student studiów licencjackich na kierunku mechatronika (inżynieria mechaniczno-elektroniczna) w Kolegium Jiageng Uniwersytetu Xiamen, na Wydziale Inżynierii Mechanicznej i Automatyki. Wielokrotnie brał udział w nagraniach programów telewizyjnych jako gość – lektor, posiada bogate doświadczenie w zakresie prowadzenia wydarzeń oraz pracy lektorskiej.



Przykład 13: Pang Chao (庞超)

*THE SORROE (Narracja) :*

Ye Youlin (叶友琳) Adiunkt. Doktor dyrygentury, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Nauczyciel dyrygentury w Instytucie Muzyki i Tańca Uniwersytetu Xiamen Tan Kah Kee College, dyrektor Centrum Badań nad Edukacją Estetyczną. Wiceprzewodniczący Uniwersyteckiej Sekcji Chóralnej Chińskiego Związku Chórów Miast Nadmorskich i Zachodnich. Promotor studiów magisterskich z dyrygentury chóralnej na Uniwersytecie Narodowości Guizhou. Wiceprzewodniczący Sekcji Chóralnej Stowarzyszenia Muzyków Miasta Xiamen. Wiceprzewodniczący Stowarzyszenia Muzyków Dzielnicy Siming w Xiamen.

Główne nagrody artystyczne i osiągnięcia naukowe:

W 2021 roku dyrygował chórem Wydziału Muzyki i Tańca Uniwersytetu Narodowości Guizhou, zdobywając złotą nagrodę na XVII Międzynarodowym Festiwalu Chóralnym „Mundus Cantat” w Sopot.

W 2022 roku prowadzony przez niego kurs „Dyrygentura chóralna” został uznany za prowincjonalny kurs pierwszej klasy (tzw. „złoty kurs”) w szkolnictwie wyższym prowincji Guizhou.

Autor licznych artykułów naukowych opublikowanych w krajowych i międzynarodowych czasopismach naukowych; kierownik i uczestnik wielu projektów badawczych na poziomie prowincjonalnym i miejskim.



Przykład 14: dr. Ye youlin (叶友琳)

## 1.5 Szczegółowe omówienie poszczególnych części suity wokalnie-instrumentalnej

Niniejszy rozdział wraz z podrozdziałami stanowi szczegółowe omówienie każdego z utworów, obejmujące dogłębną analizę poszczególnych kompozycji oraz sugestie dotyczące projektowania gestów dyrygenckich.

Koncert, którego osią przewodnią jest motyw „emocji”, opiera swoją strukturę narracyjną na koncepcyjnych ramach *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*, wywodzących się z tradycyjnej kultury chińskiej. Równocześnie, czerpiąc z klasycznej powieści *Wędrowka na Zachód*, jednej z czterech wielkich dzieł literatury chińskiej, jako materiału do interludiów, łączy on muzykę i literaturę w organiczną całość, tworząc artystyczną prezentację nasyconą dramatycznym napięciem.

Na program koncertu składa się dziesięć utworów (dziewięć głównych kompozycji oraz jeden bis). Całość przebiega bez przerw i bez udziału prowadzącego. Przed każdym utworem wprowadzona zostaje narracja w stylu „opowiadacza”, który poprzez recytację wiersza otwierającego oraz fragmentów fabuły związanych z *Wędrowką na Zachód* wprowadza słuchaczy w nastrój kreowany przez kolejną część muzyczną.

Na poziomie struktury muzycznej, układ utworów podporządkowany jest wewnętrznej logice przejścia od nieuporządkowania ku porządkowi. W początkowych kompozycjach szeroko wykorzystywane jest swobodne metrum, zwłaszcza w drugim utworze, *THE SORROW*, gdzie dominuje *rubato*, nadając muzyce płynność przypominającą prozę. W miarę postępu koncertu poczucie metrum stopniowo się krystalizuje. Punktem kulminacyjnym i najbardziej reprezentatywnym wyrazem „porządku” staje się utwór dziewiąty, *DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU*, z jego wyrazistym rytmem i regularnymi akcentami. Taka koncepcja nie tylko unaocznia własną trajektorię zmian języka muzycznego, ale także metaforycznie oddaje ewolucję estetyczną emocji – od chaosu ku jasności, od skrytości ku ekspresji.

W niniejszym rozdziale przyjęto jednolitą strukturę obejmującą:

1. Omówienie kontekstu powstania utworu,
2. Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców,

3. Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych,
4. Uzupełniający opis

### 1.5.1 *Liu Juncai - VOICE / GŁOS / 声* (na chór mieszany z perkusją)

#### 1.5.1.1 Omówienie kontekstu powstania utworu

*GŁOS* to moja autorska kompozycja, w której podejmuję próbę zgłębienia obrazu „głos” w literaturze i przekształcenia go w konkretny, muzyczny wyraz. Utwór składa się z trzech części, które przedstawiają kolejno: „odgłosy natury i przestrzeni”, „wojenny zgiełk bębnow bojowych” oraz „świecki dźwięk łączący śpiewy mnichów z recytacjami opery pekińskiej”. Jako uwertura całego koncertu, *GŁOS* nie tylko nadaje ton całemu wydarzeniu, ale także staje się swego rodzaju kluczem otwierającym podróż słuchacza.

Materiał melodyczny pierwszej części zatytułowanej „odgłosy natury i przestrzeni” (takty 1–15) pochodzi z pierwszego utworu cyklu *Nowe 12 pieśni • Anonymous • L'autrier quant je chevauchois*. Ta średniowieczna pieśń trubadurów, o melodyjnym, łagodnym i spokojnym charakterze, nasycona naturalnymi barwami, idealnie współgra z atmosferą „zwiewności”, którą ta część stara się oddać.

Drugą część utworu, zatytułowaną „Odgłosy wojennego zgiełku” (takty 16–50), zainspirowały dźwięki *chaozhouńskiego zespołu perkusyjnego*<sup>8</sup> z Guangdong w Chinach. Ta odmiana muzyki ma długą historię – wywodzi się z ludowej muzyki dęto-perkusyjnej z centralnych równin Chin, a w epoce dynastii Tang i Song dotarła do regionu Chaoshan. W czasach dynastii Ming i Qing wzbogaciła się o wpływy *muzyki opery Chaozhou*, co doprowadziło do wykrystalizowania jej niepowtarzalnego stylu wykonawczego. W 2006 roku *chaozhouński zespół perkusyjny* został wpisany na pierwszą listę krajowego niematerialnego dziedzictwa kulturowego Chin.

---

<sup>8</sup> Tencent (2022). Technika wykonawcza *chaozhouńskiego zespołu perkusyjnego*. [Online]. Protokół dostępu: [https://mp.weixin.qq.com/s?\\_\\_biz=MzU2MzQ3MjM4NQ==&mid=2247688636&idx=4&sn=2733ac680df04c9c6b765b7fd969ec0c&chksm=fc5410d2cb2399c4f20c24482470be6e39d651d8dedd00ce62e00dcd1b0f4ff790178a5b677&scene=27&poc\\_token=HBYO0mmjK26yNiJoisWRNWvIH4NySE P5Px5pmpk](https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU2MzQ3MjM4NQ==&mid=2247688636&idx=4&sn=2733ac680df04c9c6b765b7fd969ec0c&chksm=fc5410d2cb2399c4f20c24482470be6e39d651d8dedd00ce62e00dcd1b0f4ff790178a5b677&scene=27&poc_token=HBYO0mmjK26yNiJoisWRNWvIH4NySE P5Px5pmpk) [dostęp: 01.02.2026].

Przykład 15: Liu Juncai - *GŁOS* (takty 21-27)

Tradycyjny chaozhouński zespół perkusyjny opiera się na trzech istotnych elementach: perkusji, orkiestrze instrumentów dętych i smyczkowych (takich jak chińskie instrumenty ludowe, np. *suona*, *erhu*) oraz partii wokalnych (np. okrzyki wykonawców). Centralnym punktem zespołu jest partia wielkiego bębna, która wyznacza rytm i strukturę utworu. Jak widać w zapisie nutowym, to właśnie partia bębna dominuje – poprzez zmiany w grze (takie jak dynamika, rytm, uderzenia otwarte i tłumione) kontroluje przebieg utworu, podczas gdy pozostałe instrumenty perkusyjne pełnią głównie funkcję akompaniamentu i wsparcia.<sup>9</sup> Styl wykonawczy *chaozhouńskiego zespołu perkusyjnego* dzieli się na *szkołę wojskową (wǔpài)* – o heroicznym rozmachu, oraz *szkołę cywilną (wénpài)* – o subtelnym wdzięku.<sup>10</sup> W tej części utworu sięgnąłem po elementy wokalne i perkusyjne, czerpiąc z typowego stylu *szkoły wojskowej (wǔpài)*. Dzięki gęstym, stabilnym uderzeniom bębnow i okrzykom wykonawców udało się oddać potężny rozmach, jakby maszerującej armii – tworząc tym samym wyrazisty kontrast ze spokojną, naturalną atmosferą poprzedniej części.

Część trzecia (od taktu 50 do końca) łączy w sobie *śpiewy mnichów z*

<sup>9</sup> Digital Museum of Chinese Intangible Cultural Heritage (b.d.). *Muzyka Chaozhou – Chińskie Niematerialne Dziedzictwo Kulturowe*. [Online]. Protokół dostępu: <https://www.ihchina.cn/art/detail/id/12554.html> [dostęp: 01.02.2026].

<sup>10</sup> „Starożytna chińska muzyka – chaozhouński zespół perkusyjny”, *Dziennik Chaozhou*, 13 lutego 2023. [Online]. Dostęp: [https://baike.baidu.com/reference/720666/533aYdO6cr3\\_z3kATPWomvn2MybMZ4j\\_tuWBVbNzzqIP0XOpW5rkToExrtk5\\_-d3WhjEpYxqY9hbleenFRgasLNFL6kqQLUjmn9TDPL1u3k-N8yn9Ra-84eBA](https://baike.baidu.com/reference/720666/533aYdO6cr3_z3kATPWomvn2MybMZ4j_tuWBVbNzzqIP0XOpW5rkToExrtk5_-d3WhjEpYxqY9hbleenFRgasLNFL6kqQLUjmn9TDPL1u3k-N8yn9Ra-84eBA) [05.04.2026].

*recytacjami opery pekińskiej*, dobitnie podkreślając temat *GŁOS*. Ta część stanowi również zapowiedź fabuły koncertu – wiersz recytowany przez lektora pochodzi z poematu otwierającego jeden z rozdziałów *Wędrowki na Zachód*, co nawiązuje do mojej koncepcji łączenia wątków z tej powieści i wzmacnia dramaturgię muzyki. Materiał melodyczny w finale części zaczerpnięty jest z intonacji recytatywów *chińskich sutr buddyjskich*, a wybrzmiewanie dzwonów rurowych jest jednocześnie imitacją dźwięku dzwonów w świątyni buddyjskiej i symbolicznym otwarciem koncertu.

Wymienione elementy łączę w jedną spójną całość pod tytułem *GŁOS*, starając się poprzez dialog historii i geografii ukazać wielowymiarowość „głos”. Utwór stanowi nie tylko muzyczne przełożenie obrazów literackich, ale także eksplorację przecięcia się dźwięków tradycji i nowoczesności, Wschodu i Zachodu.

#### **1.5.1.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców**

1. *Liu Juncai - VOICE / GŁOS / 声* (na chór mieszany z perkusją)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Dzwony rurowe: Mu Jingxiang

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

#### **1.5.1.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych**

W odniesieniu do utworu *Głos*, w porównaniu z konwencjonalną analizą muzyczną, kompozycja ta jawi się jako szczególnie specyficzna, ponieważ trudno jest ją analizować przy użyciu tradycyjnych kategorii, takich jak struktura formalna czy system tonalno-modalny. Jako twórca tego utworu, w procesie kompozycyjnym kierowałem się ideą „opowiedzenia historii za pomocą języka muzyki”, tworząc narrację dźwiękową odpowiadającą koncepcji *Sześciu pragnień* w ramach *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*. Samo pojęcie *Sześciu pragnień* zostało szczegółowo omówione we wcześniejszej części pracy, dlatego w tym miejscu nie będzie ponownie rozwijane.

W odniesieniu do źródeł inspiracji oraz doboru materiału muzycznego autor przeprowadził szeroko zakrojone studia literatury i materiałów źródłowych, które stanowiły podstawę procesu twórczego. W trakcie tych badań dostrzeżono również pewną prawidłowość w rozwoju współczesnej chińskiej muzyki chóralnej – sztuka chóralna wyraźnie zmierza w kierunku „różnorodności” i „integracji”. Tendencja ta obejmuje między innymi wielowymiarową integrację systemów tonalnych i form muzycznych, łączenie różnorodnych materiałów muzycznych oraz zróżnicowanie i syntezę form wykonawczych.<sup>11</sup> Pod wpływem nowych tendencji we współczesnej muzyce chóralnej autor dokonał wyboru czterech rodzajów materiału muzycznego o charakterze symbolicznym, integrując je w ramach trzech kategorii: „dźwięków natury”, „dźwięków walki i pola bitwy” oraz „dźwięków świata doczesnego”. W rezultacie powstał utwór *GŁOS*.

Utwór ten powstał w sposób naturalny jako rezultat powyższych założeń.

Podsumowując, niniejsza kompozycja stanowi atonalny utwór muzyczny, skonstruowany przez autora na podstawie tematu koncertu *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*, z wykorzystaniem czterech rodzajów materiału muzycznego o charakterze symbolicznym.

Część pierwsza (takty 1–15) – „dźwięki natury”: materiał melodyczny tej części, określanej jako „naturalne, eteryczne brzmienie” (takty 1–15), zaczerpnięty został z cyklu *Nowe 12 utworów – Trubadurzy*, z pierwszego utworu *Anonymous • L'autrier quant je chevauchois*. Wybór tego materiału oraz jego opracowanie wynika z jego silnej zgodności z artystycznym obrazem „dźwięków natury”. Dodatkowo, zastosowanie przez pozostałe głosy onomatopiecznych imitacji „szumu wiatru” wzmacnia wyrazistość tego obrazu dźwiękowego.

Część druga (takty 16–50) – „dźwięki walki i pola bitwy”: autor wykorzystuje jako materiał muzyczny tej części brzmienie instrumentów perkusyjnych oraz atonalne okrzyki typu *vocal shout*. Jak wspomniano wcześniej, współczesna sztuka chóralna rozwija się w kierunku „różnorodności” i „integracji”, co znajduje odzwierciedlenie również w doborze zróżnicowanych materiałów muzycznych.

Autor uznaje, że „wyrazisty rytm” stanowi szczególnie efektywny środek wyrazu dla oddania intensywnych, dynamicznych emocji muzycznych. Dotyczy to

---

<sup>11</sup> J. Han, *Badania nad rozwojem chińskiej sztuki chóralnej* (中国合唱艺术发展研究), Beijing 2025, s. 15.

zwłaszcza tradycyjnej chińskiej muzyki perkusyjnej oraz *pieśni pracy fizycznej*<sup>12</sup>, które reprezentują niezwykle czystą formę muzyki „opartej na rytmie” i atonalności.

W zapisie nutowym wyraźny rytm partii perkusyjnych nadaje tej części utworu energię i kierunek przebiegu muzycznego, natomiast okrzyki głosów *Tenor i Bass*, przypominające marszowe zawołania żołnierzy, współtworzą warstwę brzmieniową. Oba te elementy wzajemnie się uzupełniają, tworząc spójną fakturę muzyczną drugiej części – „dźwięków walki i pola bitwy”.

Część trzecia (od taktu 51 do końca) – „dźwięki recytacji mnichów oraz deklamacji opery pekińskiej”: materiał muzyczny tej części opiera się na dwóch symbolicznych sferach brzmieniowych – „religijnej” oraz „świeckiej”.

Konkretnie rzecz ujmując, element „brzmienia religijnego” realizowany jest poprzez chóralne partie o ściśle ustabilizowanym pulsie rytmicznym, imitujące recytację mnichów buddyjskich. Z kolei element „świecki” oparty jest na deklamacji w stylu chińskiej opery pekińskiej, wykorzystującej wersy wprowadzające zaczerpnięte z *Wędrowni na Zachód*. Połączenie tych dwóch warstw dźwiękowych tworzy trzecią część utworu.

W taktach 49–50 oraz 57–58 autor zastosował element dzwonów rurowych. Ich funkcja jest dwójaka: po pierwsze, pełnią rolę cezury pomiędzy odcinkami muzycznymi, umożliwiając szybkie przejście atmosfery z pola bitwy do przestrzeni świątynnej; po drugie, imitują brzmienie wielkiego buddyjskiego dzwonu świątynnego, wzmacniając ogólny klimat muzyczny tej części. Materiał muzyczny taktów 59–62 został natomiast opracowany na podstawie intonacji recytacji mnichów buddyjskich.

Logika kompozycyjna oraz funkcja niniejszego utworu są ściśle związane z tematyką całego koncertu, dlatego może on być traktowany jako swoista *uwertura* wydarzenia oraz muzyczne wprowadzenie do problematyki *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*. Dwa ostatnie takty, oparte na brzmieniu dzwonów rurowych, pełnią funkcję swoistej kadencji końcowej – stanowią nie tylko zakończenie utworu, lecz także symboliczny sygnał rozpoczęcia koncertu.

---

<sup>12</sup> Q. Zhou, O problemie klasyfikacji gatunków ludowych pieśni Hanów, „Czasopismo Konserwatorium Centralnego w Pekinie” 1993, nr 3, s. 59–63.

#### 1.5.1.4 Uzupełniający opis

1.W odniesieniu do prób: autor uważa, że kluczowe znaczenie ma wyraźne różnicowanie barwy dźwięku. Szczególnie istotny jest kontrast brzmieniowy pomiędzy trzema głównymi częściami utworu. Na przykład w drugiej części (takty 16–50), ze względu na brak ścisłych ograniczeń wysokości dźwięku, „okrzyki” wykonywane przez poszczególnych chórzystów różnią się między sobą pod względem barwy. W związku z tym konieczne jest wcześniejsze wypracowanie i jasne określenie oczekiwanego efektu brzmieniowego.

2.W odniesieniu do wykonania scenicznego: w tej kompozycji fragment recytowany miał pierwotnie być wykonany przez zaproszonego aktora. Zgodnie z pierwotną koncepcją wykonawca miał wystąpić w kostiumie opery pekińskiej, w masce, prezentując charakterystyczne „ruchy sceniczne” (*shengdan*) tej tradycji. Jednak z powodu problemów zdrowotnych aktor nie mógł wziąć udziału w koncercie, a pozostali wykonawcy nie posiadali umiejętności recytacji w stylu opery pekińskiej. W tej sytuacji autor był zmuszony samodzielnie wykonać tę część.

3. Tekst deklamowany: „Chaos jeszcze nie był rozdzielony, niebo i ziemia pogrążone były w beładzie, bezkresne i nieuchwytne – nikt nie mógł ich dostrzec. Od chwili, gdy Pangu rozłupał pierwotny chaos, odtąd wyraźnie oddzieliły się czyste i mętne. Niebo i ziemia podtrzymują wszystkie istoty, które z czcią zwracają się ku najwyższej dobroci, a powstanie wszelkich rzeczy jest przejawem dobra. Jeśli chcesz poznać zasługi kosmicznego porządku i przemian, powinieneś sięgnąć do *Wędrówki na Zachód*.”

#### 1.5.2 *Franciszek Rusek - THE SORROW / SMUTEK / 哀伤* (na mieszany chór a cappella)

##### 1.5.2.1 Omówienie kontekstu powstania utworu

*THE SORROW* to utwór muzyczny polskiego kompozytora *Franciszek Rusek*,

którego tekst opiera się na *Księdze Hioba*.<sup>13</sup>Cały utwór koncentruje się wokół fundamentalnego tematu „życia i śmierci”, przybierając epicką, pełną powagi i głębi formę, która stanowi filozoficzny namysł nad istotą bytu. Kompozytor wielokrotnie sięga po zabieg *Tempo rubato*, nadając strukturze muzycznej prozatorski charakter narracji. Środek ten nie tylko uwalnia utwór od rygoru regularnego taktu, ale także wprowadza wymiar medytacyjny i introspekcyjny.

W warstwie fakturalnej chór nie pełni tradycyjnej funkcji nośnika głównej linii melodycznej, lecz pojawia się raczej w formie tła, „kolorystycznego akompaniamentu” o charakterze nastrojowym, który podkreśla recytację solisty. W taktach 14–34 głosy ludzkie snują się wokół monologu w postaci amorficznych, płynnych figur dźwiękowych, niczym pątnicy niosący nikłe światło, kroczący samotnie w ciemności – tworzy to przestrzeń akustyczną o niezwyklej sile wyrazu.

Mimo że utwór nosi tytuł *THE SORROW*, niesiony przez niego ładunek emocjonalny nie ogranicza się wyłącznie do kategorii żalu czy bólu wśród Siedmiu emocji. Jego głębsze znaczenie skłania się raczej ku idealistycznej, kontemplacyjnej refleksji filozoficznej. Z tego względu – pod względem afektywnej przynależności – bardziej zasadne jest umiejscowienie go w kręgu Sześciu Żądz. Źródłem tego jest bowiem uporczywe stawianie pytania o „życie i śmierć”, co wynosi utwór ponad powierzchowne emocje, wprowadzając go w przestrzeń uniwersalnego, humanistycznego namysłu.

#### 1.5.2.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców

2. *Franciszek Rusek - THE SORROW / SMUTEK / 哀伤* (na chór mieszany a cappella)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Recytator: Ye Youlin

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

---

<sup>13</sup> Baidu Baike (b.d.). *Księga Hioba*. [Online]. Protokół dostępu: <https://baike.baidu.com/item/约伯记/10482765> [dostęp: 05.02.2026].

### 1.5.2.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych

Z perspektywy struktury całościowej utwór ten nie opiera się na tradycyjnych ramach formy muzycznej, lecz zbliża się raczej do koncepcji „muzycznej narracji”, w której centralną rolę odgrywają treść tekstowa oraz rozwój emocjonalny. Kompozytor, poprzez ciągłe zmiany czasu, faktury oraz barwy dźwięku, kształtuje przebieg muzyczny, który w odbiorze słuchowym ukazuje trajektorię rozwoju od „modlitwy – przez chaos – ku statyczności”, budując tym samym spójną, wewnętrźnie logiczną strukturę całości.

Początkowa część utworu (takty 1–13) opiera się na materiale muzycznym „Alleluja” i wykonywana jest w tempie *Grave non troppo*. Pod względem dynamiki cały fragment utrzymany jest w bardzo cichym zakresie (*pp–mp*). W tej części nacisk położony jest przede wszystkim na współdziałanie tekstu i harmonii. W trakcie jej przebiegu głos *Bass* pozostaje względnie statyczny, natomiast głosy *Soprano*, *Alto* i *Tenor* charakteryzują się płynnym ruchem melodycznym, co tworzy atmosferę zbliżoną do rytuału religijnego i wprowadza słuchacza w ciężki, podniosły nastrój.

W części drugiej (takty 14–33) następuje wyraźna zmiana sposobu kształtowania materiału muzycznego. Kompozytor wprowadza oznaczenia *recitativo* oraz *a piacere*, które determinują sposób wykonania tej części. Jednocześnie zastosowanie określenia wyrazowego *agitato* nadaje muzyce wyraźne poczucie niestabilności i napięcia. W warstwie brzmieniowej dochodzi do przejścia od jednolitej struktury dźwiękowej do rozproszonego, momentami wręcz chaotycznego układu brzmień. Muzyka przedstawia następującą scenę: bohater, trzymając w dłoniach ostatnie źródło światła – lampę oliwną – poszukuje drogi w nieprzeniknionej ciemności, jednocześnie lamentując nad krótkotrwałością i cierpieniem ludzkiego życia.

W tej części zmianie ulega również funkcja warstwy melodycznej. W niektórych fragmentach przestaje ona pełnić tradycyjną funkcję śpiewną, a zaczyna funkcjonować jako element tła dźwiękowego, współtworząc atmosferę wraz z recytacją tekstu:

*Mortals, born of woman, are of few days and full of trouble. They spring up like flowers and wither away; like fleeting shadows, they do not endure.....*

Dzięki temu zabiegowi muzyka uzyskuje efekt rozproszenia w zakresie barwy dźwięku i rytmu, co wzmacnia wewnętrzne napięcie ekspresji emocjonalnej.

A piacere, tempo recitativo, agitato

recitativo  
very intense, agitated, forceful, a bit timid

Mortals, born of woman, are of few days and full of trouble. They spring up like flowers and wither away; like fleeting shadows, they do not endure.

Przykład 16: *Franciszek Rusek - THE SORROW* (takty 14-19)

Takty 34–36 stanowią odcinek przejściowy. Choć obecność oznaczeń *a piacere* oraz *tempo rubato* wskazuje, że fragment ten nadal nie jest ściśle określony pod względem rytmu, to jednak w porównaniu z poprzednią, chaotyczną i nieuporządkowaną warstwą dźwiękową, melodia staje się znacznie bardziej spójna i klarowna pod względem ciągłości oraz muzykalności.

W dalszej części utworu (takty 37–65) muzyka stopniowo powraca do względnie stabilnego stanu. Harmonia, metryka oraz linie melodyczne ulegają wyraźnemu uporządkowaniu, a faktura ponownie zmierza ku jedności. Tekst przechodzi w „At least there is hope for a tree”, a muzyka nabiera krótkotrwałego charakteru „nadziei”. Autor uznaje, że odcinek przejściowy oraz ta część mogą być traktowane jako jedna całość – jest to proces przechodzenia od chaosu ku uporządkowanej strukturze muzycznej.

Jednakże stan tej względnej stabilizacji nie utrzymuje się długo. Wraz ze zmianą tekstu na „But man dies...”, następuje nagły zwrot emocjonalny. Choć metryka nie powraca całkowicie do wcześniejszego stanu nieregularności, to w przebiegu harmonii oraz kierunku melodii pojawia się wyraźna tendencja opadająca i przytłumiona, co prowadzi do osłabienia, a nawet zanegowania wcześniej zarysowanego elementu „nadziei”.

W końcowej części utworu (od taktu 73 do końca) muzyka stopniowo powraca do początkowego materiału melodyczno-harmonicznego, ponownie wprowadzając religijne teksty, takie jak „Alleluja” oraz „Amen”. Dynamika ulega stopniowemu wyciszeniu, a całość ekspresji muzycznej ponownie osiąga stan względnej stabilności. Zabieg ten tworzy na poziomie strukturalnym efekt swoistego „powrotu”, jednak w odróżnieniu od początku, brzmienie staje się bardziej wyciszone, a ekspresja – bardziej wygasająca.

Z perspektywy całościowej forma utworu nie opiera się na tradycyjnym rozwoju tematycznym, lecz realizowana jest poprzez proces przechodzenia między rozproszeniem a integracją materiału melodycznego oraz zmianą funkcji głosu ludzkiego. Muzyka w kolejnych etapach nieustannie zmienia swój charakter – od jednorodnej harmonii, przez fragmentaryzację melodii, aż po ponowną integrację brzmienia. W odbiorze słuchowym tworzy to trajektorię rozwoju od „porządku” ku „utracie kontroli”, a następnie powrót do „stanu statycznego”.

Czy zatem cały utwór jest rzeczywiście tak przytłaczający i pozbawiony nadziei? Niekoniecznie. W takcie 80, choć całość stanowi *da capo* pierwszej części, bohater nadal intonuje „Alleluja”. Oznacza to, że mimo uwięzienia w cierpieniu, wciąż zachowuje pragnienie oraz wiarę w światło i boskie zbawienie.

Na koniec należy wyjaśnić, dlaczego utwór ten został przyporządkowany do części „życie i śmierć” w ramach kategorii *Sześciu pragnień* w suicie *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*. Tło historyczne *Wędrowki na Zachód* odnosi się do Chin sprzed ponad tysiąca lat, do schyłkowego okresu dynastii Sui. W tamtym czasie, w wyniku upadku władzy centralnej i nieustannych walk między *warlordami*, nagła śmierć była zjawiskiem powszechnym, a w skrajnych przypadkach dochodziło nawet do aktów kanibalizmu.

W warunkach permanentnej niepewności egzystencjalnej rozumienie „życia” i „śmierci” przestaje mieć charakter abstrakcyjny, a staje się bezpośrednim, nieustannym doświadczeniem. Ludzie nie rozumieją, dlaczego mimo ciężkiej pracy pozostają bez środków do życia, tracą nadzieję wobec rzeczywistości, co prowadzi do ambiwalentnej postawy wobec sacrum – jednoczesnej zależności od boskiej opieki i kwestionowania jej sensu. Z jednej strony oczekują oni błogosławieństwa, z drugiej – stawiają pytania o źródło cierpienia (w chińskim kontekście mitologicznym samo narodzenie się jako człowiek uznawane jest za formę szczęścia).

Stan ten wykazuje uderzające podobieństwo do sytuacji przedstawionej w *Księdze Hioba*. Hiob, doświadczając niezawinionego cierpienia, podejmuje nieustanne rozważania nad wartością życia oraz sprawiedliwością Boga. Istotą tych rozważań nie jest lęk przed śmiercią jako taką, lecz filozoficzne pytanie: „dlaczego żyjemy i dlaczego umieramy?” W ten sposób zarówno zbiorowe doświadczenie historyczne, jak i indywidualna narracja religijna prowadzą do tego samego fundamentalnego problemu – sensu życia i śmierci w obliczu skrajnego cierpienia.

#### 1.5.2.4 Uzupełniający opis

W partyturze pierwotnej część „tekstu recytowanego” została przez kompozytora zaplanowana jako wykonanie w formie *solo* przez poszczególne głosy. Jednak stopień trudności tekstu okazał się zbyt wysoki dla członków chóru Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College, co uniemożliwiało jego płynne wykonanie.

Jako dyrygent autor nie mógł nadmiernie ingerować w sam proces wykonawczy, dlatego w wersji koncertowej utrwalonej na nagraniu całość tekstu została odczytana przez jedną osobę – dr. Ye Youlin, pełniącą rolę jedyne narratora.

### 1.5.3 *Music: Masyy (Lyrics: Lv Yanwei) Arrangement: Gao Tianchang Liu Juncui - MOUNT MONI / GÓRA MONI / 莫尼山* (na chór mieszany z fortepianem)

#### 1.5.3.1 Omówienie kontekstu powstania utworu

*GÓRA MONI* to autorski utwór w stylu mongolskim zespołu Erguna z Mongolii Wewnętrznej, oficjalnie wydany w 2009 roku. Słowa napisał Yanwei Lü, kompozycję i aranżację wykonał Masyy. Utwór ukazał się na albumie *Dzikie gęsi*.<sup>14</sup> Góra Moni (dziś Góra Wula) leży na pograniczu miast Baotou i Bayan Nur w Regionie Autonomicznym Mongolii Wewnętrznej i jest uważana przez lokalną ludność za górę świętą. Utwór, którego podmiotem lirycznym jest właśnie Góra Moni, utrzymany jest w mongolskiej skali pentatonicznej i ma budowę typową dla dwuczęściowej formy pieśniowej. Język muzyki – rozległy, surowy i pełen przestworu – plastycznie oddaje majestatyczny obraz stepu.

Wersja prezentowana podczas koncertu jest opracowaniem na chór, którego dokonałem wspólnie z chińskim kompozytorem Gao Tianchang. W porównaniu z wersjami dostępnymi dotąd w internecie, zachowując ducha oryginału, wprowadziliśmy kilka innowacji. Dotyczą one głównie dwóch aspektów:

---

<sup>14</sup> CCTV (2015). *Mount Moni w wykonaniu Amuguleng, program „Pieśni znad Żółtej Rzeki”*. [Online]. Protokół dostępu: <https://b23.tv/4k3W1US> [dostęp: 05.02.2026].

Po pierwsze, między pierwszą a drugą częścią utworu (takty 38–42) dodaliśmy nowy, przejściowy fragment melodyczny. Oryginał zbudowany jest w całości z długich, rozlewnych fraz. Inspirując się krzykiem dzikich gęsi, zastosowaliśmy tu naprzemienną artykulację staccato i legato, co nadało muzyce większej lekkości i elegancji. Wstawienie tego łącznika stanowi też naturalne przygotowanie do zmiany tonacji w drugiej połowie utworu, dzięki czemu narracja emocjonalna staje się bardziej spójna.

Po drugie, dokonaliśmy stopniowania napięcia emocjonalnego w partii refrenu. W oryginalnej wersji oraz w popularnych opracowaniach chóralnych trzy zwrotki refrenu „莫尼山连绵不断，宛如神圣的诗篇” (*Góro Moni, rozległa, nieskończona, niczym święty poemat*) mają niemal identyczny rytm i kształt melodyczny, różniąc się jedynie dynamiką, co utrudniało oddanie narastającego ładunku uczuć. Dlatego w zakończeniu (takty 73) dokonaliśmy nowej interpunkcji frazy refrenowej: pierwotny tekst „Góro Moni, rozległa, nieskończona” został rozbity na sylaby: „莫尼山！高-入-云-端” (*Gó-ro Mo-ni! Roz-leg-la, nie-skoń-czo-na*), a poprzez rozciągnięcie rytmu i wzmocnienie dynamiki uzyskaliśmy w finale utworu kulminację emocjonalną. Całość narracji zyskuje dzięki temu bardziej naturalny przebieg, a wyraz artystyczny – większą siłę oddziaływania.

Dzięki powyższym zabiegom pragniemy – zachowując autentyzm muzyki mongolskiej – nadać jej bogatsze warstwy i otworzyć na możliwości wyrazowe współczesnej sztuki chóralnej. Chcemy, by stepowa nostalgia i humanistyczny wydźwięk, jakie niesie ze sobą *GÓRA MONI*, zabłyśły na scenie nowym blaskiem.

### 1.5.3.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców

3. Music: Masyy (*Lyrics: Lv Yanwei*) Arrangement: Gao Tianchang , Liu Juncai

- MOUNT MONI / GÓRA MONI / 莫尼山 (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

### 1.5.3.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych

Z przeprowadzonej przez autora analizy wynika, że *system tonalno-modalny* niniejszego utworu oparty jest na strukturze *4 pentatoniczny tryb* 宫 zbudowanej na wysokości dźwięku „F”. W tym miejscu autor pragnie wyjaśnić, dlaczego nie używa bezpośrednio określenia pięciostopniowa skala modalna w tonacji F.

W chińskiej teorii muzyki tradycyjnej stosowany jest system *notacji numerycznej (jianpu)*, w którym cyfry reprezentują nazwy dźwięków. System ten opiera się na zasadzie *movable-do* (ruchomego „do”) i wykorzystuje dodatkowe oznaczenia, takie jak znaki chromatyczne, linie wartości rytmicznych oraz oznaczenia oktawowo, w celu stworzenia kompletnego systemu zapisu wysokości dźwięku i rytmu.

Zgodnie z zasadą zachowania rygoru naukowego autor posługuje się oficjalnym nazewnictwem stosowanym w chińskim systemie muzyki tradycyjnej. Poniżej przedstawiono schemat nazewnictwa „nazw dźwięków” oraz ich „funkcji” w niniejszym utworze.

|                                              |   |   |   |   |   |
|----------------------------------------------|---|---|---|---|---|
| Chińska notacja<br>liczbowo-<br>solmizacyjna | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 |
| Chińska notacja                              | 宫 | 商 | 角 | 徵 | 羽 |
| Nuty                                         | F | G | A | C | D |

Struktura formalna utworu przyjmuje postać „rozszerzonej reprzyzowej formy trzyczęściowej”, którą można przedstawić następująco:

Wstęp (1–12) – A (12–20) – A' (21–29) – B (29–37) – odcinek przejściowy (38–54) – A'' (54–63) – *coda* (63–koniec)

W dalszej części, w oparciu o analizę formy, systemu tonalno-modalnego oraz struktury muzycznej, autor dokonuje szczegółowego uporządkowania przebiegu utworu, jednocześnie omawiając ekspresję muzyczną poszczególnych części oraz proponując określone rozwiązania interpretacyjne w wybranych fragmentach. Dla

przejrzystości analizy, przy odwołaniach do dźwięków lub akordów stosowane będzie oznaczenie łączące „nazwę dźwięku” z jego „funkcją”, np.  $F$  宫.

Na początku, z perspektywy systemu tonalno-modalnego oraz struktury stopni dźwiękowych, już część wstępna w sposób dość wyraźny prezentuje podstawowe cechy modalne utworu. Jako przykład można wskazać wejście chóru w takcie 5, gdzie przebieg stopni melodycznych można ująć jako  $D$  羽— $F$  宫— $A$  角— $D$  羽. W kontekście chińskich systemów modalnych jest to typowy model, w którym centrum budowane jest wokół dźwięku 宫, jednak ostateczne rozwiązanie nie następuje na tym stopniu, lecz powraca do 羽, co tworzy otwartą strukturę frazy.

W rezultacie, choć dźwięk 宫 ( $F$ ) pełni funkcję centrum, nie dochodzi do stabilnego zakończenia na tym stopniu, lecz do powrotu na 羽, co nadaje frazie charakter otwarty. W odróżnieniu od zachodniego systemu tonalnego, w którym często występuje półtonowe rozwiązanie prowadzące od dźwięku prowadzącego do toniki, tutaj mamy do czynienia raczej z powrotem modalnym niż z funkcjonalnym rozwiązaniem harmonicznym.

Z punktu widzenia ekspresji muzycznej autor uznaje, że część wstępna ma kluczowe znaczenie dla całego utworu. To właśnie sposób jej realizacji w dużej mierze determinuje trafność oddania emocji i nastroju kompozycji. Najważniejszym elementem tej części jest relacja oraz płynność przejścia pomiędzy akompaniamentem fortepianowym a partią chóralną.

Partia fortepianowa *solo* (takty 1–4) buduje tło utworu przede wszystkim poprzez zastosowanie akordów oraz utrzymujących się figuracji akordowych. *Faktura muzyczna* tej części wykazuje wyraźną płynność oraz ukierunkowanie przebiegu muzycznego.

Na podstawie wywiadu przeprowadzonego przez autora z kompozytorem Gao Tianchang ustalono, że zamierzeniem wstępu fortepianowego było możliwie najprostsze i najbardziej bezpośrednie nawiązanie do stylu wykonawczego tradycyjnego instrumentu *morin khuur* (mongolska „skrzypce końskie”<sup>15</sup>). Konkretnie chodzi o technikę „boguni” stosowaną w tradycyjnej praktyce wykonawczej

---

<sup>15</sup> S. Saijilahu, *Przegląd badań nad techniką wytwarzania morin khuur w kraju*, „Czasopismo Uniwersytetu Narodowości Wewnętrznej Mongolii (nauki społeczne)” 2017, t. 43, nr 6, s. 22–26.

instrumentu *morin khuur*<sup>16</sup>. Choć intencja ta odnosi się przede wszystkim do warstwy kompozytorskiej, to z perspektywy efektu słuchowego fragment ten rzeczywiście kształtuje brzmienie odpowiadające „stepowej atmosferze muzycznej”. Poprzez stopniowe narastanie dynamiki muzycznej następuje również naturalne wprowadzenie partii chóralnej.

Od taktu 5 część chóralna przejmuje materiał melodyczny, stanowiąc jednocześnie kontynuację wstępu fortepianowego oraz wprowadzenie głównej melodii. Należy zwrócić szczególną uwagę na zachowanie równowagi pomiędzy artykulacją a kontrolą oddechu. Przykładowo, w taktach 9–11 rozpiętość melodyczna jest stosunkowo duża, co może prowadzić do zbyt fragmentarycznego i gwałtownego wykonania tych trzech taktów przez chórzystów. W związku z tym wykonawcy powinni starannie kontrolować dynamikę oraz dbać o *legato*, aby zachować ciągłość między dźwiękami i zapewnić płynny rozwój muzyki.

Podsumowując, część wstępna nie tylko określa system tonalno-modalny utworu, lecz również – poprzez zastosowanie relatywnie otwartego zakończenia – wyznacza przestrzeń i kierunek dla dalszego rozwoju materiału muzycznego.

Autor analizuje takty 12–37 (odcinki A, A' oraz B) jako jedną całość. Fragment ten zachowuje spójność w zakresie systemu tonalno-modalnego, opierając się na strukturze *F 宫五声调式*. Pod względem faktury muzycznej jego konstrukcja koncentruje się wokół jednej głównej linii melodycznej, która jest kontynuowana poprzez naprzemienne przejmowanie materiału przez różne głosy (*Soprano, Alto, Tenor, Bass*), co tworzy efekt ciągłego rozwoju melodii.

W warstwie dynamiki, przebiegu melodii oraz ekspresji emocjonalnej fragment ten stanowi bezpośrednią kontynuację założeń wypracowanych w części wstępnej. Szczególnie istotne jest odpowiednie ukształtowanie emisji głosu – melodia powinna być prowadzona w możliwie jednolitej barwie dźwięku, co pozwala uzyskać efekt „płynności” i „rozmycia”. Należy unikać nadmiernie wyraźnej artykulacji tekstu, która mogłaby prowadzić do fragmentaryzacji linii melodycznej i zakłócenia jej ciągłości oraz zamierzonej, subtelnej atmosfery.

W zakresie dynamiki wykonawczej fragment ten powinien być utrzymany w przedziale od *mp* do *mf*, bez wyraźnych kontrastów dynamicznych, co sprzyja zachowaniu ciągłości narracji muzycznej. Na szczególną uwagę zasługuje oznaczenie

---

<sup>16</sup> B. Bulinbayar, *Technika gry na morin khuur*, wyd. popr., Hohhot 2010, s. 117–121.

*f* na końcu taktu 29 – jego funkcja nie polega na prostym zwiększeniu głośności, lecz raczej na poszerzeniu przestrzeni brzmieniowej i nadaniu muzyce bardziej „rozległego” charakteru, zgodnie z ogólnym kontekstem ekspresyjnym.

Takty 31–33 stanowią wewnętrzny punkt kontrastowy: w takcie 31 osiągnięty zostaje krótkotrwały kulminacyjny poziom dynamiki (*f*), po czym w takcie 32 następuje gwałtowny spadek do *p*, tworząc wyraźny kontrast typu „silne–słabe”. Zabieg ten nie tylko wzbogaca warstwę brzmieniową, lecz także pełni funkcję strukturalnego akcentu, wzmacniając zróżnicowanie i płynność przebiegu muzycznego.

W ujęciu całościowym fragment ten charakteryzuje się wewnętrzną powściągliwością oraz ciągłym, lirycznym przebiegiem. Kontrola dynamiki pozostaje stosunkowo oszczędna, co tworzy wyraźny kontrast wobec dalszych części utworu, cechujących się większym napięciem dramatycznym, a tym samym buduje przejrzystą strukturę formalną całej kompozycji.

Główną trudnością interpretacyjną utworu jest właściwe oddanie jego „nastroju” (klimatu muzycznego). Na podstawie szczegółowej analizy innych wykonń chóralnych utworu *Góra Moni* oraz własnych prób wokalnych autor stwierdza, że kluczowe znaczenie ma odpowiednie ukształtowanie sposobu śpiewu oraz precyzyjna kontrola dynamiki, co stanowi najskuteczniejszą metodę interpretacji tego utworu.

29 *f*

变 莫尼山 连绵不断 宛如

变 莫尼山 连绵不断 宛如

变 莫尼山 连绵不断 宛如

变 莫尼山 连绵不断 宛如

32 *p*

神 圣的诗 篇 啊

神 圣的诗 篇 诗 篇 *mf* 啊

神 圣的诗 篇 教 我 善 良 和 勇

神 圣的诗 篇 教 我 善 良 和 勇

Przykład 17: *Music: Masyy (Lyrics: Lv Yanwei) Arrangement: Gao Tianchang Liu*

*Juncai - GÓRA MONI* (takty 29-34)

Odcinek przejściowy (takty 38–54) wykorzystuje nowy materiał muzyczny i stanowi innowacyjną próbę kompozytorską autora, opartą na inspiracji śpiewem dzikich gęsi.

Po pierwsze, poprzez zestawienie dwóch odmiennych sposobów artykulacji – *staccato* w głosie *Soprano* oraz *legato* w głosie *Tenor* – uzyskano wyraźny kontrast

pomiędzy efektem „skokowości” a „płynności”, co znacząco wzbogaca ekspresję muzyczną.

Po drugie, zastosowane rozwiązania sprawiają, że proces modulacji w dalszej części utworu przebiega w sposób bardziej naturalny i płynny. W konsekwencji rozwój napięcia emocjonalnego zyskuje większą logikę oraz wyraźniejszą strukturę, eliminując efekt nagłego i nienaturalnego przełamania przebiegu muzycznego.



Przykład 18: *Music: Masyy (Lyrics: Lv Yanwei) Arrangement: Gao Tianchang Liu*  
*Juncai - GÓRA MONI* (takty 29–34)

Odcinek A'' (takty 54–63) wprowadza modulację, a nowy system tonalno-modalny opiera się na strukturze 5 pentatoniczny tryb 宫 czyli G 宫五声调式. Zmiana trybu sprawia, że ta sama melodia uzyskuje odmienny charakter stylistyczny. O ile odcinek A cechował się powściągliwą i płynną liryką, o tyle niniejszy fragment prezentuje styl bardziej stanowczy i otwarty.

Jako przykład można wskazać takty 54, gdzie w głosach *Tenor i Bass* pojawia się fraza „风吹过，青草连绵”. Już na początku tego odcinka należy poprzez odpowiednią artykulację, barwę dźwięku oraz dynamikę wyraźnie zaznaczyć kontrast wobec poprzedniej części. Dzięki zmianie modalności oraz rozszerzeniu przestrzeni brzmieniowej muzyka – przy zachowaniu ogólnej spójności – zyskuje nowy wymiar ekspresyjny, unikając monotonii wynikającej z powtarzalności materiału muzycznego.

W tej części należy zwrócić uwagę na dwa istotne aspekty. Po pierwsze, wyraźna artykulacja tekstu może prowadzić do niezamierzonego spowolnienia rytmu. Wynika to z faktu, że bardziej powściągliwy charakter ekspresji skłania wykonawców

do skupienia się na melodii, natomiast wyraźna artykulacja kieruje uwagę ku tekstowi. W związku z tym wykonawcy powinni zachować równowagę i kontrolować *tempo*. Po drugie, również dyrygent powinien być świadomy tego zagrożenia i – poprzez uważne słuchanie – odpowiednio kontrolować przebieg rytmu dyrygenckiego, aby zapobiec efektowi „rozciągania” muzyki.

Takty 63–65 nawiązują pod względem dynamiki do fragmentu 31–33, wykorzystując kontrast typu „silne–słabe”. Jednak w kontekście ogólnego rozwoju emocjonalnego utworu kontrast ten powinien być bardziej wyraźny, aby wzmocnić wyższy poziom strukturalny kompozycji oraz podkreślić proces stopniowego narastania napięcia muzycznego.

Część końcowa (*Coda*, takty 63–88) zawiera szczególnie istotny fragment (takty 71–75), który stanowi jedno z kluczowych miejsc innowacyjnych w opracowaniu autora. Na bazie wcześniejszych zmian w zakresie ekspresji i stylu wykonawczego autor dokonał w takcie 73 reinterpretacji tekstu „莫尼山高入云端”, wprowadzając nowy podział frazy. Ponieważ w tym miejscu muzyka osiąga kulminacyjny punkt emocjonalny, samo zwiększenie dynamiki nie byłoby wystarczające, a ponadto mogłoby utrudnić wykonanie chóralne. Dlatego, inspirując się rytmiką i podziałem wersów współczesnej poezji, autor przekształcił frazę w formę: „莫尼山！高——入——云——端” ( *Gó-ro Mo-ni! Roz-leg-la, nie-skoń-czo-na*, konsekwentnie integrując ten zabieg z przebiegiem muzycznym, co pozwoliło na bardziej logiczne rozwinięcie napięcia oraz zwiększenie siły wyrazu.

W ujęciu wykonawczym, w takcie 72 słowa „莫尼山” wykonywane są z *dynamiką ff* i poddane swobodnemu wydłużeniu. Następnie fraza „高——入——云——端” realizowana jest w artykulacji *staccato*, o brzmieniu zdecydowanym i napiętym. Od drugiej połowy taktu 73 dynamika gwałtownie opada do *pp*, a muzyka przechodzi w płynną, linearną melodię, tworząc kontrast wobec wcześniejszego charakteru „silne–przerywane” poprzez „słabe–ciągle” brzmienie. Kontrast ten nie tylko wzbogaca warstwę dynamiczną, lecz także pełni funkcję strukturalną, wprowadzając przejście od ekspresji zewnętrznej do bardziej wewnętrznego, skupionego wyrazu.

W ostatnich taktach *cody*, poprzez utrzymanie niskiego poziomu dynamiki oraz stopniowe spowolnienie tempa, muzyka stopniowo oddala się w przestrzeni brzmieniowej, prowadząc do zakończenia utworu przy zachowaniu spójnej atmosfery muzycznej.

#### 1.5.3.4. Uzupełniający opis

1. Utwór ten stanowi część suity *Siedmiu emocji i sześciu pragnień* reprezentującą kategorię „pragnienia”. Ze względu na sakralny charakter góry Moni, wielu wiernych pochodzenia mongolskiego udaje się na pielgrzymki do tego miejsca. Ludzie, poprzez oddawanie czci świętej górze, wyrażają pragnienie uzyskania błogosławieństwa w życiu codziennym. Na tej podstawie autor łączy utwór *Góra Moni* z ideą *pragnienia*.

2. Utwór ten został skomponowany wspólnie przez autora oraz chińskiego kompozytora Gao Tianchang. Wkład autora polegał na opracowaniu melodii partii chóralnej oraz dopasowaniu tekstu do linii melodycznej, natomiast głównym wkładem Gao Tianchanga było stworzenie akompaniamentu fortepianowego oraz pomoc w opracowaniu i udoskonaleniu harmonii partii chóralnej, co nadało całości bardziej wyrazisty i żywy charakter.

#### Tekst utworu

|      |      |     |      |     |      |      |    |    |      |     |    |     |     |      |
|------|------|-----|------|-----|------|------|----|----|------|-----|----|-----|-----|------|
| 风    | 吹    | 过   | 青    | 草   | 连    | 绵    | 莫  | 尼  | 山    | 矗   | 立  | 在   | 眼   | 前    |
| Feng | Chui | Guo | Qing | Cao | Lian | Mian | Mo | Ni | Shan | Chu | Li | Zai | Yan | Qian |

„Wiatr przechodzi przez falujące trawy, a góra Moni wznosi się przed oczami”

|     |   |      |    |     |    |     |      |
|-----|---|------|----|-----|----|-----|------|
| 巍   | 峨 | 身    | 躯  | 高   | 入  | 云   | 端    |
| wei | e | shen | qu | gao | ru | yun | duan |

„Jej potężna sylwetka sięga wysoko do chmur”

|      |    |     |    |     |    |      |    |
|------|----|-----|----|-----|----|------|----|
| 守    | 护  | 着   | 我  | 们   | 的  | 平    | 安  |
| shou | hu | zhe | wo | men | di | ping | an |

„Strzeże naszego spokoju i bezpieczeństwa”

|    |    |    |    |      |     |      |
|----|----|----|----|------|-----|------|
| 乌  | 日  | 图  | 河  | 水    | 甘   | 甜    |
| wu | ri | tu | he | shui | gan | tian |

„Wody rzeki Uritu są słodkie i czyste”

|      |      |    |      |     |      |      |
|------|------|----|------|-----|------|------|
| 静    | 静    | 地  | 涌    | 出   | 山    | 涧    |
| jing | jing | di | yong | chu | shan | jian |

„Cicho wypływają z górskich strumieni”

|      |     |    |    |     |    |     |      |
|------|-----|----|----|-----|----|-----|------|
| 灌    | 溉   | 了  | 我  | 们   | 的  | 家   | 园    |
| guan | gai | le | wo | men | di | jia | yuan |

„Nawadniają naszą ojczyznę”

|      |    |    |     |      |      |     |     |      |
|------|----|----|-----|------|------|-----|-----|------|
| 沉    | 默  | 地  | 流   | 淌    | 从    | 未   | 改   | 变    |
| chen | mo | di | liu | tang | cong | wei | gai | bian |

„Milcząco płyną, nigdy się nie zmieniając”

|    |    |      |      |      |    |      |     |    |      |       |    |     |      |
|----|----|------|------|------|----|------|-----|----|------|-------|----|-----|------|
| 莫  | 尼  | 山    | 连    | 绵    | 不  | 断    | 宛   | 如  | 神    | 圣     | 的  | 诗   | 篇    |
| mo | ni | shan | lian | mian | bu | duan | wan | ru | shen | sheng | di | shi | pian |

„Góro Moni, ciągniesz się bez końca, niczym święty poemat”

|      |    |      |       |    |      |     |       |    |     |      |    |     |      |
|------|----|------|-------|----|------|-----|-------|----|-----|------|----|-----|------|
| 教    | 我  | 善    | 良     | 和  | 勇    | 敢   | 撑     | 起  | 草   | 原    | 的  | 蓝   | 天    |
| jiao | wo | shan | liang | he | yong | gan | cheng | qi | cao | yuan | di | lan | tian |

„Uczysz mnie dobroci i odwagi, podtrzymując błękit nieba nad stepem”

|    |    |      |     |    |     |      |     |      |      |     |     |     |       |
|----|----|------|-----|----|-----|------|-----|------|------|-----|-----|-----|-------|
| 莫  | 尼  | 山    | 高   | 入  | 云   | 端    | 看   | 千    | 年    | 岁   | 月   | 流   | 传     |
| mo | ni | shan | gao | ru | yun | duan | kan | qian | nian | sui | yue | liu | chuan |

„Góra Moni sięga chmur, patrząc na tysiące lat przemijającego czasu”

|     |     |       |     |     |     |      |      |      |      |    |     |     |      |
|-----|-----|-------|-----|-----|-----|------|------|------|------|----|-----|-----|------|
| 任   | 时   | 光     | 慢   | 慢   | 走   | 远    | 静    | 静    | 守    | 护  | 着   | 草   | 原    |
| ren | shi | guang | man | man | zou | yuan | jing | jing | shou | hu | zhe | cao | Yuan |

„Pozwalasz czasowi powoli przemijać, w ciszy strzegąc stepu”

4. W odniesieniu do wymowy należy zaznaczyć, że w języku chińskim znaki „的” oraz „地” wymawiane są jako „dy”. Jednak w praktyce wykonawczej, w kontekście śpiewu, wymowa ta może ulegać elastycznym modyfikacjom. W celu zachowania rymu tekstowego oraz lepszego dopasowania do *melodii*, znaki te bywają realizowane jako „di”.

W niniejszym utworze przyjęto właśnie taką zasadę – w całym tekście wykonywane są jako „di”.

#### **1.5.4 Music: Zhai Jinyan ( Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai**

**- WHERE THE LONG RIVER RETURNS / GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA / 长 河 归 处 (na chór mieszany z fortepianem i perkusją)**

##### **1.5.4.1 Omówienie kontekstu powstania utworu**

Materiał muzyczny tego utworu pochodzi z pieśni promocyjnej do gry *Black Myth: Wukong* zatytułowanej *Rebirth Mantra*, której kompozycję, aranżację i opracowanie zawdzięczamy Jinyanowi Zhai. Dokonałem harmonicznego adaptacji tej pieśni, opracowując ją na chór i nadając jej tytuł *GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA*. Fraza „RZEKA” symbolizuje nieprzerwany nurt życia, natomiast „DO SWOJEGO KOŃCA” przywołuje ideę nieskończonego kręgu odrodzeń.

Temat utworu zaczerpnięty jest z tekstu *Sutry o Niepojętej Mocy Buddy Amitabhy* z wczesnej dynastii Tang w Chinach. (powstał w 440 roku, ostateczny kształt uzyskał za dynastii Tang). Według legendy cesarz Taizong z dynastii Tang, obawiając się zemsty dusz tych, którzy zginęli z jego powodu, postanowił wykorzystać tę sutrę, by uwolnić je od cierpienia i zapewnić im spokojne odrodzenie. Tło tego materiału muzycznego silnie wiąże się zatem z emocją strachu – jest on pośrednią przyczyną wyprawy po pisma w *Wędrownicy na Zachód*. Pod względem kompozytorskim utwór obfituje w dysonansowe interwały i akordy, które wraz z

perkusją malują obraz przerażających, groźnych duchów – wyrażając w muzycznej formie temat „strachu”.

Jako przejaw nowatorstwa, Jinyan Zhai przedstawił w muzycznej formie starożytną chińską kulturę śpiewów buddyjskich. Ja, opierając się na tym, dokonałem dalszej innowacji, prezentując tę muzykę w postaci opracowania chóralnego. W części pierwszej (takty 1–43) posłużyłem się gęstą, powtarzalną strukturą rytmiczną, by oddać szept setek mnichów odmawiających sutry. Sięgam tu po liczne dysonanse interwałowe i akordowe, które wraz z perkusją przywołują obraz dzikich, złowrogich duchów – wyrażając w ten sposób temat strachu. W części drugiej (od takty 44 do końca) rozbudowana, pełna faktura harmoniczna i wyrazista, kontrastowa perkusja tworzą rozległą, epicką atmosferę. Utwór kończy się w kulminacyjnym momencie.

Oprócz partii chóralnej, materiał perkusyjny zaczerpnięty jest z tradycyjnej chińskiej sztuki gry na bębnach *Luogu jing*, a konkretnie z *fenxi Weifeng Luogu*<sup>17</sup>. Ta sztuka gry na bębnach według legendy wywodzi się z dynastii Tang i słynie ze swojego majestatu. Jej rozległa sceneria i potężny rozmach oddają bohaterstwo walki na polu bitwy. Cecha ta jest szczególnie widoczna w drugiej części utworu (od takty 44 do końca), gdzie nie tylko podkreśla charakterystykę chińskiej sztuki gry na bębnach, ale także nadaje nowe życie tradycyjnej chińskiej muzyce perkusyjnej.

#### 1.5.4.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców

4. Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai

- *WHERE THE LONG RIVER RETURNS / GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA / 长河归处* (na chór mieszany z fortepianem i perkusją)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Xie Qingzhi

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Cymbals: Mu Jingxiang

Werbel: Lu Zhiwei

Chór: Orkiestra projektowa utworzona przez Choir of the Musicians Association of

---

<sup>17</sup> Baidu Baike (b.d.). *Fenxi weifeng luogu* (汾西威风锣鼓). [Online]. Protokół dostępu: <https://baike.baidu.com/item/%E6%B1%BE%E8%A5%BF%E5%A8%81%E9%A3%8E%E9%94%A3%E9%BC%93/12649872> [dostęp: 07.02.2026].

#### 1.5.4.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych

Najbardziej wyrazistą cechą tego utworu jest jego integracyjny charakter, polegający na łączeniu różnorodnych materiałów muzycznych. Poprzez wykorzystanie odmiennych elementów chórальных oraz partii instrumentów perkusyjnych tworzone są wielowarstwowe poziomy brzmieniowe, które budują przestrzeń dźwiękową o wyraźnej gradacji – od niskich do wysokich rejestrów.

Utwór stanowi opracowanie popularnego tematu *Wangshengzhou* z gry *Black Myth: Wukong*, dlatego w dalszej analizie autor będzie częściowo odwoływał się do interpretacji oryginalnej wersji w celu wyjaśnienia sposobu wykonania niniejszej kompozycji. Charakterystyczną cechą stylu kompozytorskiego autora jest wykorzystanie zróżnicowanej barwy dźwięku oraz wyrazistego rytmu jako środków budowania kontrastu pomiędzy poszczególnymi odcinkami utworu. W związku z tym w analizie szczególnie nacisk zostanie położony właśnie na *barwę* dźwięku oraz rytm.

Część wstępna (takty 1–6) stanowi imitację brzmienia instrumentu *xun*<sup>18</sup>. *Xun* jest starożytnym chińskim aerofonem o zamkniętej konstrukcji, najczęściej wykonywanym z wypalanej gliny, o kształcie zbliżonym do owalu lub gruszki. Jego barwa dźwięku jest surowa, głęboka i archaiczna, niosąca silny potencjał narracyjny oraz poczucie przestrzeni. Historia tego instrumentu sięga około 7000 lat wstecz, do okresu neolitu, co czyni go jednym z najstarszych instrumentów w Chinach.

W muzyce gry *Black Myth: Wukong xun* wykorzystywany jest często do budowania atmosfery pustki i bezkresu, co współgra z tematyką *Wędrówki na Zachód* oraz jej poważnym, refleksyjnym charakterem. Autor przyjmuje założenie, że muzyka jest „obrazem, który można usłyszeć”, co znajduje odzwierciedlenie również w niniejszym opracowaniu. W pierwszej części utworu, inspirowany surową i archaiczną *barwą dźwięku* instrumentu *xun*, autor kreuje obraz spustoszonej wioski w czasach chaosu, owianej jesiennym wiatrem, wprowadzając słuchacza w atmosferę melancholii i opuszczenia.

---

<sup>18</sup> Zhongguo yinyue cidian (中国音乐词典), red. T. Miao, L. Ji i in., Beijing 1985, s. 451.



Przykład 19 : Instrument *xun*

Część druga (takty 7–28) rozpoczyna się w takcie 7 wyraźną zmianą stylu muzycznego. Kontrast pomiędzy obiema częściami jest szczególnie widoczny w zakresie materiału muzycznego, barwy dźwięku oraz rytmu. Autor wykorzystuje w tym fragmencie zwarte i gęste figury rytmiczne, aby oddać charakter przedstawianej sceny – cichej, zbiorowej recytacji *Wangsheng Zhou* przez niezliczoną liczbę mnichów.

W rzeczywistości sposób recytacji tekstów buddyjskich nie jest jednolity. W odniesieniu do klasyfikacji form muzycznych buddyjskich śpiewów w tradycji chińskiej (*fanbai*), w środowisku naukowym przyjęto podział na cztery główne kategorie: „赞”, „偈”, „咒” oraz „文”. W praktyce wykonawczej wyróżnia się następujące typy:

- „赞” (np. *Lu Xiang Zan*) – o charakterze spokojnym i śpiewnym,
- „偈” (np. *Kai Jing Ji*) – o stosunkowo regularnym rytmie,
- „咒” (np. *Wangsheng Zhou*) – wykonywane najczęściej w szybkim, gęstym tempie recytacyjnym,
- „文” (np. *Shi Shi Yuan Qi Wen*) – o swobodnym rytmie, zbliżonym do stylu *sanban* w operze tradycyjnej.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Q. Di, *Styl i cechy muzyczne tekstów fanbei w chińskim buddyzmie Han* (中国汉传佛教梵呗唱词的文体与音乐特色), „Beifang Yinyue” 2018, t. 38, nr 8, s. 79–80.

Materiał muzyczny tej części opiera się na szybkim i gęstym sposobie wykonania, należącym do kategorii „诵咒”. Jego rytm zbliżony jest do stylu *liushui ban*, charakteryzującego się obecnością pulsu przy jednoczesnym braku wyraźnych akcentów metrycznych, a także dużą gęstością i szybkością przebiegu.



Przykład 20: Inskrypcja *Wangsheng Zhou*

Po pierwsze, kontrola częstotliwości oddechu. Przed rozpoczęciem prób konieczne jest przeprowadzenie dokładnej komunikacji z chórem oraz wcześniejsze przygotowanie ukierunkowanych ćwiczeń technicznych, aby zapewnić precyzyjną koordynację pomiędzy oddechem a rytmem.

Po drugie, wybór sposobu emisji głosu. Ze względu na stosunkowo niski zakres *ambitusu* w partyturze, chórzysci powinni w większym stopniu wykorzystywać wsparcie oddechowe oparte na pracy przepony, co pozwala uzyskać bardziej stabilną barwę dźwięku oraz lepszą kontrolę nad brzmieniem.

Po trzecie, sposób realizacji artykulacji tekstu. W celu zachowania ciągłości muzycznej wskazane jest częściowe „rozmycie” wymowy. Tekst tej części ma charakter zbliżony raczej do *humming* lub *murmur*, co ma na celu imitację zbiorowej recytacji mnichów dokonujących rytuału uwalniania dusz zmarłych. Celowe ograniczenie wyrazistości artykulacyjnej stanowi świadomy środek muzyczny, który wspiera budowanie odpowiedniej atmosfery „recytacji”. Autor dąży do ukazania poprzez różnorodne materiały muzyczne obrazu świata pogrążonego w chaosie, pełnego demonów i zjawisk nadprzyrodzonych. Zbyt wyraźna artykulacja mogłaby zaburzyć zamierzony efekt i sprowadzić tę warstwę brzmieniową jedynie do roli akompaniamentu, uniemożliwiając osiągnięcie zamierzonego rezultatu artystycznego.

Jedynie poprzez organiczne połączenie sposobu oddychania, artykulacji oraz emisji głosu możliwe jest osiągnięcie właściwego efektu muzycznego tej części.

Ponadto, w zakresie barwy dźwięku oraz harmonii, autor wykorzystuje liczne *dysonansowe interwały* oraz *akordy*. Przykładowo, w takcie 10, w pierwszej jednostce metrycznej partii chóralnej, zastosowano rozszerzony akord o funkcji dominantowej z zawieszeniem (*suspension*). W takcie 18, w głosie *Soprano*, pojawia się rozłożony *akord* typu *Gsus4*. Celem tych rozwiązań jest stworzenie silnego kontrastu pomiędzy warstwami brzmieniowymi – efekt ten można porównać do naprzemiennego ukazywania się obrazów mnichów recytujących modlitwy oraz demonicznych postaci, co odpowiada szybkim zmianom scenicznych wizji. Zabieg ten jest również zgodny z wybraną inspiracją narracyjną, odnoszącą się do historii powrotu cesarza Tang Taizonga z zaświatów.

Ze względu na dużą rozpiętość *interwałów* oraz ich dysonansowy charakter, fragment ten jest trudny wykonawczo. W związku z tym należy poświęcić więcej czasu na próby poszczególnych głosów oraz skoncentrować się na systematycznym doskonaleniu tych wymagających elementów.

2

10

S. 啦 叻 叻 啦 哪 哪 滴 哪 哪 哪 滴 滴

M-S. 啦 叻 叻 啦 哪 哪 滴 哪 哪 哪 滴 滴

T. 啦 叻 叻 啦 哪 哪 滴 哪 哪 哪 滴 滴

Bar. 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪

B. 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪 哪

Przykład 21: *Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai*  
*GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA* (takty 10-11)

W zakresie faktury muzycznej, w taktach 20–24 autor zastosował technikę *imitative entry* (wejścia imitacyjnego), charakterystyczną dla pisarstwa chóralnego. W takcie 20 ta sama melodia pojawia się w różnych głosach (*Soprano, Alto, Tenor, Bass*) z przesunięciem czasowym, co prowadzi do powstania faktury polifonicznej oraz

wzmacnia wrażenie warstwowości i kierunkowego rozwoju muzyki; w taktach 25–29 napięcie wykonawcze zostaje dodatkowo spotęgowane poprzez stopniowe nakładanie się poszczególnych głosów. Zabieg ten prowadzi do intensyfikacji ekspresji oraz stopniowego narastania napięcia, aż do osiągnięcia kulminacji, w której efekt „chaosu” i „nieuporządkowania” muzycznego zostaje doprowadzony do punktu szczytowego.

W takcie 31, wraz z wejściem materiału tematycznego, wcześniej chaotyczna i nieuporządkowana melodia nagle ulega wyciszeniu, a całość przechodzi w stan bardziej uporządkowanego rytmu. Część tematyczna rozpoczynająca się od taktu 31 – na przykładzie taktów 31–32 – opiera się na materiale muzycznym będącym melodyczną interpretacją fonetycznego zapisu klasycznej buddyjskiej formuły „那无阿弥陀佛”(Namo Amitufo).

W ujęciu całościowym fragment tematyczny (takty 31–42) tworzy wyraźny kontrast względem poprzedniego odcinka (takty 7–29) zarówno pod względem rytmu, jak i zastosowanego materiału muzycznego. O ile wcześniejsza część charakteryzowała się „chaosem” i nieuporządkowaniem, to od taktu 31 muzyka przyjmuje formę uporządkowaną i stabilną.

W wymiarze obrazowym można to interpretować jako scenę, w której demoniczne siły szerzą chaos w zaświatach, natomiast potęga buddyjskich tekstów sprawia, że te duchy stopniowo się uspokajają.

W taktach 33–36 szczególnej uwagi wymaga fragment z triolami. Na podstawie całościowej analizy *a vista* partytury autor zauważył, że wykonanie w schemacie „triola – pauza ćwierćnotowa” prowadzi do przerywania ciągłości melodii, co sprawia, że przebieg muzyczny staje się nienaturalny i fragmentaryczny.

Najlepszym rozwiązaniem jest połączenie trioli z następującą po niej ósemką za pomocą ligatury, co pozwala zachować ciągłość frazy i znacząco poprawia ogólny efekt muzyczny.



Przykład 22: *Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai*  
*GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA* (takty 33)

Po odcinku przejściowym w taktach 43–44, od taktu 45 aż do końca utworu następuje zmiana tonacji z *c-moll* na *C-dur*. Jednocześnie faktura muzyczna ulega przekształceniu – z szybkiej, gęstej i płynnej melodii przechodzi w uporządkowane akordy homofoniczne. Wraz ze zmianą faktury oraz systemu tonalno-modalnego napięcie emocjonalne osiąga punkt kulminacyjny, po czym utwór kończy się nagle w tej właśnie atmosferze.

W niniejszej analizie autor koncentruje się przede wszystkim na własnym procesie twórczym oraz na obrazach muzycznych reprezentowanych przez poszczególne części utworu. Takie ukierunkowanie analizy ma na celu nie tylko szczegółowe rozłożenie struktury kompozycji na czynniki pierwsze, lecz również stworzenie podstaw teoretycznych dla dalszych rozważań dotyczących projektowania gestu dyrygenckiego.

#### 1.5.4.4 Uzupełniający opis

W taktach od 49 do końca utworu – w partyturze nie występuje zapis partii perkusyjnej, jednak w wykonaniu koncertowym jest ona słyszalna. Wynika to z dwóch przyczyn:

Po pierwsze, w trakcie prób utwór był konsultowany z wykonawcami, a partytura została poddana modyfikacjom. Zmiany te stanowią rozwinięcie i udoskonalenie oryginalnej wersji kompozycji. Proces przygotowania koncertu ma charakter praktyczny i może być traktowany jako proces „otwarty”, dopuszczający korekty i adaptacje.

Po drugie, wykorzystane przez autora elementy rytmu perkusyjnego pochodzą z tradycji *Luogu jing*, w szczególności z technik „dodawania ozdobników” i „redukcji

zapisu” (*jia hua* i *jian zi*)<sup>20</sup>. Oznacza to, że w ramach ustalonej struktury utworu perkusista może modyfikować partię w zależności od przebiegu dramaturgicznego i emocjonalnego, co ma charakter zbliżony do improwizacji.

Partia perkusyjna po takcie 50 została celowo pozostawiona jako przestrzeń dla twórczej interpretacji wykonawców. W rzeczywistości podczas koncertu perkusiści wprowadzili w pewnym stopniu improwizowane modyfikacje w całej warstwie perkusyjnej utworu. Kierując się zasadą rygoru naukowego, autor wspólnie z wykonawcami opracował zmodyfikowaną partyturę perkusyjną, która stanowi zarówno zapis wprowadzonych zmian, jak i punkt odniesienia dla porównania z wersją pierwotną oraz jej dalszego rozwinięcia.

长河归处 Talerze (crash) Lu Zhiwei

The musical score is written on a single staff with a 4/4 time signature. It begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. Measure numbers 11, 21, 31, 42, and 52 are indicated at the start of their respective lines. The score concludes with a double bar line at measure 50.

Przykład 23: *Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai*

*GDZIE RZKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA*

Partytura głosu instrumentu *crash cymbals*

<sup>20</sup> M. Li, *Chińskie instrumenty perkusyjne*, (中国打击乐器) Beijing 1996, s. 156–157.

长河归处  
 Bębny chińskie

Lu Zhiwei

Przykład 24: *Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai*

### GDZIE RZKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA

Partytura głosu *chińskich bębnów*

Przykład 25: *Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai*

### GDZIE RZKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA

Partytura głosu *chińskich bębnów*

# 长河归处

Werbel

Lu zhiwei



Przykład 26: *Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai*

## GDZIE RZKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA

Partytura głosu werbla

2. Wykonanie partii fortepianowej: elementy fortepianowe pojawiające się w utworze zostały w rzeczywistości dodane jako swoista „łatka” (*patch*) w trakcie prób.

W taktach 18–19 utworu *GDZIE RZKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA* intonacja chóru była bardzo niestabilna, co w warstwie brzmieniowej prowadziło do wyraźnych błędów i negatywnie wpływało na końcowy efekt wykonania. W związku z tym autor podjął decyzję o wprowadzeniu fortepianu jako wsparcia, aby skorygować intonację w tym fragmencie.

Analogiczna sytuacja wystąpiła również w taktach 43–44, gdzie zastosowano to samo rozwiązanie.



Przykład 27: *Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai*

### GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA

Takty 18-19, Soprano

#### Tekst (takty 44–koniec)

|     |     |    |      |       |    |     |      |
|-----|-----|----|------|-------|----|-----|------|
| 三   | 界   | 四  | 洲    | 长     | 夜  | 今   | 朝    |
| san | jie | si | zhou | chang | ye | jin | zhao |

Trzy światy i cztery kontynenty – długa noc staje się dzisiejszym światem.

Pozostałe teksty nie posiadają konkretnego znaczenia.

#### 1.5.5 Lyrics & Music: Feng Ji / Wang Xinghe, Arrangement: Gu zijun - DO NOT LISTEN / NIE SŁUCHAJ / 勿听 (na chór mieszany z fortepianem)

##### 1.5.5.1 Omówienie kontekstu powstania utworu

*NIE SŁUCHAJ* to piosenka końcowa z czwartego rozdziału gry *Black Myth: Wukong*, wydanej w 2024 roku. Melodię do tej piosenki skomponował Wang Zixing, natomiast autorem tekstu jest Feng Ji, założyciel i dyrektor generalny firmy Game Science. W wywiadzie Feng Ji, jako szef najbardziej znanej chińskiej firmy

produkującej gry, nie krył swojego zachwytu tym utworem, określając go mianem „najbardziej eleganckiego wyznania”. Wersja chóralna wykorzystana w koncercie została opracowana przez Gu Zijun.

Główną treścią utworu jest opowieść o tragicznej miłości między „pajęczą demonią” a mnichem Zhu Bajie, co stanowi bardzo typowy przykład utworu w stylu chińskiej klasyki. Dzieło utrzymane jest w półklasycznym języku, a jego skala i tonacja opierają się na tradycyjnej chińskiej skali pentatonicznej. Dzięki pełnemu uczuć wykonaniu i bogatemu, klasycznemu romantyzmowi, łączy wytworność literatury klasycznej z delikatnością chińskiej melodii. Całość przedstawia dwoje dawno temu rozdzielonych kochanków, którzy przypadkowo spotykają się po latach, snując pełną wzruszeń refleksję nad niespodziewanie przerwany niegdyś uczuciem. Obraz muzyczny jest subtelny i powściągliwy, jakby nagle przebudzone wspomnienia niegdyś uśpionych emocji. W tej opowieści jest zarówno „niezwykle opanowanie”, jak i czułość płynąca wprost z serca, by ostatecznie osiągnąć rezygnację z „miłości, która nie może się spełnić”.

Utwór rozwija się wokół tematu „miłości”, choć samo słowo „miłość” pojawia się w nim niezwykle rzadko. Twórca sprytnie posługuje się obrazami wody, księżyca, wiatru i cieni, by za pomocą symboliki oddać zmienność uczuć i pozostawić przestrzeń do interpretacji. Ten sposób wyrazu – „chcieć powiedzieć, a jednak zamilknąć” – doskonale oddaje najbardziej typową cechę chińskiego świata emocji: głębokie uczucie ukryte pod powściągliwością, tysiące słów wyrażonych milczeniem. *NIE SŁUCHAJ* jest zarówno szeptem o „pragnieniu miłości” i „żału za miłością”, jak i obrazem klasycznych emocji namalowanym dźwiękami.

W porównaniu z oryginalnym duetem męsko-żeńskim, chóralna adaptacja znacznie rozbudowuje strukturę głosów, a poprzez bogatą i wielowarstwową fakturę harmoniczną nadaje utworowi pełniejszą barwę i głębię. Całość brzmi bogaciej i piękniej, ukazując nowy wymiar artystycznego wyrazu.

W ostatnich latach w twórczości chóralnej kładzie się nacisk na nowatorskie rytmy i różnorodność form wykonawczych, co znajduje również odzwierciedlenie w dzisiejszym koncercie. Jednak zarówno ten utwór, jak i trzeci w programie – *GÓRA MONI* – powracają do rdzenia tradycji sztuki chóralnej, stawiając w centrum piękną, melodyjną harmonię. Rozwijająca się melodia prowadzi słuchacza w głąb muzycznej opowieści, a łagodne brzmienie wyraża wewnętrzne emocje, tworząc bardziej sugestywne przeżycie estetyczne.

W kontekście kultury chińskiej chór – jako forma sztuki pochodząca z zewnątrz – przez długi czas pełnił głównie funkcję społeczną i propagandową. Aranżacja tego utworu ma na celu skierowanie uwagi słuchaczy z powrotem na istotę chóralności, a zwłaszcza na estetyczne postrzeganie brzmienia harmonicznego i struktury głosów. Poprzez połączenie chóru z znanej współczesnej młodzieży wśród współczesnej młodzieży, poszerza granice percepcji sztuki chóralnej oraz wzmacnia jej zdolność do kulturowego przekazu i oddziaływania na współczesność.

#### **1.5.5.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców**

5. *Lyrics & Music: Feng Ji/ Wang Xinghe / Zhai Jinyan - DO NOT LISTEN / NIE SŁUCHAJ / 勿听* (na chór mieszany z fortepianem)

Wersja 1:

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

Wersja 2:

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Li yixiao

Chór: Orkiestra projektowa złożona z chińskich studentów zagranicznych

#### **1.5.5.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych**

Niniejszy utwór stanowi typowy przykład chińskiego systemu tonalno-modalnego, konkretnie oparty jest na strukturze 7 *pentatoniczny tryb* 宫, zbudowanej na wysokości dźwięku „B”.

Poniżej przedstawiono schemat nazewnictwa nazw dźwięków oraz ich funkcji w niniejszym utworze.

|                                              |   |    |    |    |    |
|----------------------------------------------|---|----|----|----|----|
| Chińska notacja<br>liczbowo-<br>solvizacyjna | 7 | #1 | #2 | #4 | #5 |
| Chińska notacja                              | 宫 | 商  | 角  | 徵  | 羽  |
| Nuty                                         | B | #C | #D | #F | #G |

Struktura formalna utworu przyjmuje postać zmodyfikowanej formy trzyczęściowej z wstępem i codą. Ściśle rzecz ujmując, kompozycja ta jest trudna do jednoznacznego zaklasyfikowania w ramach tradycyjnych kategorii formalnych. Na podstawie analizy materiałów źródłowych oraz wywiadu z kompozytorem ustalono<sup>21</sup>, że utwór *NIE SŁUCHAJ* został pomyślany jako zmodyfikowana forma trzyczęściowa z wstępem i zakończeniem, w której główną rolę odgrywa stopniowy rozwój emocjonalny, przy jednoczesnym osłabieniu tradycyjnych zasad kontrastu i symetrii.

Takie podejście kompozytorskie jest bliższe współczesnym praktykom charakterystycznym dla muzyki gier oraz tzw. chińskiej muzyki popularnej o stylistyce „*guofeng*”.

„Chińska muzyka popularna w stylu *guofeng*” to gatunek muzyczny, który wykształcił się na początku XXI wieku w ramach chińskiej kultury internetowej. Charakteryzuje się on łączeniem tradycyjnych chińskich systemów tonalno-modalnych, obrazów zaczerpniętych z klasycznej poezji, a także wykorzystaniem tradycyjnych instrumentów (takich jak *guzheng*, *pipa*, *dizi* czy *xiao*) z elementami współczesnej muzyki popularnej, w tym aranżacji, instrumentów elektronicznych oraz nowoczesnych technik wokalnych.<sup>22</sup> W związku z tym, w analizie niniejszego utworu autor ogranicza znaczenie podziału na odcinki formalne, a zamiast tego posługuje się bezpośrednio oznaczeniami taktów.

Analizę formy rozpoczynamy od części chóralnej (takty 7). W głosach *Tenor i Bass* przebieg taktów 7–14 wyraźnie odpowiada tradycyjnej chińskiej strukturze literackiej 起承转合, powszechnie stosowanej w poezji i prozie: „起” jako wprowadzenie, „承” jako rozwinięcie, „转” jako zwrot, oraz „合” jako

<sup>21</sup> Southern Metropolis Daily (Nandu Entertainment) (2024). Wywiad z Zhai Jinyanem: kompozytor „Black Myth: Wukong”. [Online]. Nandu Entertainment. Protokół dostępu: <https://m.mp.oeeee.com/a/BAAFRD0000202411141024666.html> [dostęp: 07.02.2026].

<sup>22</sup> C. Wang, *Badanie funkcji kulturowych internetowej muzyki w stylu guofeng*, „Artystyczna Krytyka” 2021, nr 17, s. 17–19.

podsumowanie całości.<sup>23</sup>

Zastosowanie tego sposobu myślenia do analizy formy pozwala na bardzo przejrzyste ujęcie struktury: część początkowa (takty 7–8) opiera się na opadającej linii melodycznej od  $\sharp G$  羽 do  $B$  宫; część rozwijająca (takty 9–10) wykorzystuje materiał muzyczny z taktu 8, zachowując ten sam rytmu oraz ogólny charakter stylistyczny poprzedniego fragmentu; część kontrastująca (takty 11–12), mimo że również bazuje na relacji  $\sharp G$  羽 –  $B$  宫, prowadzi melodię w kierunku wznoszącym, tworząc wyraźny kontrast wobec wcześniejszych odcinków; natomiast część zamykająca (takty 12–14) powraca do  $B$  宫, przy czym przebieg głosów realizowany jest w dwutaktowych jednostkach, przechodząc od głosów męskich (*Tenor, Bass*) do głosów żeńskich (*Soprano, Alto*).

W języku chińskim istnieje powiedzenie: „wróbel jest mały, ale ma wszystkie organy”. Autor poświęca stosunkowo dużo miejsca analizie taktów 7–14, ponieważ ten „niewielki fragment” stanowi istotny przykład charakterystycznego sposobu kształtowania materiału muzycznego w tradycji chińskiej. Co więcej, podobny model konstrukcyjny pojawia się wielokrotnie w całym utworze. Dla dyrygenta chóralnego precyzyjna analiza i pełne zrozumienie struktury utworu mają kluczowe znaczenie, ponieważ bezpośrednio przekładają się na efektywność prób oraz końcową jakość wykonania.



Przykład 28: *Lyrics & Music: Feng Ji / Wang Xinghe Arrangement: Gu zijun*  
(takty 7-8)

Od trioli w głosie Tenor w takcie 14 aż do taktu 21 można wyróżnić odrębny odcinek. Fragment ten wykorzystuje nowy materiał muzyczny oraz wprowadza

<sup>23</sup> Y. Ji, Sztuka narracyjna „*Liaozhai zhiyi*” a tradycyjna retoryka „*qi-cheng-zhuan-he*”, „*Zhongguo Shiyong Daxue Xuebao (nauki społeczne)*” 2012, t. 28, nr 3, s. 94–97.

dźwięk spoza systemu modalnego – *E 变徵*. Z punktu widzenia melodii zauważalne jest wyraźne zwiększenie rozpiętości interwałów, co świadczy o rozwinięciu zarówno linii melodycznej, jak i faktury muzycznej.

Jeśli część poprzedzającą takt 14 można porównać do stosunkowo spokojnego, „cichego dialogu” pomiędzy dwiema osobami, to odcinek 14–21 stanowi etap pogłębienia relacji emocjonalnej – swoiste „zwierzenie się nawzajem”.

Z perspektywy dyrygenta należy zauważyć, że w ujęciu całościowym linia melodyczna tego fragmentu jest wysoce „fragmentaryczna”. Szczególną trudność stanowi przejście pomiędzy głosami żeńskimi i męskimi w taktach 18–19, gdzie konieczne jest jednoczesne zachowanie jednolitej dynamiki, spójnego rytmu oraz precyzyjnej intonacji.

W związku z tym autor uznaje, że w dalszym procesie prób szczególny nacisk powinien zostać położony na trzy kluczowe aspekty.

17

S. 伴这一路多么多么自由 云卷风清从立春到立秋

A. 伴这一路多么多么自由 云卷风清从立春到立秋

T. 这一路多么多么自由 云舒雨骤立春到立秋在那

B. 这一路多么多么自由 云舒雨骤立春到立秋

Przykład 29: *Lyrics & Music: Feng Ji / Wang Xinghe Arrangement: Gu zijun - NIE*

*SŁUCHAJ*

(takty 17-20)

Takty 24–31 stanowią *reprzykę* oraz imitację fragmentu 7–14. Ich system tonalno-modalny pozostaje identyczny jak w taktach 7–14, jednak ostateczny efekt muzyczny prowadzi do wyrażenia całkowicie odmiennego charakteru emocjonalnego.

Na zmianę ekspresji wpływają dwa zasadnicze czynniki: tekst oraz akompaniament fortepianowy.

W warstwie tekstowej, w taktach 7–14 pojawiają się słowa: „月光，在初见的桥头；月光，在惜别的城楼”， które budują nastrój łagodny i romantyczny, przypominający czułe, intymne rozmowy pomiędzy zakochanymi. Natomiast w taktach 24–31 tekst: „忘了，是新添的垢；记得，是老套的旧” tworzy znacznie silniejszy obraz emocjonalny – wcześniejsza atmosfera ciepła zostaje nagle przełamana, a narracja przechodzi od „wspomnienia” do „konfliktu”.

Równie istotną rolę odgrywa akompaniament fortepianowy. W porównaniu z taktem 7–14, w odcinku 24–31 faktura akompaniamentu staje się znacznie bogatsza, a rozpiętość materiału muzycznego wyraźnie się zwiększa. Jeśli w pierwszym przypadku fortepian pełni funkcję subtelnej pomocy – swoistego „dopełnienia” emocji chóru – to w drugim odcinku jego rola ulega zmianie i staje się czynnikiem intensyfikującym napięcie dramatyczne. W pierwszym fragmencie akompaniament niejako „nie zakłóca” delikatnego charakteru melodii, natomiast w drugim aktywnie wzmacnia konflikt i przyspiesza osiągnięcie kulminacji emocjonalnej.

W rezultacie, mimo identycznej melodii, fragment 24–31 wyraża całkowicie odmienny charakter emocjonalny w porównaniu z taktem 7–14.

21

S.   
 A.   
 T. 一刻 我爱上你的所有 忘了 是新添   
 B. 一刻 我爱上你的所有 忘了 是新添

Pno.

25

S. 记得 是老套的旧 知音 是相拥   
 A. 记得 是老套的旧 知音 是相拥   
 T. 的垢 啊——知音 是相拥   
 B. 的垢 啊——知音 是相拥

Przykład 30: *Lyrics & Music: Feng Ji / Wang Xinghe Arrangement: Gu zijun - NIE*  
*ŚLUCHAJ* (takty 21-28)

Takty 33–35 stanowią odcinek przejściowy związany z modulacją. Zmiana systemu tonalno-modalnego sprawia, że całość utworu zyskuje większą różnorodność i wyrazistość w zakresie ekspresji muzycznej. Następnie takty 35–43 stanowią repryzę oraz imitację fragmentu 14–21, jednak w odróżnieniu od pierwowzoru charakteryzują się znacznie silniejszym ładunkiem emocjonalnym – przejawiającym się zarówno w zwiększonej dynamice chóru, jak i w bardziej rozbudowanej fakturze akompaniamentu fortepianowego. Sam odcinek przejściowy (takty 33–35) odgrywa istotną rolę w procesie budowania napięcia emocjonalnego.

Na podstawie powyższej analizy autor stwierdza, że kompozytor w sposób szczególnie świadomy operuje różnorodnymi elementami muzycznymi (takimi jak faktura akompaniamentu fortepianowego czy warstwa tekstowa), dzięki czemu ta sama melodia może wyrażać odmienne stany emocjonalne. Zrozumienie tego mechanizmu ma kluczowe znaczenie z perspektywy dyrygenta chóralnego – tylko pełna i precyzyjna analiza utworu umożliwia skuteczną kontrolę szczegółów wykonawczych, a tym samym osiągnięcie wysokiego poziomu artystycznego.

Takty 43–51 stanowią kulminację całego utworu oraz punkt najwyższego napięcia dramatycznego. Materiał muzyczny tej części również wywodzi się z odcinka 14–21, jednak zostaje rozwinięty na wyższym poziomie: faktura chóralna staje się bardziej złożona, a opracowanie głosów oraz harmonii nabiera większego bogactwa. W całej kompozycji obecna jest wyraźna idea łączenia dwóch systemów – mimo że modalność opiera się na tradycyjnych chińskich strukturach, to sposób opracowania chóralnego czerpie z zachodniej harmonii. Cecha ta pojawia się wielokrotnie w utworze, a w szczególności jest wyraźnie widoczna w taktach 45–51, gdzie osiąga najwyższy stopień intensywności. Stanowi to nie tylko dowód „uniwersalności” ekspresji muzycznej, lecz także przykład skutecznej integracji tradycji Wschodu i Zachodu.

W szczególności takty 48–49 tworzą punkt kulminacyjny całej kompozycji, doprowadzając napięcie dramatyczne do najwyższego poziomu. Następnie, od ostatniej ósemki w takcie 49 aż do początku taktu 50, przy zachowaniu wysokiego napięcia emocjonalnego, *dynamika* stopniowo ulega osłabieniu, co sygnalizuje przejście utworu w kierunku jego zakończenia.

Część końcowa (*coda*, od taktu 51 do końca) również opiera się na materiale muzycznym zaczerpniętym z wcześniejszych fragmentów, dlatego autor nie rozwija tego zagadnienia szerzej. W ujęciu ogólnym linia *melodyczna* w tej części

prowadzona jest w kierunku opadającym, co symbolizuje zarówno zakończenie utworu, jak i tragiczny finał historii przedstawionej w warstwie narracyjnej.

Na szczególną uwagę zasługuje ostatni akord partii chóralnej: w głosach żeńskich (*Soprano, Alto*) pojawia się dźwięk *D* 角, natomiast w głosach męskich (*Tenor, Bass*) – *B* 商. Z punktu widzenia funkcji modalnych, w chińskim systemie tonalno-modalnym dźwięk 宫 symbolizuje zakończenie, natomiast 角 wiąże się z ruchem i rozwojem muzyki. Interpretacja tego rozwiązania powinna być powiązana z treścią tekstu: ostatnia fraza w głosach żeńskich brzmi „下一世相遇请记得回眸 (Przy następnym spotkaniu w kolejnym życiu proszę pamiętać, aby się obejrzeć.)”, podczas gdy w głosach męskich pojawia się „下一世相遇请别再回眸 (Przy następnym spotkaniu w kolejnym życiu proszę już się nie oglądać.)”. Ten kontrast ma wyraźnie dramatyczny charakter – bohaterowie ostatecznie się rozstają: jedna ze stron wygasza swoje uczucia, druga zachowuje je w ukryciu, nie wyrażając ich ponownie aż do kolejnego życia.

W ujęciu całościowym utwór ten cechuje się silnym ładunkiem emocjonalnym oraz wyraźnie zarysowanym konfliktem dramatycznym. Z jednej strony zachowuje on tradycyjne wartości estetyczne chóralnej harmonii, z drugiej zaś wprowadza innowacyjne rozwiązania w zakresie tematyki i materiału muzycznego. Z perspektywy dyrygenta główna trudność wykonawcza polega na właściwym połączeniu melodii z artykulacją tekstu. W dalszej części pracy autor podejmie szczegółową analizę technik artykulacyjnych zastosowanych w tym utworze.

#### **1.5.5.4 Uzupełniający opis**

W materiale wideo dokumentującym projekt artystyczny autor wykorzystał dwie wersje nagrań – jedną w wykonaniu chóru Jiageng College, drugą w wykonaniu chóru Akademii Muzycznej w Gdańsku. Zestawienie interpretacji tego samego utworu przez dwa różne zespoły posłuży w rozdziale drugim (część praktyczna) do analizy porównawczej przebiegu prób oraz wskazania podobieństw i różnic.

## Tekst

|     |       |     |     |      |    |      |     |
|-----|-------|-----|-----|------|----|------|-----|
| 月   | 光     | 在   | 初   | 见    | 的  | 桥    | 头   |
| Yue | Guang | Zai | Chu | Jian | de | qiao | tou |

„Światło księżyca na moście, gdzie pierwszy raz się spotkaliśmy”

|     |       |     |    |     |    |       |     |
|-----|-------|-----|----|-----|----|-------|-----|
| 月   | 光     | 在   | 惜  | 别   | 的  | 城     | 楼   |
| yue | guang | zai | xi | bie | de | cheng | lou |

„Światło księżyca na baszcie, gdzie się pożegnaliśmy”

|    |      |     |     |      |    |      |
|----|------|-----|-----|------|----|------|
| 思  | 念    | 是   | 眉   | 间    | 的  | 痒    |
| Si | nian | shi | mei | jian | de | yang |

„Tęsknota to swędzenie między brwiami”

|     |      |      |      |       |    |   |     |       |     |       |     |
|-----|------|------|------|-------|----|---|-----|-------|-----|-------|-----|
| 月   | 年    | 年    | 望    | 相     | 似  | , | 寻   | 常     | 最   | 长     | 久   |
| Yue | nian | nian | Wang | xiang | si | , | xun | chang | zui | chang | jiu |

„Księżyc rok po roku wciąż ten sam — to codzienność trwa najdłużej”

|       |      |    |       |     |   |     |    |    |      |      |
|-------|------|----|-------|-----|---|-----|----|----|------|------|
| 汹     | 涌    | 如  | 江     | 流   | , | 志   | 忑  | 似  | 轻    | 舟    |
| xiong | yong | ru | jiang | liu | , | tan | te | si | qing | zhou |

„Gwałtowna jak rwąca rzeka, Niespokojna jak lekka łódka”

|     |    |       |     |     |    |    |     |    |     |    |    |     |
|-----|----|-------|-----|-----|----|----|-----|----|-----|----|----|-----|
| 有   | 你  | 相     | 伴   | 这   | 一  | 路  | 多   | 么  | 多   | 么  | 自  | 由   |
| you | ni | xiang | ban | zhe | yi | lu | duo | me | duo | me | zi | you |

„Mając ciebie u boku, Ta cała droga — taka, taka wolna”

|     |      |     |     |   |      |      |    |      |      |    |      |     |    |     |
|-----|------|-----|-----|---|------|------|----|------|------|----|------|-----|----|-----|
| 云   | 卷    | 云   | 舒   | , | 风    | 清    | 雨  | 骤    | 从    | 立  | 春    | 到   | 立  | 秋   |
| yun | juan | yun | shu | , | feng | qing | yu | zhou | cong | li | chun | dao | li | qiu |

„Zwijanie chmur, rozwijanie chmur, wiatr przejrzysty, deszcz nagły, Od początku wiosny do początku jesieni”

|     |    |    |    |    |    |       |    |    |     |     |
|-----|----|----|----|----|----|-------|----|----|-----|-----|
| 在   | 那  | 一  | 刻  | 我  | 爱  | 上     | 你  | 的  | 所   | 有   |
| Zai | na | yi | ke | wo | ai | shang | ni | de | suo | you |

„W tamtej chwili pokochałem w tobie wszystko”

|      |    |     |     |      |    |     |
|------|----|-----|-----|------|----|-----|
| 忘    | 了  | 是   | 新   | 添    | 的  | 垢   |
| wang | le | shi | xin | tian | de | gou |

„Zapomniane — to nowo osiadły brud”

|    |    |     |     |     |    |     |
|----|----|-----|-----|-----|----|-----|
| 记  | 得  | 是   | 老   | 套   | 的  | 旧   |
| ji | de | shi | lao | tao | de | jiu |

„Zapamiętane — to staroświecka starość”

|     |     |     |       |      |    |     |
|-----|-----|-----|-------|------|----|-----|
| 知   | 音   | 是   | 相     | 拥    | 无  | 言   |
| Zhi | yin | shi | xiang | yong | wu | yan |

„Bratnia dusza — to przytulenie bez słów”

|      |      |     |     |     |      |      |     |      |    |     |
|------|------|-----|-----|-----|------|------|-----|------|----|-----|
| 愿    | 天    | 黑   | 话   | 到   | 明    | 总    | 归   | 说    | 不  | 够   |
| Yuan | tian | hei | hua | dao | ming | zong | gui | shuo | bu | gou |

„Chcę rozmawiać od zmierzchu do świtu — zawsze za mało słów”

|      |      |    |       |     |   |      |      |    |      |      |
|------|------|----|-------|-----|---|------|------|----|------|------|
| 喧    | 嚣    | 如  | 江     | 流   | , | 宁    | 静    | 似  | 轻    | 舟    |
| Xuan | xiao | ru | jiang | liu | , | Ning | jing | si | qing | zhou |

„Hałaśliwa jak rzeka w nurcie, Spokojna jak lekka łódka”

|     |    |       |     |     |    |    |     |    |     |    |    |     |
|-----|----|-------|-----|-----|----|----|-----|----|-----|----|----|-----|
| 有   | 你  | 相     | 伴   | 这   | 一  | 路  | 多   | 么  | 多   | 么  | 无  | 忧   |
| you | ni | xiang | ban | zhe | yi | lu | duo | me | duo | me | Wu | you |

„Mając ciebie u boku, Ta cała droga — taka, taka beztroska”

|     |        |      |    |   |     |     |      |     |     |    |    |     |     |      |
|-----|--------|------|----|---|-----|-----|------|-----|-----|----|----|-----|-----|------|
| 晚   | 霜      | 朝    | 露  | , | 昙   | 花   | 苍    | 狗   | 黑   | 夜  | 不  | 过   | 白   | 昼    |
| wan | shuang | zhao | lu | , | tan | hua | cang | gou | hei | ye | bu | guo | bai | zhou |

„Wieczorny szron, poranna rosa, kwiat nocnej piękności, sine chmury, Noc to tylko dzień”

|      |     |    |      |     |     |    |     |     |    |     |
|------|-----|----|------|-----|-----|----|-----|-----|----|-----|
| 听    | 错   | 了  | 风    | 又   | 怎   | 么  | 会   | 有   | 以  | 后   |
| ting | cuo | le | feng | You | zen | me | hui | you | yi | hou |

„Jeśli źle usłyszę wiatr — skąd wziąć potem?”

|      |      |    |      |      |   |    |      |    |       |     |
|------|------|----|------|------|---|----|------|----|-------|-----|
| 缥    | 缈    | 似  | 轻    | 舟    | , | 寂  | 寥    | 如  | 江     | 流   |
| piao | miao | si | qing | zhou | , | ji | liao | ru | jiang | liu |

„Ulotna jak lekka łódka, Samotna jak rzeka w nurcie”

|    |          |      |      |     |    |    |    |      |    |     |    |     |
|----|----------|------|------|-----|----|----|----|------|----|-----|----|-----|
| 你  | 不（若<br>） | 放    | 手    | 这   | 一  | 路  | 何  | 年    | 何  | 月   | 得  | 救   |
| Ni | Bu(ruo)  | fang | shou | zhe | yi | lu | he | nian | he | yue | de | jiu |

„Nie puszczasz mojej dłoni, jeśli puścisz moją dłoń Ta cała droga — w którym roku, którym miesiącu znajdzie zbawienie?”

|      |    |     |     |    |      |   |      |      |     |     |    |     |
|------|----|-----|-----|----|------|---|------|------|-----|-----|----|-----|
| 欢    | 喜  | 或   | 者   | 哀  | 愁    | , | 绽    | 放    | 或   | 者   | 不  | 朽   |
| huan | xi | huo | Zhe | ai | chou | , | zhan | fang | huo | zhe | bu | xiu |

„Radość albo smutek, Kwitnienie albo nieśmiertelność”

|     |      |    |     |     |    |     |         |     |     |
|-----|------|----|-----|-----|----|-----|---------|-----|-----|
| 有   | 缘    | 无  | 分   | 下   | 一  | 世   | 再（莫）    | 回   | 眸   |
| you | yuan | wu | fen | xia | yi | shi | Zai(mo) | hui | mou |

„Mamy przeznaczenie, ale nie los — w następnym życiu nie oglądaj się za siebie”

|      |      |     |     |     |    |     |     |       |      |     |       |     |     |
|------|------|-----|-----|-----|----|-----|-----|-------|------|-----|-------|-----|-----|
| 真    | 情    | 难   | 留   | 假   | 意  | 未   | 够   | 相     | 守    | 今   | 生     | 有   | 求   |
| zhen | qing | nan | liu | jia | yi | wei | gou | xiang | shou | jin | sheng | you | qiu |

„Prawdziwe uczucie — trudne do zatrzymania, udawana miłość — niewystarczająca,  
Bycie razem — w tym życiu o co prosić”

|     |    |     |       |    |      |         |         |     |     |
|-----|----|-----|-------|----|------|---------|---------|-----|-----|
| 下   | 一  | 世   | 相     | 遇  | 请    | 别（记）    | 再（得）    | 回   | 眸   |
| xia | yi | shi | xiang | yu | qing | Bie（ji） | Zai（de） | hui | mou |

„Proszę, nie oglądaj się za siebie — proszę, pamiętaj, by się obejrzeć”

### 1.5.6 *Franciszek Rusek - THE DUDGEON / OBURZENIE / 悲愤* (na chór mieszany z fortepianem)

#### 1.5.6.1 Omówienie kontekstu powstania utworu

Utwór *THE DUDGEON* to kompozycja polskiego twórcy Franciszka Ruska. Dzieło opiera się na najslawniejszym fragmencie melodycznym z opery *Białowłosa dziewczyna*, arii *Północny wiatr* (北风吹), pierwotnie utrzymanej w skali G zhi (徵).<sup>24</sup>

*Białowłosa dziewczyna* jako pierwsza opera powstała po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej, uważana jest za arcydzieło chińskiej opery narodowej. Opera

<sup>24</sup> J. Wang, H. Liao, Wpływ polityki kulturalnej na proces kanonizacji opery „Białowłosa dziewczyna”, „Journal of Nanhua University (Social Science Edition)” 2021, nr 5, s. 96–102.

opowiada historię biednego chłopca Yang Bailao, który zmuszony jest popełnić samobójstwo z powodu niemożności spłacenia długu wobec bogatego właściciela ziemskiego Huang Shirena. Jego córka, Xier, zostaje pojmana i zmuszona do niewolniczej pracy. Po znoszeniu nieustannego poniżenia i cierpienia ucieka w góry. Z powodu długotrwałego przebywania z dala od światła dziennego, jej czarne włosy stają się całkowicie siwe. W końcu ukochany Xier, Wang Dachun, powraca do rodzinnej wsi wraz z Armią Ósmą Drogą, obalając feudalne rządy obszarników i umożliwiając Xier odzyskanie nowego życia. Poprzez tragiczne losy bohaterów dzieło to demaskuje zło dawnego chińskiego społeczeństwa, oskarżając je gorzkimi słowami o bezlitosną rzeczywistość, w której "dawna społeczność zmieniała człowieka w demona".<sup>25</sup>

W swojej kompozycji sięgnąłem po materiał muzyczny z opery *Białowłosa dziewczyna*, by wyrazić temat „żałości”. Decyzja ta podyktowana była dwoma względami. Po pierwsze, utwór ten cieszy się w Chinach ogromną rozpoznawalnością – gdy rozbrzmiewa jego melodia, słuchacze są w stanie błyskawicznie zidentyfikować i zrozumieć niesiony przez nią ładunek emocjonalny, nawiązując z nim głęboką więź. Po drugie, sama melodia niezwykle sugestywnie oddaje nastrój smutku. Jej muzyczny materiał wywodzi się z ludowej melodii „płaczącej wdowy” – lamentu kobiety przy grobie, co nadaje jej naturalnie żałobny, przejmujący charakter. Dzięki temu w wyrażaniu tematu żałości posiada ona wyjątkową siłę oddziaływania i autentyzm.

Nowe opracowanie, zachowując szkielet oryginalnej melodii, kompozytor Franciszek wzbogacił ją o europejskie techniki kompozytorskie, rozwijając w formę utworu „na chór i fortepian”. W wielu miejscach umiejętnie wykorzystuje *rubato* i „onomatopeje”, by oddać przenikliwy, zimowy wiatr. Poprzez wyraziste kontrasty dynamiczne między poszczególnymi fragmentami utworu emocja żałości zyskuje wymiar obrazowy i namacalny.

Struktura utworu jest misternie zaprojektowana: pierwsza część buduje obraz wyjącego wiatru za pomocą onomatopei, a niska tessitura melodyczna tworzy przytłaczający nastrój – już od początku utwór umacnia temat „smutku”. Od 48. taktu głosy *Soprano i Alto*, poruszając się w *rubato*, kreują narastającą falę *crescendo*, naśladując rozprzestrzeniającą się śnieżną zawieję, podczas gdy głosy męskie podtrzymują aurę żałości niskim, harmonicznym dźwiękiem. Obraz wyjącej za oknem

---

<sup>25</sup> H. He, „Baimao nü” yu He Jingzhi (白毛女与贺敬之), „Wenyi lilun yu piping” (文艺理论与批评) 1998, nr 2, s. 82–92.

zamieci i rozpaczającej, załamanej postaci wewnątrz pomieszczenia splatają się w przejmującą scenę. Muzyka, stopniowo narastając wraz z emocjami, w końcu po kulminacji urywa się nagle, pozostawiając po sobie przejmującą, tragiczną siłę.

Dzięki połączeniu sztuki chóralnej z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi dzieło to tchnie nowe życie w chińskie pieśni ludowe. Stanowi ono zarówno hołd złożony klasycznej operze narodowej, jak i poszukiwanie możliwości współczesnego wyrazu tradycyjnego materiału muzycznego – zachowując pierwotną głębię, a jednocześnie nadając mu bogatsze warstwy i szersze pole ekspresji. W ten sposób odwieczne ludzkie uczucie „żałości” zyskuje nową interpretację w międzykulturowym języku muzyki.

#### 1.5.6.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców

6. *Franciszek Rusek - THE DUDGEON / OBURZENIE / 悲愤* (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncui

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

#### 1.5.6.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych

Z perspektywy systemu tonalno-modalnego, pierwotna melodia (utwór *THE DUDGEON*) oparta jest na strukturze 5 *pentatoniczny tryb* 宫, zbudowanej na wysokości dźwięku „G”. Niniejszy utwór rozwija się na bazie tego trybu, łącząc go z europejskimi technikami kompozytorskimi oraz środkami harmonicznymi.

|                                              |   |   |   |   |   |
|----------------------------------------------|---|---|---|---|---|
| Chińska notacja<br>liczbowo-<br>solmizacyjna | 5 | 6 | 7 | 2 | 3 |
| Chińska notacja                              | 宫 | 商 | 角 | 徵 | 羽 |
| Nuty                                         | G | A | B | D | E |

Materiał muzyczny niniejszego utworu pochodzi z powszechnie znanego w Chinach fragmentu opery *Biała dziewczyna – Północny wiatr*. Na tej podstawie kompozytor Franciszek Rusek nie dokonał jedynie prostego opracowania, lecz wprowadził oryginalną melodię w nowy kontekst muzyczny.

W trakcie procesu twórczego autor wyraźnie podkreślił, że utwór nie powinien zawierać tekstu – emocje mają być wyrażone wyłącznie poprzez melodię. W przeprowadzonym po fakcie wywiadzie Franciszek Rusek zaznaczył: „dobra muzyka pozwala odczuć emocje nawet bez obrazu, jedynie poprzez dźwięk”. Pogląd ten w dużej mierze pokrywa się z koncepcją autora niniejszej pracy. Muzyka nie jest jedynie zestawieniem harmonii, lecz stanowi medium zdolne do wywoływania skojarzeń i doświadczeń emocjonalnych u słuchacza, co doskonale wpisuje się w główny temat koncertu – emocje.

Zdaniem autora, w przedstawieniu emocji „smutku” kompozytor wykorzystuje przede wszystkim dwa środki. Po pierwsze, poprzez zastosowanie onomatopeicznych figur melodycznych oraz swobodnego metrum kształtuje obraz dźwiękowy przypominający śnieżycę i wiatr. Po drugie, poprzez ciężką, niską fakturę harmoniczną oddaje wewnętrzny stan emocjonalny bohatera.

Na podstawie analizy harmonii, dynamiki oraz zmian ekspresji muzycznej autor dzieli utwór na sześć części. W dalszej kolejności zostanie przeprowadzona ich szczegółowa analiza.

Część pierwsza (takty 1–11) rozpoczyna się akompaniamentem fortepianowym, który nawiązuje do materiału muzycznego *Północny wiatr*, stopniowo wprowadzając słuchacza w nastrój całego utworu. Powolna melodia ustanawia ogólny charakter kompozycji – pełen smutku i ciężaru.

W rzeczywistości fragment ten stanowi duże wyzwanie zarówno dla dyrygenta, jak i dla pianisty. Z perspektywy wykonawczej partia fortepianu wymaga wysokiego poziomu technicznego. Autor, jako absolwent kierunku fortepianowego, podkreśla, że tego typu rzadko zapisana melodia należy do najtrudniejszych w interpretacji. Trudność polega na konieczności jednoczesnego zachowania ciągłości linii melodycznej oraz kontroli równomierności i stabilności każdego dźwięku, co wymaga precyzyjnej kontroli dynamiki palców oraz odpowiedniej techniki artykulacji. Istotne jest również właściwe współdziałanie pedału z techniką uderzenia klawisza.

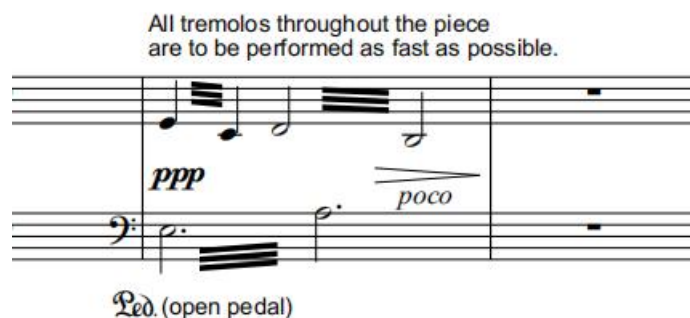
Jak wspomniano wcześniej, fragment ten wyznacza emocjonalny fundament całego utworu, dlatego margines błędu w wykonaniu jest bardzo niewielki.

Niewłaściwe oddanie ekspresji może osłabić przekaz i zaburzyć odbiór muzyki przez słuchacza.

Z punktu widzenia dyrygenta nie jest to jedynie *solo fortepianowe*, lecz wspólna realizacja pianisty i dyrygenta. Dyrygent powinien świadomie kształtować gest dyrygencki, aby ukierunkować pianistę w zakresie właściwej barwy dźwięku. W trakcie prób konieczne jest także jasne omówienie koncepcji wykonawczej, w tym sposobu artykulacji, użycia pedału oraz zamierzonego efektu brzmieniowego. Dopiero pełne zrozumienie tych elementów przez obie strony pozwala na osiągnięcie spójnego i przekonującego rezultatu artystycznego.

Część druga (takty 12–28) wykorzystuje liczne środki onomatopeiczne (np. imitacje oddechu), tworząc obraz dźwiękowy „wichury śnieżnej”. W takcie 12 głosy żeńskie (*Soprano, Alto*) wchodzą z bardzo delikatną dynamiką, a ich linia melodyczna ma charakter subtelny i ulotny, przypominający poruszające się na wietrze żdźbła trawy. Przejście z części pierwszej do drugiej nie zmienia zasadniczego charakteru muzyki – nadal budowana jest atmosfera tragiczna, a emocjonalne tło utworu zostaje stopniowo wzmacniane.

W takcie 14 pojawia się w partii fortepianu *tremolo*, które dodatkowo wzbogaca obraz dźwiękowy. Jego niestabilny charakter może być interpretowany jako muzyczne odwzorowanie zimna i drżenia. W połączeniu z onomatopeicznymi efektami wokalnymi fragment ten tworzy wyraźny obraz: wśród śnieżycy i silnego wiatru człowiek, dotknięty zimnem, powoli i z trudem zmierza w stronę domu.

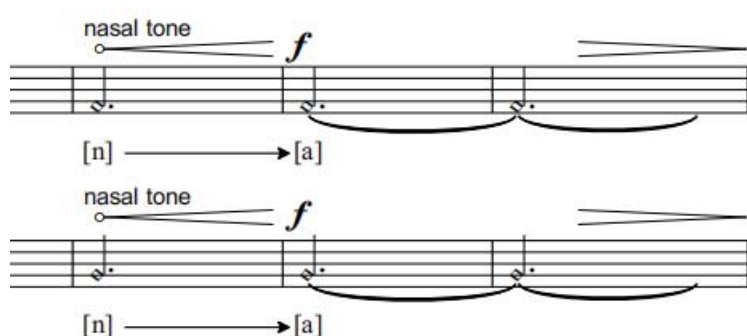


Przykład 31: *Franciszek Rusek - THE DUDGEON* (takty 14-15)

Takty 22–28 można interpretować jako moment, w którym bohater opowieści wydaje ciężkie westchnienie, opada z sił i osuwa się na ziemię, zaczynając półgłosem opowiadać swoją tragiczną historię. Oprócz wyraźnego ukazania tej warstwy obrazowej, szczególną uwagę należy zwrócić na sposób wykonania w taktach 22–24.

Zamysłem kompozytora jest rozpoczęcie emisji głosu w rezonansie nosowym, a następnie stopniowe przeniesienie miejsca artykulacji do jamy ustnej, tak aby uzyskać przejście barwy dźwięku od ciemnej do jaśniejszej oraz stopniowy wzrost dynamiki – od słabej do silniejszej. Kluczowym zagadnieniem wykonawczym jest płynne przejście od emisji nosowej do pełnej emisji ustnej.

Wymaga to wcześniejszych, wielokrotnych prób oraz dokładnej komunikacji z chórem, aby ustalić jednolity sposób wykonania. Tylko w ten sposób możliwe jest wiarygodne, muzyczne oddanie tego „ciężkiego westchnienia” zgodnie z zamierzoną ekspresją.



Przykład 32: *Franciszek Rusek - THE DUDGEON* (takty 22-24)

Część trzecia (takty 29–45) prowadzi do pierwszego punktu kulminacyjnego, po którym następuje gwałtowne wyciszenie. Tego rodzaju skrajne kontrasty dynamiki odzwierciedlają silne wahania emocjonalne. W taktach 35–37 należy zastosować oznaczenie *poco accel.*, stopniowo przyspieszając *tempo*. W szczególności przy wykonywaniu *triosi* na ostatnią jednostkę metryczną w takcie 37 dyrygent powinien ściśle kontrolować *tempo*. Ze względu na ciągłe przyspieszenie istnieje ryzyko rozbieżności między głosami, co może prowadzić do braku precyzji zespołowej. Dlatego w trakcie prób konieczna jest dokładna komunikacja z chórem w celu ustalenia wspólnego tempa i zapewnienia spójnego wykonania tego fragmentu.

Część czwarta (takty 46–88) stanowi – zdaniem autora – najlepiej opracowany oraz centralny fragment całego utworu. Dzieli się ona na cztery pododcinki. W głosach *Soprano* i *Alto* melodia imituje dźwięki wiatru i śniegu za oknem, natomiast w głosach *Tenor* i *Bass* pojawiają się akordy homofoniczne, symbolizujące płacz bohatera oraz jego ciężkie kroki. Całość przedstawia narastające natężenie burzy śnieżnej oraz stopniowe gromadzenie się wewnętrznego napięcia emocjonalnego, które ostatecznie prowadzi do jego wybuchu (wprowadzając kolejny odcinek).

W pracy próbnej szczególną uwagę należy zwrócić na dwa aspekty. Po pierwsze, odpowiednie wyważenie proporcji dynamiki pomiędzy głosami żeńskimi i męskimi. Głosy żeńskie prowadzą swobodną linię *melodyczną*, natomiast głosy męskie realizują materiał w formie akordowej, pozbawionej wyraźnej melodii, mimo że to one niosą zasadniczy przekaz tematyczny. Wymaga to od dyrygenta precyzyjnego ustawienia proporcji brzmieniowych, tak aby oba elementy współistniały bez wzajemnego zagłuszania się.

Po drugie, istotne jest zaplanowanie przebiegu *crescendo* oraz *accelerando*. Dyrygent powinien mieć jasno określoną koncepcję – od którego momentu rozpoczyna się wzrost dynamiki, gdzie staje się on wyraźny, a w których taktach (np. 85–87) osiąga punkt kulminacyjny. Autor podkreśla, że zarówno *crescendo*, jak i *accelerando* wymagają precyzyjnego planu. Ustalanie tych elementów spontanicznie podczas prób prowadzi do częstych zmian i obniża efektywność pracy zespołu.

Część piąta (takty 89–98) stanowi drugi punkt kulminacyjny całego utworu. W porównaniu z poprzednim fragmentem materiał muzyczny jest tu mniej złożony, jednak kluczowe znaczenie ma sposób jego powiązania z wcześniejszym odcinkiem. Z jednej strony należy zachować ciągłość dynamiki i napięcia emocjonalnego, z drugiej – dyrygent powinien świadomie kontrolować ogólny poziom ekspresji chóru.

Zdaniem autora każda ekspresja emocjonalna ma swoje granice, a utrzymanie jej w odpowiednich ramach jest warunkiem zachowania równowagi brzmieniowej. Fragmenty o najwyższej dynamice są jednocześnie momentami największego skupienia emocjonalnego oraz prezentacji pełni brzmienia chóru. Jednak nadmierne rozluźnienie kontroli dynamicznej może prowadzić do zaburzenia równowagi akustycznej. Szczególnie w taktach 85–87, gdzie dynamika jest już intensywnie rozwijana, brak kontroli może skutkować nadmiernym rozproszeniem brzmienia.

Dlatego w procesie prób dyrygent powinien wcześniej ustalić standardy dynamiki oraz oczekiwany efekt brzmieniowy, a następnie – poprzez systematyczne

powtarzanie – doprowadzić do sytuacji, w której chór, zachowując napięcie emocjonalne, utrzymuje jednocześnie stabilność i jednorodność brzmienia.



Przykład 33: *Franciszek Rusek - THE DUDGEON* (takty 84-88)

Część szósta (od taktu 89 do końca) pełni funkcję zamykającą całą formę utworu. Po wcześniejszej kulminacji emocjonalnej muzyka stopniowo przechodzi w stan bardziej powściągliwy i statyczny. Można to interpretować jako moment, w którym po wybuchu smutku i gniewu emocje bohatera ulegają wyciszeniu i osiągają względną stabilizację.

W tym miejscu ponownie pojawia się melodia o charakterze melancholijnym, nawiązująca do początku utworu i tworząca wyraźną klamrę kompozycyjną na poziomie emocjonalnym. Ostatecznie całość kończy się w niskiej, przytłumionej atmosferze brzmieniowej, co dodatkowo podkreśla tragiczny charakter utworu.

#### 1.4.6.4 Uzupełniający opis

W niniejszym rozdziale główny nacisk analizy muzycznej został położony na wskazówki dotyczące pracy próbnej z perspektywy dyrygenta oraz na interpretację obrazów muzycznych. W porównaniu z wcześniejszymi rozdziałami zagadnienia harmonii i formy zostały tu omówione w mniejszym zakresie.

Zdaniem autora, w przypadku tego utworu ważniejsze od analizy harmonii i formy jest ukazanie sposobu kształtowania atmosfery muzycznej oraz wyrazistego przedstawienia obrazów muzycznych.

**1.5.7 Music: Juno Reactor Don Davis (Lyrics: Ben Watkins)**  
**Arrangement: Gao Tianchang - SHORE OF THE HEART / WYBRZEŻE**  
**SERCA / 心岸 (na chór mieszany z fortepianem)**

**1.5.7.1 Omówienie kontekstu powstania utworu**

Ten utwór inspirowany jest tematem przewodnim *Navras* z filmu *Matrix*. Chiński kompozytor Gao Tianchang zaczerpnął z niego krótki, kluczowy motyw muzyczny i na jego podstawie rozwinął całą kompozycję. Partia fortepianu przenika utwór od początku do końca, kładąc podwaliny pod rytmiczną, pulsującą fakturę – niczym pociąg pędzący w ciemności, budujący aurę tajemniczości i napięcia. Część chóralna, poprzez przeplatanie się akordów blokowych z płynnymi liniami melodycznymi, tworzy rozległą i głęboką warstwę brzmieniową.

Całość, zachowując puls i rdzenny motyw oryginału, została poddana śmiałej adaptacji i przetworzeniu, wzbogacona o elementy tradycyjnej chińskiej kultury i myśli filozoficznej, co nadaje jej całkowicie nowy, duchowy wymiar. Kompozytor na nowo przemyślał i rozwinął motyw muzyczny, łącząc technologiczny, nowoczesny charakter pierwowzoru z chińską estetyką tradycyjną, tworząc w ten sposób dialog przekraczający granice kultur i czasu. Dzięki ścisłej współpracy chóru i fortepianu utwór nie tylko kontynuuje siłę i rytm oryginału, ale także ukazuje wyjątkowe piękno syntezy Wschodu i Zachodu.

**1.5.7.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców**

*7. Music: Juno Reactor Don Davis (Lyrics: Ben Watkins) Arrangement: Gao Tianchang - SHORE OF THE HEART / WYBRZEŻE SERCA / 心岸 (na chór mieszany z fortepianem)*  
Dyrygent: Liu Juncai  
Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui  
Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

### 1.5.7.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych

W dalszej części przeanalizujemy główne trudności oraz elementy wymagające szczególnej uwagi w tym utworze. Pod względem *formy* nie jest on skomplikowany – jego struktura to złożona forma trzyczęściowa z *coda*.

Schemat *formy* przedstawia się następująco:

A – ekspozycja (takty 1–13) – B – rozwinięcie (takty 12–41) – A' – reprzyza (takty 42–80) – *coda* (takty 81–koniec).

Przechodząc do szczegółowej analizy:

Część A – ekspozycja (takty 1–13) różni się od innych utworów tym, że materiał tematyczny w utworze *Wybrzeże serca* zostaje wyraźnie zaprezentowany już na samym początku. Z punktu widzenia harmonii, materiał tematyczny (takty 1–8) opiera się na naprzemiennym użyciu toniki oraz subdominanty, tworząc ogólny schemat „I–IV–I”.

Taki układ harmoniczny skutkuje stosunkowo niewielkim kontrastem muzycznym, niskim poziomem napięcia oraz cyklicznym charakterem przebiegu. Podkreśla on przede wszystkim budowanie atmosfery muzycznej oraz płynność melodii, a nie rozwój napięcia i jego rozwiązanie.

Autor, na podstawie analizy dostępnych materiałów, zauważa, że tego typu materiał harmoniczny jest często wykorzystywany w muzyce o charakterze „intonacyjnym / zakłóciowym / medytacyjnym”, co odpowiada również właściwościom oryginalnego utworu *Navras*.

Ponadto, w odniesieniu do związku materiału tematycznego z koncepcją koncertu, niniejszy utwór odpowiada kategorii *odrzućcia* w ramach *Siedmiu emocji i sześciu pragnień*. W porównaniu z emocjami takimi jak *Miłość* czy *Smutek*, które mają charakter bardziej powściągliwy, ekspresja *Odrzućcia* jest zazwyczaj ostra i gwałtowna.

W taktach 1–8 materiał tematyczny, poprzez szeroki *ambitus* partii chóralnej, pełną harmonię oraz tempo *Allegro*, trafnie oddaje charakter tej emocji, jednocześnie wyznaczając ogólny kierunek ekspresyjny całego utworu.

Soprano  
 mf *f*  
 阿撒涛哇杂 达玛呀 阿撒涛哇杂 达玛呀 塔玛塔玛 要提一嘎

Alto  
 mf *f*  
 阿撒涛哇杂 达玛呀 阿撒涛哇杂 达玛呀 塔玛塔玛 要提一嘎

Tenor  
 mf *f*  
 阿撒涛哇杂 达玛呀 阿撒涛哇杂 达玛呀 塔玛塔玛 要提一嘎

Bass  
 mf *f*  
 阿撒涛哇杂 达玛呀 阿撒涛哇杂 达玛呀 塔玛塔玛 要提一嘎

Przykład 34: *Music: Juno Reactor Don Davis (Lyrics: Ben Watkins) Arrangement:*

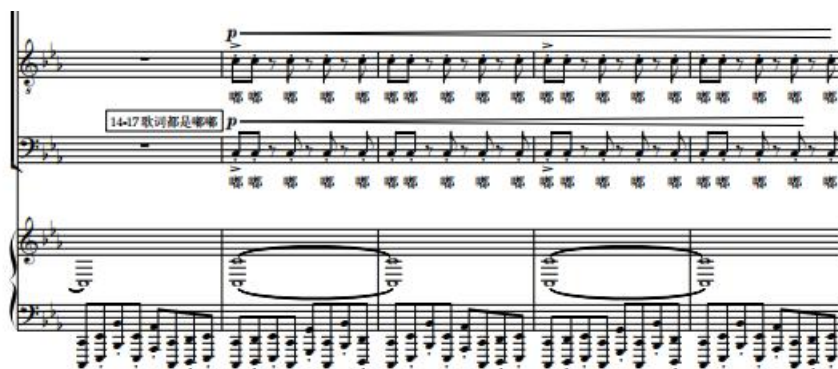
*Gao Tianchang WYBRZEŻE SERCA (takty 1-5)*

Takty 9–13, z perspektywy akompaniamentu fortepianowego, ukazują podstawowy rytm utworu. Choć materiał rytmiczny, podobnie jak materiał tematyczny, posiada charakter „cyrkulujący i płynny”, to jednak wyraźnie odczuwalna jest jego większa dynamika przebiegu oraz napięcie. Tworzy to kontrast typu „ruch–spokój” w stosunku do statyczniejszego charakteru materiału tematycznego.

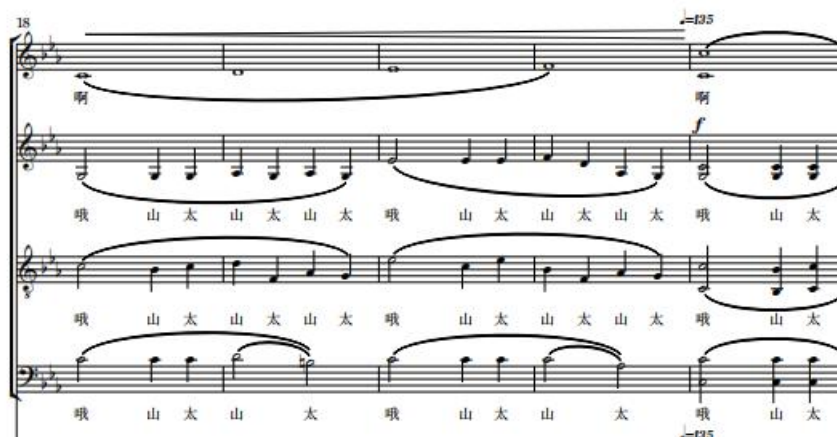
W części B – rozwinięciu (takty 12–41) kontrast pomiędzy materiałem melodycznym chóru a rytmem fortepianu staje się jeszcze bardziej wyraźny. Jeśli w części ekspozycyjnej dominowała melodia, to w rozwinięciu główną rolę przejmuje rytm. Analiza tego fragmentu pokazuje, że to właśnie struktura rytmiczna napędza rozwój melodii, nadając całemu utworowi charakter „ciągłego przepływu”.

Konkretnie: takty 14–17 w głosach *Tenor* i *Bass* wykorzystują krótkie, gęste *staccato* jako wprowadzenie, które prowadzi do płynnej, *legato melodii* w taktach 18–25. Następnie w taktach 26–41 materiał tematyczny przeplata się z rytmicznym wzorcem z taktów 14–17.

Powracający w różnych wariantach materiał tematyczny, pojawiający się w różnych momentach, buduje napięcie całej kompozycji, jednocześnie pogłębiając ekspresję głównego tematu emocjonalnego – *Odrzucenia*.



Przykład 35: *Music: Juno Reactor Don Davis (Lyrics: Ben Watkins) Arrangement:*  
*Gao Tianchang WYBRZEŻE SERCA* (takty 13-17)



Przykład 36: *Music: Juno Reactor Don Davis (Lyrics: Ben Watkins) Arrangement:*  
*Gao Tianchang WYBRZEŻE SERCA* (takty 18-22)

W tym miejscu warto przytoczyć fragment rozmów autora z kompozytorem, które towarzyszyły procesowi powstawania utworu. W rzeczywistości autor (dalej: „ja”) oraz kompozytor Gao Tianchang (dalej: „kompozytor”) są przyjaciółmi. Kompozytor zapytał mnie: „odrzuć to pojęcie bardzo abstrakcyjne – nawet jeśli dysponujemy odpowiednim materiałem muzycznym, w jaki sposób można wyrazić tę emocję w muzyce?”

Przez pewien czas nie potrafiłem znaleźć odpowiedzi. Dopiero podczas jednej z naszych rozmów, gdy przypadkowo wspomniałem o swoim dawnym związku, zrozumiałem istotę problemu. Była to relacja, która z różnych powodów przyniosła

mi głębokie cierpienie, dlatego każdorazowe jej wspomnienie wiązało się z intensywnym odczuciem „nienawiści” i „odrzućcia”.

Kompozytor zauważył: choć opowiadałem tę historię wielokrotnie, za każdym razem sposób, w jaki ją wyrażałem, był równie silny jak przy pierwszym jej przywołaniu. To doprowadziło mnie do nowego rozumienia tej emocji – kiedy człowiek odczuwa „odrzućcie”, powraca do tego doświadczenia niezależnie od sytuacji, ponieważ jest ono głęboko zakorzenione w pamięci. A ponieważ emocja ta jest intensywna i ostra, jej wyraz pozostaje niezmienny przy każdym powtórzeniu.

Na tej podstawie autor wykorzystał własne doświadczenie jako inspirację twórczą i zaproponował kompozytorowi następujące rozwiązanie: odnaleźć materiał muzyczny o silnym ładunku emocjonalnym i wielokrotnie wprowadzać go w utworze w różnych wariantach. Stanowi to zasadniczą logikę konstrukcyjną dzieła – materiał tematyczny powraca wielokrotnie w przekształconych formach w dalszych częściach kompozycji.

Część A' – repryza (takty 42–80) wprowadza nowe rozwiązania w zakresie rytmu, który staje się bardziej dynamiczny i ukierunkowany. Cały ten fragment można traktować jako przejście prowadzące do kulminacji emocjonalnej – zarówno zastosowane środki muzyczne, jak i współdziałanie fortepianu oraz chóru stopniowo prowadzą muzykę do punktu szczytowego.

*Coda* (takty 81–koniec) stanowi rozwinięcie materiału części B. Takty 81–90 powtarzają wcześniejszy materiał, dlatego nie wymagają szczegółowego omówienia. Na szczególną uwagę zasługują natomiast takty 91–96, które stanowią zarówno zakończenie utworu, jak i jego kulminację. *System tonalno-modalny* pozostaje kontynuacją poprzedniego odcinka, natomiast napięcie budowane jest poprzez stopniowe zagęszczanie rytmu oraz narastające *crescendo*.

W taktach 92–96 obserwujemy proces „zagęszczania” rytmicznego: w takcie 92 pojawia się układ „ćwierćnuta – ósemka – *triola* ósemkowa”, natomiast w takcie 94 – „*triola* ćwierćnutowa – ósemka – *triola* ósemkowa”. Analiza tych struktur pokazuje, że w obrębie kilku taktów rytm ulega wyraźnemu przyspieszeniu i zagęszczeniu. Jednocześnie proces ten nie przebiega liniowo – przerwy w taktach 93 i 95 wzmacniają napięcie oraz umożliwiają chórowi odpowiednie zarządzanie *oddechem*.

W niniejszym rozdziale nie przewidziano dodatkowych uwag uzupełniających. Tekst całego utworu nie posiada konkretnego znaczenia.

### **1.5.8 Music: Chen Zhiyi Arrangement : Gao Tianchang - FROZEN SYMPHONY / ZAMARZNIĘTA SYMFONIA / 冰封交响曲 (na chór mieszany z fortepianem i orkiestrą symfoniczną)**

#### **1.5.8.1 Omówienie kontekstu powstania utworu**

*ZAMARZNIĘTA SYMFONIA* to utwór towarzyszący scenie walki z Andriusem, Królem Wilków Północnego Wiatru, w grze Genshin Impact. Utwór pochodzi z albumu Genshin Impact – Miasto Wiatru i Pastorałek (Oryginalna ścieżka dźwiękowa z gry). Wersja wykonana podczas koncertu została opracowana przez chińskiego kompozytora Tianchanga Gao, który – zachowując walory artystyczne oryginału – dokonał racjonalnej redukcji obsady orkiestrowej, dostosowując ją do warunków wykonania na żywo, przy jednoczesnym zachowaniu surowego i monumentalnego charakteru pierwowzoru.

Warstwa muzyczna utworu ściśle wiąże się z fabułą gry: w trakcie dramatycznej walki głównych bohaterów z Andriusem, Królem Wilków Północnego Wiatru, większość z nich ginie, a ostatecznie tylko jeden staje samotnie naprzeciw potężnemu przeciwnikowi. Ta sytuacja nadaje utworowi wielowymiarowy ładunek emocjonalny – jest w nim zarówno gniew i żal po stracie towarzyszy, jak i mroczna, heroiczna determinacja w samotnej konfrontacji z wrogiem. Kompozytor, stosując symfoniczne techniki kompozytorskie, poprzez bogatą fakturę orkiestrową i harmoniczne warstwy, kreśli obraz wyjącej zamieci, łącząc w dźwiękach złożone emocje bohaterów z mityczną aurą Króla Wilków.

Utwór utrzymany jest w tonacji „b-moll”, w tempie „Andante”. Stabilny rytm 4/4 kryje w sobie bogactwo harmonicznym warstw i zmienną fakturę. W warstwie kompozytorskiej można dostrzec zarówno hołd złożony klasycznej tradycji muzycznej – pewne fragmenty fakturalne nawiązują do struktury *Ballady f-moll Chopina*, a według komentatorów utwór może także czerpać z powagi *Requiem d-moll Mozarta*<sup>26</sup> – jak i wyrazisty dramatyzm osiągnięty za pomocą nowoczesnych

---

<sup>26</sup> Z. Chi, *Artystyczne granice muzyki w grach – o tworzeniu ścieżki dźwiękowej do Genshin Impact*, „Muzyka Ludowa” 2021, nr 6, s. 32–35.

technik orkiestracyjnych. Szybkie figuracje fortepianu przeplatają się z partiami orkiestry, tworząc iluzję wyjącej zamięci. W stosunkowo wyciszonej środkowej części utworu można dosłyszeć „tykanie zegara”, które w sam środek dramatycznej walki wprowadza refleksyjny, filozoficzny wymiar czasu.

Jako przykład symfonicznej adaptacji muzyki z gry, utwór ten zachowuje ducha oryginału, a jednocześnie ukazuje artystyczne możliwości zredukowanej wersji orkiestrowej w kontekście koncertowym.<sup>27</sup>

#### **1.5.8.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców**

8. *Music: Chen Zhiyi Arrangement: Gao Tianchang - FROZEN SYMPHONY / ZAMARZNIĘTA SYMFONIA / 冰封交响曲* (na chór mieszany z fortepianem i orkiestrą symfoniczną)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Yang Zhiyu

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Glockenspiel: Mu Jingxiang

Werbel: Lu Zhiwei

Orkiestra: Youth Chamber Orchestra of the Musicians Association of Siming District, Xiamen

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

#### **1.5.8.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych**

Na wstępie, z perspektywy *obsady wykonawczej*, utwór wykorzystuje zestawienie „fortepian + orkiestra symfoniczna + chór”, co odpowiada koncepcji rozbudowanej obsady charakterystycznej dla późnego romantyzmu (np. Mahler, Szostakowicz). Obecne w utworze skrajne kontrasty *dynamiki* (np. takty 119–120) również wpisują się w romantyczne dążenie do dramatyzmu.

---

<sup>27</sup> X. Wang, *Elektroniczna muzyka gier w adaptacjach symfonicznych: od transformacji medium do rekonstrukcji estetycznej*, „Sztuka Muzyczna” 2022, nr 3, s. 87–93.

Jak wspomniano wcześniej przy omawianiu tła kompozycyjnego, struktura *faktury* nawiązuje do elementów obecnych w *Balladzie nr 1* Chopina, a sam utwór – pod wpływem literatury romantycznej – posiada wyraźnie narracyjny charakter.

W późniejszym wywiadzie kompozytor oryginału, Chen Zhiyi, podkreślił: „staralem się inspirować technikami instrumentacyjnymi Beethovena, szczególnie w zakresie kształtowania oddechu i pauz w *melodii*, aby uzyskać brzmienie bardziej zdecydowane, głębokie i potężne – odpowiadające obrazowi wilka. Partia fortepianu symbolizuje natomiast połączenie żywiołów lodu i wiatru. Wprowadzenie chóru wzmacnia grozę wilka, a jednocześnie nadaje całości bardziej poetycki charakter.”<sup>28</sup> Z perspektywy *formy*, utwór ten przyjmuje postać *formy trzyczęściowej z wstępem i codą* (*ternary form with introduction and coda*), a jego *tonacja* to b-moll.

Schemat *formy* przedstawia się następująco:

Intro (1–16) – A (17–40) – B (41–64) – A' (65–104) – *coda* (105–koniec)

Szczegółowy podział:

Takty 1–16 – wstęp

Takty 17–40 – część A (prezentacja tematu oraz jego rozwinięcie)

Takty 41–64 – część B (odcinek kontrastowy)

Takty 65–104 – przekształcona i powracająca część A'

Takty 105–koniec – *coda*, prowadząca muzykę do kulminacji i zakończenia utworu.

Autor, na podstawie przeprowadzonych badań źródłowych, stwierdza, że tego typu *forma* jest często wykorzystywana w strukturze muzyki filmowej.<sup>29</sup> Jego podstawową funkcją jest kształtowanie rozwoju emocjonalnego muzyki oraz wprowadzenie materiału tematycznego. W dalszej analizie, opierając się na powyższym podziale *formy*, autor dokona szczegółowego omówienia struktury utworu, jednocześnie analizując ekspresję muzyczną poszczególnych części oraz proponując rozwiązania wykonawcze dla wybranych fragmentów.

Z perspektywy ogólnej, *wstęp* (takty 1–16) pełni funkcję ustalenia centrum *tonalnego* oraz podstawowej *atmosfery muzycznej*. Pod względem *harmonii* można go podzielić na cztery jednostki czterotaktowe, z których każda stanowi odrębny moduł harmoniczny. Na przykład w taktach 1–4 przebieg *harmoniczny* przedstawia się następująco: *tonika* (B ♭ minor) – *submedianta* (G ♭ Major) – *tonika z septymą* (B ♭

<sup>28</sup> Video Game Music Online (VGMO) (2021). *Wywiad z Chen Zhiyi*. [Online]. VGMO. Protokół dostępu: <https://www.vgmonline.net/you-pengchen/> [dostęp: 09.02.2026].

<sup>29</sup> C. Gorbman, *Niesłyszane melodie: muzyka narracyjna w filmie*, Bloomington 1987, s. 73–90.

minor 7) – *tonika* (B ♭ minor), czyli i — VI — i<sup>7</sup> — i. Pozostałe trzy odcinki wstępu zachowują ten sam schemat *harmoniczny*, różniąc się jedynie pod względem *instrumentacji*. W ujęciu całościowym *wstęp* rozpoczyna się i kończy na *tonice* (B ♭ minor), jednoznacznie określając *tonację* utworu.

Z punktu widzenia ekspresji muzycznej fragment ten kreuje tło i przestrzeń całej sceny. Partia fortepianu, oparta na gęstych szesnastkach, buduje obraz zimowego krajobrazu i jednocześnie nadaje muzyce impuls ruchu. W takcie 4 pojawia się sekcja smyczkowa, której brzmienie przypomina porywisty, zimowy wiatr. W takcie 9 faktura smyczków ulega zmianie – z długich *całych nut* przechodzi w gęste szesnastki, a dynamika wzrasta do *mf*. Zmiana rytmu i dynamiki prowadzi do wyraźnego wzrostu napięcia – od tego momentu muzyka nabiera dramatycznego charakteru, jakby zapowiadając nadchodzącą bitwę, jednocześnie ustanawiając ogólny nastrój utworu jako poważny i napięty.

Takty 17–40 stanowią część A, czyli prezentację tematu oraz jego rozwinięcie. W warstwie formy fragment ten kontynuuje rytmiczny charakter wstępu, jednocześnie stopniowo rozwijając materiał muzyczny i w pełni prezentując temat. W zakresie harmonii, od taktu 17 melodia fortepianu zachowuje ten sam schemat rytmiczny, jednak opiera się na zmieniających się progresjach akordowych. Autor, dla większej przejrzystości analizy, przekształcił wybrany fragment (takty 21–25) w zapis akordów homofonicznych, co pozwala wyraźniej ukazać przebieg zmian harmoniczných.

Naprzemienne stosowanie akordów durowych i molowych nadaje muzyce wyraźne poczucie ruchu i kierunku. Zmieniające się struktury harmoniczne można interpretować jako muzyczny obraz zmieniającego się otoczenia – bohater oraz towarzyszący mu wojownicy przemierzają rozległą, lodową przestrzeń, a muzyka oddaje dynamikę tej wędrówki.

The image shows a musical score for five measures, each containing a single chord. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The chords are labeled below the staff: Es-dur, b-moll, C-dur, F-dur, and b-moll. The notation is in treble and bass clefs, with the chords represented by whole notes.

Przykład 37: Akord (takty 21-25)



Przykład 38: *Music: Chen Zhiyi Arrangement: Gao Tianchang - ZAMARZNIĘTA SYMFONIA* (takty 21-25)

Od taktu 33 wejście instrumentów dętych oraz długie, szybkie *pasaże* fortepianowe dodatkowo intensyfikują napięcie, przygotowując pojawienie się partii chóralnej oraz eskalację „konfliktu muzycznego”.

Jeśli tę część muzyki przeanalizować poprzez analogię do literackiej techniki „budowania napięcia” (gradacja napięcia), jej struktura i funkcja stają się jeszcze bardziej przejrzyste.<sup>30</sup>

Pojęcie „xushi” (budowanie napięcia) oznacza, że przed pojawieniem się kluczowego wydarzenia lub postaci poprzez gwałtowne zmiany w otoczeniu tworzy się wielowarstwowe przygotowanie, dzięki czemu kulminacja nabiera większej siły oddziaływania. Kompozytor zastosował tu analogiczne podejście: *arpeggia* fortepianu przypominają ukryty, narastający nurt, *harmonia* stopniowo się zagęszcza, a faktura oraz warstwy harmoniczne stają się coraz bardziej nasycone, niczym w literackim obrazie zapowiadającym nadciągającą burzę.

Z punktu widzenia techniki muzycznej należy zwrócić uwagę, że w introdukcji oraz pierwszej części, przy tak gęstej i szybkiej fakturze, kluczowe jest utrzymanie stabilnego rytmu przez cały zespół. Na przykład w taktach 1–8 partia fortepianu zapisana jest w metrum 4/4, gdzie cztery szesnastki tworzą jednostkę taktową, jednak rzeczywisty ruch muzyczny grupuje się w trójki szesnastek.

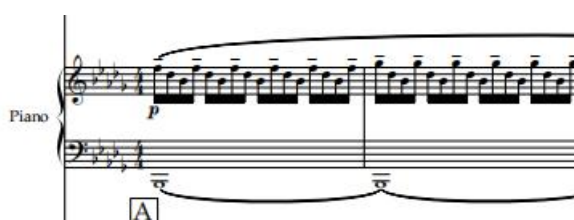
W sytuacji przełamywania regularności metrycznej dyrygent powinien posiadać szczególnie wyraźne poczucie pulsu oraz stale kontrolować ewentualne przyspieszenia i zwolnienia tempa. W praktyce własnej dyrygent może rozdzielić „wzór rytmiczny” od „ruchu muzycznego”: najpierw opanować przebieg melodii w

<sup>30</sup> Q. Tong (red.), *Podręcznik teorii literatury (wydanie poprawione)*, Beijing 2004, s. 245–246.

jednostkach miarowych, a dopiero po jego utrwaleniu powrócić do oryginalnej notacji partyturowej.



Przykład 39: Przykład nutowy z akcentem na jednostkę miary (takty 1-2)



Przykład 40: *Music: Chen Zhiyi Arrangement : Gao Tianchang - ZAMARZNIĘTA SYMFONIA* (takty 1-2 piano)

Ponadto, na przykładzie taktu 9, należy zauważyć, że w partii drugich skrzypiec, ze względu na dużą gęstość nut oraz szybkie tempo, podczas przejścia od ostatniego dźwięku poprzedniego taktu do pierwszego dźwięku kolejnego może dochodzić do przedwczesnych wejść lub stopniowego przyspieszania.

W związku z tym autor zaleca, aby w całej części introdukcji (takty 1–16) dyrygent, jednocześnie słuchając wykonania zespołu, utrzymywał w świadomości stabilny puls i koncentrował się na kontroli wspólnego rytmu orkiestry i fortepianu. W przypadku pojawienia się przyspieszeń lub rozbieżności, należy natychmiast przywrócić wykonanie do właściwego tempa i ruchu muzycznego.

Część B (takty 41–64) przedstawia scenę walki pomiędzy bohaterami a królem wilków, która ostatecznie kończy się ich tragiczną śmiercią.



Przykład 41: Gra internetowa *Genshin Impact* – Północny Wilczy Król

Od taktu 41 chór wchodzi w formie *akordu tonicznego* w tonacji b-moll, a zastosowany materiał muzyczny imituje wycie wilków. Kompozytor podkreśla, że wprowadzenie chóru znacząco wzmacnia obraz „wilka” pod względem siły oddziaływania, a jednocześnie nadaje całości bardziej poetycki charakter.<sup>31</sup>

Z punktu widzenia harmonii materiał w taktach 41–48 jest identyczny jak w taktach 49–57. W pierwszym odcinku (41–48) główną melodię wykonuje grupa instrumentów dętych, natomiast w drugim (49–57) przejmują ją smyczki (konkretnie pierwsze skrzypce). Przeniesienie tematu z dętych do smyczków oznacza w istocie przejście od „ekspresji zewnętrznej” do „ekspresji wewnętrznej”, co nie tylko pogłębia wyraz emocjonalny, ale także wzmacnia spójność brzmieniową utworu.

Z punktu widzenia wykonawców fragment ten wymaga szczególnej uwagi w zakresie kontrastu pomiędzy krótką artykulacją a prowadzeniem długich fraz i *oddechu*. Na przykład w taktach 41–43 krótkie wejścia oraz szybkie *oddechy* powinny być realizowane z większym udziałem wsparcia mięśni brzucha, w połączeniu z techniką wokalną *niskiej pozycji krtani*.<sup>32</sup> Aby zapewnić stabilność *barwy dźwięku* oraz skupienie emisji, krótkie dźwięki powinny zachować zarówno wyrazistość, jak i odpowiednią dynamikę.

W przypadku wykonywania długich wartości rytmicznych, ciągłość partii chóralnej stawia wyższe wymagania wobec kontroli oddechu i dynamiki. Szczególną

<sup>31</sup> Video Game Music Online (VGMO) (2021). *Wywiad z Chen Zhiyi*. [Online]. Protokół dostępu: <https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404625596474065200> [dostęp: 15.02.2026].

<sup>32</sup> S. Wang, *Mechanizm głosu i formant śpiewaczy – odpowiedź dla Sundberga*, „Sztuka Muzyczna” 1993, nr 1, s. 66–73.

uwagę należy zwrócić na relację pomiędzy końcówkami długich wartości a początkiem krótszych dźwięków.

Na przykład w taktach 42–43, przy obecności oznaczenia *crescendo*, istnieje ryzyko, że pierwszy ósemkowy dźwięk w takcie 43 zostanie wykonany z nadmierną siłą, co prowadzi do zaburzenia równowagi całej frazy. Dlatego wykonawcy powinni zwrócić szczególną uwagę na kontrolę oddechu oraz precyzyjne kształtowanie dynamiki, aby zachować spójność przebiegu muzycznego.

Z perspektywy instrumentacji, w tej części kluczowe znaczenie ma współpraca trzech elementów: akompaniamentu fortepianowego, chóru oraz orkiestry.

Autor wskazuje dwa najbardziej charakterystyczne przykłady. Pierwszy dotyczy taktów 41–48: sekcja dęta oraz instrumenty perkusyjne wypełniają tu przestrzeń pozostawioną przez chór, dlatego ich wzajemna koordynacja jest niezwykle istotna. Dyrygent powinien zadbać o właściwe proporcje brzmieniowe pomiędzy chórem a orkiestrą, tak aby ich dźwięk tworzył spójną i zintegrowaną całość. Należy unikać sytuacji, w której partie chóralne i instrumentalne konkurują ze sobą – zamiast tego powinny się wzajemnie uzupełniać.

Drugi przykład obejmuje takty 58–59, gdzie kluczowa jest współpraca pomiędzy orkiestrą a fortepianem. Flet *piccolo*, flet oraz dzwonki (*glockenspiel*) w wysokim rejestrze pełnią funkcję rozjaśnienia barwy dźwięku oraz wzmocnienia efektu brzmieniowego. W takcie 59 ta jasna *barwa* zostaje przeniesiona do partii fortepianu, dlatego pianista powinien dostosować zarówno barwę dźwięku, jak i dynamikę w taki sposób, aby płynnie przejść charakter brzmieniowy tych instrumentów. Tylko w ten sposób możliwe jest naturalne przekazanie melodii z orkiestry do fortepianu.

41 **B**

Picc.

Fl. 3 *mf*

Ob. 3 *mf*

Cl. *mf*

Bsn. 3 *mf*

Tpt. 1, 2

Tba. *f* *mp*

B. D. *f* *mp* *mp* *f* *mp* *f*

Glock.

Cym.

S. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*  
哈 哈 哈 啊 哈 哈 哈 啊 哈 哈

A. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*  
哈 哈 哈 啊 哈 哈 哈 啊 哈 哈

T. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*  
哈 哈 哈 啊 哈 哈 哈 啊 哈 哈

B. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*  
哈 哈 哈 啊 哈 哈 哈 啊 哈 哈

Przykład 42: *Music: Chen Zhiyi Arrangement: Gao Tianchang -*  
*ZAMARZNIĘTA SYMFONIA* (takty 41-48)

58

Fl. 3

Obo. 3

Cl.

Bsn. 3

Tpt. 1, 2

Tbn.

B. D.

Glck.

Cym.

S.

A.

T.

B.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Przykład 43: *Music: Chen Zhiyi Arrangement: Gao Tianchang -*  
*ZAMARZNIĘTA SYMFONIA* (takty 58-59)

Takty 65–104 można traktować jako przekształconą i ponownie wprowadzoną część A. Autor, łącząc analizę z *codą* (takty 105–koniec), pragnie zwrócić szczególną uwagę na dramaturgię muzyczną tych fragmentów. Na podstawie analizy partytury oraz odsłuchu można zauważyć, że rozwój muzyczny nie opiera się tu na

wprowadzaniu nowego materiału tematycznego, lecz na zmianach w zakresie faktury i instrumentacji, które stopniowo budują napięcie emocjonalne.

W dalszym przebiegu utworu faktura smyczków oraz warstwy brzmieniowe ulegają zagęszczeniu, co odzwierciedla przemianę emocjonalną bohatera – od początkowego odrętwienia i cierpienia do narastającego gniewu. Ten charakter „gniewu” utrzymuje się aż do taktu 96. W rzeczywistości to właśnie dwie ostatnie części (odcinek B oraz *coda*) w pełni ukazują główny temat emocjonalny tego fragmentu – *Gniew*.

W tych końcowych odcinkach instrumenty dęte pojawiają się w sposób „fragmentaryczny”. Na przykład w taktach 97–102 występuje efekt swoistej „sztafety” pomiędzy instrumentami: po wejściu klarnetu, oboju i fagotu nagle pojawia się linia fletu i fletu *piccolo*, która równie szybko zanika, za każdym razem w jasnej, wyrazistej barwie dźwięku. Można przypuszczać, że kompozytor wykorzystuje ten środek do ukazania dynamicznej walki – pełnej nagłych zwrotów i intensywnych starć. Wraz z narastającym napięciem, symbolizowanym przez „puls” i „walkę”, emocje bohatera – smutek i gniew – stopniowo się kumulują.

Wraz z dalszym zagęszczeniem harmonii oraz wzmocnieniem kontrastów brzmieniowych melodia przechodzi do *cody* (od taktu 105). Partie chóralne rozwijają się w szerokich, długich liniach *melodycznych*, co prowadzi do pionowego rozszerzenia przestrzeni brzmieniowej i buduje atmosferę tragicznego patosu, doprowadzając muzykę do kulminacji.

Następnie w takcie 120 następuje nagłe przerwanie przebiegu muzycznego – pozostaje jedynie brzmienie przypominające „dzwony”. To gwałtowne przejście od wysokiej gęstości faktury do skrajnej redukcji tworzy silny kontrast strukturalny, wywołując efekt „zatrzymania” i „zawieszenia” w percepcji słuchowej, co dodatkowo wzmacnia dramatyczny charakter zakończenia całego utworu.

W niniejszym rozdziale nie przewidziano dodatkowych uwag uzupełniających, Tekst całego utworu nie posiada konkretnego znaczenia.

### 1.5.9 *Xu Jingqing - CLOUD PALACE RAPID TUNE / DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU / 云宫迅音* (na orkiestrę smyczkową z fortepianem)

#### 1.5.9.1 Omówienie kontekstu powstania utworu

*DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU* to utwór otwierający serial *Wędrownik na Zachód* z 1986 roku, skomponowany przez Xu Jingqinga. Jest to jedna z najbardziej znanych melodii w Chinach, a nawet w całej Azji Wschodniej, uważana za „ojca chińskiej muzyki elektronicznej”.<sup>33</sup>

Inspiracja na ten utwór przyszła przypadkiem: Xu Jingqing usłyszał brzęk uderzanych przez robotników metalowych pojemników na jedzenie za oknem i natychmiast uchwycił ten klasyczny rytm. Aby oddać wrażenie Sun Wukonga sunącego na obłokach, z dużą śmiałością sięgnął po elektroniczną perkusję, wówczas w Chinach rzadko spotykaną, tworząc fantastyczny, nieziemski efekt dźwiękowy. Główna melodia utrzymana jest w klasycznej chińskiej siedmiostopniowej skali qingyue. Nie jest to jednak kompozycja w czysto tradycyjnym, chińskim stylu – stanowi raczej organiczne połączenie z europejskimi skalami.

W konserwatywnym środowisku muzycznym Chin lat 80. Jingqing Xu z niebywałą jak na tamte czasy odwagą połączył muzykę elektroniczną, zachodnią orkiestrę symfoniczną i chińską muzykę ludową. Utwór, pozbawiony słów, w ciągu zaledwie trzech minut maluje obraz niezwykłego, pełnego akcji i romantyzmu daoistycznego świata – pejzaż wschodniej mitologii. Jest on nie tylko zbiorową pamięcią kilku pokoleń, ale stał się także chińskim symbolem kulturowym. W 2024 roku, wraz z ogromną popularnością gry *Black Myth: Wukong*, utwór ten został na nowo zaaranżowany i po raz kolejny zachwycił świat, potwierdzając swoją ponadczasową żywotność.<sup>34</sup>

Wersja zaprezentowana podczas koncertu to opracowanie na fortepian i kwartet

<sup>33</sup> C. Chen, *Archiwum realizacji serialu „Wędrownik na Zachód”* (wersja z 1982 roku) (西游记拍摄档案), Beijing 2018, s. 241.

<sup>34</sup> CCTV (2024). *Ekskluzywna odpowiedź 82-letniego kompozytora Jingqing Xu w związku z adaptacją utworu „Cloud Palace Rapid Tune” w grze „Black Myth: Wukong”*. [Online]. Protokół dostępu: <https://v.cctv.cn/2024/09/28/VIDE6TmwVml3g6ubkKkp56OS240928.shtml> [dostęp: 15.02.2026].

smyczkowy, które – zachowując oryginalną harmonię i styl utworu – minimalizuje liczbę instrumentów, umożliwiając tym samym *ŻWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU* dotarcie do światowej publiczności w zróżnicowanych aranżacjach wykonawczych.

### 1.5.9.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców

9. *Xu Jingqing - CLOUD PALACE RAPID TUNE / DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU / 云宫迅音* (na orkiestrę smyczkową z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncui

Akompaniament fortepianowy: Yang Zhiyu

Orkiestra: Youth Chamber Orchestra of the Musicians Association of Siming District, Xiamen

### 1.5.9.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych

*DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU* pod względem systemu tonalno-modalnego opiera się początkowo na strukturze 7 tryb 宫 qingyue siedmiostopniowy, zbudowanej na wysokości dźwięku „B b”, a następnie przechodzi w strukturę 1 tryb 宫 qingyue siedmiostopniowy, opartą na wysokości dźwięku „C”.

Poniżej przedstawiono schemat nazewnictwa nazw dźwięków oraz ich funkcji w niniejszym utworze.

Takty 1-47:

|                                              |     |   |   |     |   |   |    |
|----------------------------------------------|-----|---|---|-----|---|---|----|
| chińska notacja<br>liczbowo-<br>solmizacyjna | b 7 | 1 | 2 | b 3 | 4 | 5 | 6  |
| chińska notacja                              | 宫   | 商 | 角 | 清角  | 徵 | 羽 | 变宫 |
| Nuty                                         | B b | C | D | E b | F | G | B  |

Takty 48-82:

|                                              |   |   |   |    |   |   |    |
|----------------------------------------------|---|---|---|----|---|---|----|
| Chińska notacja<br>liczbowo-<br>solmizacyjna | 1 | 2 | 3 | 4  | 5 | 6 | 7  |
| Chińska notacja                              | 宫 | 商 | 角 | 清角 | 徵 | 羽 | 变宫 |
| Nuty                                         | C | D | E | F  | G | A | B  |

Choć ogólna podstawa systemu tonalno-modalnego utworu opiera się na chińskiej skali narodowej, kompozycja ta integruje również liczne cechy zachodnich systemów tonalnych. W taktach 1–5 główny materiał muzyczny opiera się na akordzie durowym zbudowanym na dźwięku *G* 羽 (G, B $\flat$ , D). W takcie 6 *harmonia* przechodzi w *akord durowy* oparty na dźwięku *E* 清角.

Od taktu 9 w partiach drugich skrzypiec oraz altówki pojawia się wyraźna linia melodyczna. Całość harmonii, wywodząca się z akordu durowego na *G* 羽, rozwija się stopniowo ruchem sekundowym (ruch krokowy), by w takcie 16 wprowadzić główny materiał tematyczny.

Przykład 44: Xu Jingqing - DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU  
(takty 12-17)

Część prezentująca materiał tematyczny (takty 16–23) opiera się na dwóch zasadniczych kontrastach.

Pierwszym z nich jest kontrast tonalno-modalny: materiał melodyczny w taktach 16–18 reprezentuje charakterystyczną, płynną linię chińskiego systemu tonalno-modalnego (podobny typ melodii występuje również w utworze *Motyłowi kochankowie*). Natomiast w takcie 19 pojawia się materiał oparty na zachodnim akordzie (D–F♯–A), przedstawiony w formie *arpeggia*.

Drugim aspektem jest kontrast w zakresie *faktury*: zestawienie linearnej melodii (takty 16–18) z akordową, homofoniczną strukturą w takcie 19.

Zastosowanie różnorodnych materiałów muzycznych sprawia, że część tematyczna wyróżnia się szczególnie bogatym i efektownym brzmieniem.

Takty 24–31 stanowią przekształcenie materiału tematycznego. Ekspresja muzyczna tej części jest ściśle powiązana z fabułą powieści *Wędrówka na Zachód*.<sup>35</sup> Fragment ten przedstawia pałace nieśmiertelnych unoszące się ponad chmurami – pełne przepychu i elegancji – oraz sceny uczty i tańca bogów w Niebiańskim Pałacu.

W taktach 32–47 wykorzystany zostaje nadal materiał *tematyczny* oraz jego przekształcenia, jednak w warstwie percepcyjnej następuje wyraźne spotęgowanie ekspresji – muzyka rozwija się w kierunku coraz silniejszego napięcia i intensywniejszego wyrazu.



Przykład 45: Fragment serialu telewizyjnego *Wędrówka na Zachód* (wersja z 1986 roku)

<sup>35</sup> C. Huang, O artystycznych cechach muzyki filmowej i telewizyjnej — na przykładzie serialu „Wędrówka na Zachód” (wersja z 1986 r.), „Piękno i Czas: Miasto” 2015, nr 1, s. 96–98.

Takty 48–91, przy dalszym wykorzystaniu materiału *tematycznego* oraz jego przekształceń, wprowadzają wyraźną modulację, która zmienia ogólną barwę harmoniczną utworu. W porównaniu z poprzednim fragmentem – charakteryzującym się jasną i płynną melodią – ta część wyróżnia się bogatszą i bardziej dekoracyjną harmonią oraz pełniejszą fakturą.

Zastosowanie modulacji nie tylko rozszerza przestrzeń brzmieniową, lecz także pozwala ukazać ten sam materiał tematyczny w nowym kontekście tonalnym, co zapobiega monotonii wynikającej z powtórzeń. Z perspektywy ekspresji muzycznej fragment ten można interpretować jako dalsze rozwinięcie sceny „uczty w Niebiańskim Pałacu”.

W takcie 72 następuje nagła zmiana zarówno stylu, jak i materiału muzycznego – główna melodia przechodzi z partii smyczków do fortepianu. Ostatnia część utworu ma charakter wyraźnie wirtuozowski. Partia fortepianu pełni tu funkcję demonstracji możliwości technicznych oraz efektu brzmieniowego – poprzez dużą gęstość *nut* oraz szybkie zmiany tempa muzyka osiąga kolejny punkt kulminacyjny. Takie rozwiązanie, z dominującą rolą fortepianu, stanowi również efektowne zakończenie całego utworu.

#### 1.5.9.4 Uzupełniający opis

W kontekście tematu *Siedem emocji i sześć pragnień* autor wybrał ten utwór jako reprezentację emocji Radość z dwóch powodów. Po pierwsze, z perspektywy brzmieniowej kompozycja ma charakter jasny i pozytywny, wywołując u słuchacza uczucie lekkości i przyjemności.

Po drugie, istotne jest również znaczenie samego utworu. Jako muzyka przewodnia do serialu *Wędrowniacy na Zachód* (wersja z 1986 roku), towarzyszy ona historii czterech bohaterów przechodzących przez osiemdziesiąt jeden prób, aż do osiągnięcia oświecenia. Dla autora „radość” w tym kontekście nie oznacza jedynie powierzchownej wesołości, lecz raczej poczucie spełnienia i wyzwolenia po przezwyciężeniu trudności.

### **1.5.10 Lyrics & Music: Lin Jianxiong - THE FIRE DANCE OF MOON / TANIEC OGNIĄ POD KSIĘŻYCEM / 月之火舞 (na chór mieszany z fortepianem)**

#### **1.5.10.1 Omówienie kontekstu powstania utworu**

*TANIEC OGNIĄ POD KSIĘŻYCEM*, to utwór na chór mieszany autorstwa singapurskiego kompozytora Jianxiong Lim, pochodzący z jego serii *12 pieśni dla chóru dziecięcego*.<sup>36</sup> Inspiracją do powstania utworu było głębokie zamiłowanie kompozytora do literatury fantasy w dzieciństwie – stanowi on muzyczną wizję odległego, futurystycznego świata i jego artystyczną projekcję.<sup>37</sup>

Utwór buduje narrację o zabarwieniu eschatologicznym: po tym, jak Ziemia została zniszczona przez wojnę i katastrofę ekologiczną, ocalali ludzie kierują wzrok ku Księżycowi, pokładając w nim nadzieję na idealny dom i pragnienie odbudowy cywilizacji. W tej muzycznej opowieści ludzie, przy melodii roztańczonej niczym płomień, gromadzą się na płonących szczytach gór, by tańczyć – a ich zrytualizowane, zbiorowe działanie staje się celebracją narodzin i trwania „Luny” – tej odrodzonej krainy. Temat ten niesie ze sobą zarówno głęboką refleksję nad realnymi problemami środowiskowymi, jak i ukazuje duchową odporność człowieka w poszukiwaniu transcendencji w obliczu kryzysu.

Analizując utwór od strony technik kompozytorskich, *TANIEC OGNIĄ POD KSIĘŻYCEM* buduje strukturę brzmieniową wokół centralnych obrazów „ognia” i „światła”. W warstwie dynamicznej utwór przechodzi od delikatnych, ledwo słyszalnych dźwięków ku żarliwej ekspresji, od ciszy i wyciszenia ku uniesieniu – chwilami przywodząc na myśl nagle światło w ciemności, by za chwilę rozbrzmieć potężnym, płonącym żywiołem. Kompozytor umiejętnie wykorzystuje kontrasty i przenikanie się barw poszczególnych głosów chóru mieszanego, a poprzez dialog solisty z chórem, przeplatanie się partii fortepianu i perkusji, tworzy bogatą, wielowymiarową przestrzeń akustyczną. Wprowadzenie instrumentów perkusyjnych, takich jak werbel, wzmacnia rytmiczną energię utworu i jego obrzędowy charakter,

<sup>36</sup> J. Lim, *12 pieśni dla chóru dziecięcego*, Singapore 2018, s. 45.

<sup>37</sup> J. Lim, wywiad z 15 sierpnia 2020, cyt. za: S. Wang, *Współczesna twórczość chóralna w Singapurze*, Singapore 2021, s. 112.

nadając „płomiennej melodii” namacalny, dźwiękowy kształt.

Utwór ten, łączący walory artystyczne z głębią myśli, stanowi nie tylko muzyczny obraz fantasy, ale także poetyckie pytanie o losy ludzkości i przetrwanie cywilizacji. W ostatnich latach *TANIEC OGNIĄ POD KSIĘŻYCEM* był wykonywany przez wiele zespołów, w tym przez Chór Studencki Uniwersytetu Finansów i Ekonomii w Szanghaju, a także prezentowany na ważnych scenach, takich jak Letni Festiwal Muzyczny w Szanghaju. Jego unikalna tematyka i bogactwo wyrazu spotkały się z szerokim uznaniem publiczności.

#### **1.5.10.2 Przedstawienie zespołów artystycznych oraz głównych wykonawców**

*10. Lyrics & Music: Lin Jianxiong - FIRE DANCE UNDER THE MOON / TANIEC OGNIĄ POD KSIĘŻYCEM / 月之火舞* (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

Werbel: Lu Zhiwei

#### **1.5.10.3 Analiza formy, struktury tonalnej oraz szczegółów muzycznych**

*TANIEC OGNIĄ POD KSIĘŻYCEM* jest utworem na chór mieszany (*Soprano, Alto, Tenor, Bass*) z akompaniamentem fortepianowym oraz instrumentami perkusyjnymi. Oznaczenie tempa to *Andante Moderato* ( $\approx 80$ ). Z punktu widzenia systemu tonalno-modalnego utwór opiera się na chińskiej skali pentatonicznej, zintegrowanej z nowoczesnym językiem *harmonii chóralnej*, tworząc strukturę o charakterze „nietrwałej tonalności” wykraczającą poza tradycyjny system dur-moll (oraz klasyczne chińskie systemy modalne). Całość wykazuje cechy współczesnego stylu chóralnego o charakterze rytualnym i tanecznym.

W całym utworze struktura brzmieniowa budowana jest wokół dwóch głównych obrazów – „ognia” i „tańca”. Napięcie muzyczne rozwija się od pierwszego taktu i stopniowo narasta aż do kulminacji w końcowej części utworu.

Z powyższej analizy wynika, że harmonia oraz forma znacząco odbiegają od tradycyjnych modeli. Dlatego autor, analizując szczegóły kompozycji, koncentruje się

przede wszystkim na obrazie muzycznym oraz kształtowaniu atmosfery muzycznej. Podział na odcinki oparty jest nie na klasycznej formie, lecz na zmianach materiału muzycznego i transformacjach obrazów dźwiękowych.

Takty 1–16 stanowią pierwszą część utworu. Całość utrzymana jest w brzmieniu zbliżonym do a-moll. Pod względem ekspresji fragment ten charakteryzuje się spokojną i łagodną atmosferą. Linia melodyczna jest szeroko prowadzona, oparta głównie na ruchu sekundowym, bez dużych skoków interwałowych, co nadaje muzyce płynność i ciągłość. Taki sposób prowadzenia melodii tworzy wrażenie subtelnej piękna i delikatnego przepływu, przypominając taniec rozwijający się powoli w świetle księżyca. W ujęciu ogólnym fragment ten pełni funkcję stworzenia „tła muzycznego” dla całej kompozycji.

Takty 17–27 stanowią drugą część utworu. W porównaniu z pierwszym fragmentem, o spokojnym i łagodnym charakterze, tutaj następuje wyraźny kontrast zarówno w zakresie stylu, jak i rytmu. Od taktu 17 rytm staje się bardziej zagęszczony, a impuls muzyczny wyraźnie się wzmacnia, co prowadzi do szybkiej zmiany atmosfery. W taktach 17–19 materiał opiera się na dźwiękach akordu (A–C–E), które stanowią podstawę rozwoju melodii poprzez stopniowe podnoszenie wysokości dźwięków, budując napięcie i naturalnie prowadząc do bardziej wyrazistego materiału w taktach 21–22.

Jeśli pierwsza część przedstawia obraz delikatnego tańca w świetle księżyca, to od tego momentu taneczność muzyki staje się znacznie bardziej wyrazista. Spokojna i powściągliwa atmosfera stopniowo przekształca się w ekspresję bardziej intensywną i otwartą, a napięcie emocjonalne narasta, przygotowując rozwinięcie w kolejnych fragmentach utworu.

The musical score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It features a tempo of 80 and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The lyrics are in Polish. The score shows a transition from a soft, slow tempo to a more rhythmic and expressive one. The lyrics are: 'Lu na lu na za za bah dah bah za za bah dah bah'.

Przykład 46: *Lyrics & Music: Lin Jianxiong - TANIEC OGNI POD KSIĘŻYCEM*  
(takty 16-18)

Takty 28–41 stanowią trzecią część utworu. Takt 28 pełni wyraźną funkcję przejściową – z jednej strony podtrzymuje napięcie rytmiczne poprzedniego fragmentu, z drugiej wprowadza chwilowe uporządkowanie i oddech w przebiegu muzycznym. Od taktu 29 pojawia się nowy materiał muzyczny, którego sposób opracowania jest zbliżony do części refrenowej utworu *GÓRA MONI*.

Na przykład w taktach 29–30 muzyka w obrębie jednego taktu stopniowo buduje *crescendo*, osiągając lokalny punkt kulminacyjny, po czym w kolejnym takcie dynamika gwałtownie opada. Tego rodzaju kontrast „narastanie – rozładowanie” sprawia, że muzyka nabiera wyraźnej plastyczności, zróżnicowania i pulsującej energii, jednocześnie wzmacniając jej taneczny charakter. Dzięki powtarzającym się falom dynamiki napięcie muzyczne jest stopniowo podnoszone.

Takty 42–67 tworzą czwartą część utworu. O ile odcinki 1–41 akcentowały przede wszystkim aspekt „taneczny”, to tutaj zostaje on wzbogacony o element „śpiewności”, co znacząco pogłębia warstwę ekspresyjną i obrazowość muzyki.

Po pierwsze, oznaczenie *Con Spirito* wskazuje na wykonanie pełne energii i pasji, co wyznacza ogólny charakter tej części. Po drugie, zarówno zapis nutowy, jak i efekt brzmieniowy wskazują na wyraźną zmianę materiału muzycznego: wcześniejsze fragmenty opierały się na wyraźnych, rytmicznych schematach o charakterze „tanecznym”, natomiast tutaj *melodia* staje się bardziej płynna i kantylenowa.

Na przykład w taktach 41–49, w połączeniu z tekstem i linią *melodyczną*, powstaje obraz „śpiewu pod księżycem”. Przy zachowaniu pierwotnej pulsacji tanecznej wprowadzone zostają bardziej ciągłe i rozwinięte linie *melodyczne*, dzięki czemu elementy „śpiewu” i „tańca” współistnieją i przenikają się w obrębie jednego odcinka. Całość rozwija się w sposób spójny, łącząc energię z lirycznością i naturalnie prowadząc do kolejnej części utworu.

Con Spirito  
♩ = 80  
mf

S  
Let the world be filled with de - sire oh

A  
Let the world be filled with de - sire oh

Przykład 47 *Lyrics & Music: Lin Jianxiong - TANIEC OGNIA POD KSIĘŻYCEM* (takty 42-43)

Takty 70–81 stanowią ostatnią część całego utworu. Oznaczenie *Grandioso* nadaje temu fragmentowi ogólny charakter monumentalny i uroczysty. Z punktu widzenia zapisu nutowego, liczne, pełne akordy homofoniczne oraz stosunkowo ciężka faktura znacząco zagęszczają warstwę brzmieniową, dzięki czemu efekt dźwiękowy staje się bardziej rozległy i potężny. Na tej podstawie ekspresja muzyczna stopniowo nabiera cech wspaniałości i podniosłości, a napięcie emocjonalne nieustannie rośnie.

W tym fragmencie różne elementy muzyczne współdziałają ze sobą: instrumenty perkusyjne wzmacniają rytm i dynamikę, partie chóralne rozszerzają przestrzeń brzmieniową, natomiast akompaniament fortepianowy pełni funkcję łączącą i napędzającą przebieg muzyczny. Nałożenie się wielu warstw brzmieniowych powoduje jednoczesne rozszerzenie muzyki w wymiarze wertykalnym i horyzontalnym, prowadząc do silnego efektu kulminacyjnego.

#### 1.5.10.4 Uzupełniający opis

Po osiągnięciu szczytu napięcia muzyka zostaje nagle zamknięta, kończąc się w sposób zdecydowany i wyrazisty, co nadaje całości mocne, efektowne zakończenie.

Niniejszy utwór pełni funkcję bisu koncertowego i nie został włączony do cyklu tematycznego *Siedem emocji i sześć pragnień*. Stanowi on swoisty „element niespodzianki”, zamykający całość koncertu.

W nagraniach audio-wideo można zauważyć kilka wyraźnych momentów, w których dochodzi do rozbieżności pomiędzy chórem a dyrygentem. Autor przedstawia poniżej analizę przyczyn oraz refleksję nad tym zjawiskiem.

Po pierwsze, chór był bardzo dobrze zaznajomiony z tym utworem – poprzez liczne występy konkursowe wypracował własny sposób interpretacji. Tymczasem autor, jako dyrygent, opierał swoją koncepcję głównie na zapisie nutowym (rytmu i metrum), nie uwzględniając w pełni praktyki wykonawczej zespołu.

Po drugie, partia perkusyjna była realizowana w sposób *improvizowany*. Muzycy perkusyjni wielokrotnie współpracowali wcześniej z chórem, dzięki czemu chór dobrze znał ich schematy rytmiczne. Autor natomiast w krótkim czasie nie zdołał w pełni opanować tych wzorców. Dopiero analiza nagrania po koncercie pozwoliła mu zrozumieć i rozwiązać ten problem.

Stanowi to – jak podkreśla autor – jego największą słabość: mimo posiadania uporządkowanej wiedzy i doświadczenia w zakresie prowadzenia prób chóralskich, zabrakło mu elastyczności i szybkiej reakcji w sytuacji wykonawczej. Jako dyrygent powinien on rozwijać tę umiejętność w dalszej praktyce.

Warto również zaznaczyć, że w oryginalnej partyturze nie przewidziano partii perkusji – jej dodanie stanowi formę innowacji. Zastosowane wzorce *rytmiczne* są wynikiem improwizacji perkusistów i nawiązują do elementów *Luogu jing* , podobnie jak w utworze *GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA*.

## **Rozdział II**

### **Podsumowanie i refleksje po koncercie**

## 2.1 Problemy napotkane podczas prób z chórem

Po przeprowadzeniu prób chóranych, realizacji koncertu oraz analizie nagrań wideo autor wyraźnie stwierdza, że nie było to wykonanie w pełni udane. Szczególnie widoczne problemy pojawiły się w przypadku zespołu chóralnego podczas pracy nad utworami skomponowanymi przez polskiego kompozytora. W niniejszym rozdziale autor, odnosząc się do procesu prób chóru oraz do problemów strukturalnych współczesnej edukacji muzycznej w Chinach, opisuje zaobserwowane trudności i – w miarę możliwości – proponuje ich rozwiązania.

Szczegółowe wyliczenie wszystkich błędów byłoby zbyt obszerne, a wiele z nich ma wspólne przyczyny. Dlatego autor koncentruje się na kilku najbardziej reprezentatywnych problemach, analizując ich źródła oraz proponując odpowiednie metody ich rozwiązania.

### **Problem 1: brak świadomości muzycznej oraz brak pewności własnych umiejętności**

Podczas prób nad fragmentem *THE DUDGEON* (takty 48–88) problemy chóru były szczególnie widoczne.

Odwołując się do wcześniejszej analizy muzycznej (1.5.6), można podsumować założenia tego fragmentu: pod względem *barwy dźwięku* kompozytor zamierzał, aby głosy *Soprano i Alto* – wykonywane w swobodnym metrum (*tempo rubato / free rhythm*) – imitowały dźwięk wichru i śnieżycy na zewnątrz. Jednocześnie głosy *Tenor i Bass* wraz z partią fortepianu tworzą linię melodyczną opartą na akordach homofonicznych, symbolizującą szloch bohatera.

W zakresie faktury kompozytor zestawia płynną, powracającą melodię (warstwa względnie statyczna) z opadającym ruchem *akordów*, tworząc kontrast „statyczne – dynamiczne” oraz „realne – iluzoryczne”. Dzięki temu muzyka nabiera charakteru obrazowego, ukazując scenę bohatera płaczącego wśród śnieżycy.

Zgodnie z tym założeniem wykonawczym efekt powinien polegać na jednoczesnym wyraźnym słyszeniu swobodnej *melodii* w głosach *Soprano i Alto* oraz

ciężkich, melancholijnych akordów w niższych głosach, co razem pozwala na muzyczne zobrazowanie emocji Smutek.

W praktyce prób pojawił się jednak poważny problem: mimo licznych demonstracji i wyjaśnień dotyczących wykonania w swobodnym metrum, żaden z członków chóru nie chciał samodzielnie rozpocząć śpiewu. W rezultacie autor był zmuszony przypisywać konkretne wejścia poszczególnym osobom (np. wskazując konkretnych śpiewaków do rozpoczęcia w określonych jednostkach taktowych). Choć rozwiązanie to pozwoliło technicznie zrealizować fragment, zatraciło ono pierwotną ideę „swobodnego rytmu”.

Po konsultacji z wykładowcą dyrygentury chóralnej z jednej z chińskich uczelni autor uzyskał wyjaśnienie: większość studentów muzyki i chórzystów w Chinach nie miała wcześniej kontaktu z tego typu techniką wykonawczą. W związku z tym brak znajomości tej koncepcji oraz doświadczenia wykonawczego stał się główną przyczyną opisanych trudności.



The image shows a musical score for Example 48, titled "Franciszek Rusek THE DUDGEON (takty 48-51)". The score is written for Soprano (S.), Alto (A.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "ca 5\"", "ca 5\"", and "ca 10\"". The Soprano part begins at measure 48 with a piano (p) dynamic. The Alto part begins at measure 49 with a piano (p) dynamic. The Piano part begins at measure 48 with a piano (p) dynamic and includes a section marked "6" and "(improvisando ad lib.)".

Przykład 48: *Franciszek Rusek THE DUDGEON* (takty 48-51)

6

52

S.

A.

T. *pp*

B. *pp*

Pno. *pp*

*ped.* — \* *ped.* — \* *ped.* — \* *sim.*

Zdaniem autora brak świadomości muzycznej jest tylko jedną z przyczyn problemu. Podobna sytuacja pojawiła się również w takcie 29 fragmentu odpowiadającego emocji Smutek. W tym przypadku trudności w wykonaniu melodii wynikają także z innych czynników.

Na przykład w analizowanym fragmencie, gdy bardziej zaawansowany chórzysta kończy wykonanie sekwencji dźwięków „C, D, B ♭, F♯, G” i robi krótką przerwę na oddech, mniej pewni wykonawcy – nie słysząc już prowadzącego głosu – natychmiast tracą orientację i pewność siebie. W efekcie przerywają śpiew niezależnie od miejsca w melodii, co prowadzi do powstania „zsynchronizowanych pauz” w miejscu, gdzie powinna występować płynna, *legato* linia melodyczna.

Podsumowując, na niezadowalający efekt końcowy wpłynęło nałożenie się wielu czynników: braku doświadczenia, niewystarczającej świadomości muzycznej oraz psychologicznej niepewności wykonawców.



Przykład 50: *Franciszek Rusek THE SORROW* (takty 29-31)

## Problem 2: zbyt powierzchowne czytanie partytury oraz płytkie rozumienie dynamiki

Kontynuując poprzednią analizę – która koncentrowała się na świadomości własnych umiejętności wykonawców – w tym miejscu autor zwraca uwagę na problem podejścia chórzystów do samej partytury. Również podczas pracy nad fragmentem *THE DUDGEON* (takty 48–88) zauważono, że rozumienie dynamiki przez zespół było zbyt uproszczone.

Jak wynika z wcześniejszej analizy, zamierzony efekt brzmieniowy tej części polega na jednoczesnym zachowaniu wyraźnej, swobodnej melodii w głosach *Soprano* i *Alto* oraz głębokiej, melancholijnej warstwy harmoniczej w głosach niższych, co pozwala muzycznie zobrazować emocję Smutek. Realizacja tego założenia wymaga bardzo precyzyjnej kontroli *dynamiki*.

Na przykład w taktach 72–75 autor instruował chór: „w tym fragmencie głosy *Tenor* i *Bass* powinny realizować *poco a poco cresc*”. Jednak chórzyści zinterpretowali *crescendo* w sposób dosłowny i uproszczony – jako natychmiastowe zwiększenie głośności – przechodząc gwałtownie do ekstremalnego *ff*. W rezultacie zaburzona została równowaga brzmieniowa, a próba chwilowo straciła spójność.

Podobne sytuacje występowały również podczas prób utworu *Góra Moni*. Wielu chórzystów reagowało na oznaczenia ekspresyjne i *dynamiczne* w sposób schematyczny, bez uwzględnienia kontekstu muzycznego. Takie podejście świadczy

o pomijaniu fundamentalnej zasady – postrzegania muzyki jako spójnej i całościowej struktury, a nie zbioru odizolowanych oznaczeń wykonawczych.

Przykład 51: *Franciszek Rusek THE DUDGEON* (takty 72-75)

### Problem 3: brak poczucia pulsu i rytmu

Przyczyny tego problemu są w pewnym stopniu zbliżone do tych omówionych w problemie 2, jednak jego istota polega przede wszystkim na niewystarczającej wrażliwości chórzystów na metrum oraz niedostatecznym rozumieniu *ruchu muzycznego*.

Podczas prób utworu *NIE SŁUCHAJ*, na przykładzie taktu 15 „汹涌如江流”, można było zaobserwować, że ze względu na niejasne rozumienie trioli, chórzyci wykonywali trzy sylaby jako trzy równe ósemki.

Sytuacja ta świadczy nie tylko o braku precyzji w realizacji rytmu, lecz także o pomijaniu jednego z kluczowych elementów utworu, jakim jest jego pulsacja. W przypadku *NIE SŁUCHAJ* triola nie jest jedynie zapisem rytmicznym, lecz stanowi istotny element budujący całościowy charakter ruchu muzycznego. Tymczasem w trakcie prób można było zauważyć, że część wykonawców jedynie „odtwarzała nuty”, nie rozwijając wewnętrznego poczucia rytmu ani nie reagując w pełni na wskazówki dyrygenta. W rezultacie tempo całego utworu stopniowo ulegało spowolnieniu.

Podsumowując, opisane problemy nie wynikają z jednego czynnika, lecz są efektem nałożenia się wielu elementów: od poziomu świadomości muzycznej, poprzez nawyki czytania partytury, aż po poczucie rytmu i stan psychologiczny wykonawców podczas prób. W praktyce wykonawczej prowadzi to do niestabilności i braku spójności brzmieniowej, co w odbiorze koncertu skutkuje wrażeniem niedoskonałości i niepełnego dopracowania.

W trakcie analizy autor zauważa również, że choć wiele z tych problemów przejawia się na poziomie technicznym, ich źródła sięgają głębszych kwestii związanych z edukacją muzyczną i sposobem kształcenia wykonawców. Dlatego ich omówienie nie może ograniczać się jedynie do opisu zjawisk, lecz powinno uwzględniać również ich przyczyny w kontekście praktyki prób.

Na podstawie powyższych rozważań autor przechodzi do kolejnego etapu, w którym – z perspektywy zarówno dyrygenta chóralnego, jak i pedagoga muzyki – przedstawi propozycje rozwiązań oraz kierunki pracy, mające na celu stopniowe eliminowanie podobnych problemów w przyszłych realizacjach.

(Niniejsza analiza oparta jest na próbach utworu *NIE SŁUCHAJ* przeprowadzonych z chórem Xiamen University Tan Kah Kee College)

### **Analiza przyczyn:**

Autor zamierza przeanalizować problem zarówno z perspektywy zespołu, jak i własnej roli dyrygenta.

Po pierwsze, z punktu widzenia autora, jednym z kluczowych czynników wpływających na końcowy efekt był niedobór czasu prób. W praktyce głównym celem prób było „zrealizowanie programu”, co sprawiło, że opracowanie szczegółów muzycznych było stosunkowo powierzchowne, a najtrudniejsze fragmenty nie zostały wystarczająco przećwiczone.

Pomimo przygotowania szczegółowego planu prób, w trakcie ich realizacji autor napotkał trudności związane z dostosowaniem się do rzeczywistej sytuacji zespołu. Niedostateczna elastyczność oraz ograniczone doświadczenie w pracy chóralnej sprawiły, że nie zawsze udawało się odpowiednio reagować na bieżące potrzeby wykonawców i modyfikować strategię pracy. W efekcie część czasu prób nie została wykorzystana w sposób optymalny, co wpłynęło na efektywność całego procesu.

Z perspektywy rezultatów można stwierdzić, że podejście skoncentrowane na „realizacji programu” pozwoliło wprowadzić na zachowanie tempa pracy, jednak odbyło się to kosztem precyzji ekspresji muzycznej, co w konsekwencji przyczyniło się do pojawienia się problemów podczas wykonania koncertowego.

Po drugie, jako dyrygent, autor w trakcie prób często korzystał z akompaniamentu fortepianowego jako środka wspomagającego naukę melodii. Na poziomie ogólnym rozwiązanie to pomagało chórowi w utrzymaniu *intonacji* oraz w budowaniu świadomości współbrzmienia. Jednak ze względu na pewne braki w zakresie technik wokalnych, w wielu sytuacjach autor był zmuszony ograniczać się do werbalnego opisu problemów, zamiast ich praktycznej demonstracji.

Na przykład podczas pracy nad *THE DUDGEON* w takcie 95, chórzysty z głosu *Soprano 1* mieli trudności z osiągnięciem odpowiedniej wysokości dźwięku. Autor mógł jedynie zalecić utrzymanie właściwego stanu emisji, nie będąc w stanie pokazać konkretnych rozwiązań technicznych, które pozwoliłyby szybko i skutecznie rozwiązać problem.



Przykład 52: *Franciszek Rusek THE DUDGEON* (takty 95-96)

Podobna sytuacja wystąpiła również podczas prób utworu *Zamarznięta symfonia*. W trakcie pracy nad taktem 17 partia altówek uległa spowolnieniu ze względu na brak odpowiednio opracowanej *artykulacji smyczkowej* (sposobu prowadzenia smyczka) oraz aplikatury.

Dopiero dzięki pomocy dr Ye Youlin udało się ustalić właściwe rozwiązania techniczne w zakresie smyczkowania i palcowania, co pozwoliło na przywrócenie prawidłowego rytmu i dalszy, płynny przebieg próby.



Przykład53: *Music: Chen Zhiyi Arrangement: Gao Tianchang - ZAMARZNIĘTA SYMFONIA* (takty 16-20)

### **Z perspektywy zespołu artystycznego:**

Braki w zakresie świadomości muzycznej są w pewnym stopniu związane z obecnym modelem edukacji chóralnej w Chinach. Współczesna chóralistyka rzeczywiście wykazuje tendencję do wielokierunkowego rozwoju, jednak ta „różnorodność” często pozostaje na poziomie powierzchownym, przejawiając się głównie w formie scenicznej. Jednocześnie w ostatnich latach można zauważyć rosnące ukierunkowanie na metrum i rytmikę, co wprawdzie sprzyja poprawie jednorodności zespołu i efektu scenicznego, lecz odbywa się kosztem systematycznego kształcenia podstawowych umiejętności, rozwoju świadomości estetycznej oraz budowania właściwego myślenia muzycznego.

W praktyce prób autor zaobserwował zjawisko dość powszechne: celem pracy zespołu jest najczęściej przygotowanie konkretnego utworu do wykonania – poprzez intensywne próby w określonym czasie, prowadzące do osiągnięcia gotowej formy scenicznej, często z myślą o konkursie lub prezentacji. W takim modelu systematyczny rozwój umiejętności podstawowych zostaje odsunięty na dalszy plan. Długotrwałe funkcjonowanie w takim systemie może prowadzić do sytuacji, w której rozwój zespołu staje się zorientowany wyłącznie na efekt końcowy, a poziom kompetencji wykonawczych rozwija się nierównomiernie. W konsekwencji śpiew chóralny przestaje być pasją, a zaczyna być postrzegany jako obowiązek.

Jeśli chodzi o niedostateczny poziom umiejętności, wiąże się on również z obecnym systemem rekrutacji na studia muzyczne. Wielu członków chóru to studenci kierunków muzycznych, jednak część z nich charakteryzuje się słabymi podstawami oraz brakiem cierpliwości w pracy nad muzyką. Wynika to z faktu, że niektórzy kandydaci rozpoczynają naukę muzyki stosunkowo późno i przygotowują się do egzaminów w trybie przyspieszonym, często w prywatnych ośrodkach szkoleniowych. W krótkim czasie opanowują pojedyncze, wymagające utwory, co pozwala im zdać egzaminy, lecz nie zapewnia solidnych podstaw.

Nie jest rzadkością sytuacja, w której uczniowie nie opanowali jeszcze elementarnych ćwiczeń technicznych (np. poziomu odpowiadającego etiudom Czerny'ego), a jednocześnie podejmują się nauki wymagających utworów Chopina. Choć świadczy to o ich determinacji, taki sposób kształcenia prowadzi do powierzchownego rozwoju. W trakcie studiów część z nich koncentruje się głównie na uzyskaniu dyplomu, bez głębszego zainteresowania muzyką oraz bez cierpliwości niezbędnej do pracy nad dziełem muzycznym. To z kolei powoduje trudności w pracy dyrygentów chóralnych i spowalnia proces prób.

Ponadto podstawowe zagadnienia muzyczne i teoretyczne (takie jak rozumienie *triosi*) powinny być opanowane już na wcześniejszych etapach edukacji. W przypadku studentów przygotowanych w trybie przyspieszonym braki w tym zakresie są wyraźne, co zmusza nauczycieli akademickich do powrotu do elementarnych treści, opóźniając realizację programu.

Niedostateczne przygotowanie teoretyczne i techniczne znalazło odzwierciedlenie w praktyce koncertowej. Przy ograniczonym czasie prób i dużym obciążeniu repertuarowym, mimo pełnego zaangażowania wykonawców, widoczne były trudności wynikające z braków podstawowych: niestabilna *intonacja*, zaburzone proporcje między głosami, niewystarczająca ekspresja emocjonalna.

Szczególnie istotnym problemem był brak ukształtowanego „myślenia chóralnego”. Nadmierna zależność od wskazówek dyrygenta oraz akompaniamentu fortepianowego sprawiała, że poprawa osiągnięta podczas jednej próby nie utrzymywała się w kolejnych – te same problemy pojawiały się ponownie, co znacząco utrudniało proces pracy nad utworem.

### 2.1.1 Proponowane rozwiązania i plan działań

W niniejszym fragmencie, na podstawie wcześniej przeanalizowanych przyczyn oraz zidentyfikowanych problemów, autor przedstawi propozycje rozwiązań i wskazówek zarówno w zakresie praktyki prób, jak i edukacji muzycznej.

#### **Z perspektywy dyrygenta chóralnego:**

Przede wszystkim, w odniesieniu do wyraźnie występującej „tendencji do podążania za innymi”, jej podstawową przyczyną jest niewystarczający poziom umiejętności czytania nut i czytania *a vista* wśród chórzystów. Kluczowym kierunkiem rozwiązania tego problemu powinno być systematyczne rozwijanie podstawowych kompetencji w tym zakresie.

W praktyce prób można zastosować dwuetapowe podejście:

Po pierwsze, ograniczyć częstotliwość korzystania z akompaniamentu fortepianowego oraz zwiększyć kontrolę poszczególnych głosów poprzez indywidualne sprawdzanie. Dzięki temu chórzyści będą zmuszeni do większej odpowiedzialności za własną partię i stopniowo zaczną polegać na własnym słuchu oraz umiejętnościach solfeżu.

Po drugie, po opanowaniu materiału melodycznego, można wprowadzić zmianę ustawienia chóru – mieszając głosy różnych sekcji. Takie rozwiązanie nie tylko utrudnia bierne podążanie za innymi, ale również sprzyja rozwijaniu niezależności wykonawczej i umiejętności orientacji w strukturze harmoniczej.

W zakresie pracy nad dynamiką i oznaczeniami ekspresyjnymi należy unikać wyłącznie werbalnych, abstrakcyjnych wyjaśnień. Skuteczniejsze jest wykorzystanie demonstracji oraz ćwiczeń porównawczych. Na przykład przy pracy nad *crescendo* można wyznaczyć konkretne odcinki taktów, w których dynamika stopniowo narasta, a następnie zaprezentować to wykonawczo. Dodatkowo wykorzystanie nagrań prób pozwala chórzystom skonfrontować własne wyobrażenie z rzeczywistym efektem brzmieniowym i rozwija ich świadomość słuchową.

W przypadku problemów związanych z *rytmem* i ogólnym *poczuciem pulsu*, a także z ograniczoną świadomością muzyczną, wspólną przyczyną jest zbyt mała różnorodność repertuaru, z jakim chórzyści mieli kontakt. Należy zatem odejść od

utrwalonego schematu, w którym przez długi czas pracuje się nad niewielką liczbą utworów. Dyrygent może wprowadzać bardziej zróżnicowany materiał muzyczny, a nawet wykorzystywać wybrane fragmenty jako ćwiczenia rozśpiewkowe, co pozwoli poszerzyć doświadczenie wykonawcze zespołu.

Z punktu widzenia samego dyrygenta konieczne jest również rozwijanie umiejętności demonstracyjnych oraz różnorodności metod pracy. W przypadku trudniejszych problemów technicznych należy w miarę możliwości posługiwać się pokazem praktycznym, a nie jedynie opisem słownym. Ponadto istotna jest większa elastyczność w prowadzeniu prób – dostosowywanie strategii do aktualnej kondycji i potrzeb zespołu, zamiast sztywnego trzymania się wcześniej ustalonego planu.

### **Z perspektywy edukatora:**

W niniejszym koncercie utwory skomponowane przez polskiego kompozytora nie zostały wykonane przez chór w sposób w pełni satysfakcjonujący. U podstaw tego problemu leży niepełne rozumienie idei rzeczywistej „różnorodności muzycznej” w obecnym systemie edukacji chóralnej w Chinach. Jak wskazano wcześniej, praktyczna znajomość muzyki międzynarodowej i wielostylowej w środowisku chóralnym wciąż pozostaje ograniczona.

W powszechnym rozumieniu „muzyka chóralna” bywa zawężana do utworów opartych na tradycyjnej poezji lub określonej estetyce historycznej, realizowanych w formie *a cappella* bądź z prostym akompaniamentem. W rezultacie trudne staje się wyobrażenie i zrozumienie takich zjawisk, jak swobodny rytm. Utrwalanie takiego sposobu myślenia – zarówno wśród chórzystów, jak i przyszłych muzyków – może ograniczać rozwój dialogu międzykulturowego oraz hamować otwartość chińskiej muzyki na nowe formy wyrazu.

Aby przełamać ten schemat, konieczne jest stopniowe budowanie bardziej otwartego i wielopoziomowego systemu kształcenia chóralnego.

Po pierwsze, w zakresie treści nauczania należy zwiększyć kontakt studentów z repertuarem reprezentującym różne style i epoki. Pozwoli to stopniowo rozwijać zdolność rozumienia odmiennych języków muzycznych, zamiast ograniczać się do jednego typu repertuaru. Warto również wprowadzać fragmenty utworów o

nieregularnym metrum, złożonej fakturze lub specyficznej barwie dźwięku, aby już na wczesnym etapie kształcenia oswajać studentów z różnorodnymi środkami wyrazu.

Po drugie, w zakresie metod dydaktycznych należy odejść od modelu skoncentrowanego wyłącznie na realizacji konkretnego utworu, na rzecz równowagi między pracą nad repertuarem a systematycznym rozwijaniem kompetencji. Oznacza to przeznaczenie części czasu na ćwiczenie podstawowych umiejętności, takich jak czytanie *a vista*, poczucie rytmu czy słuch harmoniczny. Choć efekty tych działań nie zawsze są natychmiast widoczne na scenie, w dłuższej perspektywie mają kluczowe znaczenie dla poziomu artystycznego zespołu.

Ponadto istotne jest kształtowanie otwartego podejścia estetycznego. Poprzez słuchanie, analizę i dyskusję nad utworami pochodzącymi z różnych kultur, studenci mogą stopniowo rozwijać świadomość różnorodności form ekspresji muzycznej. Dopiero na tej podstawie możliwe jest wykształcenie zdolności do samodzielnego rozumienia i adaptacji wobec nowych stylów muzycznych.

W ujęciu ogólnym rozwój edukacji chóralnej nie powinien być podporządkowany wyłącznie krótkoterminowym efektom wykonawczym. Znacznie ważniejsze jest długofalowe kształtowanie kompetencji, świadomości muzycznej oraz doświadczenia estetycznego. Tylko poprzez odpowiednie dostosowanie założeń dydaktycznych i metod pracy można stopniowo ograniczać obserwowane problemy i tworzyć solidne podstawy dla przyszłej praktyki chóralnej.

W niniejszym rozdziale autor nie koncentruje się na pojedynczych przypadkach wykonawczych, ponieważ – jego zdaniem – trudności takie jak „brak postępów w próbach” czy „niewystarczający poziom wykonania” są jedynie symptomami głębszych problemów. Oczywiście, na poziomie praktycznym najprostszym rozwiązaniem jest zwiększenie czasu prób – co pozwala stopniowo poprawić intonację czy ustabilizować rytmikę.

Jednak takie podejście rozwiązuje jedynie problemy doraźne i nie zapobiega ich ponownemu pojawieniu się. Dlatego autor uważa, że kluczowym zadaniem dyrygenta nie jest jedynie eliminowanie pojedynczych błędów, lecz budowanie spójnego i efektywnego systemu pracy zespołu.

Jak wielokrotnie podkreślano, śpiew chóralny jest złożoną praktyką muzyczną, której efekt zależy zarówno od indywidualnych umiejętności wykonawców, jak i od jakości współpracy między dyrygentem a zespołem oraz od skuteczności całego procesu prób.

Autor planuje w przyszłości podjąć pracę jako dyrygent chóralny na jednej z chińskich uczelni i zamierza wdrażać przedstawione powyżej rozwiązania w swojej działalności dydaktycznej.

## Podsumowanie

W zakresie doboru repertuaru materiał koncertu jest bardzo bogaty — obejmuje zarówno utwory oryginalne, jak i aranżacje, a także nowe kompozycje powstałe na bazie istniejącego materiału muzycznego. Te różnorodne stylistycznie i szerokie kulturowo utwory muzyczne skupiają się wokół głównego tematu „Siedem emocji i sześć pragnień”.

Dla mnie stworzenie takiego koncertu było zarówno innowacją, jak i wyzwaniem. W obliczu utworów o odmiennych stylach, skomponowanych przez różnych kompozytorów, jako dyrygent chóru musiałem zastanowić się, w jaki sposób interpretować ich język muzyczny, a także — przy ograniczonym czasie i dużym zakresie zadań — jakimi środkami pomóc chórowi w realizacji tych utworów, aby koncert mógł zostać zaprezentowany w pełnej, spójnej formie. Te rozważania towarzyszyły mi przez cały proces.

W trakcie tego procesu napotkałem oczywiście wiele trudności, na przykład podczas prób utworu *THE SORROW* polskiego kompozytora — jak sprawić, by chór, który nie rozumie koncepcji „wolnego metrum”, potrafił ją wyrazić; czy też podczas pracy nad *NIE SŁUCHAJ* — jak dostosować plan prób do różnych zespołów chóralnych. Na szczęście, dzięki pomocy profesorów oraz całego zespołu artystycznego i organizacyjnego, koncert ostatecznie zakończył się stosunkowo pomyślnie. Dowodzi to możliwości wymiany i integracji kultur Wschodu i Zachodu oraz ich wspólnego rozwoju, a także stanowi pewne doświadczenie dla „następnych”, którzy chcieliby podjąć podobne działania.

Ze względu na złożoność i różnorodność materiału muzycznego autor musiał poświęcić dużo miejsca na wyjaśnienie przyczyn powstania projektu koncertu oraz źródeł inspiracji twórczej. W rzeczywistości rozdziały pojawiające się w niniejszym „opis dzieła artystycznego” w dużej mierze pokrywają się z założeniami pierwszego rozdziału pracy. Autor planuje oprzeć się na szczegółowej i pogłębionej analizie muzycznej jako podstawie teoretycznej, a w drugim rozdziale omówić, w jaki sposób te założenia zostały krok po kroku zrealizowane w praktyce artystycznej. W trzecim rozdziale, po zakończeniu koncertu, autor zamierza przeanalizować jego

niedoskonałości, znaleźć wspólne cechy tych problemów oraz zaproponować rozwiązania, a na końcu dokonać podsumowania i refleksji. Kwestia „identyfikacji problemów i proponowania rozwiązań” została również poruszona w niniejszym „opis dzieła artystycznego”.

# Bibliografia

## Monografie

1. Bohai Xiaoli, *Mądrość sukcesu w Wędrowce na Zachód*, Pekin: Pekińskie Zjednoczone Wydawnictwo, 2025.
2. Fan Xiaofeng, *Wprowadzenie do estetyki muzyki wokalne*, Szanghaj: Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2004.
3. Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1998.
4. Podhajski Marek, *Formy muzyczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
5. Ruan Mingqi, *Zarys chińskich wzorów rytmicznych gongów i bębnów w operze tradycyjnej*, Hangzhou: Zhejiang University Press, 2024.
6. Wu Cheng'en, *Wędrowka na Zachód*, Pekin: Wydawnictwo Chińskie, 2012.
7. Wu Zuqiang, *Forma muzyczna i analiza dzieła*, Pekin: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2003.
8. Yan Baolin, *Dyrygentura chóralna*, Pekin: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2015.

## Prace zbiorowe

1. Anonim, *Cudowna moc Sutry Buddy Amitabhy, Taishō Shinshū Daizōkyō*, t. 12, Tokio 1934.
2. Chen Jianguo i in., *Instrumenty ludowe*, Shandong: Szandongskie Wydawnictwo Ludowe, 2014.
3. Kongzi i in., *Księga obrzędów*, Szanghaj: Szanghajskie Wydawnictwo Dawnych Ksiąg, 2004.
4. Lü Buwei i in., *Lüshi Chunqiu*, Pekin: Wydawnictwo Chińskie, 2009.
5. Wang Anguo (red.), *Analiza i kompozycja muzyki polifonicznej*, Szanghaj: Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2007.

## Czasopisma i artykuły naukowe

1. Chen Jiahai, Refleksje nad budową teorii dyrygentury chóralnej jako dyscypliny naukowej, [w:] *Edukacja muzyczna w Chinach*, 2011, nr 2.
2. Fu Yanan, Analiza funkcji kształtowania przestrzeni i barwy przez fortepian w akompaniamencie chóralnym, [w:] *Dzieła mistrzów*, 2026, nr 2.
3. Huang Lili, Wstępne omówienie zastosowania przygotowania w technice dyrygowania chóralnego, [w:] *Muzyka Północy*, 2011, nr 4.
4. Li Shiyuan, Od nowej opery do narodowej opery o tematyce rewolucyjno-historycznej – „Biała włos dziewczyna” w wersji Centralnego Teatru Operowego i jej kanonizacja, [w:] *Recenzja sztuki*, 2021, nr 10.
5. Lin Junlong, Cierpienie jako wartość pozytywna – analiza na podstawie „Księgi Hioba”, [w:] *Niebiański wiatr*, 2022, nr 7.
6. Ma Geshun, Artykulacja i dykcja – notatki z nauczania i prób dyrygenta chóralnego (III), [w:] *Journal of the Central Conservatory of Music*, Pekin 1989, nr 4.
7. Shen Meiguang, Wyjątkowa rola i ekspresja artystyczna języka ciała w dyrygowaniu chóralnym, [w:] *Dom Teatru*, 2025, nr 32.
8. Shi Guannan, Wstępna analiza zastosowania języka ciała w tańcu w sztuce chóralnej, [w:] *Ocena sztuki*, 2018, nr 24.
9. Song Naijuan, Analiza muzycznych środków kreacji postaci – na przykładzie opery „Biała włos dziewczyna”, [w:] *Ocena sztuki*, 2016, nr 17.
10. Sun Shufei, O przemianach nowego modelu nauczania chóralnego na uczelniach wyższych, [w:] *Młodzież Shanxi*, 2016, nr 5.
11. Tan Meifang, Badania nad opowieściami bębnowymi „Wędrowni na Zachód” z Księgi Dworu Che, praca magisterska, Kanton: Uniwersytet w Kantonie, 2010.
12. Wang Zitong i in., Trójwymiarowa analiza zagranicznej recepcji „Black Myth: Wukong”, [w:] *Czasopismo Uniwersytetu Normalnego w Qijing*, 2025, t. 44, nr 1.
13. Wen Mei, Przygotowania do prób dyrygentury chóralnej, [w:] *Dom Teatru*, 2014, nr 2.
14. Xu Yang, Analiza procesu prób w dyrygowaniu chóralnym, [w:] *Głos Żółtej Rzeki*, 2018, nr 19.
15. Zhang Ruoyi, Analiza genealogii wiedzy i źródeł kulturowych hebrajskiej literatury mądrościowej – na przykładzie Księgi Przysłów i Księgi Hioba, [w:] *Chińska literatura porównawcza*, 2025, nr 2.

16. Zheng Shunnü, Krótka analiza roli dyrygenta chóralnego jako lidera, [w:] *Muzyka i życie*, 2008, nr 1.

### **Wykaz stron internetowych**

1. Bohai Xiaoli (2025), *Szczegółowe omówienie najpotężniejszej implantacji myśli w uniwersum Wędrowki na Zachód: Incepcja wędrowki duszy cesarza Taizong z dynastii Tang w zaświatach!*, [online], <https://b23.tv/mJnN6Zr> [dostęp: 23.10.2025].

2. Encyklopedia Edukacyjna (b.d.), *Tajwański portal wiedzy edukacyjnej*, [online], <https://pedia.cloud.edu.tw> [dostęp: 23.10.2025].

3. Youtube Wysokiej Jakości Wybór (2024), *Sutra „Wang Sheng Zhou” z gry „Black Myth: Wukong” podbija zagranicę! Cybernetyczne recytacje sutr doprowadzają obcokrajowców do szaleń!*, [online], <https://b23.tv/03Zkdwr> [dostęp: 16.10.2025].

4. Zhang Zining (2024), *Pieśń bojowa Zhu Bajie z gry „Black Myth: Wukong” – „NIE SŁUCHAJ” (wersja luksusowa w bezstratnej jakości)*, [online], <https://b23.tv/rRCORSw> [dostęp: 16.10.2025].

# Aneksy

Niniejszy rozdział obejmuje: informacje o kompozytorach, plakat koncertu, termin i miejsce koncertu oraz załączony nośnik audio-wideo z zarejestrowanym dziełem artystycznym – pracą doktorską (pendrive).

## Aneksy I. Noty o kompozytorach

### Kompozytor: Gao Tianchang

Gao Tianchang urodził się w Qingdao, w prowincji Shandong w Chinach. Już od najmłodszych lat wykazywał duże zainteresowanie muzyką. Studia licencjackie odbył na Uniwersytecie Pedagogicznym w Shandong, gdzie pod kierunkiem profesora Luan Jia systematycznie zgłębiał teorię i techniki kompozycji. W trakcie studiów pracował bardzo intensywnie, tworząc liczne utwory o zróżnicowanej tematyce i stylistyce, a także wielokrotnie zdobywał nagrody kompozytorskie w prowincji Shandong, wykazując solidne podstawy twórcze oraz duży potencjał artystyczny.

Dzięki rygorystycznemu przygotowaniu akademickiemu i dobrym podstawom kompozytorskim jego utwory stopniowo zyskiwały uznanie wśród specjalistów z branży, a niektóre z nich były szeroko doceniane podczas wykonan zarówn na uczelni, jak i poza nią. Gao Tianchang przywiązuje dużą wagę do łączenia tradycyjnych technik kompozytorskich z nowoczesnym językiem muzycznym, nieustannie poszukując indywidualnych środków wyrazu. Dzięki systematycznemu rozwojowi naukowemu i praktyce twórczej stopniowo zdobywał szerokie uznanie w lokalnym środowisku akademickim, kładąc solidne fundamenty pod dalszą karierę muzyczną.

W 2024 roku Gao Tianchang podjął studia doktoranckie w Korei Południowej.

Do jego najważniejszych osiągnięć należą:

- I nagroda w konkursie kompozytorskim (grupa kompozycji) podczas Konkursu Umiejętności Uniwersytetu Pedagogicznego w Shandong (2019),
- I nagroda w Konkursie Oryginalnej Muzyki z okazji Święta Języka Koreańskiego (2025).

Ponadto pełnił funkcję konsultanta technicznego przy tworzeniu muzyki do kilku filmów w Chinach.



Przykład 54: Gao Tianchang (高田昌)

### **Kompozytor: Franciszek Rusek**

Kompozytor, teoretyk muzyki, konferansjer i publicysta.

W 2024 r. ukończył studia licencjackie na kierunku Kompozycja i teoria muzyki w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, w klasie kompozycji dra Marka Czerniewicza. Obecnie kontynuuje naukę na studiach magisterskich w tejże uczelni. Miał okazję doskonalić swoją technikę w ramach warsztatów kompozytorskich, a jego twórczość zdobyła uznanie na rozmaitych konkursach. Jego najważniejszą przestrzenią twórczą jest muzyka chóralna. W poszukiwaniach kompozytorskich inspirują go rozmaite pejzaże dźwiękowe, mistyka i kontemplacja oraz japońska estetyka zen.

Poza działalnością kompozytorską, zajmuje się również prowadzeniem koncertów oraz innych wydarzeń artystycznych. Działa jako organizator życia muzycznego w macierzystej uczelni. Od 2023 r. pełni funkcję przewodniczącego

Koła Artystyczno-Naukowego Wydziału Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki. Koordynator takich wydarzeń jak m.in. cykliczne Koncerty Muzyki Filmowej oraz Ogólnopolska Sesja Naukowa „Idee muzyki – ideologie w muzyce”.

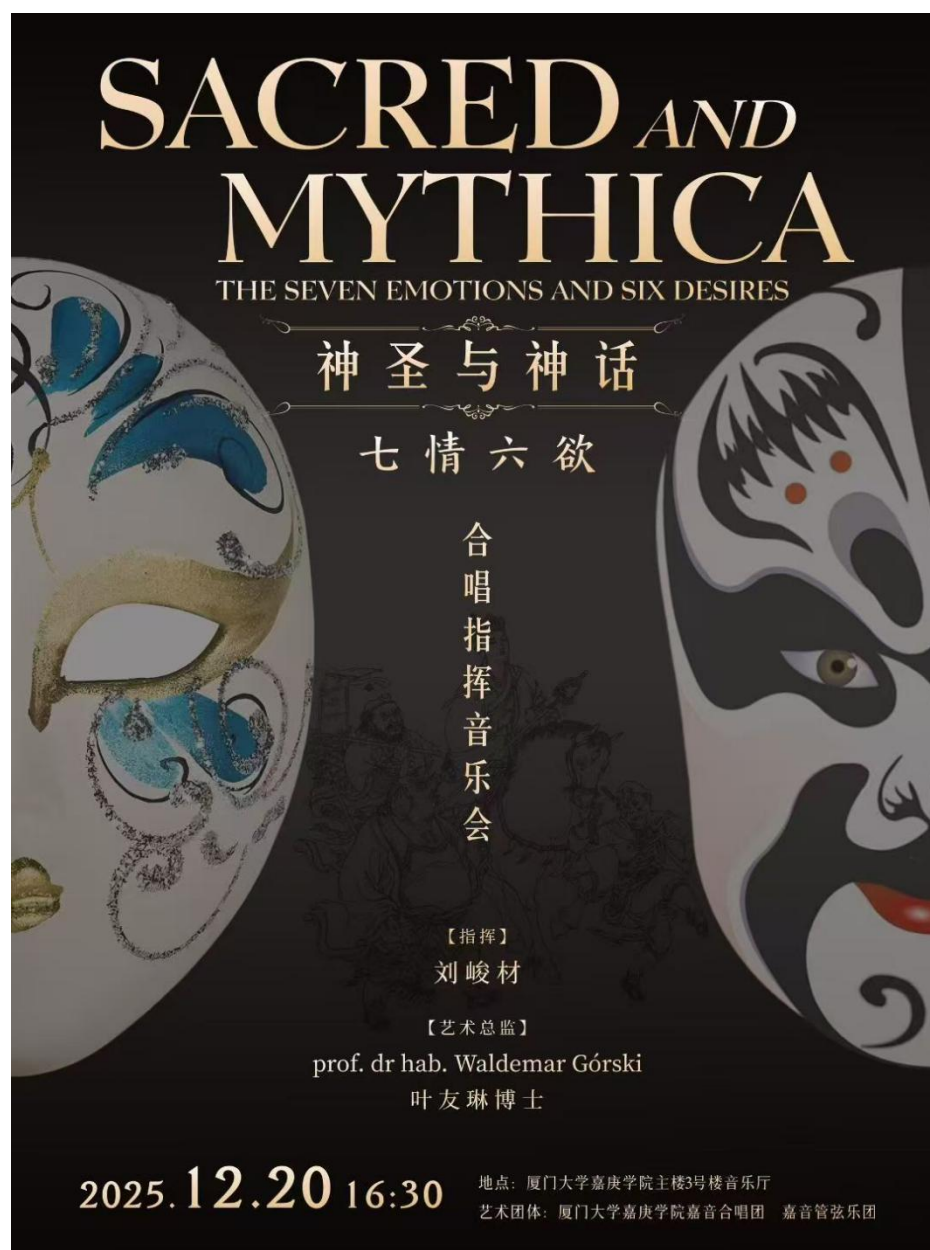
Regularnie dzieli się wynikami swoich badań w zakresie teorii muzyki na konferencjach naukowych o zasięgu ogólnopolskim. W pracy badawczej koncentruje się na inspiracjach kulturami Dalekiego Wschodu oraz na obrazowaniu fenomenów naturalnych.

W kręgu jego zainteresowań znajdują się również edytorstwo muzyczne oraz wokalistyka chóralna – śpiewa w chórze 441 Hz oraz w zespole wokalnym Tuzin.



Przykład 55: Franciszek Rusek

## Aneksy II. Plakat koncertu, termin i miejsce wydarzenia



Przykład 56: plakat koncertowy

Data koncertu: 20 grudnia 2025, godz. 16:30

Miejsce: Sala koncertowa w budynku nr 3, Xiamen University Tan Kah Kee College

**Załączony nośnik audio-video z zarejestrowanym dziełem artystycznym -  
pracą doktorską (pendrive)**

## **I. PRACA DOKTORSKA - DZIEŁO ARTYSTYCZNE**

### **Nagranie koncertu**

*1. Liu Juncai - VOICE / GŁOS / 声 (na chór mieszany z perkusją)*

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Dzwony rurowe: Mu Jingxiang

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(5'26'')

*2. Franciszek Rusek - THE SORROW / SMUTEK / 哀伤 (na chór mieszany a cappella)*

Dyrygent: Liu Juncai

Recytator: Ye Youlin

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(5'53'')

*3. Music: Masyy (Lyrics: Lv Yanwei) Arrangement: Gao Tianchang、Liu Juncai*

*- MOUNT MONI / GÓRA MONI / 莫尼山 (na chór mieszany z fortepianem)*

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(6'25'')

*4. Music: Zhai Jinyan (Lyricist: Feng Ji) Arrangement: Liu Juncai - WHERE THE  
LONG RIVER RETURNS / GDZIE RZEKA PŁYNIE DO SWOJEGO KOŃCA / 长  
河  
归处 (na chór mieszany z fortepianem i perkusją)*

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Xie Qingzhi

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Cymbals: Mu Jingxiang

Werbel: Lu Zhiwei

Chór: Orkiestra projektowa utworzona przez Choir of the Musicians Association of Siming District, Xiamen oraz Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College (5'02'')

5. *Lyrics & Music: Feng Ji / Wang Xinghe Arrangement: Gu Zijun - DO NOT LISTEN / NIE SŁUCHAJ / 勿听* (na chór mieszany z fortepianem)

Wersja 1:

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

Wersja 2:

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Li yixiao

Chór: Orkiestra projektowa złożona z chińskich studentów zagranicznych (9'16'')

6. *Franciszek Rusek - THE DUDGEON / OBURZENIE / 悲愤* / (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(7'29'')

7. *Music: Juno Reactor Don Davis (Lyrics: Ben Watkins) Arrangement: Gao Tianchang - SHORE OF THE HEART / WYBRZEŻE SERCA / 心岸* (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(3'49'')

8. *Music: Chen Zhiyi Arrangement: Gao Tianchang - FROZEN SYMPHONY / ZAMARZNIĘTA SYMFONIA / 冰封交响曲* (na chór mieszany z fortepianem i orkiestrą symfoniczną)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Yang Zhiyu

Bębny chińskie: Xie Yufeng

Glockenspiel: Mu Jingxiang Glockenspiel

Werbel: Lu Zhiwei

Orkiestra: Youth Chamber Orchestra of the Musicians Association of Siming District, Xiamen

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

(6'42'')

9. *Xu Jingqing - CLOUD PALACE RAPID TUNE / DŹWIĘKI WIOSNY W NIEBIAŃSKIM PAŁACU / 云宫迅音* (na orkiestrę smyczkową z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Yang Zhiyu

Orkiestra: Youth Chamber Orchestra of the Musicians Association of Siming District, Xiamen

(3'52'')

10. *Lyrics & Music: Lin Jianxiong - FIRE DANCE UNDER THE MOON / TANIEC OGNIĄ POD KSIĘŻYCEM / 月之火舞* (na chór mieszany z fortepianem)

Dyrygent: Liu Juncai

Akompaniament fortepianowy: Lin Huihui

Chór: Jiayin Choir of Xiamen University Tan Kah Kee College

Werbel: Lu Zhiwei (4'36'')

**II. Opis dzieła artystycznego (po polsku po angielsku)**

**III. Partytury utworów wykonywanych podczas koncertu**

**IV. Teksty utworów**