

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

HE XU

***Suita na wiolonczelę solo* Krzysztofa Pendereckiego
i Seven Tunes Heard in China Brighta Shenga
jako przykłady kulturowych inspiracji w utworach
przeznaczonych na wiolonczelę solo w XX i XXI wieku**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: prof. dr hab. Zdzisław Łapiński

Kraków 2023

Podziękowanie

W tym roku skończyłam 27 lat i spędziłam w Polsce prawie dziewięć najważniejszych lat mojego życia. Wciąż pamiętam pierwsze spotkanie z profesorem Zdzisławem Łapińskim w Szanghaju, którego życzliwość łagodziła moją ówczesną nieśmiałość i nerwowość. Nie jestem osobą odważną ani wybitnie utalentowaną, ale w czasach, gdy dorastałam samotnie z dala od rodziców i kraju, mój profesor stał się dla mnie nie tylko Mistrzem, ale i Mentorem, wskazując mi drogę, którą powinnam podążać.

„Drzewo o wysokości tysiąca stóp nigdy nie zapomina o swoich korzeniach głęboko w żyznej glebie”. Te piękne słowa, które napisał Zhu Hai dedykuję dziękując moim wspaniałym Rodzicom: mamie - Li Tong, i ojcu – Xu Jiangtao. Od samego początku wspierali mnie we wszystkich moich działaniach. Słowo dziękuję wciąż wydaje się zbyt płytkie, by wyrazić miłość, która jest tak silna i niezachwiana w moim sercu.

Ogromne podziękowania dla wszystkich moich przyjaciół, którzy byli dla mnie wsparciem w ciągu tych dziewięciu lat poza rodzinnym domem. Specjalne podziękowania dla moich drogich przyjaciół –Liu Yuxin, Liang Yongyi (Eve), Song Yutong (Song), Chen Yin, Zang Jiaqi, Wang Xiqiao (Joe Wang), Zhao Xukai i wielu innych, których nie wymieniłam z imienia, ale których będę zawsze pamiętać.

Wracam do Chin bogatsza o wiele nowych doświadczeń, ale Polska na zawsze pozostanie moją drugą Ojczyzną.

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuki.

Data 2023-04-15

Podpis promotora pracy *Zdzisław Lipiński*

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem Promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną na płycie CD wersją elektroniczną.

Data 2023-04-15

Podpis autora pracy *He Xu*

Spis treści

Streszczenie	6
Summary	8
Wstęp	10
1. Muzyka XX wieku – kontynuacja tradycji i poszukiwanie nowości	15
1.1. Rozwój muzyki w głównych ośrodkach europejskich.....	16
1.1.1. Francja.....	16
1.1.2. Niemcy, Austria.....	18
1.1.3. Węgry	20
1.2. Rewitalizacja muzyki polskiej.....	23
1.3. Chiński dylemat.....	27
2. Krzysztof Penderecki - <i>Suita na wiolonczelę solo</i>	31
2.1. Geneza	33
2.2. <i>Suita na wiolonczelę solo</i> – echa dawnych epok.....	38
2.2.1. <i>Preludio</i>	40
2.2.2. <i>Serenade</i>	47
2.2.3. <i>Sarabande</i>	49
2.2.4. <i>Tempo di Valse</i>	51
2.2.5. <i>Allegro con bravura</i>	53
2.2.6. <i>Aria</i>	56
2.2.7. <i>Scherzo</i>	58
2.2.8. <i>Notturmo</i>	61
3. Bright Sheng - <i>Seven Tunes Heard in China</i>	63
3.1. Geneza.....	67
3.2. <i>Seven Tunes Heard in China</i> – muzyczna wielokulturowość.....	70
3.2.1. <i>Seasons</i>	72
3.2.2. <i>Guessing Song</i>	75
3.2.3. <i>Little Cabbage</i>	78
3.2.4. <i>The Drunken Fisherman</i>	80
3.2.5. <i>Diu Diu Dong</i>	87
3.2.6. <i>Pastoral Ballade</i>	90

3.2.7. <i>Tibetan Dance</i>	94
4. Zakończenie	97
4.1. Proces twórczy	98
4.1.1. Krzysztof Penderecki.....	98
4.1.2. Bright Sheng.....	102
4.2. Wyznaczanie trendów.....	105
4.2.1. Zdobywanie rynków muzycznych.....	105
4.2.2. Globalizacja i fuzja wielokulturowa.....	107
Bibliografia	110

Streszczenie

Suita na wiolonczelę solo Krzysztofa Pendereckiego i Seven Tunes Heard in China Brighta Shenga jako przykłady kulturowych inspiracji w utworach na wiolonczelę solo w XX i XXI wieku.

Suita na wiolonczelę solo Krzysztofa Pendereckiego oraz utwór chińskiego kompozytora – Bright Shenga zatytułowany „Seven Tunes heard in China”, będący także suitą na wiolonczelę solo, to jedne z najważniejszych utworów powstałych na ten instrument w ostatnich pięćdziesięciu latach w swoich kręgach kulturowych. Atrakcyjność i popularność tych dzieł jest tak duża, że już na stałe weszły do szerokiego kanonu utworów wiolonczelowych. Wspólną cechą obu kompozytorów jest to, że starają się znaleźć przełom dla przetrwania i odrodzenia współczesnej muzyki w swoich czasach oraz znaleźć język muzyczny odpowiedni nie tylko dla nich i ich muzyki, ale także dla obecnej epoki. Opierają się na fuzji tradycji i współczesnego języka muzycznego oraz ich wyjątkowej innowacyjności. Tematem ich tworzenia jest zawsze ekspresja wewnętrznego świata dźwięków i emocji.

Obaj twórcy prezentują nowe aspekty brzmienia wiolonczeli, posługując się oryginalnym językiem muzycznym, niekiedy wręcz prekursorskim. Jednakże to kreowanie nowych, niekonwencjonalnych efektów brzmieniowych osiągane jest za pomocą tradycyjnych, z perspektywy muzyki XX wieku, technik. Obaj kompozytorzy wprowadzają również szereg bardzo nowatorskich zagadnień wykonawczych, wynikających pośrednio z inspiracji kulturowych, dzięki którym wiolonczeliści będą mogli osiągnąć zamierzony przez kompozytorów efekt artystyczny

Rozdział pierwszy przedstawia krótką charakterystykę rozwoju muzyki w XX w. pod kątem jej różnorodności oraz zwróć uwagę na rozwój muzyki w II poł. XX w. w Polsce i w Chinach.

W drugim rozdziale zostaje omówiony język muzyczny Pendereckiego i jego podejście do muzyki instrumentalnej z zaznaczeniem ogromnej roli wiolonczeli w tej twórczości, a następnie przedstawiona i zanalizowana Suita na wiolonczelę solo. Kompozytor tworzył tę suitę przez 20 lat, dzięki czemu zawiera ona syntezę różnych stylów i wykorzystanie w pełni techniki wiolonczelowej. Jest doskonałym przykładem fuzji tradycji i nowoczesności, które narodziły się w XX wieku. W rozdziale tym zostają omówione środki warsztatu kompozytorskiego zastosowane w partii wiolonczeli, które posłużyły do osiągnięcia szczególnych barw i efektów brzmieniowych. Każda z części suity jest omawiana

z perspektywy dwóch stałych punktów: genezy historycznej oraz cech stylistyczno-strukturalnych.

Trzeci rozdział jest poświęcony chińskiemu kompozytorowi – Bright Shengowi, jego stylowi kompozytorskiemu i jego suicie na wiolonczelę solo. *Seven Tunes Heard in China* to jedyna współczesna suita na wiolonczelę solo w stylu chińskim. Kompozycja Shenga opiera się na europejskiej technice kompozytorskiej i zarysie wzoru suity, który bazuje na muzyce ludowej, łączącej dźwięki wywodzące się z chińskiej tradycji ludowej z europejskim systemem harmonicznym i polifonicznym. Sheng rozwija wiele nowych barw i technik wykonawczych na wiolonczelę, naśladując dźwięki i metody gry na chińskich instrumentach. Każdy z poszczególnych utworów tej suity będzie omawiany (jak w poprzednim rozdziale) z perspektywy dwóch stałych punktów, ale tym razem wybór będzie odmienny: kontekstu kulturowego poszczególnych regionów i instrumentalnych środków wykonawczych użytych do realizacji zamierzonych efektów dźwiękowych.

Zakończenie jest próbą odpowiedzi na pytanie:

w jaki sposób kompozytorzy mogą zaprezentować swój własny, niepowtarzalny język muzyczny, oparty na tradycji i ze współczesnymi cechami muzycznymi?

Słowa kluczowe: Penderecki, Sheng, wiolonczela, suita, tradycja, inspiracja

Summary

Krzysztof Penderecki's Solo Cello Suite and Bright Sheng's Seven Tunes Heard in China as examples of cultural inspirations in works for cello solo in the 20th and 21st centuries.

The suite for solo cello by Krzysztof Penderecki and the composition by the Chinese composer Bright Sheng entitled “Seven Tunes heard in China”, which is also a suite for solo cello, are among the most important works created for this instrument in the last fifty years in their cultural circles. The attractiveness and popularity of these works is so great that they have already permanently entered the broad canon of cello works. What both composers have in common is that they try to find a breakthrough for the survival and revival of contemporary music in their times and to find a musical language suitable not only for them and their music, but also for the current era. They are based on a fusion of tradition and contemporary musical language and their exceptional innovation. The theme of their creation is always the expression of the inner world of sounds and emotions.

Both artists present new aspects of the sound of the cello, using an original musical language, sometimes even pioneering. However, this creation of new, unconventional sound effects is achieved using traditional, from the perspective of 20th century music, techniques. Both composers also introduce a number of very innovative performance issues, resulting indirectly from cultural inspirations, thanks to which cellists will be able to achieve the artistic effect intended by the composers

The first chapter presents a brief characterization of the development of music in the 20th century in terms of its diversity and I will pay attention to the evolution of music in the second half of the 20th century in Poland and China.

The second chapter discusses Penderecki's musical language and his approach to instrumental music, emphasizing the enormous role of the cello in his work, and then presents and analyzes the Suite for solo cello. The composer created this suite for 20 years, thanks to which it contains a synthesis of different styles and the full use of the cello technique. It is a perfect example of the fusion of tradition and modernity that was born in the 20th century. This chapter discusses the means of compositional technique used in the cello part, which were used to achieve specific colors and sound effects. Each part of the suite is discussed from the perspective of two fixed points: historical origins and stylistic and structural features.

The third chapter is devoted to the Chinese composer Bright Sheng, his compositional style and his solo cello suite. Seven Tunes Heard in China is the only contemporary suite

for solo cello in the Chinese style. Sheng's composition is based on the European compositional technique and the outline of the suite pattern, which is based on folk music, combining sounds derived from Chinese folk tradition with European harmonic and polyphonic systems. Sheng develops many new colors and performance techniques for the cello, imitating the sounds and playing methods of Chinese instruments. Each of the individual pieces of this suite will be discussed (as in the previous chapter) from the perspective of two fixed points, but this time the choice will be different: the cultural context of individual regions and the instrumental means of performance used to achieve the intended sound effects.

The ending is an attempt to answer the question:

how can composers present their own unique musical language, based on tradition and with contemporary musical features?

Keywords: Penderecki, Sheng, cello, suite, tradition, inspiration

Wstęp

Muzyka XX wieku to drugi – poza średniowieczem – okres w historii kultury muzycznej, w którym dla określenia i zdefiniowania trendów oraz gatunków muzycznych kluczowa jest chronologia. Biorąc pod uwagę brak pojedynczego dominującego kierunku twórczości w tym czasie oraz współistnienie wielu różnych stylów, „izmów”, gatunków i nowatorskich idei, kryterium czasu jest z pewnością wygodne dla jej opisu. Na początku XX wieku, kiedy to dopełnił się szczytowy rozwój w zakresie romantycznej ekspresji emocjonalnej, a wielowiekowy system tonalny podupadał, tradycyjna muzyka europejska dokonała istotnego zwrotu w swoich historycznych i kulturowych podstawach, wytyczając drogę nowej generacji muzycznej.

Traktując wiek XX jako graniczny, można stwierdzić, że wcześniejsza twórczość kompozytorska była bliższa człowiekowi, jego barwnemu życiu, bogatemu w myśli i uczucia, a różnorodne praktyki artystyczne przejawiały się w kontekście jego życia społecznego. Przykładowo techniki kompozytorskie okresu klasycyzmu znamionowała racjonalność i powaga, były one rygorystyczne, harmonijne, ale także proste. Romantyzm odziedziczył wiele z tych środków, wprowadzając dodatkowo zainteresowanie muzyką ludową i sublimując ją, choć na ogół nie wyłamując się ze ściśle określonego kanonu reguł strukturalnych dzieła muzycznego. Wraz z nadejściem XX wieku artystom przypadła jednak w udziale rola społecznych „wichrzycieli”, zmuszających tych bardziej zdeorientowanych do refleksji, zaś dyscyplina muzyczna spełniała misję awangardy polegającą na podważaniu tradycji i propagowaniu antysztuki. Wraz z nowymi formami artystycznego wyrazu zaczęły pojawiać się szkoły, teorie i style muzyczne, w których kompozytorzy rozkwitali, tworząc własne, unikalne i nowatorskie techniki oraz koncepty. W stuleciu, które obfitowało w różnorodność niezwykle i niekiedy wręcz dziwacznych dźwięków, technik, notacji, perspektyw, teorii oraz innowacyjnych idei takich, jak ekspresjonizm, indeterminizm, serializm, sonoryzm, niektórzy twórcy XX wieku próbowali także kontynuować chwalebne doświadczenia muzycznej przeszłości lub kierowali się w stronę szeroko rozumianej kultury ludowej w celu promowania unikalnych zjawisk artystycznych danego regionu, kraju czy epoki. Takimi twórcami byli kompozytorzy narodowi, którzy zwrócili się w stronę muzyki i melodii ludowych traktując je jako nowy materiał do wykorzystania podczas koncertów i także w kompozycji czy kompozytorzy neoklasycyści, neobarokowi i neoromantycyści, którzy nawiązywali do wcześniejszych form i technik, dodając do nich nowe elementy i własne ulepszenia.

Począwszy od lat 60. XX wieku muzycy zaczęli odczuwać znużenie estetyką „destrukcyjnych” form brzmieniowych i zmaganiami z tym, aby wyrwać się z cienia świetności swoich wielkich poprzedników i sprawić, by muzyka XX wieku przetrwała i nadal się rozwijała. W rzeczywistości przez cały XX wiek muzyka zachodnia nie cieszyła się dużą popularnością, odczuwano też tęsknotę za twórczością dawnych stuleci. Stanowi to częściowo odzwierciedlenie faktu, iż kompozytorzy przestali kierować się prawdziwymi potrzebami słuchaczy, a nawet celowo ignorowali ich opinie, interesując się w większym stopniu własnymi uczuciami i estetyką oraz tworzeniem tylko takiej muzyki, jaka właśnie ich zdaniem była piękna lub innowacyjna, czasem przekraczając nawet założenia wyrażone w misjach i manifestach grup awangardowych. Z czasem jednak kompozytorzy odkryli, że ich twórczość nie była przyjmowana przez słuchaczy tak dobrze, jak się tego spodziewali. Ostatecznie zarówno kompozytorzy, jak i słuchacze dojrżeli do tego, aby twórcy porzucali pomysły, których dotąd kurczowo się trzymali i zamiast tego wybierali eksperymenty z kolażem, oryginalne i niezwykle źródła inspiracji czy połączenia ciekawych elementów różnych kierunków konceptualnych.

W pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy dokonuję opisu rozwoju muzyki artystycznej w pierwszej połowie XX wieku w kontekście kondycji społeczeństwa europejskiego oraz tendencji stylistycznych w poszczególnych krajach, przedstawiając ich genezę i wpływ na twórczość muzyczną w ujęciu holistycznym. Mimo iż większość opracowań dotyczących muzyki XX wieku koncentruje się na poszczególnych kierunkach i stylach, w niniejszej pracy kryterium opisu jest ich lokalizacja, co motywuję następująco: po pierwsze, spojrzenie takie ujawnia orientację kulturową zjawisk, specyficzną dla danego kraju; po drugie, grupy artystyczne i trendy powstają zawsze w kręgach kulturowych, a ich wymiar zarówno geograficzny, jak i ideowy jest nierozdzielnie związany z gromadzeniem się wpływów społecznych, politycznych i artystycznych oddziałujących na daną grupę twórców w określonym czasie. Ponadto, mimo iż niniejsza rozprawa opiera się na przykładach dzieł wielonaczelowych dwóch kompozytorów: polskiego i amerykańsko-chińskiego, pozostawali oni (podobnie jak prawdopodobnie wszyscy kompozytorzy XX wieku) pod wpływem wielonarodowego i wielokulturowego kontekstu ich twórczości. Celem pierwszego rozdziału jest zatem zbadanie niniejszego kontekstu, z którego wyłoniły się kompozytorskie idee obu twórców oraz jego genezy.

Przedmiotem badań w drugim i trzecim rozdziale niniejszej rozprawy będzie rozwój muzyki artystycznej w XX wieku, co stanowić będzie kontynuację opisu zawartego

w pierwszym rozdziale pracy. Twórczość Krzysztofa Pendereckiego oraz Bright Shenga posłuży mi jako przykład w celu prześledzenia indywidualnych ścieżek kariery obu kompozytorów, sposobu w jaki kształtowały się i zmieniały na przestrzeni lat ich muzyczne idee. Przedstawię również dokonywane przez nich pogłębione i symboliczne zapożyczenia oraz inspiracje w sferze kulturowej, akcentując jednocześnie specyficzne formy i środki wyrazu obecne w utworach na wiolonczelę. Wybór tych właśnie dwóch kompozytorów nie jest przypadkowy – obaj żyli i tworzyli w skomplikowanych realiach XX wieku, doświadczyli traumy psychicznej wywołanej przez wydarzenia polityczne i wojnę. Obaj szukali możliwości własnego przetrwania, a zarazem odrodzenia muzyki współczesnej, tworząc oryginalne innowacje artystyczne oparte na fuzji muzyki tradycyjnej i współczesnej i odnaleźli w efekcie język muzyczny odpowiedni nie tylko dla wyrażania siebie, ale i opiewania współczesnych im czasów. Wybór *Suity na wiolonczelę solo* (Krzysztof Penderecki) i *Seven Tunes Heard in China* (Bright Sheng) dyktowany jest z kolei wspólną dla nich formą suity. Chociaż kompozycja Bright Shenga nie zawiera w tytule słowa suita, inspiracją dla tego utworu są ludowe pieśni i tańce. Ze względu na swoją budowę formalną zawierają one szeroki wachlarz stylów, motywów i źródeł inspiracji, co wskazuje na inwencję kompozytora w tworzeniu utworów na instrument solowy przy maksymalnym wykorzystaniu zarówno idei, jak i technik kompozytorskich. Z kolei *Suita na wiolonczelę solo* Pendereckiego, która jest jego późnym dziełem, pisanym przez 20 lat, dzięki czemu wykazuje daleko rozwiniętą technikę kompozytorską, jak również wykorzystanie barw wiolonczeli i stanowi połączenie różnych stylów oraz nowych metod wykonawczych w XX wieku, przy równoczesnym maksymalnym wykorzystaniu własnego języka i środków muzycznych. *Seven Tunes Heard in China* autorstwa Brighta Shenga jest jedynym współczesnym utworem na wiolonczelę solo w stylu chińskim, który opiera się na europejskich technikach kompozytorskich i budowie zbliżonej do formy suity, czerpie wybrane elementy z chińskiej muzyki i tańców ludowych i łączy je przy użyciu tradycyjnego systemu harmonicznego. W utworze tym zaprezentowane są zrekonstruowane chińskie melodie o lokalnych cechach, a także wykorzystane do granic brzmieniowe możliwości wiolonczeli, bogactwo barw i liryzm melodii lirycznych, co sprawia, że jest to dzieło przełomowe dla stylistyki chińskiej muzyki artystycznej i otwiera nowe ścieżki rozwoju repertuaru na wiolonczelę w Chinach.

Ponadto z punktu widzenia wykonawcy, *Suita na wiolonczelę solo* Pendereckiego jest znakomitą XX-wiecznym utworem, w którym wiolonczelista może poznać nowe sposoby gry i myślenia muzycznego oraz barwy, które stanowią połączenie tradycji i nowoczesności, a które

narodziły się w XX wieku. *Seven Tunes Heard in China* Shenga jest utworem, który wprowadza wiolonczelistów w stylistykę chińskiej muzyki ludowej. W tym utworze Sheng opracował wiele nowych rodzajów brzmień i sposobów gry na wiolonczeli, naśladowując barwy i techniki gry na instrumentach chińskich. Jednocześnie obaj kompozytorzy pozostawili wykonawcom swobodę, aby w pełni mogli wyrazić swoje muzyczne pomysły, inspiracje, własny gust muzyczny i wirtuozerię wykonawczą. Z punktu widzenia słuchacza, a raczej popularności utworu, *Suita na wiolonczelę solo* Pendereckiego jest dziełem, które za każdym razem, gdy się go usłyszy, zaskakuje, uświadamiając publiczności, jak niezwykle może być muzyka współczesna. Można powiedzieć, że Penderecki stworzył utwór, w którym w sposób proporcjonalny uczestniczą zarówno kompozytor, wykonawca, jak również odbiorca, który uzupełnia proces kompozytorski i całość tej tego „trójstronnego” zdarzenia. *Seven Tunes Heard in China* dla chińskiej publiczności jest wspomnieniem dawnego życia, wyraża tęsknotę za prostotą ducha i obecnym w sercu domem i ojczyzną. Dla odbiorców z innych krajów użycie znanych im instrumentów i metod kompozytorskich w połączeniu z cechami muzyki chińskiej to z kolei innowacja, która niesie ze sobą świeżość i przyciąga uwagę.

Końcowe rozdziały rozprawy łączą opis historii muzyki XX wieku z analizą twórczości wybranych kompozytorów, aby na tej podstawie dokonać ogólnej refleksji i podjąć próbę odpowiedzi na niektóre ważne pytania dotyczące współczesnego rozwoju muzyki. Dlaczego dzisiejsi kompozytorzy chcą włączać elementy kulturowe do swojej twórczości? Jaki mają w tym cel? Jakie idee i koncepcje chcą przekazać poprzez swoją muzykę? W jaki sposób mogą zaprezentować swój własny, niepowtarzalny język muzyczny, oparty na tradycji, łącząc go z elementami i cechami typowymi dla muzyki najnowszej? Czy współcześnie, o ile muzyka wciąż ma się rozwijać, kompozytorzy powinni sięgać do przeszłości czy podążać za nowością, a może robić jedno i drugie? Jak w dobie globalizacji i wielokulturowości muzyka artystyczna może stawić czoła wpływowi muzyki popularnej? Czy w obecnym społeczeństwie muzyka elitarna powinna poszerzyć spektrum odbiorców upodabniając się do kultury masowej czy też zachować swoje szlachetne atrybuty? Dlaczego współcześni artyści tak często kwestionują i podważają dziedzictwo przeszłości i prezentują tak stanowczo własne idee – w czym różnią się one od tych prezentowanych przez ich poprzedników?

Oto pytania, które stawiali sobie muzycy w XX wieku, ale też te, które podnoszą muzycy współcześni w ich trosce o to, aby kultura muzyczna przetrwała. By na nie odpowiedzieć niezbędne jest szersze spojrzenie, wykraczające poza obecną scenę muzyczną,

nie tylko z perspektywy samej muzyki, lecz – poprzez nią – na historię i kulturę. Musimy przyjrzeć się wydarzeniom historycznym, które miały miejsce w tym samym czasie — postępującej rewolucji przemysłowej, a w konsekwencji także przyspieszeniu rozwoju badań naukowych, wynalezieniu nowych materiałów, broni jądrowej, wojnie nuklearnej, eksploracji kosmosu, a także konfrontacji komunizmu z kapitalizmem, dwóm wojnom światowym czy Zimnej wojnie i innym wydarzeniom historycznych, które zmieniły strukturę polityczną i społeczną świata. Jeśli dostrzeżemy szerszy kontekst, zobaczymy, że muzyka jest w istocie narzędziem służącym do rejestrowania tego, co wydarzyło się w historii, a ta niezaprzeczalnie zatacza koło.

Rozdział I

Muzyka XX wieku

– kontynuacja tradycji i poszukiwanie nowości

1.1. Rozwój muzyki w głównych ośrodkach europejskich

1.1.1 Francja

Francuska myśl artystyczna pierwszej połowy XX wieku była niezwykle różnorodna i złożona. Stanowiła wyraz buntu i wyzwania rzuconego doskonałym klasycznym formom, pojęciom i definicjom oraz stylom naukowym, artystycznym i estetycznym XIX-wiecznej Europy. W sferze myśli, religii, moralności, polityki i życia społecznego znamienne stało się przejście od racjonalności i porządku do świata wrażliwości i nieładu. W sztuce zarysowały się trzy charakterystyczne tendencje: po pierwsze, skupienie się na narodowych stylach muzycznych – od zaadoptowania starożytnego chorału gregoriańskiego, średniowiecznych i nowożytnych pieśni ludowych po inkorporację elementów rosyjskich, hiszpańskich i orientalnych jako warunkujących dalszy rozwój stylów muzycznych¹; po drugie, estetyczny „intuicjonizm” reprezentowany przez nowe kierunki, takie jak estetyzm, symbolizm, impresjonizm, neoklasycyzm, który spowodował, że nowe odkrycia początku wieku przeniknęły do konkretnych stylów muzycznych, takich, które w przeszłości, zwłaszcza przed XIX wiekiem, funkcjonowały według mniej lub bardziej powiązanych ze sobą zasad² w zakresie m.in. technik kompozytorskich. Po trzecie wreszcie, nastąpiło coś, co, współczesna filozofia nazywa „zjawiskiem ludzkiej alienacji” lub przechodzeniem z „wieku rozumu” do „wieku serca”. Sztuka porzuciła tradycję i eksplorowała wielorakie możliwości języka formalnego i ekspresji, angażując się w jedną lub wiele tendencji dotyczących kompozycji, współistniejących lub wzajemnie się negujących, przenikających się lub pozostających dla siebie obcymi.

Ważnymi tendencjami artystycznymi lat 90. XIX wieku we Francji był rozwój literackiego symbolizmu³ oraz malarstwa (post)impresjonistycznego⁴. Te modernistyczne kierunki w sztuce europejskiej zainspirowały francuskiego kompozytora Claude'a Debussy'ego

¹ Hu Liling, „The Development of Music in France in the 20th Century”, Journal of Xi'an Conservatory of Music, 2006.

² J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, Beijing People's Music Publishing House, 1996, s.724.

³ Symbolizm był ważnym kierunkiem w literaturze europejskiej i sztukach wizualnych w latach 1885-1910. W literaturze wywodzi się on z tomu poetyckiego Charlesa Baudelaire'a *Les Fleurs du mal* z 1857 roku. Reprezentują go między innymi: Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898), najważniejsi malarze tego kierunku to: Paul Gauguin (1848-1903), Gustave Moreau (1826-1898), Gustaw Klimt (1862-1918).

⁴ Malarstwo impresjonistyczne wykształciło się w latach 60. XIX wieku i osiągnęło swój szczyt w latach 70. i 80. XX wieku. Impresjonizm można postrzegać jako kulminację tendencji naturalistycznych XIX wieku i początek sztuki nowoczesnej. W malarstwie reprezentują go między innymi Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899). Postimpresjonizm czerpał wszechstronną inspirację światłem i kolorem z impresjonizmu, ale różnił się od niego w zasadniczy sposób i przeciwstawiał się mu. Termin „postimpresjonizm” odnosi się do reakcji na impresjonizm wyrażanej przez Paula Cézanne (1839-1906), Paula Gauguin (1848-1903), Vincenta van Gogha (1853-1890) i George Seurat (1859-1891).

(1862-1918), który w swojej muzyce inkorporował tendencje estetyczne symbolizmu i impresjonizmu, badając i wprowadzając innowacje w zakresie harmonii, brzmienia i orkiestracji. Impresjonistyczny styl jego muzyki oznaczał odrzucenie tradycyjnego podejścia do prowadzenia tematów z wykorzystaniem progresji melodycznych i wprowadzenie „lekkich, delikatnych, słabych i zamglonych” technik, aby wyrazić obrazy natury – mrocznej, tajemniczej i pełnej świeżości.

Innym kompozytorem impresjonistycznym, który poszedł w ślady Debussy'ego był Maurice Ravel (1879-1937). Był on z jednej strony był zafascynowany impresjonistycznym stylem Debussy'ego, z drugiej zaś w swej twórczości zasymilował szeroką gamę narodowych i wschodnich inspiracji muzycznych, tworząc oryginalny styl, pełen spokoju i obiektywizmu, wyrafinowania i klarowności. Mimo iż w swojej muzyce Ravel stosuje techniki typowe dla impresjonizmu, jego osobowość kompozytorska różni się od tej Debussy'ego. Muzyka Debussy'ego przypomina płynącą wodę, często towarzyszy jej subiektywna, emocjonalna aura, podczas gdy muzyka Ravela przypomina solidną formę, jest jasna i konkretna, w czym bliżej jej do klasycznej, obiektywnej w wyrazie kompozycji⁵. Kompozytorami, na których wpływ miał impresjonizm byli także Paul Dukas (1865-1935) i Albert Roussel (1869-1937).

Mimo iż impresjonizm miał swoje korzenie w romantyzmie, kompozytorzy często uważali, że cechuje go niejasność i złożona harmonia, więc poszukiwali także innych rozwiązań kompozytorskich. Na początku XX wieku kompozytorzy francuscy utworzyli grupę przeciwstawiającą się szkole postromantycznej z Erikiem Satie (1866-1925)⁶ i paryską Les Six⁷ na czele i opowiadali się za powrotem do „klasyczności”. Odrzucali w swoich kompozycjach nadmierną ekspresję emocjonalną, domagając się umiaru, powściągliwości i obiektywizmu. Starali się odtworzyć wszystkie dawne formy i gatunki za pomocą nowoczesnych technik,

⁵ Liu Zhiming, *History and Style of Western Music*, (published by Taiwan Continental Bookstore, 1982, p. 358

⁶ Eric Satie (1866-1925) był rówieśnikiem Debussy'ego. Sprzeciwiał się muzyce o zbyt poważnym charakterze, specjalizując się w popularnych, prostych i niejednokroć radykalnych środkach kompozytorskich, a jego utwory charakteryzuje ironia i humor. Zdaniem Satie'ego muzyka francuska powinna być prosta i naturalna, a jego pogląd estetyczny wpłynął na całe pokolenie kompozytorów francuskich i przyczynił się do powstania nowego stylu muzyki francuskiej po I wojnie światowej.

⁷ Les Six, grupa założona w 1917 roku przez młodych twórców, Zgromadzili się wokół Satiego, którego muzykę i idee estetyczne darzyli bezgranicznym szacunkiem, podziwiali rosyjską muzykę ludową i nie byli zainteresowani muzyką impresjonistyczną. Wśród kompozytorów, których Satie nazywał „nową młodością” byli Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1892-1955), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Germaine Tailleferre (1892-1983). Ich muzyka nie była jednorodna stylistycznie, zjednoczyli się głównie po to, by przeciwstawić się dramatyzmowi stylu Wagnera i impresjonizmowi Debussy'ego i Ravela.

takich jak swobodne użycie dysonansu, politonalność, złożoność rytmiczną, dzięki czemu muzyka francuska do pewnego stopnia wpasowała się w nurt twórczości neoklasycznej.

Neoklasycyzm był ważnym kierunkiem muzycznym, który pojawił się w pierwszej połowie XX wieku i rozwijał się dwutorowo: we Francji i Niemczech (niemiecki neoklasycyzm zostanie szczegółowo omówiony w dalszej części rozprawy). We Francji stało się to częściowo pod wpływem Erika Satie, a także Igora Strawińskiego. W 1924 roku Strawiński zaproponował hasło „powrotu do Bacha”⁸, połączenia logiki i zasad kształtowania formy właściwej dla Bacha z najnowszymi środkami języka muzycznego. Hasło to zostało dobrze przyjęte przez europejskich twórców. Utwory neoklasyczne często czerpią inspirację z muzyki XVIII wieku, choć często sięgają nawet wcześniejszych epok, przykładowo muzykę, która nawiązuje do okresu baroku, określa się mianem muzyki neobarokowej.

1.1.2 Niemcy, Austria

W Niemczech kierunkiem, który jako pierwszy narodził się z awangardy⁹ był „ekspresjonizm”. Określenie to miało wówczas szerokie zastosowanie w sztuce i oznaczało, że artyści czerpią inspirację z indywidualnych, wewnętrznych przeżyć i emocji i przedstawiają je wizualnie w subiektywny sposób, co stoi w sprzeczności z tradycyjną sztuką, która jedynie zewnętrznie opisuje świat doznań. W istocie ekspresjonizm był niemiecką odpowiedzią na artystyczne zainteresowania Francuzów. Pod koniec XIX wieku, w okresie rozkwitu impresjonizmu, Niemcy celowo zamienili impresjonizm na ekspresjonizm, aby wyrazić stanowczy sprzeciw wobec myśli artystycznej Francuzów.¹⁰

Ekspresjonizm początkowo pojawił się w malarstwie, a następnie rozszerzył na literaturę i muzykę. Podobnie jak muzyka impresjonistyczna, stanowił przedłużenie muzyki romantycznej XIX wieku, aczkolwiek oba kierunki różnią się na tyle, by móc uznać je za przeciwieństwa. Impresjonizm ma na celu uchwycenie momentalnych wrażeń świata zewnętrznego i ich dowartościowanie. Ekspresjonizm zaś dąży do wyrażenia uczuć, wydobywania głęboko ukrytych doświadczeń ze sfery duchowej, traktowania przeżyć

⁸ Zhong Zilin: *An Overview of Western Modern Music*, People's Music Publishing House, 1991, p. 40

⁹ Awangarda – termin wywodzący się z nauk politycznych; na początku XX wieku awangarda przewodziła w świecie artystycznym, w sposób radykalny odcinając się od tradycji i próbując przeobrazić sztukę i jej miejsce w społeczeństwie, a niekiedy wykorzystując ją do akcji o charakterze polityczno-społecznym. Publiczność kojarzyła sztukę awangardową z polityką i anarchizmem, podczas gdy inni artyści awangardowi czuli się oderwani od społeczeństwa i koncentrowali wyłącznie na karierze artystycznej. Pozostawali wierni założeniom modernizmu i dążeniom do rewizji zasad działalności artystycznej i jej wytworów.

¹⁰ Huang Zhenyu, Gu Dong: *An Overview of 20th Century Music 3 - Expressionist Music*, Chinese Journal of Music Education, nr 3, 1999.

wewnętrznych jako jedynej istniejącej rzeczywistości i zastępowania obiektywnych realiów subiektywną ich interpretacją.

Rozwój ekspresjonizmu w Niemczech wynikał w dużej mierze z faktu, że w okresie przejściowym tzn. od XIX do XX wieku niemiecka klasa rządząca nie tylko sprawowała arbitralne rządy i uciskała lud, co skutkowało wzrostem napięć społecznych, ale także pozostawała w coraz ostrzejszym konflikcie z innymi krajami imperialistycznymi¹¹. Sprzeczne interesy grup społecznych i niedogodności życia w społeczeństwie kapitalistycznym stawały się coraz bardziej oczywiste, a trudne realia życia w dobie kryzysu gospodarczego i wojen światowych wywarły nieuchronny wpływ na ludzkie postawy, przekonania, idee i wartości moralne. Odczuwano niepokoje społeczne, silne niezadowolenie z powodu pełnych obyczajowego zepsucia zjawisk społecznych, rozpacz i bezradność. W takich właśnie warunkach ekspresjoniści wykorzystywali swoją sztukę by wyrazić niezadowolenie, sprzeciw, wewnętrzną udrękę, samotność, strach, rozpacz i żal i czynili to w sposób niezwykle subiektywny, traktując filozofię irracjonalizmu jako duchowe zaplecze i teoretyczny fundament.

W wąskim znaczeniu tego słowa ekspresjonizm w muzyce obejmuje większość posttonalnej twórczości Schönberga sprzed powstania tzw. muzyki 12-tonowej – czyli z okresu „swobodnej atonalności” od około 1908 do 1921 roku, a także niektóre utwory jego uczniów Berga i Weberna z tego czasu¹². Muzyka ekspresjonistyczna dążyła do odejścia od wszelkich tradycyjnych metod, a jej charakter określiło porzucenie reguł muzyki tonalnej na rzecz „atonalności” (mimo iż Schönberg nie godził się na ten termin, jest on używany do dziś). Był to naturalny zwrot w sztuce ekspresjonistycznej, która przez pewną dźwiękową „jednorodność”, przełamanie systemu tonalnego i zależności funkcyjnych oraz zerwanie z głównymi nurtami tradycyjnej kompozycji europejskiej i jej logiki stała się bliższa ludzkiej intuicji i sercu, mogła wyrazić istotę człowieczeństwa i ujawnić treść ludzkiej podświadomości. Istota muzyki atonalnej polega na wyzwoleniu dysonansu przy jednoczesnym zastąpieniu tradycyjnych reguł systemu dur-moll oraz harmonii przez szeregi dźwiękowe, dając w efekcie unikalną kompozycję pozbawioną centrum tonalnego, akordów głównych, ich następstw i pochodów.

Arnold Schönberg (1874-1951) był związany z niemieckim ekspresjonizmem i drugą szkołą wiedeńską wraz z dwoma swoimi uczniami, Antonem Webernem (1883-1945)

¹¹ Wang Hui, Wang Hongli, *The formation and evolution of expressionist music culture*, Journal of Art Education, No. 7, 2015

¹² David Fanning: 'Expressionism', Grove music online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09141>, 2001.

i Albanem Bergiem (1885-1935), z którymi łączyła go zbieżna filozofia kompozytorska. Na początku lat dwudziestych XX wieku Schönberg stworzył metodę kompozycji zwaną „techniką dwunastotonową” (znaną też jako dodekafonia). Początkowo technika ta nie miała większego wpływu w Europie i została zaadoptowana jedynie przez drugą szkołę wiedeńską oraz Luigi Dallapiccolę (1904-1975) i Ernsta Křenka (1900-1991). Po drugiej wojnie światowej kompozytorzy desperacko próbowali uciec od przeszłości, odrzucić wszelką tradycję i dążyć do tworzenia nowej sztuki i dlatego też w dekadzie powojennej technika dwunastotonowa była eksplorowana przez kolejnych kompozytorów. Wkrótce dzięki jej szybkiemu rozpowszechnianiu, stała się ona symbolem duchowej i umysłowej wolności oraz odrodzenia muzyki europejskiej, tworząc kierunek nazywany dziś „serializmem”.

W następstwie chaosu i rozdźwięku emocjonalnego, który przyniósł ze sobą ekspresjonizm kompozytorzy starali się pogodzić muzykę z tradycyjnymi formami. Dwudziestoletni okres międzywojenny (od zakończenia I wojny światowej w 1918 roku do początku II wojny światowej w 1939 roku) to czas ponownego odwoływania się do porządku i tradycyjnej teorii muzyki w niemieckim neoklasycyzmie. Ponadto kompozytorzy XX wieku w swoich kompozycjach zaczęli szeroko wykorzystywać muzykę ludową i jej środki. Kompozytorzy XX-wiecznego neoklasycyzmu entuzjastycznie odnosili się do muzyki tradycyjnej, wykorzystując wyjątkowość muzyki ludowej jako podstawę swoich kompozycji, w których prezentowali nowatorski język muzyczny zgodny z nową epoką¹³. Paul Hindemith (1895-1963) był reprezentatywną postacią niemieckiej muzyki neoklasycznej. W swoich kompozycjach przeciwstawiał się stylowi romantycznemu – utwory te nie są ani w pełni atonalne, ani też tradycyjne, a kompozytor prezentuje w nich własny system harmoniczny, który znacznie rozszerza tradycyjną tonalność.

1.1.3. Węgry

Kierunki narodowe w muzyce związane są najczęściej z działalnością szkół narodowych, które świadomie odcinają się od standardów wyznaczonych w okresie klasycznym przez francuskich, włoskich, a zwłaszcza niemieckich reprezentantów muzycznej tradycji¹⁴. W XIX wieku były one ściślej powiązane z burżuazyjnymi oraz demokratycznymi ruchami narodowymi w Europie i realizowały swój polityczny cel jako część ruchu narodowego. Kompozytorzy często odznaczałi się narodową samoświadomością i silnym

¹³ Xiang Kui, *Study of the three major language factors in Hindemith*, doctoral dissertation of East China Normal University, 2016, p.24.

¹⁴ John Miles: *Nationalism and its Effect on Music in the Romantic Era*, 1985.
<https://hunsimire.tripod.com/music/nationalism.html>

zapalem patriotycznym, idealizowali lud i własny naród oraz głosili jego chwałę. Oprócz wykorzystania muzyki ludowej jako materiału dźwiękowego kładli oni również nacisk na obecność treści o charakterze etnicznym oraz zwracali uwagę na czerpanie z historii, legend i dzieł literackich własnego narodu¹⁵. Podczas gdy kierunki narodowe XX wieku odziedziczyły XIX-wieczną tendencję do wykorzystywania muzycznego repertuaru ludowego, stawiano jednak przede wszystkim na adoptowanie i rozwijanie cech muzycznych charakterystycznych dla danej narodowości. Z biegiem czasu oraz pod wpływem powstających nowych gatunków muzycznych, sentyment patriotyczny przerodził się w żywe zainteresowanie kompozytorów samą muzyką ludową oraz dogłębnymi i skrupulatnymi studiami nad nią, ukazując wyraźne dążenie twórców do odkrycia prawdziwego ducha narodu oraz bogatszego i bardziej wyrafinowanego wyrażenia świata wewnętrznego w muzyce. O ile kierunki narodowe w XIX wieku łączono z romantyzmem jako jego przedłużeniem zwłaszcza w krajach spoza głównego nurtu, w XX wieku narodowość w muzyce stanowiła połączenie muzycznej tradycji z nowoczesnymi środkami i technikami kompozytorskimi.

Co więcej, w przeciwieństwie do XIX-wiecznych szkół narodowych, które czerpały głównie z kultury wiejskiej, wraz z rozwojem miast, przyspieszonym tempem industrializacji i rosnącym dobrobytem społeczeństwa, XX-wieczny nurt narodowy zwrócił się także w stronę kultury miejskiej, próbując wczuć się w puls współczesnego życia miejskiego i wypracować nowe, współgrające z nim rodzaje brzmień, co znacznie poszerzyło pole muzycznego rozwoju. Ponadto na narodowość w muzyce XX wieku wpływ miały ogólne tendencje artystyczne nowego stulecia, w tym nowe style muzyczne, takie jak impresjonizm i ekspresjonizm, znane w innych częściach Europy. Jeśli nurt narodowy w XIX wieku idealizował i gloryfikował ludność i własny kraj, to na muzykę narodową XX wieku wpływ miała atmosfera umysłowa tego czasu, w której w równym stopniu chwalono, co krytykowano. To dlatego muzyka narodowa w XX wieku była bardziej skłonna do poszukiwania prawdziwych motywów ludzkiego postępowania i w sposób pełniejszy i bardziej wysublimowany wyrażała świat wewnętrznych przeżyć człowieka.

Na początku XIX wieku przekształcenie społeczeństwa w naród obywatelski dokonywało się w Europie na dwa sposoby. Pierwszym była droga rewolucji, gdzie poprzez proces odgórnej homogenizacji społeczeństwa kształtowała się nowa struktura i zjednoczona kultura obywatelska (Francja, Anglia). Drugi sposób miał na celu tworzenie tzw. narodu

15 Huang Zhenyu, Gu Dong, *Overview of 20th Century Music 5 - Neo-Nationalism in the 20th Century*, Chinese Journal of Music Education, nr 05, 1999.

kulturowego i polegał na formowaniu się jednolitej warstwy społecznej z arystokracji i plebejuszy, reorganizacji społecznej służącej utworzeniu nowej jednolitej kultury, a następnie obywatelskiego państwa narodowego (Niemcy, Włochy)¹⁶. Zakończyło się to powstaniem mocarstw-miast, takich jak wielkie księstwa w Niemczech i miast-państw we Włoszech. Podobnie jak Niemcy, na początku ery przemian Węgry wybrali drogę kulturowo-narodową, dążąc do utworzenia węgierskiego państwa narodowego opartego na zasadach obywatelskich. Tak, jak u Niemców, proces ten polegał na integracji: klasa plebejska nie tylko wzmocniła się, ale także arystokracja stała się jej bliższa, stając się główną siłą napędową rozwoju narodu kulturowego.

Muzyka narodowa w XIX wieku w wielu krajach europejskich związana była z działalnością narodowych towarzystw muzycznych, założonych przez takich twórców jak Camille Saint-Saëns (1835-1921) we Francji, Edward Elgar (1857-1934) w Anglii, Bedřich Smetana (1824-1884) w Czechach, Jean Sibelius (1865-1957) w Finlandii, Edward Grieg (1843-1907) w Norwegii i wielu innych, jednak pierwsze ślady europejskiej muzyki narodowej w XX wieku odnajdziemy na Węgrzech.

Węgierski kompozytor Béla Bartók (1881-1945) jest kluczową postacią związaną z XX-wieczną muzyką narodową i reprezentuje jej największe osiągnięcia. Najistotniejszym wkładem Bartóka w jej rozwój było doskonałe połączenie nowoczesnych technik kompozytorskich głównego nurtu tradycji europejskiej i języka muzyki ludowej. Poświęcił się rejestrowaniu węgierskiej muzyki ludowej, zwłaszcza pieśni, podróżując ze skromnym magnetofonem na węgierską i rumuńską wieś¹⁷. Wypracował dzięki temu całkowicie unikalny styl muzyczny i uważa się, że odkrył prawdziwą węgierską muzykę ludową – muzykę chłopską¹⁸. W ciągu swojego życia zebrał ponad 9000 pieśni ludowych (m.in. z Węgier, Rumunii, Europy Środkowej, Turcji i Afryki Północnej). Inny ważny węgierski kompozytor, etnomuzykolog, pedagog, językoznawca i pedagog swoich czasów, Zoltán Kodály (1882-1967) oparł swoją *Sonatę na wiolonczelę solo* op. 8 (1915) na melodii węgierskiej pieśni ludowej, którą połączył z nowoczesnymi pomysłami kompozytorskimi. Jego spuścizna dotyczy przede wszystkim edukacji muzycznej młodych ludzi – twórca miał nadzieję, że dzięki swoim niestrudżonym wysiłkom stworzy muzykę dostępną dla wszystkich.

¹⁶ Jenei György, "Hungarian national identity and the origins of the Hungarian state and the contribution of Hungarian state sovereignty to European history", *Civic Review*, tom 16, 2020, s. 163.

¹⁷ Music Encyclopedia Magazine (Music Profile), *Ethnomusicology*, 2014, wydanie 11, s. 3.

¹⁸ Huang Zhenyu, Gu Dong, *Overview of 20th Century Music 5 - Neo-Nationalism in the 20th Century*.

1.2. Rewitalizacja muzyki polskiej

Burzliwe dzieje historyczne okresu od końca XVIII do początku XX wieku sprawiły, że rozwój muzyczny w Polsce nie postępował tak szybko, jak w innych krajach europejskich. Naród polski brał udział w wielu powstaniach narodowo-niepodległościowych i prowadził kilka wojen narodowowyzwoleńczych, a także wystąpień przeciwko uciskowi feudalnemu. Chociaż przez ponad sto lat w walkach tych poniesiono wiele porażek, wywołały one narodowe przebudzenie i przebudzenie ludzkiego ducha walki. Obalenie obcej dominacji, feudalnego ucisku i celebrowanie walki ludu stały się życiowymi ideami przyświecającymi wielu wybitnym polskim myślicielom, pisarzom i artystom. Swoją działalnością i twórczością wyrażali głos narodu, inspirowali go i czynnie uczestniczyli w staraniach o uzyskanie narodowej niepodległości i wyzwolenie kraju.

Jesienią 1905 roku, wskutek oddziaływania rosnącej polskiej świadomości narodowej i rozkwitu muzyki nowoczesnej w Europie Zachodniej uformowała się w Warszawie grupa kompozytorów zwana „Młoda Polska”, w skład której weszli kompozytorzy Mieczysław Karłowicz (1876-1909), Grzegorz Fitelberg (1879-1953), Karol Szymanowski (1882-1937), Ludomir Różycki (1883-1953) i Apolinary Szeluto (1884-1966). Wytaczali oni szlaki rozwoju współczesnej muzyki polskiej, komponowali i wykonywali nowe utwory oraz wydawali ich partytury.

Polscy muzycy od XIX wieku eksplorowali i propagowali twórczość w duchu narodowym. Na początku XX wieku próbowali łączyć własny język muzyczny z międzynarodowym słownikiem środków muzycznych, promując własne tradycje muzyczne, a jednocześnie dążąc do zaistnienia na światowej scenie muzycznej i starając się dostosować do jej tempa rozwoju w ostatnich latach w Europie. Jeśli chodzi o eksplorację polskiej muzyki ludowej, w późnym okresie swojej twórczości Karol Szymanowski zagłębiał się w muzykę ludową Podhala, kolekcjonując ją i studiując, zafascynowany jej świeżym, surowym pięknem. Kompozytor początkowo pozostawał pod wpływem twórczości kompozytorów niemieckich, a następnie stylów muzycznych innych części Europy, w tym śródziemnomorskich i wschodnich. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości podczas I wojny światowej zwrócił się ku polskiej muzyce ludowej, tworząc utwory, które łączyły jego własny język muzyczny z egzotyką. Jednocześnie zachęcał rodaków do studiowania za granicą, zwłaszcza w Paryżu, gdzie dominowała wówczas muzyka neoklasyczna, dzięki czemu wpływ francuskiego neoklasycyzmu na ówczesną muzykę polską trwał do połowy lat pięćdziesiątych. Przykładowo w *II Sonacie na wiolonczelę i fortepian* Aleksandra Tansmana (1930), *Particie* na wiolonczelę

i fortepian (1956) oraz *Sonacie na wiolonczelę i fortepian* Szymona Laksa (1901-1983), *Koncerte wiolonczelowym nr 1* (1932) Grażyny Bacewicz 1909-1969) można zidentyfikować popularne wówczas nurty neoklasyczne, skojarzenia z polską kulturą ludową oraz wątek eksploracji i łączenia różnych gatunków muzycznych w poszukiwaniu nowych muzycznych jakości.

W latach 1945-1949 kompozytorzy często odwiedzali Europę Zachodnią, głównie Paryż i Londyn¹⁹. Od lat pięćdziesiątych do początku lat dziewięćdziesiątych Europa była podzielona na dwa obozy²⁰ w wyniku Zimnej wojny²¹, która wprowadziła szczególne okoliczności geopolityczne i surowe ograniczenia narzucone przez Związek Radziecki. Część Europy Wschodniej²², pierwotnie pełna różnorodności niczym kalejdoskop, została zmuszona do zaakceptowania sowieckiego modelu realizmu socjalistycznego. W muzyce „realistyczny” oznaczał „ludowy, prosty, neoromantyczny”, a bardziej zaawansowane wysiłki twórcze były zakazane jako noszące symptomy „formalizmu” w odróżnieniu od gatunków pieśni masowej, kantat na cześć rządu i piosenek dziecięcych praktykowanych przez większość kompozytorów mieszkających w kraju²³. W tym czasie Polska była odizolowana od głównego nurtu rozwoju muzyki europejskiej. Wraz ze śmiercią Józefa Stalina, najwyższego przywódcy Związku Radzieckiego (1953), mieszkańcy ograniczonej przez Sowietów Europy Wschodniej, a nawet samego Związku Radzieckiego, zaczęli opowiadać się za destalinizacją²⁴. W 1956 roku narodził się pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, który należał do Polaków i polskich muzyków.

¹⁹ Bylander wymienia Witolda Lutosławskiego, Kazimierza Serockiego, Grażynę Bacewicz, Zbigniewa Turskiego, Andrzeja Panufnika, Romana Palestra, Artura Malawskiego i Stanisława Skrowaczewskiego (Bylander, „Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, 1956-1961...”, s. 25). Cyt. też w: Anna Masłowiec, „Sonorism and the Polish Avant-Garde 1958-1966”, rozprawa doktorska z filozofii w Conservatorium of Music, The University of Sydney, 2008, s. 16.

²⁰ Dwa obozy to: obóz kapitalistyczny kierowany przez Stany Zjednoczone i ich sojuszników (obóz zachodni) oraz obóz socjalistyczny kierowany przez Związek Radziecki i jego państwa satelickie (blok wschodni), pół wieku trwała konfrontacja polityczna między niniejszymi obozami.

²¹ Termin „Zimna wojna” oznacza stan przejściowy, pośredni konflikt dwóch obozów: kapitalistycznego i socjalistycznego, a także odnosi się do wszystkich działań wojennych między Stanami Zjednoczonymi a Związkiem Radzieckim, które rozpoczęły się w 1947 roku, wyłączających bezpośrednie użycie siły i obejmujących wszystkie aspekty polityczne, ekonomiczne, dyplomatyczne, ideologiczne i kulturowe.

²² Niemiecka Republika Demokratyczna, Czechosłowacka Republika Socjalistyczna, Polska Rzeczpospolita Ludowa, Węgierska Republika Ludowa, Rumuńska Republika Socjalistyczna, Ludowa Republika Bułgarii i inne państwa satelickie utworzyły obóz państw socjalistycznych kierowany przez Związek Radziecki.

²³ Maria Anna Harley (Maja Trochimczyk), *The Briefest History of Polish Music*, <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/essays/briefest-history-of-polish-music/>, 18.12. 1997. <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/essays/briefest-history-of-polish-music/>.

²⁴ Destalinizacja odnosi się do procesu zapoczątkowanego przez kierownictwo partii komunistycznej w kilku krajach Związku Radzieckiego, Europy Wschodniej i Azji po śmierci Stalina w 1953 roku w celu stopniowego ograniczenia zasięgu jego polityki i kultu oraz promowania polityki względnej liberalizacji.

Od 1956 roku, kiedy to odbył się pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, do upadku socjalistycznego rządu w 1989 roku kompozytorzy, zwłaszcza ci, którzy powstrzymywali się od działalności politycznej, mieli całkowitą swobodę działania (o ile tematyka i tytuły ich utworów nie wzbudzały kontrowersji politycznych)²⁵.

Powstanie Festiwalu odegrało nieocenioną rolę w promocji Polski i innych krajów socjalistycznych Europy Wschodniej, ustanawiając ważny punkt zwrotny dla muzyki polskiej w XX wieku. Dzięki Festiwalowi polscy kompozytorzy mogli uzyskać informacje na temat rozwoju muzyki w świecie i zaprezentować publiczności międzynarodowej swobodną twórczość narodu polskiego, zaprezentować możliwości wymiany kulturowej, na którą nie miała wpływu polaryzacja świata wynikła z Zimnej wojny, a także znaleźć własną pozycję wśród muzyków z całego świata i zademonstrować własny głos, rozwijając charakterystyczny styl muzycznego „sonoryzmu”.

*Podstawowe założenia programowe Warszawskiej Jesieni zostały ustalone wcześniej, z wyraźnym celem zaprezentowania publiczności nowej muzyki międzynarodowej i polskiej. Organizatorom wydarzenia zawsze zależało na zapewnieniu i zabezpieczeniu nieustannego rozwoju muzyki polskiej... Na Warszawskiej Jesieni można było posłuchać muzyki Arnolda Schönberga, Albana Berga, Antona Weberna, Edgara Varese, a także Beli Bartóka i Igora Strawińskiego. Festiwal prezentował także współczesnych kompozytorów awangardowych z utworami Pierre'a Bouleza, Luigiho Nona, Bruno Maderny i Johna Cage... Na festiwalowe koncerty zawsze przychodzili rozmaici kompozytorzy, wykonawcy, muzykolodzy z całego kraju i Europy. To właśnie dzięki temu zjawisku festiwal Warszawska Jesień szybko zyskał międzynarodowe uznanie (Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień).*²⁶

Na początku lat 60. „sonoryzm”²⁷ był niewinnym i świeżym zjawiskiem, którego twórcy czuli impet do odkrywania i podbijania nowych, nieznanych obszarów dźwięku i barwy²⁸. Do 1962 roku powstała i została prawykonana większość podstawowego repertuaru

²⁵ Maria Anna Harley (Maja Trochimczyk), *‘The Briefest History of Polish Music’*.

²⁶ <https://culture.pl/en/article/warsaw-autumn-international-festival-of-contemporary-music>, 10.12.2013, Związek Kompozytorów Polskich, styczeń 2002, aktualizacja: Anna Iwanicka-Nijakowska, December, 2010, tłumaczenie polskie: Paulina Schlosser.

²⁷ Termin „sonoryzm” stworzony w latach 50 XX w. przez Józefa Michała Chomińskiego: ‘Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku’, *Muzyka* 1, no. 3 (1956): 23-48.

²⁸ Krzysztof Droba, ‘Sonoristic. The term and range of the notion’ (referat zaprezentowany podczas The 16th IMS International Congress, Londyn, 19.08.1997), cytowany również przez Annę Masłowiec: “Sonorism and the Polish

sonorystycznego (m.in. wszystkie utwory sonorystyczne Pendereckiego, cykl *Genesis* Góreckiego i *Mała symfonia: Scultura* Schaeffera). Połowa lat 60. to okres wycofywania się kompozytorów z sonoryzmu. W twórczości liderów awangardy, takich jak Penderecki i Górecki następuje zdecydowany zwrot: u Góreckiego pojawia się *Refren* (1965), a u Pendereckiego *Pasja według św. Łukasza* (1963-1966).²⁹

W latach 70. i 80. pojawił się nowy kierunek, neoromantyzm. Muzyka tego nurtu powstała w reakcji na intelektualizm i abstrakcję dominującą w latach 50. i 60. XX wieku, w szczególności zaś ścisłą dyscyplinę serializmu i jako alternatywa dla wyczerpującej swój potencjał rewolucyjnej i innowacyjnej awangardy z początków XX wieku. Generalnie mówiąc, muzyka neoromantyków opiera się na tradycyjnej harmonii funkcyjnej, jest bardziej ekspresyjna emocjonalnie i mimo iż często nawiązuje do dzieł XIX-wiecznych kompozytorów romantycznych, różni się od niej poprzez wykorzystanie języka i technik, które pojawiły się w muzyce dopiero w XX wieku i wykorzystuje szerszy wachlarz stylów muzycznych. Tym samym można również powiedzieć, że neoromantyzm jest połączeniem romantyzmu i modernizmu, choć w konkretnych utworach przybiera ono różne proporcje i cechy stylistyczne.

W Polsce neoromantyzm był także kierunkiem, który kompozytorzy wybierali jako swoisty „krok wstecz”. Krzysztof Penderecki, który był czołową postacią awangardy zdecydował się na powrót do „przeszłości”, a jego dzieła noszące cechy muzycznego neoromantyzmu to *Przebudzenie Jakuba* (1974), *I Koncert skrzypcowy* (1976), *II Symfonia „Bożonarodzeniowa”* (1980), *Polskie Requiem* (1984) oraz *II Koncert wiolonczelowy* (1982), łączący neoromantyczne tendencje z brzmieniowymi pozostałościami z lat 60.

Avant-Garde 1958-1966”, praca doktorska zaprezentowana w Conservatorium of Music, The University of Sydney, 2008, s. 4.

²⁹ Anna Maslowiec, “Sonorism and the Polish Avant-Garde 1958-1966”, praca doktorska zaprezentowana w Conservatorium of Music, The University of Sydney, 2008, s. 4.

1.3. Chiński dylemat

Muzyka chińska i europejska powstają w dwóch całkowicie odmiennych kontekstach geograficznych i kulturowych, a zatem wpływ na nie mają różne uwarunkowania polityczne, ekonomiczne i czysto ludzkie, kształtujące się w określonym kontekście historycznym i wytwarzające własne, unikalne cechy estetyczne, rodzaje ekspresji i elementy morfologiczne, wykazując wiele oczywistych rozbieżności. Jednak w pewnym momencie w dziejach świata te dwie sfery zetkną się ze sobą: zderzą, przetną sobie drogę, wzajemnie się przenikną i stopią w jedną całość – stanie się tak w XX wieku.

Dla Chin wiek XX był czasem wielkich przemian o historycznym znaczeniu: państwo chińskie zamieniło swój status społeczeństwa na wpół kolonialno-feudalnego na narodową niepodległość i wskutek kontaktów się z innymi krajami włączyło się w światowy trend modernizacji: reformy w sferze polityki, instytucji państwowych, wojska, kultury, gospodarki, nowych technologii i nowych mediów sprawiły, że Chiny nie tylko przetrwały, ale i przeżywały rozwój. Pod presją nasilającej się obcej agresji i postępujących unowocześnień stopniowo budziła się świadomość narodowa obywateli żywo zainteresowanych odrodzeniem chińskiego ducha i narodowym wybawieniem, a co za tym idzie wzmocnieniem nie tylko na polu politycznym, wojskowym, gospodarczym i naukowym, ale także kulturalnym.

W drugiej połowie XIX wieku wielu młodych ludzi marzących o narodowym wyzwoleniu i „odnowieniu” oblicza Chin wyjechało do innych krajów podejmując się studiów i badań naukowych. W dziedzinie muzyki większość młodych, posiadających dużą wiedzę i kultywujących tradycyjną muzykę chińską, takich jak Xiao Youmei³⁰, Li Shutong³¹, Wang Guangqi³², wyjechało do Japonii lub Niemiec, aby systematycznie studiować podstawy teorii i historii muzyki, techniki kompozytorskie oraz system profesjonalnej edukacji muzycznej uprawiany w Europie³³.

Od końca XIX wieku do początku XX wieku wielu młodych, którzy studiowali muzykę europejską opowiadało się za japońskim i europejskim modelem edukacji i naśladowało go po powrocie do ojczyzny. Propagowali oni tworzenie nowego typu szkół i wprowadzali do programów nauczania śpiew, zaś teksty traktujące o nowych ideach uzupełniali popularnymi w Japonii i Europie melodiami, które często wykonywane były przez

30 Xiao Youmei (1884-1940): Chiński pedagog muzyczny i kompozytor.

31 Li Shutong (1880-1942): Chiński muzyk, malarz, pedagog sztuki.

32 Wang Guangqi (1892-1936): Chiński muzyk i aktywista społeczny.

33 Ju Qihong, *20th Century Chinese Music*, Qingdao Publishing House, 1993, s. 5.

uczniów szkół podstawowych i średnich, a następnie upowszechnianie w całym społeczeństwie. Około 1905 roku zjawisko nauczania tychże pieśni także w nowych typach szkół było niezwykle popularne i stało się wręcz modnym zjawiskiem, określanym przez muzyków mianem „Muzyki i pieśni szkolnej” (学堂乐歌). Wczesne utwory „Muzyki i pieśni szkolnej” pod względem stylistyki i wykorzystanych melodii oparte były na ograniczonej liczbie chińskich melodii ludowych w wersjach pochodzących w większości z popularnej muzyki japońskiej i europejskiej. Wynika to z faktu, że przeważająca część tradycyjnej muzyki chińskiej ma smutny i żałobny charakter, cechuje się łagodnymi przebiegami rytmicznymi i szeroko zakomponowanymi melodiami, a zatem nie mogła służyć zagrzewaniu ducha i podnoszeniu morale narodu chińskiego w czasie zagrożenia i wzywać go do walki. Marsze i pieśni masowe importowane z Japonii i Europy posiadały tę jakość, której brakowało tradycyjnej muzyce chińskiej, czyli jasny i pełen majestatu styl muzyczny z prostymi i chwytliwymi motywami oraz charakterystycznymi rytmami, który był lepiej dostosowany do zbiorowego śpiewu. Takich cech Chińczycy pilnie potrzebowali w muzyce powstającej w realiach ich narodowej walki w XX wieku.³⁴

Jedną z pierwszych instytucji profesjonalnej edukacji muzycznej, która wniosła znaczący wkład w rozwój muzyki chińskiej, była Narodowa Akademia Muzyczna (国立音专), czyli pierwsza niezależna uczelnia muzyczna w Chinach, założona w 1927 roku, poprzedniczka dzisiejszego Shanghai Conservatory of Music. Formalna i systematyczna edukacja muzyczna w Narodowej Akademii Muzycznej dała podwaliny pod rozwój edukacji muzycznej w Chinach. To tam wychowała się spora część pierwszego pokolenia chińskich muzyków: Ding Shande i Lv Ji, Xian Xinghai i He Luting, a zatem można powiedzieć, że większość sławnych muzyków, którzy odcisnęli swoje piętno na budowaniu profesjonalnej kultury muzycznej w Chinach w XX wieku jest w jakiś sposób związana z Narodową Akademią Muzyczną, kolebką profesjonalnej muzyki artystycznej w Chinach.

Po powstaniu Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 roku struktura instytucji muzycznych i kulturalnych uległa całkowitemu przeobrażeniu. Z jednej strony społeczeństwo odzyskało kontrolę nad władzą państwową, a muzyka i kultura zyskały szerokie perspektywy rozwoju, ale też ze względu na wcześniejszy długi okres feudalizmu, prawie stuletnich wojen i zagrożenia ze strony mocarstw imperialistycznych poważne szkody poniosła gospodarka

³⁴ Ju Qihong, *20th Century Chinese Music*, Qingdao Publishing House, 1993, s. 8.

kraju, a życie materialne, duchowe i kulturalne narodu chińskiego cechowało zacofanie wynikające ze słabości ekonomicznych podstaw infrastruktury muzyczno-kulturalnej. Z drugiej strony wrogość burżuazji międzynarodowej wobec rewolucji chińskiej, jej polityki blokad, a także realne zagrożenia polityczne i ideologiczne, pomoc Chin dla wojny koreańskiej, spowodowały, że chińska kultura muzyczna musiała rozwijać się w pewnym zamknięciu. Stąd też studia nad muzyką innych krajów koncentrowały się w sposób naturalny na klasycznej muzyce rosyjskiej oraz profesjonalnej muzyce Związku Radzieckiego i innych krajów socjalistycznych. Podobnie także badania nad muzyką europejską i amerykańską pozostawały pod wpływem modelu sowieckiego i ograniczały się do muzyki klasycznej i romantycznej. Późniejszy impresjonizm, neoklasycyzm, atonalność, dodekafonia i inne współczesne zachodnie kierunki muzyczne, uważane za „wytwory burżuazji w okresie dekadencji” i „reakcyjny formalizm”, zostały całkowicie wykluczone z akademickiego świata chińskich muzyków³⁵. W 1957 roku w obliczu bieżącej sytuacji międzynarodowej chińscy przywódcy ograniczali dyskurs intelektualistów rzekomo sięjących panikę, a po militarnym zwycięstwie zwieńczonym zjednoczeniem kraju, nacjonalizacji ziemi przez spółdzielnie rolnicze oraz przedsiębiorstw i fabryk w państwowym przemyśle, transformacji handlowej i socjalistycznej rozpoczęto kampanię antyprawicową, która okazała się katastrofą dla inteligencji. Możliwość studiowania muzyki zagranicznej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych była coraz bardziej zawężona w miarę zaostrzania się klimatu politycznego.

Podczas trwającej dekadę Rewolucji kulturalnej rozpoczętej w 1966 roku pod hasłem przeciwstawienia się „feudalizmowi, kapitalizmowi i rewizjonizmowi”, muzyka zachodnich krajów kapitalistycznych, Związku Radzieckiego i wschodnioeuropejskich krajów socjalistycznych była odrzucana jako burżuazyjna i rewizjonistyczna i nie było dla niej miejsca w Chinach. Studia nad muzyką zagraniczną utknęły w „martwym punkcie” razem z całym systemem chińskiej muzyki profesjonalnej w XX wieku, mozolnie budowanym od kilku pokoleń. W czasach Rewolucji kulturalnej krajowe stowarzyszenia i szkoły muzyczne, instytucje badawcze, organizacje społeczne i cała swobodna działalność muzyczna i artystyczna pozostały sparaliżowane.

W 1976 roku muzyka odrodziła się po 10 latach prześladowań Rewolucji kulturalnej. Przyniosła Chińczykom i chińskiej muzyce głęboką zapaść, by ostatecznie wylądować na śmietniku historii. Wielu muzyków, którzy byli wcześniej niesprawiedliwie osądzeni zostało

³⁵ Ju Qihong, *20th Century Chinese Music*, ibid, s. 215.

zrehabilitowanych, błędy rewolucji zostały naprawione, a w kraju pełnym wolności zatriumfowali chińscy muzycy i z radością wkroczyli w nową erę swobodnej twórczości.

W 1979 roku, wraz z rozpoczęciem reform gospodarczych i polityką otwarcia Komunistycznej Partii Chin zachodnie idee filozoficzne, kulturowe i artystyczne, koncepcje muzyczne i techniki napłynęły do Chin, zderzając się i integrując z już istniejącymi chińskimi. Stanowiło to przeciwwagę dla inwazji jaka nastąpiła po wojnach opiumowych, wymuszonej naciskiem politycznym, ekonomicznym i kulturowym ze strony mocarstw imperialistycznych na naród chiński pozbawiony możliwości decydowania o losie własnego kraju i obywateli. Ponadto chińscy muzycy nie posiadali wiedzy o muzyce europejskiej i reagowali z opóźnieniem na ideową i artystyczną ingerencję, co stało się źródłem wielu resentymentów w toku ewolucji od tradycyjnych do nowoczesnych wzorców kulturowych. Zderzenie ideologiczne, które miało miejsce około lat 80. pomiędzy stuletnią praktyką muzycznej modernizacji z jednej strony, a wielowiekową teorią i dogłębnymi studiami nad muzyką chińską i europejską z udziałem muzyków europejskich w Chinach (w połączeniu z bolesną lekcją 10-ciu lat Rewolucji kulturalnej) z drugiej, umożliwiło szybki rozwój chińskiej muzyki profesjonalnej zgodny ze współczesną muzyką światową. To ideologiczne zetknięcie ukazało rosnącą narodową pewność siebie i otwartość kultury chińskiej i stanowiło świadomy wybór oraz odpowiedź Chińczyków i chińskich muzyków na panujący trend niczym nieograniczonej komunikacji i integracji kultur muzycznych wszystkich narodowości we współczesnym świecie ery informacji.

Rozdział II

Krzysztof Penderecki
Suita na wiolonczelę solo

Muzykę XX wieku często oceniano i komentowano jako mniej melodyjną i trudniejszą w odbiorze niż muzyka powstała w okresie baroku, klasycyzmu i romantyzmu, a publiczność reagowała na nią dezorientacją i nie potrafiła jej zrozumieć z racji tego, że pozbawiona była ustalonej struktury i logicznego przebiegu. Trzeba jednak zdać sobie sprawę, że dziedzictwo muzyczne XX wieku to ucieleśnienie „innovacji” epoki i idei. Któż mógłby poddać w wątpliwość wielkość dzieł wybitnych twórców takich jak Mozart, Beethoven i Brahms, mimo iż za życia cierpieli oni na depresję? Czy mniejszy jest dziś podziw dla obrazów Van Gogha, które zdołał stworzyć przed swoją przedwczesną śmiercią? Nasza miłość do dzieł sztuki wynika z tego, że doceniamy twórczy wkład oraz nowatorstwo tych, którzy zaistnieli przed nami w światowym dziedzictwie kulturowym, spoglądamy na nich z perspektywy kolejnych pokoleń, przyglądamy się wewnętrznym uczuciom, o których twórcy nie mogli niekiedy mówić wprost, a które wyrażali w sposób ukryty w swoich dziełach.

Patrząc w taki sposób na twórczość wielkich artystów można dojść do wniosku, że doskonałości dzieła sztuki nie można oceniać jednostronnie na podstawie tego, czy dobrze ono brzmi i wygląda i jest to powód, dla którego sztuka elitarna napotyka na barierę w zbiorowej świadomości publiczności. Można powiedzieć, że część sztuki XX wieku nie była przeznaczona dla ogółu społeczeństwa, a artyści nie troszczyli się o to czy była ona rozumiana, czy nie.

Jako przedstawiciel awangardy Penderecki wyrażał jasną misję tego kierunku z początku XX wieku, która zakładała konieczność wyjścia poza estetyczną przyjemność, posiadania intelektualnego wpływu na życie ludzi i zerwania z ideą sztuki dla sztuki (patrz: poprzedni rozdział). Mimo iż późniejsza twórczość kompozytora coraz częściej nawiązywała do elementów i wątków z kultury muzycznej okresu baroku, klasycyzmu i romantyzmu, nigdy nie stracił on z oczu nowych ścieżek, które wyznaczył w okresie sonoryzmu. W tym rozdziale zbadam w jaki sposób kulturowa inspiracja Pendereckiego znalazła swój wyraz w specyficznej prezentacji i środkach wykorzystanych w jego dziełach, opierając się na kontekście biograficznym i historii rozwoju jego idei kompozytorskich. W późnym utworze Pendereckiego, czyli *Suicie na wiolonczelę solo* widać wyraźnie, że jego autor jest twórcą kompletnym, który był w stanie zsyntetyzować wielość materiału muzycznego i dodać do niego własny, niepowtarzalny charakter i język muzyczny.

2.1 Geneza

Krzysztof Penderecki (1933-2020) był wybitnym współczesnym polskim kompozytorem i dyrygentem. Pochodził z wielokulturowej rodziny: od strony ojca jego rodzina pochodziła z dawnej polskiej części Ukrainy z okolic Kijowa, jego prababka była pochodzenia ormiańskiego, inni przodkowie mieszkali w Rumunii i na Litwie, z kolei ci od strony matki pochodzili ze Śląska³⁶.

Penderecki dorastał w pobożnej rodzinie katolickiej, pod której wpływem od najmłodszych lat zapoznawał się z pismami teologów takich jak święty Augustyn i Tomasz z Akwinu i był zafascynowany starożytnymi greckimi i rzymskimi poetami – Homerem, Eurypidesem i Wergiliuszem. Zamiłowanie do sztuki, literatury, historii i teologii zdecydowało o rozpoczęciu nauki w gimnazjum w 1946, a następnie w 1951 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie studiował sztukę, literaturę, filozofię i łacinę i gdzie jego systematyczne wykształcenie humanistyczne budowało podwaliny pod szeroki zakres tematów, które później poruszał w swojej twórczości. Dorastając w tak wielokulturowym środowisku, Penderecki odczuwał oddziaływanie odmiennych kultur Wschodu i Zachodu, a „fuzja” stała się centralnym pojęciem w jego twórczości, co przypisywał głębokiemu wpływowi kultury śródziemnomorskiej:

„Często fascynuje mnie liturgia prawosławna, ale jednocześnie także kultura Zachodu i jej racjonalizm oraz umiejętność wyrażania najbardziej złożonych uczuć. I nie zapominajmy, że kultura śródziemnomorska³⁷ – która jest moim domem w najszerszym tego słowa znaczeniu – kształtuje się w bogatej wymianie wielu elementów”.

„Wyczułem potrzebę różnorodności, którą przypisuję mojemu bogowi morza Proteuszowi³⁸, który może nieustannie zmieniać swój wygląd”.³⁹

36 Wolfram Schwinger, *Penderecki: Life and Work*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1994, s.16. Tekst oryginalny w języku niemieckim, tłumaczenie Autorki pracy.

37 Kultura śródziemnomorska: basen Morza Śródziemnego był kolebką światowej cywilizacji począwszy od najwcześniejszych osad, których budowę zaczęto w 9000 roku p.n.e. Ze względu na swoje uprzywilejowane położenie geograficzne odgrywał ważną rolę w komunikacji między otaczającymi go społecznościami i zapobiegał konfliktom ich interesów w różnych regionach basenu.

38 Proteusz: był bogiem morza we wczesnej mitologii greckiej. Greckie słowo *protogonos* oznacza „najwcześniej powstały”. Miał moc przepowiadania przyszłości, ale często zmieniał kształt, aby nie można było go złapać, a przyszłe wydarzenia przepowiadał tylko tym, którzy go złapali.

39 Penderecki Krzysztof, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, Hinshaw Music, 1998, s.17-18.

Penderecki jako kompozytor żyjący w XX wieku, podobnie jak jemu współcześni, sytuował się w szerokim wachlarzu form artystycznych i różnorodnych stylów muzycznych niespotykanych w żadnej innej epoce. Wiele łączyło go z awangardowymi ugrupowaniami innych dziedzin sztuki połowy XX wieku, które odrzucały tradycję i dlatego też wraz z grupą młodych polskich kompozytorów swojego pokolenia⁴⁰ stworzył unikalny, nowy styl i technikę kompozytorską w duchu radykalnego eksperymentu (sonoryzm 1950-1966), dążył do rozwijania swojego języka muzycznego w stronę coraz śmielszych rozwiązań. Ich celem było sprawienie, aby świat usłyszał o polskim rodzaju brzmienia, wypromowanie własnych, niepowtarzalnych gatunków muzycznych oraz ożywienie polskiej kultury muzycznej po Chopinie oraz osiągnięcie artystycznej wolności z dala od dominującej wielowiekowej niemiecko-austriackiej muzyki głównego nurtu, pod której wpływem pozostawała również Polska. Kiedy twórcy współcześni opuścili swoje muzyczne laboratoria uznając, że osiągnęli coś innowacyjnego, byli sfrustrowani tym, jak trudno jest im znaleźć zrozumienie odbiorców i ich małą liczbą. Penderecki poszedł o krok dalej i zdecydował się na tradycyjnego i współczesnego podejścia muzycznego, aby dotrzeć do szerszej publiczności, co było niezrozumiałe dla kompozytorów jego pokolenia, lecz wydaje się być odpowiedzią na potrzebę przedłużenia żywotności muzyki polskiej: „Pragnienie integracji prowadzi mnie do łączenia różnych rodzajów doświadczeń współczesnych ludzi. Każda miniona epoka pozostawiła po sobie własny, rozpoznawalny język. Bach czy Mozart wiedzieli dla kogo piszą i wiedzieli, że ludzie mogą to zrozumieć”⁴¹.

Postmodernistyczne trendy kulturowe przyczyniły się do „legitymizacji” kierunku muzycznej fuzji, a zmiana kontekstu historycznego umożliwiła Pendereckiemu kontynuację tego procesu po pierwszych krokach w tę stronę poczynionych w 1962 roku. Innym tego powodem było poszukiwanie uniwersalnego języka muzycznego. Zdaniem Pendereckiego różne eksperymenty dokonywane przez awangardę zachwiały podstawami muzycznej egzystencji, a chwilowe, wywrotowe działania artystów XX wieku w krótkim czasie swojego istnienia nie zyskały pełnej akceptacji publiczności i nie zdołały przyzwyczaić jej do zmian postępujących w otaczającym świecie. Z kolei tradycyjna estetyka muzyczna,

⁴⁰ Młoda generacja polskich kompozytorów XX wieku: Tadeusz Szeligowski (1896-1963), Szymon Laks (1901-1983), Zygmunt Mycielski (1907-1987), Grażyna Bacewicz (1909-1969), Witold Lutosławski (1913-1994), Michał Spisak (1914-1965), Kazimierz Serocki (1922-1981), Włodzimierz Kotoński (1925-2014), Witold Szalonek (1927-2001), Tadeusz Baird (1928-1981), Bogusław Schaeffer (1929-2019), Wojciech Kilar (1932-2013), Krzysztof Penderecki (1933-2020), Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010), Zygmunt Krauze (1938-), Tomasz Sikorski (1939-1988) i inni.

⁴¹ Penderecki Krzysztof, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, s.16.

o której zapomnieli lub którą zlekceważyli, miała przez wieki okazję zapuścić korzenie w ludzkiej świadomości jawiła się jako spójna i była powszechnie uznawana.

„Często zastanawiałem się nad brakiem uniwersalnego języka muzycznego w naszym stuleciu. We wcześniejszych okresach „wspólny język” muzyki mógł powstać, ponieważ zarówno muzycy, jak i ich słuchacze uznawali stały punkt odniesienia. Kompozytorzy XX wieku znaleźli się w momencie pustki, radykalnie zmieniając korzenie swojej muzyki. Twierdzenie o radykalnym indywidualizmie i eksperymentalizmie doprowadziło do rozbicia wszystkich punktów oparcia”⁴².

Poszukiwania uniwersalnego języka muzycznego przez Pendereckiego zakończyły się w odnalezieniu stylu „neoromantycznego”, a po 1975 roku kompozytor w dużej mierze porzucił sonoryzm, którego niegdyś był pionierem, zanurzając się w atmosferze „końca stulecia” okresu późnego romantyzmu. Jego zdaniem było mało prawdopodobne, aby sonoryzm był szeroko stosowany, podczas gdy styl neoromantyczny miał większe szanse na powszechne wykorzystanie i akceptację. Penderecki tak opisał swoje poszukiwania uniwersalnego języka muzycznego:

„Najważniejsze było znalezienie języka muzycznego, który byłby odpowiedni nie tylko dla mnie i mojej muzyki, ale także dla naszych czasów. Orkiestracja, której dokonywałem w latach 60. była tak indywidualna, że można ją było zastosować tylko do mojej muzyki. Innym kompozytorom trudno było przejąć ją w swojej twórczości. Muzyka, którą piszę teraz, ma znacznie szerszy zakres zastosowań i przekłada elementy przeszłości na styl naszych czasów. Na przykład orkiestracja jest bliższa kompozytorowi takiemu, jak Bruckner⁴³: podwojenie obsady tworzy gęstość akustyczną. Istnieją w niej elementy tego uniwersalnego stylu z końca XIX wieku, okresu, który mnie fascynuje. Ale są też w kompozycji elementy awangardowe”⁴⁴.

Po 1975 roku w twórczości Pendereckiego widoczny jest wyraźny „regres”. Kompozytor, którego podstawową koncepcją była „fuzja”, poszukiwanie „uniwersalnego” języka muzycznego ostatecznie powrócił do okresu późnego romantyzmu,

⁴² Ibidem, s. 60.

⁴³ Josef Anton Bruckner (1824-1896): austriacki kompozytor, organista i teoretyk muzyki. Dzieła Brucknera są uważane za emblematyczne dla ostatniego etapu romantyzmu austriacko-niemieckiego ze względu na ich bogaty język harmoniczny, silny polifoniczny charakter i znaczne rozmiary. Dzieła Brucknera pomogły zdefiniować współczesny radykalizm muzyczny ze względu na dysonansowe tony, nieprzygotowane modulacje i chaotyczne harmonie.

⁴⁴ Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, s. 76.

który go fascynował. Penderecki przyrównał swoją karierę do dwóch faz: Iliady – „okresu dążenia do przodu”; i Odysei – „okres poszukiwania powrotu”. Pionierskie eksploracje około lat 60. przypominały więc heroiczny i desperacki atak na Troję, z której nie można było wrócić, dopóki nie odniosło się zwycięstwa, natomiast powrót do tradycji około lat 70. Był niczym powrót bohatera Ulissesa po wojnie do ojczyzny, aby połączyć się z żoną i dziećmi. W wyniku tego regresu Penderecki zyskał miano „konia trojańskiego awangardy”, czyli zdrajcy w jej obrębie. Wspomina to doświadczenie w następujący sposób:

„Mam też własną *Iliadę* i *Odyseję*. Dla mnie Troja to awangarda, buntowniczy okres młodości, ufnej w możliwość zmiany normalnego stanu świata poprzez sztukę. Awangarda przedstawiała iluzję uniwersalności. Na przeszkodzie rozkwitającej w Polsce estetyki socjalizmu i realizmu, my, młodzi kompozytorzy, postrzegaliśmy muzykę Stockhausena⁴⁵, Nono⁴⁶, Bouleza⁴⁷ i Cage'a⁴⁸ jako wolność. To właśnie w tym okresie zacząłem swoją karierę, kiedy było jeszcze wielu radykałów do odkrycia. Szybko jednak zdałem sobie sprawę, że innowacja jest bardziej destrukcyjna niż rekonstrukcyjna i przypisywana jest głównie formalnym eksperymentom i spekulacjom; w tamtych czasach argument o Prometeuszu był tylko utopią. Ucieczka z pułapki formalistycznej awangardy przywróciła mnie do tradycji. Nazywano mnie nawet „koniem trojańskim awangardy”. W każdym razie dopiero w *Kosmogonii* na początku lat 70. próbowałem uwolnić się od utopijnej wiary w budowę „wielkiej rodziny dla całej ludzkości”, która była też ważnym elementem awangardowego *credo*... ... w tym momencie zaczyna się przygoda mojego Ulissesa, jego „podróż na zaginioną wyspę Itakę, przez trud, niebezpieczeństwo i cierpienie”. To znaczy moja *Odyseja*, która tworzy na swój sposób, szuka tego centrum”⁴⁹.

Zdaniem Pendereckiego awangarda, której celem było zbadanie możliwości sonoryzmu i rozwój muzyki, zakończyła swoją misję w latach 60., a nowe zasoby dźwiękowe zostały

⁴⁵ Karlheinz Stockhausen (1928-2007): niemiecki kompozytor, jeden z najważniejszych, ale i najbardziej kontrowersyjnych kompozytorów XX i początku XXI wieku. Znany jest ze swojej pionierskiej pracy w zakresie muzyki elektronicznej, wprowadzania kontrolowanego przypadku (techniki aleatoryczne) do kompozycji serialnej oraz muzycznej przestrzenności.

⁴⁶ Luigi Nono (1924-1990): włoski kompozytor, przedstawiciel awangardy. W swojej muzyce osiągnął syntezę bezkompromisowego awangardowego stylu kompozytorskiego oraz emocjonalnej i moralnej ekspresji.

⁴⁷ Pierre Louis Joseph Boulez (1925-2016): francuski kompozytor, był czołową postacią awangardy i odegrał główną rolę w rozwoju serializmu totalnego (lata 50.), kontrolowanego przypadku (lata 60.) i elektronicznej transformacji w czasie rzeczywistym muzyki instrumentalnej (od lat 70. XX wieku).

⁴⁸ John Milton Cage Jr. (1912-1992): amerykański kompozytor i teoretyk muzyki, był pionierem muzycznego indeterminizmu, muzyki elektroakustycznej i niestandardowego wykorzystania instrumentów, a także jedną z czołowych postaci powojennej awangardy.

⁴⁹ Krzysztof Penderecki, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, s. 15-16.

wyeksplloatowane niczym złoża minerału, a co za tym idzie tworzenie dziś muzyki eksperymentalnej byłoby powtórzeniem stylu z lat 60.:

„Wszystko było już zrobione w latach 60., tworzenie stylu awangardowego, rozwijanie nowego języka muzycznego, wymyślanie nowych technik gry na instrumentach i wprowadzanie nowych instrumentów orkiestrowych. I oczywiście był też wpływ muzyki elektronicznej, która była bardzo ważnym czynnikiem w tamtych czasach. Lata 60. oznaczały ważny ruch historyczny, ale dziś nie możemy tego stylu powtórzyć”.⁵⁰

Zdaniem Pendereckiego w XX wieku miały miejsce dwa okresy znaczącego rozwoju muzyki: lata 20., czas od połowy lat 50. do lat 60. oraz etap schyłku tworzenia nowej muzyki, w którym różne nowoczesne techniki stały się „nowymi tradycjami” i musiały powstać nowsze idee artystyczne dzięki młodszym pokoleniom, a zanim to nastąpiło potrzebny był powrót do tradycji. „Nie wydaje mi się, aby inne okresy w historii muzyki mogły charakteryzować się takim samym upadkiem, jak okres, w którym się znajdujemy. Trudno doszukać się nowej ścieżki rozwoju. Artyści wykorzystują stare idee i cofają się do przeszłości. Czy jednak naprawdę trzeba się bać powrotu?”⁵¹

Jeśli uznać fazę sonorystyczną (1959-62) za okres rewolucyjny w twórczości Pendereckiego, to te trzy lata stanowią bardzo mały wycinek jego długiej kariery twórczej. Jak w *Odysei*, był on odpowiedzialny za inwazję na Troję: jako pierwszy wyznaczył kierunek sonoryzmu i również jako pierwszy powrócił do XIX wieku. Wpływ postmodernistycznego widzenia historii jest ewidentny w twórczości i wypowiedziach Pendereckiego – jeśli historia sztuki nie jest już postrzegana jako liniowe następstwo wydarzeń, lecz wznosząca się spirala, jego „regres” ma swoje uzasadnienie.

W twórczości Pendereckiego organiczna jedność struktury była zawsze formalną zasadą kompozycji. Niezależnie od czasu powstania tematem jego dzieł jest nieodmiennie wyrażanie wewnętrznego świata dźwięków oraz emocji. Penderecki porównuje rozwój kultury do wzrostu drzewa, które rośnie i starzeje się. Postrzega współczesną cywilizację jako etap upadku kultury europejskiej i przekonuje, że żaden okres w historii muzyki nie był naznaczony takim załamaniem jak ten, w którym się znajdujemy. Jest jednak przekonany, że w kulturze istnieje nieustanny mechanizm odradzania się i że każde dzieło sztuki musi czerpać pokarm ze swoich korzeni, po to by, podobnie jak drzewo, znów się odrodzić.

⁵⁰ Ibidem, s. 74.

⁵¹ Ibidem, s. 39.

2.2 *Suita na wiolonczelę solo* – echa dawnych epok

W 1994 roku Krzysztof Penderecki skomponował trzy części: *Serenade*, *Scherzo* i *Notturmo* utworu zatytułowanego wtedy *Divertimento*, których premierowego wykonania dokonał Boris Pergamenshikov w Kolonii 28 grudnia 1994 roku. *Divertimento* było stopniowo rozszerzane do ośmiu części i ostatecznie opublikowane jako *Suita na wiolonczelę solo*.⁵²

Instrumentalna forma suity stała się powszechnie znana w XVII wieku. Służyła ona nie tylko jako forma dla nowo komponowanych utworów, ale także jako wygodny sposób łączenia istniejących utworów w grupy w celu ich wydania lub jeszcze częściej wykonania⁵³. *Suita na wiolonczelę solo* Pendereckiego opiera się na tej koncepcji, integrując jego kompozycje na wiolonczelę solo z różnych okresów. Trzy utwory oparte są na formach muzycznych z okresu baroku – *Preludium*, *Sarabanda*, *Aria* i *Serenada*, z kolei *Scherzo*, *Notturmo* na popularnych w okresie klasycznym nietanecznych *intermezzi*, natomiast tytuły dwóch pozostałych utworów, *Tempo di Valse* i *Allegro con bravura* wywodzą się z terminów muzycznych związanych z tempem.

Z uwagi na to, że cała *Suita* została napisana w późnym okresie twórczości Pendereckiego wyraźnie reprezentuje ona jej cechy i koncepcje kompozytorskie twórcy, zaś unikalny język muzyczny kompozytora został w tym utworze wykorzystany w maksymalnym stopniu. Dzięki temu, że kompozycja powstawała przez 20 lat (1994-2013) wiedza i inspiracje Pendereckiego w zakresie wiolonczeli miały dużo czasu na rozwój i choć nie jest tak bogata w środki i przełomowa jak nowa XX-wieczna technika wiolonczelowa w jego wcześniejszych utworach takich, jak *Capriccio per Siegfried Palm* (1968), który wykorzystuje techniki sonorystyczne, ani też nie jest aż tak pięknie frazowany jak *II Koncert wiolonczelowy* z połowy jego okresu neoromantycznego, to jest to prawdopodobnie jeden z najcenniejszych i najbardziej wartościowych utworów ze wszystkich dzieł wiolonczelowych XX wieku i w pełni demonstrowa muzyczne myślenie Pendereckiego. *Suita* jest doskonałym przykładem selekcjonowania elementów dawnej muzyki tradycyjnej i mieszania ich ze współczesną kolorystyką, dziełem, które daje wiolonczelistom wystarczającą przestrzeń do zaprezentowania swojej wirtuozerii, a jej struktura obejmuje niewątpliwie szeroki wachlarz stylów, elementów, inspiracji i innych środków,

⁵² Krzysztof Penderecki, *Suite per violoncello solo*, wstęp, Edition Schott, 2014.

⁵³ David Fuller: 'Suite' (publikacja drukowana) 20.01.2001, wersja online: Grove music online: 2001 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27091> (dostęp: 11.03.2023)

pokazując umiejętność maksymalnego wykorzystania, zarówno pod względem ideowym, jak i technicznym, pomysłów możliwych do realizacji przez instrument solowy.

W dalszej części niniejszej rozprawy przedstawię niektóre z unikalnych aspektów muzyki Pendereckiego obecnych w tym utworze oraz wyjaśnię i podam przykłady oryginalnych cech kompozytorskich twórczości Pendereckiego, jego języka muzycznego, sposobu myślenia oraz syntezy brzmień wiolonczeli. Ponadto chciałabym przedstawić sposób, w jaki elementy te są reprezentowane w każdej części utworu – od ich zapisu źródłowego po wymiar akustyczny – oraz tego, jak za ich pośrednictwem publiczność może poznać ścieżki twórcze i sposób myślenia najważniejszych kompozytorów XX wieku w interpretacjach wykonawców i zarazem jakie wrażenia zmysłowe one wywołują oraz co odróżnia je od muzyki poprzednich epok. Opierając się na własnej perspektywie badawczej i zrozumieniu dzieła postaram się zilustrować sposób, w jaki Penderecki prezentuje swój własny pogląd na muzyczny świat, pozostając jednocześnie wiernym tradycji.

2.2.1 *Preludio*

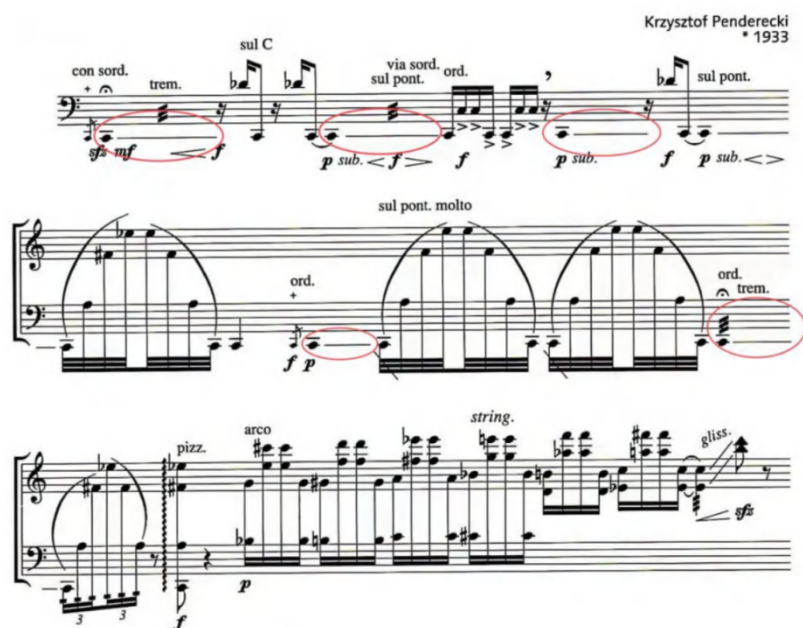
Preludio, skomponowane przez Pendereckiego w 2013 roku i dedykowane jego przyjacielowi Arto Norasowi jest najpóźniej powstałym utworem w *Suicie*. Słowo *preludio* jest równoznaczne z włoskim i hiszpańskim *preludium* (fr. *prélude*; niem. *Vorspiel*; łac. *praeludium*, *praeambulum*). Oryginalna forma muzyczna *preludium*⁵⁴ była komponowana na organy i miała na celu wprowadzenie muzyki wokalne do kościoła⁵⁵. *Preludium* na instrumenty smyczkowe wyewoluowało z improwizacji, a jego funkcją początkowo było umożliwienie wykonawcy sprawdzenia strojenia, jakości brzmienia i rozluźnienia palców przed właściwą grą, a później stało się wzorem do praktykowania dla uczniów.⁵⁶

W *Preludio* Pendereckiego częściowo zachowany został charakter oryginalnej improwizacji, zwłaszcza w odcinku złożonym z pierwszych trzech linijek (Ilustracja 1), gdzie Penderecki nie wprowadził kresek taktowych, oznaczeń metrum i tempa, a nawet dokładnego czasu trwania niektórych dźwięków (czerwone kółka w Ilustracji 1). Dało to jednak wykonawcom dużą swobodę improwizacji, ponieważ mogli sami ustalić tempo i wartości rytmiczne, ukazując ich doskonałe opanowanie sztuki *timing*u i techniki wykonawczej. W trzeciej linijce (Ilustracja 1), gdzie występują dwudźwięki oparte na interwale stopniowo wznoszącej się chromatycznie seksty wielkiej, wykonawca musi zwrócić szczególną uwagę na kontrolę barwy i szybkie zmiany dynamiczne. Pod względem palcowania, intonacji i kontroli brzmienia jest to część utworu, która wymaga dużego wkładu pracy.

⁵⁴ Najstarsze zachowane preludia to pięć krótkich praeambuł na organy w tabulaturze Adama Ileborgha z 1448 r. (red. w CEKM, I, 1963), gdzie zebrano je w części zatytułowanej „Incipiunt praeludia diversarum notarum”. — David Ledbetter i Howard Ferguson, „Prelude”, Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302> (dostęp: 11.03.2023).

⁵⁵ We wczesnych stadiach chrześcijaństwo zdecydowanie odrzucało muzykę instrumentalną z jej hedonistycznymi i emocjonalnymi fluktuacjami jako źródłem zła tkwiącego w grzechu pierwotnym człowieka. Zamiast tego ludzki głos, dany przez Boga, był najwyższą formą czci i uwielbienia dla wyśpiewywania boskiej chwały. Dopiero w IX wieku, kiedy Kościół rozważał odejście od muzyki monodycznej na rzecz polifonii, organy jako pierwsze złamały ten zakaz.

⁵⁶ David Ledbetter and Howard Ferguson, *Prelude*, Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302> (dostęp: 11.03.2023).



Ilustracja 1. Suita na wiolonczelę solo, linijki 1-3

Mimo że od czwartej linijki do części końcowej (linijka 19) nadal nie występują kreski taktowe, Penderecki przekazał wykonawcom swoje „reguły gry” poprzez drobne podpowiedzi, takie jak: określenia *Allegro*, *Pesante*, *Scherzando* do wskazania przybliżonego zakresu tempa i nastroju (Ilustracja 2); akcenty podkreślające kierunek i układ rytmiczny każdej frazy (ryc. 3); słuchowe złudzenie *accelerando* (Ilustracja 4) lub *ritardando* (Ilustracja 5) za pomocą zmian rytmicznych i innych. Takie podejście kompozytorskie niewątpliwie zrywa kajdany zakorzenionych głęboko schematów muzycznych w postaci tradycyjnego stosowania kresek taktowych, co umożliwiło Pendereckiemu całkowite podążanie za własną inspiracją w kompozycjach, a także daje wykonawcy więcej przestrzeni do wyrażenia swojej kreatywności.



Ilustracja 2, Suita na wiolonczelę solo, Preludio, linijki 4-5



Ilustracja 3, Suita na wiolonczelę solo, Preludio, linijka 13



Ilustracja 4, Suita na wiolonczelę solo, Preludio, linijka 19



Ilustracja 5, Suita na wiolonczelę solo, Preludio, linijka 17

W końcowej części (Ilustracja 6) Penderecki wprowadza metrum 6/8 i 2/8 (choć nadal bez zaznaczania kresek taktowych, co prawdopodobnie służy jednolitości zapisu całości partytury), powracając do tradycyjnego ujęcia metrorytmiki.



Ilustracja 6, *Suita na wiolonczelę solo, Preludio, linijki 19-23*

Rozważając twórczość Pendereckiego można powiedzieć, że sonoryzm jest jej typową cechą. Również w *Suicie* pojawiają się niezwykle zróżnicowane i nowatorskie barwy, faktury czy dynamika wiolonczeli wraz z dramatycznymi i kontrastowymi właściwościami brzmieniowymi i elementami, które umożliwiają natychmiastowe przyciągnięcie uwagi publiczności. Na poniższych ilustracjach wskazuję za pomocą kolorów różne rodzaje brzmienia, aby zwizualizować bogactwo kół i kombinacji dźwiękowych.

Przykładowo w pierwszych trzech linijkach pojawia się szybkie przechodzenie między *subito forte* i *subito piano* (zaznaczone w czerwonych ramkach na Ilustracji 7) które, zgodnie z zastosowanym przeze mnie systemem kolorów na Ilustracji 7, można uznać za akustyczną

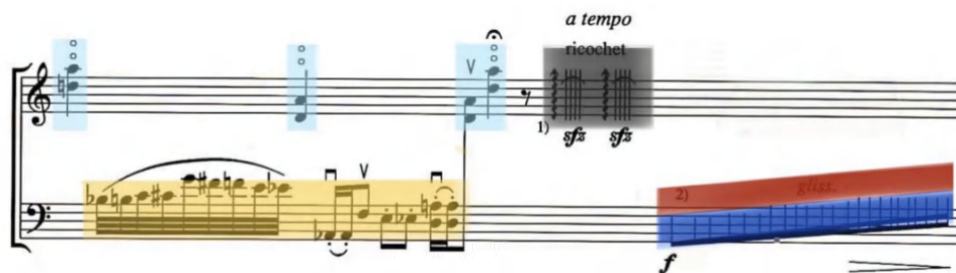
ekspresję przemian i nakładania się barw dźwiękowych. Jeśli weźmie się pod uwagę zmienność dynamiki, wybór gry na różnych strunach przez wykonawcę, brzmienie różnych barw nałożonych na siebie, istnieje znacznie więcej niż siedem odmian barwowych dźwięku w rzeczywistym wykonaniu i odbiorze.

W linijce 7 (Ilustracja 8), na zakończenie pierwszego tematu, Penderecki wykorzystuje nową technikę wykonawczą z XX wieku, polegającą na zagranii pozycji między podstawkiem a strunnikiem na czterech strunach, co wymaga od grającego użycia *arpeggio* i rykoszetowych uderzeń smyczkiem (czarny kolor). Uderzenie dłonią w struny w *glissandzie* nie ma określonej wysokości, ale całość tego motywu przenosi się do wyższego rejestru, a rytm staje się coraz bardziej intensywny. Oznaczenia *forte* i *diminuendo* sugerują, że grający musi zacząć od mocnego uderzenia i stopniowo poruszać się coraz szybciej, uderzając lewą ręką w strunę od góry do dołu, aż dźwięk zaniknie (ciemnoniebieski kolor).

Krzysztof Penderecki
* 1933

Ilustracja 7. Suita na wiolonczelę solo, Preludio, linijki 1-3

Dźwięk regularny (żółty), *con sordino* (szary), *pizzicato/pizzicato* lewej ręki (zielony), *tremolo* (pomarańczowy), *sul ponticello* (niebieski), *glissando* (czerwony), najwyższe tony (fioletowy).



Ilustracja 8. Suita na wiolonczelę solo, Preludio, linijka 7

Tony harmoniczne (jasnoniebieski), dźwięk regularny (żółty), smyczek między podstawkiem a strunnikiem na czterech strunach (czarny), *glissando* (czerwony), uderzenie w struny ręką (ciemnoniebieski).

Tercje małe i seksty wielkie pojawiają się często w twórczości Pendereckiego i stanowią istotną część jego kompozytorskiego materiału motywicznego: mogą występować w formie akordów, dwudźwięków i pochodów interwałowych. W przeciwieństwie do tradycyjnej tonalności, w której wszystkie melodie są ograniczone do określonego zbioru dźwięków, Penderecki odrywa się od tego zakorzenionego sposobu myślenia i tradycyjnych metod kompozytorskich, używając bardzo często małych sekund i trytonów jako dźwięków przejściowych. Na przykład w sekcji tematu rozpoczynającego się od *Allegro* w czwartej linijce (czerwona ramka na Ilustracji 9), gdzie współbrzmienie jest utworzone jako akord zmniejszony septymowy złożony z sekt wielkich, po którym następuje rozwój melodii w sektach wielkich (niebieska ramka na Ilustracji 9) i sektach małych (zielone ramki na Ilustracji 9) wśród których motywy półtonowe (pomarańczowe kółka na Ilustracji 9) są dodawane jako podkreślenie melodii w celu uzyskania kolażu różnych rodzajów materiału motywicznego.

Allegro

pizz. *ff pesante* arco *p*

scherzando *f* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3

pizz. arco 3 3 3 3 3 3 3 3

a tempo *ricochet* 1) *sfz* *sfz* 2) *gliss.* *f*

Ilustracja 9, Suita na wiolonczelę solo, Preludio, linijki 4-7

2.2.2 *Serenade*

Serenade to słowo wywodzące się z łacińskiego *serenus*, które było używane we włoskiej formie *Serenade* pod koniec XVI wieku jako tytuł utworów wokalnych. W XVII wieku był stosowany dla uroczystych utworów wokально-instrumentalnych, zaś w wieku XVIII w odniesieniu do utworów czysto instrumentalnych. Termin pierwotnie oznaczał muzyczne powitanie, zwykle wykonywane wieczorem na wolnym powietrzu dla ukochanej osoby lub znamienitej osoby.⁵⁷

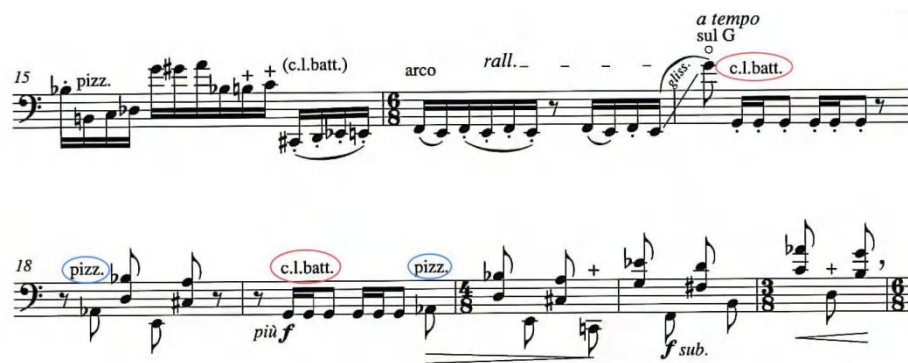
Serenada Pendereckiego różni się od spokojnego, miękkiego i lirycznego charakteru tradycyjnej serenady i jest żywsza, lżejsza i bardziej interesująca. W utworze zastosowano trójdzielną budowę: takty 1-16, takty 17-30 i takty 31-37. Część druga rozpoczyna się rekapitulacją tematu, a część trzecia (Coda) ponownie powtarza temat i powraca do tonacji G-dur.

Jeśli chodzi o barwę, Penderecki zastosował metodę gry *col legno battuto*, która jest współczesnym, awangardowym nowym brzmieniem z mieszanką szorstkości drewna i metalu, która krzyżuje się z delikatnością tradycyjnego *pizzicato*, tworząc duży kontrast barwowy. Przykładem tego jest początek i podsumowanie tematu w drugiej części (Ilustracja 10, 11). Penderecki stosuje w kodzie różnorodne kombinacje barw i przechodzi do powtórzyć motywy zaczerpnięte z tematu, akcentując je i tworząc wariacje, co powoduje, że emocje rosną, doprowadzając do kulminacji jeszcze przed zakończeniem i do silnego kontrastu dynamicznego *piano* - *fortissimo* - *pianissimo* w ostatnich dwóch taktach, aby uzyskać ich akustyczne zestawienie. (Ilustracja 12)



Ilustracja 10, *Suita na wiolonczelę solo, Serenada*, takty 1-4

⁵⁷ Hubert Unverricht i Cliff Eisen, *Serenade*, wersja drukowana z 20.01.2001 opublikowana online w 2001 roku, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25454>, (dostęp: 14.03.2023).



Ilustracja 11, Suita na wiolonczelę solo, Serenada, takty 15-22



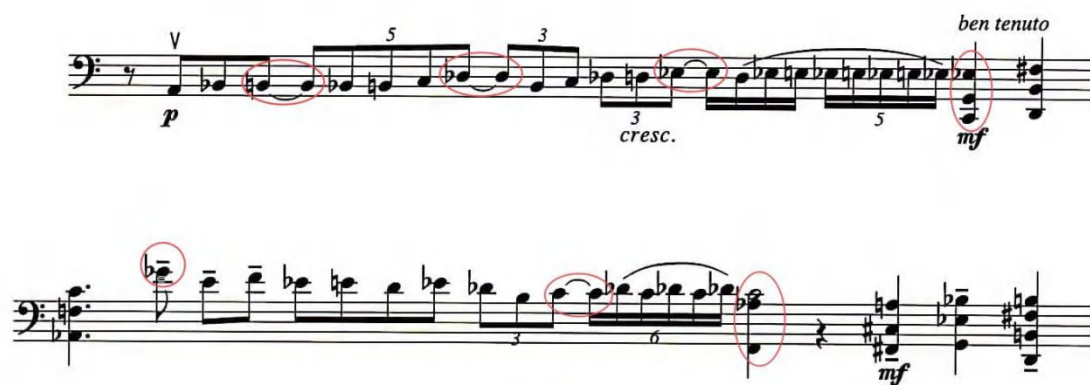
Ilustracja 12, Suita na wiolonczelę solo, Serenada, takty 31-37

Dźwięk regularny (żółty), *arco battle* (brązowy), tony harmoniczne (light blue), *pizzicato* (green), *c.l.batt* (różowy), *senza arco* (niebieskozielony)

2.2.3 *Sarabande*

Forma muzyczna *sarabandy* powstała w Hiszpanii i Ameryce Łacińskiej w XVI wieku jako wolny taniec o lirycznym charakterze i została wprowadzona we Włoszech na początku XVII wieku jako jeden z najpopularniejszych tańców instrumentalnych okresu baroku. Mimo iż pojawia się ona jako tytuł części Penderecki używa *Sarabandy* w sposób, który różni się od tradycyjnej muzyki tanecznej brakiem kresek taktowych i metrum, utwór nie posiada również słabych i mocnych części taktu, a więc określonego wzorca związanego z konwencjonalnym metrum, zaś ukształtowanie przebiegu muzycznego utworu wykracza poza ramy tradycyjnej notacji. Nie jest to jednak cecha negatywna. Penderecki określa tok muzyczny w sposób czytelny dla wykonawcy i publiczności za pomocą zmian rytmicznych, wznoszących się lub opadających figur dźwiękowych, niuansów dynamicznych. Jak można zauważyć w pierwszych dwóch linijkach (Ilustracja 13), rytm zmienia się sukcesywnie po każdym dźwięku „prowadzącym” (czerwone kółka na Ilustracji 13) przy zwiększeniu ilości dźwięków w grupie i rodzaj półtonowego ruchu, który wskazuje zmianę kierunku linii melodycznej, a także buduje poczucie napięcia lub odprężenia.

III Sarabande



Ilustracja 13, Suita na wiolonczelę solo, Sarabande, linijki 1-2

W linijce 8 (Ilustracja 14) ostatni dźwięk każdej z grup jest połączony łukiem z pierwszym z kolejnej wraz z legato służącym do rozmycia konturu każdej grupy i artykulacji dźwięków, a wykonawca musi jednocześnie użyć lewej ręki do szarpania strun przeplatanych z prowadzeniem linii melodycznej powyżej przy zachowaniu wartości rytmicznych tak, aby zdublowane partie dały efekt echa i współgrały ze sobą.



Ilustracja 14, Suita na wiolonczelę solo, Sarabande, linijka 8

Jak wcześniej wspomniałam, w *Preludio* i *Serenade* Penderecki lubi stosować kombinacje i nałożenia różnych barw, aby wywołać emocje, a także sprawić wrażenie, że wykonawca i słuchacz nie są przytłoczeni monotonnym nastrojem. W tym utworze Penderecki posługuje się polifonią, która obejmuje jednoczesne następstwo różnych barw, melodii i rytmów. Przykładowo melodia w czerwonej ramce jest melodią główną, podczas gdy melodia w ramce niebieskiej towarzyszy jej w basie, kiedy zaś pojawia się melodia w zielonej ramce występuje ona w dialogu z melodią w tej w niebieskiej. Pierwsza z nich to głos wyższy utrzymany w spokojnym nastroju (czerwone i zielone ramki na Ilustracji 15), drugi zaś jest niższy i przypomina rytmiczne fluktuacje instrumentu przypominającego bęben (niebieskie ramki na Ilustracji 15), co razem tworzy kontrast między światłem i cieniem, łagodnością i ożywieniem.



Ilustracja 15, Suita na wiolonczelę solo, Sarabanda, linijki 6-8

2.2.4 *Tempo di Valse*

Tempo di Valse oznacza „w tempie walca” i jest powszechnie używane przez kompozytorów w utworach muzycznych do wskazania tempa. Mimo iż Penderecki nie sugeruje go tutaj w bezpośredni sposób, słowo *valse* pierwotnie wywodzi się od tańca-walca w metrum trójdzielnym. Oznaczenie trójdzielnego metrum 3/8 można odnaleźć w typowych tańcach barokowych takich, jak *Courant* czy *Menuet*, które (podobnie jak *Tempo di Valse*) zbudowane są z dwu- lub czterotaktowych odcinków metrycznych.

W większości utworów Pendereckiego jego myślenie polifoniczne sprzyja przeplataniu się i naprzemienności różnych horyzontalnych linii melodycznych, które wyróżniają się odmiennymi barwami, ale towarzyszy im regularny przebieg rytmiczny, który je integruje. W *Tempo di Valse* Penderecki zawarł zarówno typowe dla siebie myślenie polifoniczne, jak i charakterystyczne dla tradycyjnej polifonii podejście wertykalne. Podobnie jak w pierwszych dwóch linijkach (Ilustracja 16) pionowe współbrzmienia to głównie chromatyczne progresje tercji i sekst z okazjonalnymi przejściowymi kwintami i septymami pomiędzy nimi. Jeśli wziąć pod uwagę orientację poziomą, wyraźnie słychać przeplatanie się w opracowaniu na dwa głosy – niższe głosy (niebieska ramka na Ilustracji 16) służą jako akompaniament i wypełniają luki w melodii (czerwona ramka na Ilustracji 16). Myśląc w kategoriach całości przestrzennej, w pierwszych czterech taktach obie melodie można postrzegać jako przebieg linearny, podczas gdy w taktach 5 i 6 obie partie przeplatają się punktowo, zaś w taktach 11 i 12 czynią tą w tej samej przestrzeni, wpływając na siebie nawzajem, aby dalej razem się rozwijać.

IV Tempo di Valse

Ilustracja 16, *Suita na wiolonczele solo*, *Tempo di Valse*, takty 1-11

W taktach 31-36 (Ilustracja 17) dobrze reprezentowane jest myślenie polifoniczne Pendereckiego wraz z jego fuzją idei. W tym fragmencie Penderecki stosuje trzy różne metody gry instrumentalnej: grę tradycyjną, uderzanie w struny lewą ręką oraz uderzanie w struny smyczkiem; a także trzy różne barwy: zwykłą barwę, mocne metaliczne brzmienie perkusyjne i wyraźny dźwięk stukania w drewno. Całokształt brzmieniowy rozpoczyna mocna, ekscytująca, bogata brzmieniowo melodia główna pod koniec odcinka, która przechodzi w sferę tonalną, a następnie w sposób tradycyjny słabnie aż do zaniku (czerwona ramka na Ilustracji 17), lecz w trakcie zanikania następuje nagłe przejście w mocne, ciągle perkusyjne i metaliczne brzmienie (niebieska ramka na Ilustracji 17), a po krótkim oddechu skrzypiący i coraz słabszy dźwięk stukania zapowiada prawdziwy koniec tego fragmentu utworu (zielona ramka na Ilustracji 17).



Ilustracja 16, *Suita na wiolonczele solo, Tempo di Valse*, takty 31-36

2.2.5 *Allegro con bravura*

Penderecki zastosował termin muzyczny *Allegro con bravura* jako tytuł tej części. Chociaż *con bravura* po włosku oznacza odważny, nieustraszony i śmiały, w muzyce określa najczęściej fragment o energicznym, doniosłym, błyskotliwym i wirtuozowskim charakterze.

Część ta, mimo braku kresek taktowych i metrum, daje intensywne odczucie pulsacji, a brak tradycyjnej notacji nadaje muzyce bardziej postępowy charakter. Pierwszą myślą jest tu skojarzenie z wojskowym werblem, który przysparza wykonawcy i słuchaczowi ducha odwagi i nieustraszoneści. Przykładowo na początku tematu ten sam dźwięk jest powtarzany kilka razy z zastosowaniem akcentu dla podkreślenia kolorystyki nastroju oraz z grą czystym i wyrazistym dźwiękiem (Ilustracja 18). W kodzie następuje powrót do zdecydowanego przebiegu rytmicznego naśladującego instrument perkusyjny z fragmentu początkowego z wprowadzeniem określenia, aby stworzyć „odbijający się” dźwięk przypominający brzmienie werbla, a także szarpanie strun lewą i prawą ręką, aby zasymulować efekt dźwiękowy uderzania w bęben basowy i wzbogacić ogólny efekt muzyczny (Ilustracja 19).

W utworze Pendereckiego akcenty są ważnymi muzycznymi wskazówkami dla wykonawcy i publiczności służącymi nie tylko podkreśleniu, ale także o wzmocnieniu toku muzycznego i rytmu bez ograniczeń wynikających z metrum, a także swobodnemu włączaniu do utworu pożądanых idei i myśli. Przykładowo w pierwszej części tego utworu (Ilustracja 18) występują cztery powtórzenia motywów tematycznych z akcentami, każde z nieznacznie zmienionymi szczegółami takimi, jak dynamika i notacja pauz, zwiększające ogólne napięcie emocjonalne i nastrój niepokoju, wspierającymi rozwój metrytmiki i kreowanie nastroju aż do kulminacji, w kontraście do lżejszej, bardziej ruchliwej części drugiej *alla Polonaise* (Ilustracja 20).

V Allegro con bravura

1. *ten.* *f*

2. *f*

3. *f*

4. *p* *cresc.* *pesante*

p *mf* *f*

Ilustracja 18, Suita na wiolonczelę solo, Allegro con bravura, linijki 1-8

arco *cresc.* *ff*

ricoché *pizz. m. d.* *pizz.*

Ilustracja 19, Suita na wiolonczelę solo, Allegro con bravura, linijki 13-14

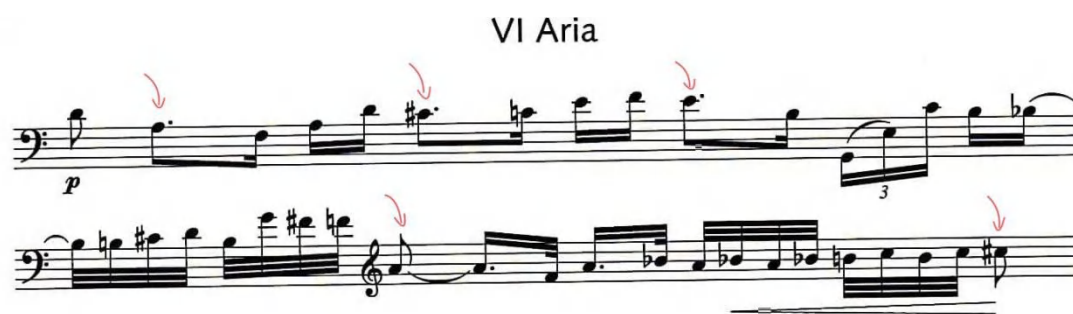


Ilustracja 19, Suija na wiolonczelę solo, Allegro con bravura, linijki 13-14

Jest to ulubione i typowe dla Pendereckiego podejście do kompozycji muzycznej, którego specyficzny schemat określa on mianem „myślenia labiryntowego”: w zabawie w labirynt, gdzie do wyboru jest wiele podobnych ścieżek, uczestnicy muszą koniecznie podjąć kilka prób, zanim dowiedzą się, która z nich prowadzi do wyjścia. Penderecki kilka razy prezentuje ten sam materiał w krótkim czasie wraz z kolażem różnych rozwinięć melodycznych, aby przypomnieć wykonawcom i słuchaczom o pierwotnym motywie i mogli powrócić tam, skąd motyw wziął swój początek.

2.2.6 *Aria*

Aria jako forma muzyczna była pierwotnie lirycznym solowym utworem wokalnym, następnie – zwłaszcza w XVII i XVIII wieku – stosowano ją w muzyce instrumentalnej jako utwór oparty na modelu wokalnym, temat z wariacjami lub lekki gatunek muzyki tanecznej⁵⁸. *Aria* Pendereckiego łączy w sobie neobarokową formę, styl i liryzm śpiewnych linii melodycznych. Pod względem stylistycznym obecna jest w *Arii* regularność, ale i osobliwości kompozycji Pendereckiego opisane wcześniej w odniesieniu do *Sarabandy*. Na przykład w pierwszych dwóch linijkach „dźwięki prowadzące” (Ilustracja 21) podkreślone zostały poprzez wydłużenie rytmu, a każde ich wystąpienie przypomina oddech między kolejnymi krokami, ze stopniowym wzrostem napięcia w kierunku kulminacji.



Ilustracja 21, *Suita na wiolonczelę solo, Aria, linijki 1-2*

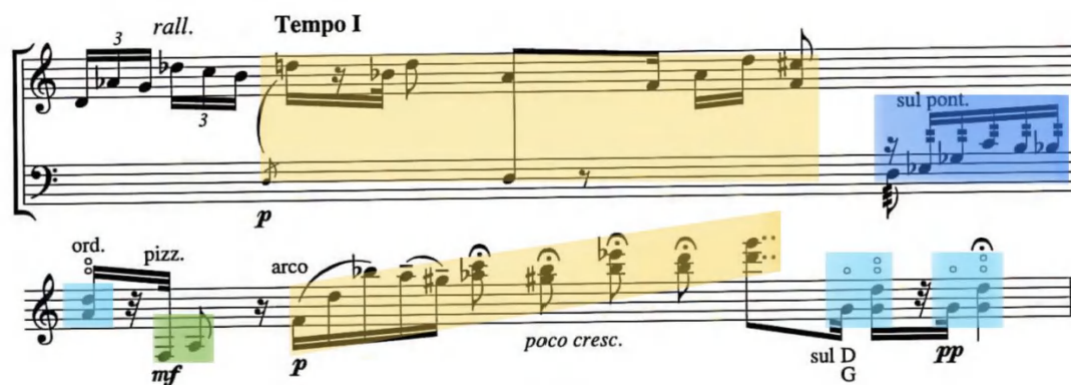
Penderecki użył chromatycznych klasterów jako materiału dla całej części utworu i użył melodii opartych na chromatyce, aby stworzyć efekt śpiewnego falowania, które symulują linearność charakterystyczną dla ludzkiego głosu w tradycyjnej wokalne *Arii*. Przykładowo na Ilustracji 22 został zaznaczony podział na naprzemiennie występujące głosy: górny i dolny, przy czym każdą frazę rozpoczyna głos dolny (czerwone kółka na Ilustracji 22), a następnie głos górny unosi się nad nim niczym latawiec w powietrzu, płynąc miękko jak wiatr, którego pojawienie się nadaje impet postępowi muzycznemu.

⁵⁸ Jack Westrup, Marita P. McClymonds, Julian Budden, Andrew Clements, Tim Carter, Thomas Walker, Daniel Heartz i Dennis Libby: *Aria*, Grove Music online 2001 (wersja drukowana z 2001 roku), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43315> (dostęp: 14.03.2023).



Ilustracja 22, Suita na wiolonczelę solo, Aria, linijki 3-5

Penderecki w kodzie (Ilustracja 23) zastosował połączenie melodii o różnych barwach, a także wywołał efekt emocjonalnego opóźnienia za pomocą pauz i fermat, a także tonów harmoniczych w dwudźwiękach dających wrażenie westchnienia i ostatecznego wyciszenia nastroju.



Ilustracja 23, Suita na wiolonczelę solo, Aria, linijki 7-8

Dźwięk regularny (żółty), *sul ponticello* (niebieski), tony harmoniczne (jasnoniebieski), *pizzicato* (zielony).

2.2.7 Scherzo

Scherzo to termin stosowany w odniesieniu do wielu utworów od początku XVII wieku dla zasygnalizowania komicznego bądź ironicznego charakteru kompozycji, zwykle utrzymanej w szybkim tempie i jako jedna z części dzieła o większych rozmiarach.⁵⁹

Scherzo to jedna z części *Divertimenta* skomponowana w 1994 roku. Z informacji we wstępie do partytury wynika, że występują w niej kreski taktowe, metrum #, a tempo w przybliżeniu wyznacza półnuta z kropką równa 130 (Ilustracja 25). Wskazówki Pendereckiego sugerują, że tradycyjna, regularna rola metrum została znacznie zredukowana i każdy takt jest traktowany jako osobna jednostka rytmiczna, podczas gdy kreski taktowe służą bardziej standaryzacji partytury i jej większej czytelności dla wykonawcy. W twórczości Pendereckiego takie tradycyjne, regularne sposoby określania toku muzycznego w utworze można ocenić jako mniej istotne.

U Pendereckiego zastąpienie *legato* uwydatnionymi akcentami służy uzyskaniu podobnego, choć być może nieco osłabionego, wrażenia słuchowego. Na przykład takty 13-44 są utrzymane przez cały czas w dynamice *piano* z żywą grą z dużą ilością *staccato*, a w mniejszym stopniu *spiccato* (na rzecz późniejszego *legato* ze smyczkowaniem w dół). Nieregularnie występujące linie *legato* (czerwone kółka na Ilustracji 24) zrywające z konwencjonalnymi regułami akcentowania i przebiegu muzycznego wywołują nagłe zaskoczenie.



Ilustracja 24, *Suita na wiolonczelę solo, Scherzo, takty 9-44*

⁵⁹ Tilden A. Russell, Hugh Macdonald, *Scherzo* (z j. włoskiego: *žart*), Grove Music online 2001, (wersja drukowana z 2001 roku), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24827> (dostęp: 14.03.2023).

W *Scherzo*, analogicznie do wcześniejszego *Allegro con bravura*, Penderecki lubi powtarzać ten sam materiał motywiczny, ale z drobnymi zmianami. Z jednej strony występuje on we fragmentach, aby wykonawcy i słuchacze nie zapomnieli pierwotnego motywu, jak na przykład w taktach 56-65 (Ilustracja 26) i 143-179 (Ilustracja 27), gdzie Penderecki podaje siedem różnych jego wersji za pomocą różnicowania liczby powtórzeń, dynamiki, pauz, wprowadzając wariacyjność i kolaże z innym materiałem motywicznym oraz inne środki.



Ilustracja 25, *Suita na wiolonczelę solo, Scherzo, takty 1-17*

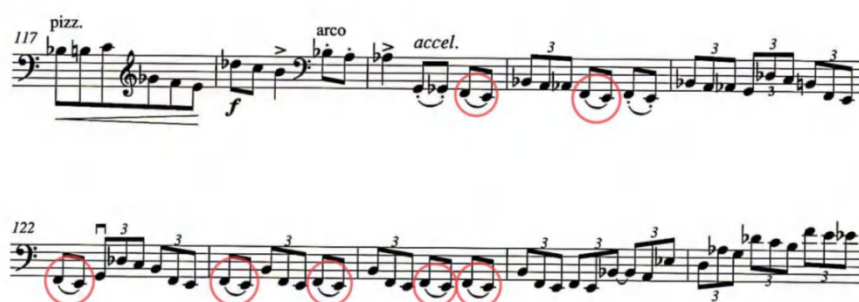


Ilustracja 26, *Suita na wiolonczelę solo, Scherzo, takty 53-69*



Ilustracja 27, *Suita na wiolonczelę solo, Scherzo, takty 143-180*

Z drugiej strony powtórzenia w krótkich odstępach czasu służą pobudzeniu emocjonalnemu, jak w taktach 119-124, gdzie notacja *accelerando* oznacza wystąpienie powtórzeń podobnego krótkiego motywu we wzrastającym tempie i podkreśleniem za pomocą artykulacji *legato*. Ponieważ uwydatnione dźwięki (czerwone kółka na Ilustracji 28) pojawiają się coraz częściej i gęściej, napędzają one przebieg muzyczny, wzmagają niepokój i rozwój napięcia w oczekiwaniu na jego rozwiązanie.



Ilustracja 28, *Suita na wiolonczelę solo, Scherzo, takty 117-126*

Scherzo jako całość dzieli się na dwie główne części (z dwoma podczęściami każda)– A (takty 1-66) i B (takty 66-142) oraz A¹ (takty 143-239) i C (takty 240-291). Penderecki dodaje improwizowane *pizzicato* w sekcji A¹ w drugiej części, aby wprowadzić wrażenie świeżości. (Ilustracja 29). Dołącza także nowe pomysły i innowacje do tradycyjnego pojęcia „powtórzenia”, a mianowicie zapisuje w partyturze powtórzenie części A, dodając do tego sugestie dotyczące jej wariacji, które mają być wykonane przez solistę w drugim powtórzeniu (pierwszy temat można znaleźć na Ilustracji 25).



Ilustracja 29, *Suita na wiolonczelę solo, Scherzo, takty 143-180*

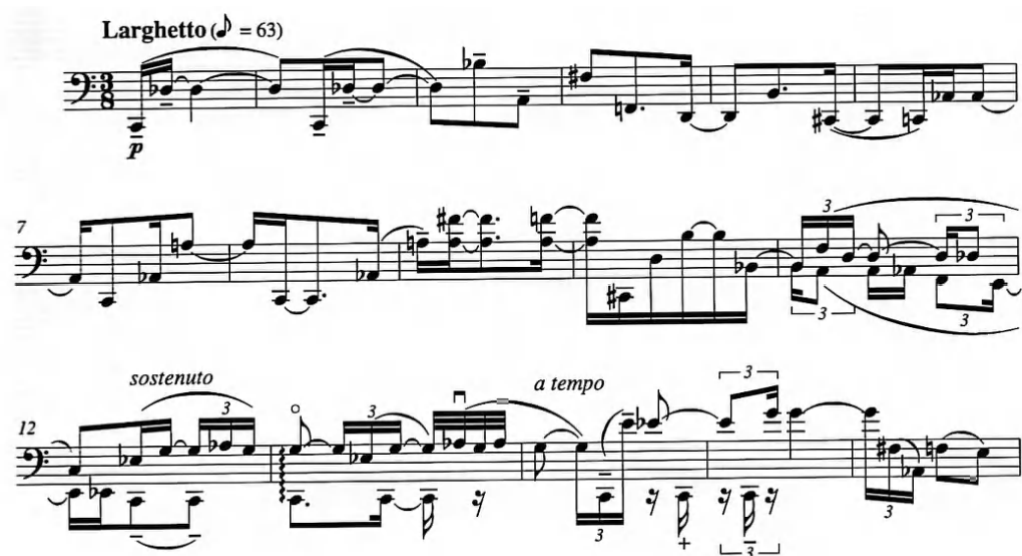
2.2.8 *Notturmo*

Notturmo to gatunek muzyczny popularny we Włoszech pod koniec XVIII wieku, wykonywany plenerowo o północy (zwykle około godziny 23-ej). W ostatniej części *Suity* Penderecki podąża za cichym, spokojnym i kojącym klimatem *Notturmo* jako muzyką na dobranoc. Tylko przez moment w środku utworu występują gęste triole i sekstole oraz ogólnie zwiększa się ruchliwość dźwięków, aby dla kontrastu stworzyć poczucie emocjonalnego napięcia.

W opisie wcześniejszych części była niejednokrotnie mowa o metodach, za pomocą których Penderecki ustalał przebieg muzyczny utworu przy braku kresek taktowych czy regularnego metrum. Z kolei w *Notturmo* Penderecki pokazuje, jak łamać i zacierać pierwotne zasady tradycyjnego schematu kompozytorskiego. Jak można zauważyć na Ilustracji 30, Penderecki zastosował „przelegowane” wartości przekraczające kreski taktowych i tworzące synkopy, całkowicie ignorując mocne i słabe części taktu 3/8. Sprawia to wrażenie, że fragment ten jest zapisem wymagowanej improwizacji.

Mimo iż poszczególne części *Suity* były ukończone w różnym czasie, to, co ciekawe, zarówno na początku pierwszej części utworu – *Preludio*, jak i w jego zakończeniu – *Notturmo* wymagana jest gra z tłumikiem i warte zastanowienia jest czy pomysł naśladowania początku utworu w zakończeniu to czysty przypadek czy celowy zabieg Pendereckiego.

W końcowym fragmencie (Ilustracja 31) Penderecki używa różnych technik, które sygnalizują koniec tej części i całej *Suity*, w tym: użycia tłumika w celu ogólnego osłabienia dynamiki, stopniowo opadających linii melodycznych i spowalniania rytmu i tempa, stałej gry na pustej strunie „d” w dolnym głosie w ostatnich dwóch linijkach dla rozluźnienia nastroju z jednoczesnym szarpaniem tej samej struny lewą ręką na mocnych częściach taktu, które jest przeplatane melodią prowadzoną w górnym głosie dla kontroli i spowalniania tempa i wreszcie postępującego *diminuendo* trwającego do ostatnich trzech taktów, końcowego alikwotowego *pianissississimo* i zaniku dźwięku.



Ilustracja 30, Suita na wiolonczelę solo, Notturmo, takty 1-16

Ilustracja 31, Suita na wiolonczelę solo, Notturmo, takty 41-49

Regularny dźwięk (żółty), con sordino (szary), pizzicato lewej ręki (zielony), tony harmoniczne (jasnoniebieski)

Rozdział III

Bright Sheng

Seven Tunes Heard in China

Jako kompozytor zakorzeniony w dwóch różnych kulturach Bright Sheng miał możliwość wytyczenia odmiennej linii rozwoju w muzyce XX wieku niż ta, która była dziełem twórców europejskich – mniej lub bardziej zaangażowanych w działalność awangardy lub czerpiących z niej inspirację. Taka rewolucyjna ekspansja musiała jednak być trudna i wiele czasu zajęło kształtowanie się i krystalizacja jej efektów. Innowacyjność podejścia Shenga można dostrzec porównując jego działania do aktywności *Potężnej Gromadki*⁶⁰ oraz Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego⁶¹ w drugiej połowie XIX wieku, które to skupiały się na historii, folklorze i literaturze własnego kraju, a ponadto w sposobie w jaki także węgierscy kompozytorzy⁶² wykorzystali rodzime pieśni ludowe do stworzenia świadomej kultury muzycznej. Mimo iż twórczość Shenga bywa niekiedy posądzana o imitowanie i zapożyczanie z XIX-wiecznej muzyki romantycznej, która to upowszechniła się w kraju, czerpie on z elementów stylu, inspiracji, brzmień, technik i idei, które zaczęły być wykorzystywane dopiero w drugiej połowie XX wieku, co stanowi o jego inspiracji chińską muzyką i tańcem ludowym oraz ich fuzją z muzyką zachodnią. (Patrz: w szczególności następny podrozdział pt. „Wielokulturowość muzyczna”).

Przyjrzyjmy się najpierw kilku współczesnym kompozytorom, którzy mieli te same idee i podejmowali podobne wysiłki co Bright Sheng: Chou Wen-chung⁶³, Zhou Long⁶⁴, Chen Yi⁶⁵, Tan Dun⁶⁶ i innym. Tym, co łączy tych wybitnych kompozytorów, jest fakt,

⁶⁰ *Potężna Gromadka*: rosyjska muzyka ludowa stała się głównym źródłem inspiracji dla kompozytorów młodszego pokolenia. *Potężna Gromadka* to grupa, na czele której stał Milij Bałakiriew (1837–1910), w skład której wchodziłi Mikołaj Rimski-Korsakow (1844–1908), Modest Musorgski (1839–81), Aleksander Borodin (1833–87) i César Cui (1835-1918) i która za swój cel ogłosiła komponowanie w duchu rosyjskiej tradycji narodowej w muzyce klasycznej i popularyzację.

⁶¹ Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne (Russian Musical Society, RMS) zostało założone w 1859 roku, Kierowane przez kompozytorów-pianistów Antona (1829–94) i Nikołaja Rubinsteinów (1835–81)..

⁶² Węgierscy kompozytorzy narodowi: Béla Bartók i Zoltán Kodály, to dwaj najśłynniejsi kompozytorzy węgierscy, którzy znani są z wykorzystywania tematów ludowych w swojej muzyce. Bartók zbierał pieśni ludowe z całej Europy Środkowej i Wschodniej, w tym z Czech, Polski, Rumunii i Słowacji, podczas gdy Kodály był bardziej zainteresowany stworzeniem charakterystycznego węgierskiego stylu muzycznego.

⁶³ Chou Wen-chung (1923-2019) był chińsko-amerykańskim kompozytorem, jednym z pierwszych, którzy włączyli melodie i rytmy muzyki chińskiej do współczesnej muzyki zachodniej.

⁶⁴ Zhou Long (1953-) jest chińsko-amerykańskim kompozytorem, pierwszym azjatyckim muzykiem, który zdobył muzyczną nagrodę Pulitzera. W 1977 roku został pierwszym studentem uniwersytetu po tym, jak Chiny wznowiły egzaminy wstępne i ukończył Centralne Konserwatorium Muzyczne w Chinach w 1983 roku. Studia doktoranckie u Chou Wen-chunga ukończył w 1993 roku i zamieszkał w USA. Znany jest z opery *Legenda o białym wężu* (2010).

⁶⁵ Chen Yi (1953-) chińsko-amerykańska kompozytorka, żona Zhou Longa. W 1978 roku (rok po wznowieniu egzaminów wstępnych na studia), wstąpiła do chińskiego Centralnego Konserwatorium Muzycznego, w 1986 ukończyła studia podyplomowe i wyjechała na studia pod kierunkiem Chou Wen-chunga do Stanów Zjednoczonych.

⁶⁶ Tan Dun (1957-) chińsko-amerykański kompozytor i dyrygent. Podjął naukę w chińskim Centralnym Konserwatorium Muzycznym w 1977 roku i uzyskał tytuł magistra. W 1986 wyjechał do USA na studia pod kierunkiem Zhou Wen-chunga oraz Mario Davidovsky'ego i uzyskał stopień doktora. Na jego twórczość wpływ wywarli kompozytorzy muzyki eksperymentalnej, tacy jak Philip Glass, John Cage, Meredith Monk i Steve Reich.

że byli Amerykanami chińskiego pochodzenia, otrzymali systematyczną edukację muzyczną (chińską i europejską) w Centralnym Konserwatorium Muzycznym w Pekinie lub Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju po wznowieniu egzaminów wstępnych na uczelnie w Chinach. Po ukończeniu studiów uniwersyteckich w Chinach w drugiej połowie XX wieku wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych w celu kontynuowania dalszej edukacji. Kompozytorzy ci, w tym Bright Sheng, byli uczniami Chou Wen-Chunga i w swoich utworach mniej lub bardziej inspirowali się jego atencją do kultury chińskiej.

Dlaczego chińska muzyka narodowa nie dotarła do międzynarodowej publiczności w czasie, gdy kierunek narodowy był powszechny, czyli w XIX wieku? Dlaczego tak późno – dopiero w drugiej połowie XX wieku czy nawet bliżej końca XX wieku – zwrócili na siebie uwagę opinii publicznej i czym ich twórczość różniła się w od tej tworzonej przez kompozytorów narodowych w XIX wieku? Dlaczego związany z nimi nurt artystyczny jest określany jako „chiński styl” i kolaż kulturowy, a nie chiński kierunek narodowy? W historii muzyki, w określonym kontekście, nierzadko zdarza się, że kilku twórców posiadających wspólne idee kompozytorskie, koncepcje i techniki, a także zbieżne tło kulturowe jest określanych jako grupa, pewien „-izm” czy kierunek. Jeśli weźmiemy pod uwagę drugą szkołę wiedeńską, młodsze pokolenie kompozytorów polskich, neoklasyków niemieckich i francuskich, a nawet jeszcze wcześniejszą włoską (bolońską) szkołę wiolonczelowa i dalej kompozytorów francuskich na czele z Jeanem-Louisem Duportem nasuwa się pytanie, dlaczego ci chińsko-amerykańscy kompozytorzy nie figurują jako grupa w kręgach muzycznych i kulturalnych?

Z punktu widzenia rozwoju muzycznego i kulturalnego Chin, kraj ten, podobnie jak cała Europa, dysponuje kompletną i dobrze ugruntowaną literaturą muzyczną różnych gatunków i klas, zaś ze względu na swoje rozległe terytorium i sprzyjające warunki geograficzne, a także interakcje z różnymi krajami europejskimi każda z 56-sciu grup etnicznych Chin ma swoje unikalne cechy i kulturę. Tradycyjna muzyka chińska została podzielona na różne klasy i funkcje okolicznościowe, takie jak muzyka dworska (ceremonie, uroczystości), muzyka religijna (tradycyjny chiński taoizm, buddyzm tybetański, islam), muzyka literacka (dla kultywowania ciała i moralności), muzyka masowa (publiczne wykonawstwo muzyczne jako rzemiosło), pieśni i ballady ludowe (samodzielne, improwizowane, bez ustalonych form i konkretnego tekstu, za to z określoną melodią). Jako jeden z równoległych kierunków

rozkwitających w kulturze europejskiej, moda na tzw. styl chiński⁶⁷ w Europie nastąpiła już od drugiej połowy XVII wieku i w wieku XVIII. Wracając do postawionego wcześniej pytania o przyczynę braku chińskich muzycznych gatunków narodowych i trendów, z poprzedniego paragrafu wiemy już, że termin „narodowy” i jego stosowanie nie przystaje do sytuacji w Chinach, co wynika z szacunku dla tej cywilizacji i jej pełnowymiarowego historycznego dziedzictwa kulturowego czy również dla mieszkańców jej wielu odrębnych regionów.

To, co osiągnęła niniejsza grupa chińsko-amerykańskich twórców w swojej karierze przypomina dokonania kompozytorów XIX i XX wieku, którzy również promowali i stosowali elementy narodowe w swoich utworach – zarówno jedni, jak i drudzy wykorzystywali dane melodie ludowe, ballady, tańce, zjawiska harmoniczne czy skale w większości swoich dzieł. Ważnym faktem jest jednak to, że kultura narodowa to nie tylko dziedzictwo kompozytorów danego kraju, ale także całego świata, jak to się dzieje w przypadku utworów wiolonczelowych, takich jak *Trzy narodowe air* op.25⁶⁸ Auguste’a Franchomme’a⁶⁹ oraz - *Mazurki* op. 12, op. 35, *Polonez koncertowy* op. 14, *Tarantella* op. 33, *Tańce hiszpańskie* op. 54 Davida Poppera⁷⁰ i innych. Można powiedzieć, że większość kompozytorów w mniejszym lub większym stopniu składa hołd kulturom i muzyce innych krajów i grup etnicznych, co ma wyraz w procentowym udziale tego rodzaju utworów w całym ich dorobku. Istotna różnica w przypadku grupy chińsko-amerykańskich kompozytorów polega na tym, że mimo iż w swoich utworach wykorzystywali wiele chińskich gatunków, tematów, motywów czy nawiązań do wydarzeń

67 Moda na styl chiński: na początku XVII wieku Matteo Ricci wprowadził chińską muzykę do kultury Zachodu w sposób systematyczny i zwięzły, pisząc o niej w swoich listach i pamiętnikach, omawiając instrumenty muzyczne, operę, muzykę taoistyczną czy dworską muzykę rytualną. W 1681 roku francuski jezuita Menastriere pisał o muzyce chińskiej w swojej książce *The Performance of Ancient and Modern Music*, zauważając, że Chińczycy określali prawa i kodeksy administracyjne swojego rządu jako „muzykę”. W połowie XVIII wieku wraz ze wzmożeniem „chińskiej gorączki kulturowej” w Europie, muzyka chińska zaczęła masowo napływać do Europy, a jej wpływy rosły. Nie ograniczało się to do opisów słownych, ale do publikacji tradycyjnej muzyki chińskiej w notacji tabulaturowej, a nawet do wykonywania egzotycznej i tajemniczej muzyki chińskiej z Dalekiego Wschodu. Francja w XVIII wieku była krajem najściślej związanym z Chinami ze wszystkich krajów europejskich i także tym, na który najmocniej wpłynęła kultura chińska, zwłaszcza filozofia i sztuka, przez co jest uważana za miejsce narodzin europejskiej sinologii. Chińskie elementy muzyczne były rozpowszechnione we Francji i Europie w XVIII wieku. W Paryżu szybko rozprzestrzeniła się ona jako rozrywka podczas jarmarków oraz w salonach gier, dając początek chińskim salom tanecznym i chińskim teatrom rozrywki. Ye jian, Huang Minxue,

The Study of Chinese Music by Western Missionaries in the Eighteenth Century and its Academic-Historical Impact, Journal of Music Studies, 2012, numer 4. (fragment, oryginał w języku chińskim, tłumaczenie Autorki) <http://rdbk1.ynlib.cn:6251/qw/Paper/474783> (dostęp: 25.03.2023).

68 3 *Airs nationaux variés pour violoncelle avec accompagnement de piano* op.25 (1842): No. 1 Air ecossais, No. 2 Air tirolien, No. 3 Air irlandais

69 Auguste Franchomme (1808-1884): francuski wiolonczelista i kompozytor.

70 David Popper (1843-1913): czeski wiolonczelista i kompozytor.

historycznych nie podzielała ona misji i celu narodowych kompozytorów XIX wieku czy artystów XX wieku, którzy mieli na celu promowanie kultury muzycznej i idei własnego kraju lub grupy. Dlatego może to być również powodem braku ich obecności jako grupy w kontekście międzynarodowym. Stany Zjednoczone jako z historycznego punktu widzenia kraj imigrantów przyciągnęły wielu podobnie myślących ludzi z całego świata propagowaniem wolności i otwartości na nowe idee oraz akceptacją ludzi wszystkich narodowości. Bright Sheng i zaprzyjaźnieni z nim muzycy byli zdeterminowani, aby wyrobić sobie pozycję w Stanach Zjednoczonych, a tym, co ich wyróżniało było wykorzystanie ich atutów kulturowych: profesjonalnego czerpania z kultury europejskiej w zakresie kompozycji oraz ich znajomości języka i kultury innego regionu, w którym żyli w młodości. W drugiej połowie XX wieku w Europie i Stanach Zjednoczonych nastąpiło odejście od awangardowej filozofii zerwania z tradycją i poszukiwania nowych reguł w dążeniu do fuzji, kolażu, przełamywania granic i rozwijania indywidualności czy to w ramach muzycznej tradycji czy teraźniejszości, muzyki klasycznej lub popularnej, artystycznej lub narodowej. Te ogólne tendencje i oczekiwania rynku bardzo sprzyjały Bright Shengowi, którego twórczość – zważywszy na fakt łączenia dziedzictwa tysiącletniej historii i kultury Chin z zupełnie inną kulturą – wnosi powiew świeżości na estrady muzyczne.

3.1 Geneza

Bright Sheng to chińsko-amerykański kompozytor, dyrygent i pianista. Urodził się w 1955 roku w Szanghaju w Chinach. Jego ojciec był lekarzem i śpiewakiem-amatorem w chińskiej operze, zaś matka – inżynierem i miłośniczką fortepianu. Sheng podążał za muzycznymi pasjami i aspiracjami swoich rodziców i rozpoczął naukę gry na fortepianie w wieku czterech lat. Z hobby jego rodziców oraz ich kultywowania muzyki wynika, że rodzina Shenga pochodziła z ówczesnej klasy średniej w Chinach.

Sheng: Gdy byłem dzieckiem brałem lekcje gry na fortepianie. Według mojej nauczycielki byłem utalentowany, chociaż niespecjalnie mi się to podobało. Później rozpoczęła się rewolucja kulturalna, nadeszła Czerwona Gwardia i zabrano fortepian, ponieważ uważano go za „burżuazyjny”. Na początku byłem z tego raczej zadowolony, bo nie musiałem ćwiczyć. Ale rok później pewnego dnia usłyszałem muzykę fortepianową w radiu i zdałem sobie sprawę, jak bardzo tęskniłem za graniem. Ponieważ nie miałem w domu instrumentu, grałem w szkole.

Wkrótce potem zdecydowałem, że całe życie będę grał na fortepianie, choć nie sądziłem, że zostanę muzykiem. Moja rodzina nie jest rodziną muzyczną.⁷¹

Jak głosił wówczas Mao Zedong „W górę do gór, w dół do wiosek” (1950-1978), „konieczne jest, aby młodzież miejska wyjechała na wieś, aby była reedukowana przez biednych chłopów. Trzeba przekonać kadrę miejską i nie tylko, żeby wysłała swoje dzieci, które ukończyły gimnazjum, liceum i studia, żeby je zmobilizować. Towarzysze z obszarów wiejskich na całym świecie powinni ich powitać”. Sheng ze względu na pochodzenie rodzinne należał do „powołanej” miejskiej młodzieży, która musiała udać się na pogranicza i odległe tereny – wszędzie tam, gdzie ojczyzna najbardziej tego potrzebowała – aby je rozwijać i rozbudowywać. W 1970 roku, w wieku 15 lat, Sheng został „przydzielony” do prowincji Qinghai⁷², a ponieważ miał talent do sztuk performatywnych, mógł zwolnić się z pracy i wstąpić do Zespołu Pieśni i Tańca Ludowego Qinghai jako pianista i perkusista.

Sheng: Ci, którzy mieli trochę talentu w dziedzinie sztuk scenicznych mogli uniknąć kariery w zawodzie rolnika, ponieważ Jiang Qing, żona Mao, chciała cieszyć się reputacją mecenasa sztuki. Przekazywała fundusze państwowe organizacjom artystycznym i zachęcała je do zatrudniania młodych ludzi. Moje bardzo ograniczone umiejętności pianistyczne okazały się wielką przepustką do wolności.⁷³

Przez siedem lat Sheng stykał się ze stylami muzyki ludowej regionu Qinghai, zapoznał się z nimi oraz z barwną i różnorodną naturą tradycyjnej muzyki ludowej. Kiedy w 1978 roku – po rewolucji kulturalnej - wznowiono egzaminy wstępne do narodowych uczelni, Sheng był jednym z pierwszych studentów, którzy zostali przyjęci do Konserwatorium w Szanghaju, aby studiować kompozycję. W tym czasie ujawnił swój talent kompozytorski, a jego utwory były wykonywane przez Szanghajską Orkiestrę Symfoniczną i zdobywały nagrody w konkursach Konserwatorium w Szanghaju w kategorii „Konkurs i muzyka kameralna”. W 1982 roku, kiedy Sheng bliski był ukończenia studiów, władze konserwatorium w Szanghaju wyraziły nadzieję, że będzie mógł zostać, aby nauczać i pomagać w rozwijaniu i budowaniu zachodniej muzyki w Chinach, jednak rodzina Shenga zakończyła już wtedy

⁷¹ *An Interview with Bright Sheng*, wywiad przeprowadzony Michelle Harper, wydawcą *The Journal of the International Institute* w czerwcu 1999, <http://hdl.handle.net/2027/spo.4750978.0007.103> (dostęp: 25.03.2023).

⁷² Prowincja Qinghai: część Tybetu, istnieją 42 mniejszości etniczne (56 narodowości w Chinach), te żyjące w Qinghai to głównie narodowość tybetańska, Hui, Tu, Salar i mongolska. Tradycyjna muzyka ludowa jest tam ważną formą codziennej rozrywki.

⁷³ „An Interview with Bright Sheng”, *The Journal of the International Institute*, 1999, <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0007.103?view=text;rgn=main> (dostęp: 23.03.2023).

procedury imigracyjne do Stanów Zjednoczonych. Od tego roku Sheng mieszka w Stanach Zjednoczonych.

Bright Sheng rozpoczął swoją karierę kompozytorską dopiero w Stanach Zjednoczonych i trudno jest dokonać podziału jego utworu na okresy i style zważywszy jego konsekwentną filozofię i zamysły twórcze, jednakże za przełomowy można uznać rok 1996: w latach poprzedzających go głównym nurtem rozwoju kariery Shenga była muzyka amerykańska i klasyczna, która, choć z elementami chińskimi, reprezentowała głównie kulturę zachodnią (europejską), czego przykładem są *Three Chinese Poems*⁷⁴ (1982), *The Stream Flows*⁷⁵ (1988), *Two Folk Songs from Qinghai*⁷⁶ (1989), *My Song*⁷⁷ (1989) i inne. Po ponownym nawiązaniu kontaktu z chińskim środowiskiem muzycznym w 1996 zaczął komponować wiele utworów z chińskimi instrumentami ludowymi, jak *Spring Dreams*⁷⁸ (1997, 1998), *Nanking! Nanking!* (1999)⁷⁹, *Trzy pieśni* (1999)⁸⁰ oraz czerpać ze stylu chińskiej opery — *Madame Mao Opera* (2003)⁸¹ i idiomów regionalnych — *The Song and Dance of the Tears* (2003)⁸², *La'i (Love Song)*⁸³, a także oraz opierał się na chińskich arcydziełach literackich jako inspiracji kulturowej — *Sen o Czerwonej Komnacie* (2016)⁸⁴ i inne.

⁷⁴ *Three Chinese Poems* (1982): na sopran i fortepian (do słów wierszy z trzech różnych epok i stylów autorstwa Wang Wei, Lu You i Lu Xun).

⁷⁵ *The Stream Flows* (1988) na altówkę solo, w którym to utworze wykorzystuje melodie z pieśni ludowych, ale koncentruje się na rozwoju tematycznym i rytmicznym, harmonii spoza systemu dur-moll oraz eksploruje zakres i potencjał techniczny altówki, aby w pełni zaprezentować liryzm melodii.

⁷⁶ *Two Folk Songs from Qinghai* (1989) na chór mieszany z dwoma fortepianami i dwoma instrumentami perkusyjnymi (premiera w Bostonie w kwietniu 1989) z melodycznym i harmonicznym rozwinięciem wybranych pieśni ludowych z regionu Qinghai.

⁷⁷ *My Song* (1989) na fortepian solo. Styl folklorystyczny i część pierwsza przypominająca preludium zostały oparte heterofonii typowej dla muzyki azjatyckiej. Część druga oparta jest na humorystycznej i radosnej pieśni ludowej z Se Tsuan. Część trzecia to dziki taniec, w którym melodia rozrasta się poprzez serię „sekwencji chińskich” Ostatnia część to przepełniona uczuciem samotności Nostalgia. Utwór dedykowany jest Peterowi Serkinowi

⁷⁸ *Spring Dreams* (1997, 1998) na wiolonczelę i orkiestrę ludową (premiera w Bostonie w lutym 1997 w wykonaniu Central Chinese Orchestra i Yo-Yo Ma jako solistą), na skrzypce i orkiestrę ludową (premiera w Hongkongu w czerwcu 1998, z Lin Zhaoliangiem jako solistą), (1998).

⁷⁹ *Nanking! Nanking!* (1999): Koncert na pipę (instrument chiński tradycyjny) i orkiestrę. Skomponowany z okazji nowego stulecia, a jego prawykonanie odbyło się 2 stycznia 2000 r. w Hamburgu., Solistą w koncercie był Wu Man, a dyrygentem Christoph Eschenbach, któremu utwór został zadedykowany.

⁸⁰ *Trzy pieśni* (1999): na Pipę i wiolonczelę. Na zamówienie Białego Domu USA z okazji wizyty chińskiego premiera Zhu Jinji. Pierwszymi wykonawcami byli Yo-Yo Ma i Wu Man

⁸¹ *Madame Mao Opera* (2003): Jest to opera z librettem Colina Gramma. W tej produkcji Bright Sheng łączy styl chińskiej opery ze stylem śpiewu Western Opera.

⁸² *The Song and Dance of the Tears* (2003): lutnia dor, sheng (tradycyjne chińskie instrumenty), wiolonczela, fortepian i orkiestra (zainspirowane podróżą Shenga na Jedwabny Szlak latem 2000 r.) W premierowym wykonaniu udział wzięli: Yo-Yo Ma, Emanuel Ax, Wu Man i Wu Tong oraz Filharmonia Nowojorska pod dyktando Davida Zinnmana.

⁸³ *La'i (Love Song)* (2005): Orkiestra symfoniczna bez instrumentów smyczkowych, „La'i” to tybetańskie słowo oznaczające piosenkę o miłości

⁸⁴ *Sen o Czerwonej Komnacie* (2016-2017): Rok 2016 wyznaczył nowy rozdział w karierze Shenga. 10 września miała premierę jego długo oczekiwana, opera, która zyskała uznanie zarówno opinii publicznej jak i krytyków.

3.2. *Seven Tunes Heard in China* – muzyczna wielokulturowość

*Oparta na ludowych melodiach i innych pieśniach zebranych przez kompozytora z różnych regionów Chin, *Seven Tunes Heard in China* została napisana dla wiolonczelisty Yo Yo Ma. Zamówiono go przez Pacific Symphony dla doktora George'a Chenga, by uhonorować jego żonę Arlene i jej jest zadedykowany.⁸⁵*

—Bright Sheng

[Bartok, Kodaly i Strawiński] byli tymi, którzy rozpoczęli nowe podejście do wykorzystywania muzycznych korzeni. Przed nimi kompozytorzy po prostu harmonizowali melodie ludowe. Nie oddawały one szorstkości, dzikości tej muzyki.

Wykorzystuję [melodie ludowe] jako punkt wyjścia dla mojej inspiracji i traktuję je ze swobodą. Szukam nowego idiomu, który nie należy do z góry przyjętych kategorii.⁸⁶

—Bright Sheng

Utwór powstał w 1995 roku, prawie w tym samym czasie, co *Divertimento* Pendereckiego (skomponowane w 1994, później jednak rozbudowane i ostatecznie przekształcone w *Suitę na wiolonczelę solo* w 2013 roku), ale obaj kompozytorzy mieli zupełnie odmienne pomysły na swoje dzieła. Zgodnie z powyższym stwierdzeniem Shenga, poszukiwany przez niego klimat etniczny nie oznaczał charakteru narodowego w tradycyjnym znaczeniu tego słowa; kompozytor nie zapewnił mu „europejskiego” traktowania harmonicznego, a raczej zachował „dzikość” muzyki, jej etniczne tony i dopisując więcej melodii naśladowujących tenże styl.

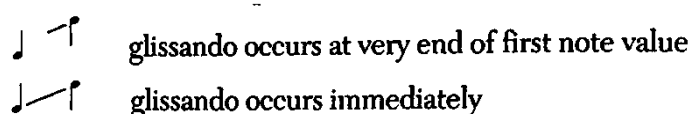
Bright Sheng oparł się i nawiązał do stylów i elementów muzyki ludowej granej lub śpiewanej w różnych regionach i grupach etnicznych, a także do improwizowanej autointerpretacji utworów dokonywanych przez różnych wykonawców. Na przykład, podczas grania lub śpiewania, każdy dźwięk jest nieco wydłużany i łagodnie przechodzi w kolejny ton – można powiedzieć, że to *glissando*, które jest często używane wraz z drobnymi wartościami rytmicznymi o charakterze zdobień w melodiach Shenga w *Seven Tunes Heard in China*. Ze względu na tonalny charakter chińskiego języka, podejście polegające na używaniu

⁸⁵ Bright Sheng, *Seven Tunes Heard in China for solo cello*, red. Yo-Yo Ma, G. SCHIRMER, Inc., wydanie pierwsze, kwiecień 2001, s.2, nota programowa.

⁸⁶ Bright Sheng, *Seven Tunes Heard in China* (1995), nota kompozytorska. <https://www.wisemusicclassical.com/work/24860/Seven-Tunes-Heard-in-China--Bright-Sheng/>.

instrumentów i śpiewu do naśladowania artykulacji ludzkiego głosu jest typowym chińskim elementem muzycznym.

Uwagi wykonawcze Brighta Shenga zamieszczone w legendzie utworu wskazują na dwa sposoby realizacji *glissando* (Ilustracja 32). Istnieją jednak różne możliwości uzyskania efektów dźwiękowych w rzeczywistym wykonaniu i odbiorze słuchowym *glissando* w tym utworze. Niezależnie od tego czy chodzi o metody wykonawcze czy o konkretne formy ekspresji chińskich stylów muzyki ludowej szczegółowe opisy będą podane dla poszczególnych części utworu.



Ilustracja 32, Uwagi wykonawcze Brighta Shenga w Seven Tunes Heard in China

Bright Sheng przedstawia swoją własną perspektywę i sposób rozumienia chińskiej muzyki ludowej, używając tradycyjnych europejskich technik kompozytorskich, aby utrwalić dźwięki tych ludowych melodii obecnych w jego pamięci i zapisać wspomnienia zgodnie z własną wolą, dzięki czemu nawet ci wykonawcy, którzy nie znają charakterystycznych cech niniejszych gatunków muzyki regionalnej, będą mogli znaleźć rozwiązania, które pozostaną w zgodzie z jego zamysłami.

3.2.1. Seasons (Pory roku)

Idzie wiosna, kwitną narcyzy, dziewczyna wyszła z buduaru, by zacząć poszukiwania, mój kochany chłopcze, pomóż mi, proszę.

—Bright Sheng

Styl muzyczny i melodia w *Seasons* opierają się na pieśni ludowej mniejszości etnicznej Hui⁸⁷ „Sijidiao” (*Pieśń czterech pór*, ang. *Song of Four Seasons*, Zh-cn.: 四季调) z regionu Qinghai⁸⁸, znanej również jako „Huaer Yu Shaonian” (*Kwiaty i chłopcy*, ang. *Flowers and Boys*, Zh-cn.: 花儿与少年). Jest to jedna z improwizowanych form muzycznych gatunku pieśni górskich – „Huaer”⁸⁹ (*Kwiaty*, ang. *Flowers*, Zh-cn.: 花儿) szeroko rozpowszechniona wśród ludów Han, Hui, Tybetańczyków i Dongxiang z północno-zachodnich Chin (prowincje Qing, Gan, Ning i Xinjiang).

„Huaer” różni się od klasycznej europejskiej koncepcji improwizacji i formy muzycznej takiej jak „Preludium” tym, że tekst słowny towarzyszący danej melodii jest zmieniany i różnicowany w zależności od okazji i scenerii. Można go śpiewać solo lub w parach, jako pytanie i odpowiedź, bez ograniczania się do jednego rodzaju śpiewu: może to być śpiew spacerującego przechodnia, człowieka pracującego w polu, pasterza w górach czy improwizowane nucenie podróżnika. Jego melodie są dźwięczne, śpiewne i radosne, a teksty cechuje zamiłowanie do wolności, szczerość wypowiedzi – opiewają one w większości historie miłosne młodych chłopców i dziewcząt i często używają kwiatów jako metafory dla młodych dziewcząt, skąd też pochodzi nazwa tego rodzaju ballady, czyli „Huaer”.

Trudno dziś ustalić dokładne pochodzenie „Sijidiao”, lecz najprawdopodobniej ma ono swoje źródło w początkach panowania dynastii Ming (1368). Ta ludowa pieśń została przeniesiona z folkloru do muzyki estradowej w sierpniu 1945 roku, kiedy to jej słowa zostały spisane i adaptowane przez Wanga Luobina (1913-1996)⁹⁰ na użytek wykonania podczas koncertu

⁸⁷ Mniejszość etniczna Hui: Jedna z pięciu grup etnicznych w Chinach licząca około 11-12 milionów przedstawicieli, co stanowi 0,8% całkowitej populacji Chin. Jest to jedna z najbardziej rozpowszechnionych grup etnicznych w Chinach, mieszkająca głównie w zachodniej części kraju. Grupa etniczna Hui używa języka chińskiego jako wiodącego, za wyjątkiem mniejszości etnicznej Man.

⁸⁸ Qinghai: nazwa prowincji w zachodnich Chinach, która pochodzi od jeziora Qinghai, największego śródlądowego jeziora ze słoną wodą w kraju. Zamieszkują ją grupy etniczne Han, Tybetańczyków, Hui, Tu, Salar oraz mongolskie grupy etniczne.

⁸⁹ Huaer: termin akademicki, inaczej również „Shaonian”. Lokalna ludność (regiony Gan, Qing i Ning) posiada akcenty i dialekty, które sprawiają, że w ich wymowie słowo to brzmi bardziej jak „Manhua/Manhuaer”.

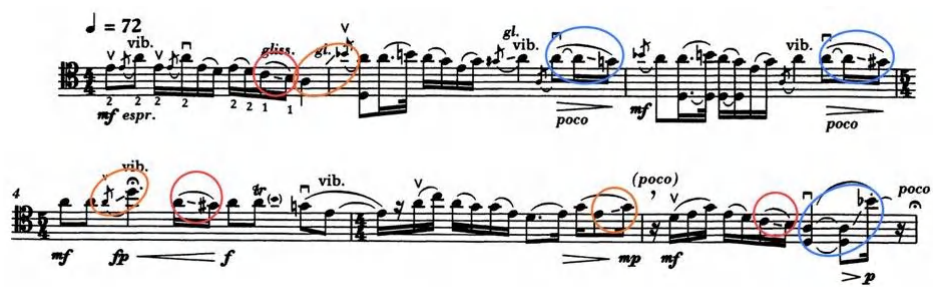
⁹⁰ Wang Luobin, chiński kompozytor i etnomuzykolog urodzony 28 grudnia 1913 roku w Pekinie, zmarł 14 marca 1996 roku w Urumczi.

w Qinghai celebrującego zwycięstwo Chin w wojnie z Japonią. Ówczesna wersja tekstu jest powszechnie znana chińskiej publiczności, a jej fragment (cytowany na początku niniejszego rozdziału) został wykorzystany przez Brighta Shenga w jego utworze.

Biorąc pod uwagę melodie występujące w „Sijidiao” (Ilustracja 33) oraz *Seasons* Brighta Shenga (Ilustracja 34), można zauważyć, że kompozytor dodał wiele oryginalnych elementów do pierwotnego śpiewu ludowego, przykładowo dużą ilość sekundowych i tercjowych *glissand* (Ilustracja 34, 35) czy nawet tych o zakresie nony małej i zwiększonej oktawy (zaznaczonych w dwóch czerwonych kółkach, Ilustracja 35), co ma na celu naśladowanie charakterystycznej, pełnej niejednoznaczności aury brzmieniowej tradycyjnych chińskich instrumentów smyczkowych (HuQin, Erhu i podobnych) oraz ukazanie niepowtarzalnego stylu delikatnych melodii ludowych. Użycie *glissando* może tutaj nastąpić wraz z początkiem wydobywania dźwięku (czerwone kółka na Ilustracji 34), w trakcie jego trwania (niebieskie kółka na Ilustracji 34) lub na sam koniec wartości pierwszej nuty (pomarańczowe kółka na Ilustracji 34), co przypomina sposób gry na tradycyjnych chińskich instrumentach smyczkowych. Za sprawą dodawanych ornamentów, tryli, *vibrato* czy *acciaccatury* oryginalnie improwizowane pieśni ludowe posiadają „wady” i „niedokładności”, które w utworze Shenga są w doskonały sposób rozwinięte i przekształcone dzięki kreatywnym technikom gry na wiolonczeli i stanowią jego cechy charakterystyczne przy jednoczesnym zachowaniu oryginalnego ludowego charakteru dzieła.



Ilustracja 33, *Sijidiao*



Ilustracja 1, Seven Tunes Heard in China, Seasons, takty 1-6



Ilustracja 2, Seven Tunes Heard in China, Seasons, takty 7-14

3.2.2 *Guessing Song (Pieśń pytań)*

Kochanie, sprawdzam cię: czym jest długa, długa rzecz na niebie? Czym długa, długa rzecz pod powierzchnią morza? Czym jest długa, długa rzecz sprzedawana na ulicy? Czym długa, długa rzecz przed tobą, młoda dziewczyno?

—Bright Sheng

The Guessing Song jest inspirowana piosenką dla dzieci pochodzących z grupy etnicznej Han⁹¹ z prowincji Yunnan⁹² „Cai Diao” (*Pieśń pytań*, ang.: *Guessing Song*, Zh-cn.: 猜调), która jest żywa, dowcipna i oparta na wyrazistym rytmie. Zważywszy, że dzieci śpiewają ją w parach, partie wokalne mają kształt sugestywnej i pytającej frazy, w której melodii zadają sobie wzajemnie pytania, tworząc zdania równoległe. W 1959 roku kompozytor Wang Jianzhong (1933-2016)⁹³ zebrał, zaadaptował i opublikował *Five Yunnan Folk Songs*, w tym „Cai Diao”. Utwór ten został wykonany przez chińskiego piosenkarza Li Guyi (1944-)⁹⁴ i przeniesiony na ekrany telewizyjne w 1979 roku, zyskując dużą popularność. (Ilustracja 36)

W „Cai Diao” występuje pojedyncza melodia tematu z wieloma powtarzającymi się motywami, a więc formę utworu dyktuje myślenie jednogłosowe. Kiedy Bright Sheng wykorzystuje temat z „Cai Diao” jako inspirację dla swoich kompozycji na wiolonczelę wzbogaca go o dużą ilość dwudźwięków, pustych strun kreując w ten sposób atmosferę i zwiększając złożoność akustyczną, co zauważyć można na Ilustracji 37.

Bright Sheng szeroko wykorzystuje *staccato* i akcenty, aby podkreślić rytm oraz zwiększyć przejrzystość, czytelność i elastyczność barwy dźwięku, który przypomina akustykę instrumentu perkusyjnego, nadając muzyce charakter tańca ludowego, pulsującego i wiecznego poczucia witalności. *Staccato* i akcenty pojawiają się z taką częstotliwością i nieregularnością, jakby pojawiały się spontanicznie w wyobraźni Brighta Shenga podczas procesu twórczego. Cechą dramatycznych, ale i rozrywkowych pieśni ludowych są nagłe zmiany głośności

⁹¹ Han jest główną grupą etniczną w Chinach i najliczniejszą grupą etniczną na świecie. Standardowym językiem ludu Han jest język chiński jako jeden z języków używanych na całym świecie.

⁹² Yunnan: Prowincja w regionie przygranicznym w południowo-zachodnich Chinach. Charakteryzuje się niezwykle zróżnicowanym ukształtowaniem terenu, z górami stanowiącymi 84% powierzchni oraz płaskowyżami i wzgórzami (10%), jeziorami i dolinami (6%).

⁹³ Wang Jianzhong: chiński kompozytor i pianista. Urodził się w Szanghaju w Chinach, zmarł w Stanach Zjednoczonych. Pełnił funkcję wiceprezesa Konserwatorium w Szanghaju.

⁹⁴ Li Guyi: chińska sopranistka, urodzona w Kunming w prowincji Yunnan.

w krótkich odstępach czasu (Ilustracje 38, 39, 40, 41). Wynika to z faktu, że są one często wykonywane w zatłoczonych miejscach i nieprzygotowanych sytuacjach wykonawczych. W przypadku pieśni antyfonalnych, które w szczególnie sposób muszą przykuć uwagę drugiego odbiorcy w dialogu, często najbardziej bezpośrednim środkiem kompozytorskim jest kontrastowe operowanie głośnością.

Chińscy wykonawcy od pierwszego spojrzenia na partyturę mogą mieć wrażenie, że Bright Sheng przekazał muzykom za pośrednictwem tradycyjnej europejskiej techniki to, co w tradycyjnej muzyce chińskiej nazywa się „smakiem”, (choć może określenie „styl” byłoby bardziej adekwatne), który wymaga ogromnej wiedzy kulturowej i odczytania i którego nie da się przeżyć ani opisać w krótkim czasie. Wykonawcy innych narodowości – choć początkowo mogą być zaniepokojeni nieregularnością różnych oznaczeń i ich przeplataniem się – po zapoznaniu się z tym właśnie „smakiem” rozumianym jako pewien wzór, poczują pulsujące poczucie życia i wolności tchnącej z muzyki.



Ilustracja 36, Caidiao

Ilustracja 37, Seven Tunes Heard in China, Guessing Song, takty 1-12



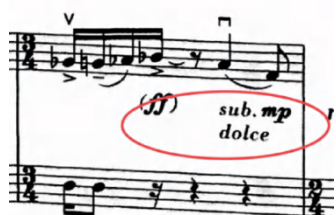
Ilustracja 38, *Seven Tunes Heard in China, The Guessing Song*, takty 7-8



Ilustracja 39, *Seven Tunes Heard in China, The Guessing Song*, takt 15



Ilustracja 40, *Seven Tunes Heard in China, The Guessing Song*, takty 22-23



Ilustracja 41, *Seven Tunes Heard in China, The Guessing Song*, takt 29

3.2.3 *Little cabbage (Mała kapusta)*

*Mała kapusta żółknie na ziemi, straciła rodziców, gdy miała dwa czy trzy lata.
Mamo, moja Mamo!*

—Bright Sheng

Little Cabbage opiera się na ludowej balladzie z gatunku Xiaodiao (Krótkie melodie, Zh-cn.: 小调) z prowincji Hebei - „XiaoBaiCai” (*Mała kapusta*, ang. *The Little Cabbage*, Zh-cn.: 小白菜). Pieśń ta przedstawia biedną młodą dziewczynę ze wsi, która po utracie matki, a następnie maltretowaniu przez macochę coraz bardziej tęskni za rodzicielką, a jej samotności i smutkowi towarzyszą tylko własny śpiew i łzy. Tekst utworu jest metaforą jej nieszczęśliwego życia porównywanego do pozostawionej w ziemi bez opieki kapusty. Ogromna większość Chińczyków przeżywająca długotrwałe zniewolenie feudalne w dawnych Chinach była silnie uciskana, a kobiety zajmowały ostatnie pozycje na drabinie społecznej. Nie miały one swobody zakochiwania się, zawierania małżeństw i posiadały najniższy status społeczny i rodzinny. To właśnie z tego względu ballada „XiaoBaiCai” dotknęła emocji szerokiego grona odbiorców, którzy utożsamiali wyrażone w balladzie cierpieniem ze swoim własnym. (Ilustracja 42)

Bright Sheng wprowadza na początku tego utworu oznaczenie „*sord.*”, po to, aby zagrać tę część z tłumikiem na powolnym, długim oddechu i stosując *glissando* dla osiągnięcia subtelnego, przejmującego, przypominające płacz brzmienia melodii. Cztery frazy w taktach 1-7 kierują się od wysokiego do niskiego rejestru, a nastrój staje się coraz ciemniejszy w miarę stopniowego opadania melodii (Ilustracja 43). W taktach 8-14 Bright Sheng rozwija melodię tematu, powtarzając ją w melodii górnego głosu (czerwone kółka na ryc. 43) i wykorzystując partię głosu dolnego (niebieskie kółka na ryc. 43), by podkreślić i nadać kierunek rozwojowi napięcia emocjonalnego w muzyce. W taktach 14-18 odcinek końcowa jest utrzymany w dynamice *pianissimo* i nieco wolniejszym niż poprzednio tempie, by zakończyć się w narastająco ponurej i tragicznej atmosferze.



Ilustracja 42, *Xiao Bai Cai*

♩ = 58–60

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, measures 8-12, is in 4/4 time and features a melody with various ornaments and a bass line. Annotations 1, 2, and 3 are placed below the staff. The second system, measures 13-17, is in 3/4 time and includes the tempo marking 'meno mosso' and the dynamic marking 'pp dolce'. Annotations 4 and 5 are placed below the staff. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Ilustracja 3, Seven Tunes Heard in China, Little Cabbage, takty 1-18

3.2.4 *The Drunken Fisherman (Pijany rybak)*

Klasyczna melodia, oparta na innej, pierwotnie napisanej na Qin, starożytną siedmiostrunową chińską cytrę. —Bright Sheng

Inspiracja dla *The Drunken Fisherman* nie pochodzi z konkretnego regionu czy grupy etnicznej w Chinach, lecz wywodzi się z utworu instrumentalnego z gatunku muzyki starożytnych chińskich literatów – „ZuiYuChangWan” (Pijany rybak śpiewający po południu/wieczorem, ang. *the drunken fisherman singing in the afternoon/evening*, Zh-cn.: 醉渔唱晚). W starożytności muzycy-literaci, głównie intelektualiści parający się literaturą, byli wpływową grupą społeczną, a wręcz ich sława i status społeczny pozostały niezmiennie od tamtego czasu. Literaci wykorzystywali muzykę dla budowania popularności, stąd też większość muzyki instrumentalnej tego gatunku przedstawia sceny i stany ducha, takie jak obraz gór i płynącej wody dla odzwierciedlenia otwartości człowieka na naturę i metaforycznego ukazania stanu jego umysłu, także wyrazić majestatycznego i niezłomnego ducha żołnierzy jadących konno do bitewnej szarży w czasach wojny.

„ZuiYuChangWan” został pierwotnie skomponowany na *Qin*⁹⁵ (Ilustracja 44), tradycyjny chiński instrument, a jego początki sięgają czasów dynastii Tang (1549). Utwór ten przedstawia muzyczną scenę, w której pijany rybak nucący wędkarską piosenkę spokojnie wiosłuje po jeziorze o zmierzchu, przy wieczornym zachodzie słońca, co wyraża synkopowany rytm naśladujący chwiejny krok i echa głosów, które wiatr niesie po wyludnionym pustkowiu.

W *The Drunken Fisherman* Sheng wykorzystuje europejskie techniki kompozytorskie, aby dokonać interpretacji i imitować instrumenty i tradycyjną muzykę chińską oraz zrekonstruować ją w grze na wiolonczeli, przykładowo dla wyrażenia konkretnego stanu umysłu i zachwytu naturą używa gitary lub plastikowej karty naśladującej chińską cytrę⁹⁶ (Ilustracja 45) lub *pipę*⁹⁷ (Ilustracja 46) lub gry ze sztucznymi paznokciami, by uzyskać charakterystyczne odległe, eteryczne i puste brzmienie. Poniższy rozdział wyjaśni w jaki

95 Qin: znany również jako Guqin (chiński: 古琴) lub siedmiostrunowy qin, to tradycyjny chiński szarpany instrument strunowy, którego historia sięga ponad trzech tysięcy lat. Jego brzmienie charakteryzuje się szerokim zakresem, głębokim brzmieniem i długim wybrzmieniem.

96 Cytra: znany również jako Gu Zheng, Han Zheng, Qin Zheng (chiński: 古筝), szarpany instrument strunowy, jest starożytnym chińskim instrumentem narodowym grupy etnicznej Han i jest prawdopodobnie jednym z najważniejszych instrumentów narodowych w Chinach ze względu na jego szeroki zakres, piękne brzmienie, bogata technika gry i wyrazistość.

97 Pipa: (chiński: 琵琶), instrument szarpany. Gra się na nim pionowo, lewą ręką naciskając struny, a prawą bawiąc się pięcioma palcami. Tradycyjny chiński instrument o ponad 2000-letniej historii.

sposób technika kompozytorska Brighta Shenga została zmodyfikowana po to, by móc naśladować techniki gry i charakterystykę brzmienia Qin, cytry i pipy, które pojawiają się w *The Drunken Fisherman*.



Ilustracja 4, Qin, tradycyjny chiński instrument



Ilustracja 5, cytra, tradycyjny chiński instrument



Ilustracja 6, Pipa, tradycyjny chiński instrument

Qin:

1. Glissando

„Glissando” można uznać za kluczowy element tworzący charakter brzmienia *Qin* i jest równie istotne jak *vibrato* w grze na wiolonczeli: kompozytor nie zaznacza go wyraźnie w partyturze (*Qin*), podobnie jak nie wskazuje konkretnie w partii wiolonczeli, które nuty wymagają *vibrata*, a które nie (poza niektórymi, szczególnymi miejscami). Wszystko to zależy od wykonawcy i jego znajomości stylów i okresów różnych twórców, jego możliwości technicznych, podświadomego opanowania emocji podczas gry i innych czynników. Chcąc przenieść zasady stosowania *vibrato* na wiolonczelę, należy wyobrazić sobie dużą

częstotliwość występowania *glissando* na *Qin*, które zasadniczo występują się pomiędzy większością przejść między dźwiękami i stąd wynika ich znacząca ilość w *The Drunken Fisherman*. Bright Sheng używa często *glissand*, aby naśladować wahającą się wysokość dźwięku *Qin* i wyrazić specyficzny charakter jego brzmienia. Ponieważ jednak dźwięk wiolonczeli nie wibruje tak długo, jak dźwięk *Qin* (patrz punkt 3 poniżej – *Echa*), imitacja *glissando Qin* wymaga pewnej obróbki kompozycyjnej w celu uzyskania podobnego efektu, przykładowo:



Ilustracja 7, *Seven Tunes Heard in China*, *The Drunken Fisherman*, takty 26-31

Jeśli melodia w czerwonym polu na przykładzie z Ilustracji 47 zostanie zagrana na *Qin* zostanie zapisana następująco:



Ilustracja 8

2. Vibrato

Koncepcja *vibrato* wykonywanego na *Qin* przypomina w zapisie ornamenty w tradycyjnych europejskich oznaczeniach artykulacyjnych, takie jak tryl, obiegnik, mordent, *appoggiatura*, *acciaccatura* i inne. *Vibrato* to duże i regularne wahanie wysokości dźwięku w odniesieniu do nuty głównej (w niektórych przypadkach *vibrato* ma mniejszy zakres w czym przypomina tradycyjne *vibrato* europejskich instrumentów strunowych). W *The Drunken Fisherman* Bright Sheng wyraźnie prezentuje różne wzorce *vibrato* wykonywanego na *Qin* za pomocą tradycyjnych europejskich oznaczeń muzycznych, przykładowo:

Mordent: (czerwone kółka to górny mordent, niebieskie kółko to dolny mordent)



Ilustracja 9, *Seven Tunes Heard in China*, *The Drunken Fisherman*, takty 1-5

Appoggiatura/ Acciaccatura:



Ilustracja 10, *Seven Tunes Heard in China, The Drunker Fisherman*, takty 39-51

Tryl:



Ilustracja 11, *Seven Tunes Heard in China, The Drunker Fisherman*, takty 95-96

3. Echa

Dźwięk *Qin* charakteryzuje długi czas vibracji, jak również długi pogłos i duża częstotliwość drgań. Oznacza to, że jeśli nie stłumimy struny palcami dźwięk będzie długo wybrzmiewał w powietrzu, podobnie jak przy naciśnięciu pedału fortepianu i w rzeczywistości da efekt zjawiska harmonicznego. Na przykład na Ilustracji 52 zapisane są akordy, które stanowią imitację harmonii tworzącej się na wskutek nieprzerwanego dźwięku *Qin*.



Ilustracja 12, *Seven Tunes Heard in China, The Drunker Fisherman*, takty 14-18

Jeśli gra się na *Qin* w wolnym tempie, prawa ręka rzadziej szarpie struny, dzięki czemu wybrzmienie dźwięku dłużej unosi się w powietrzu, przykładowo na Ilustracji 53, w taktach 1-12 w powolnym pasażu w tempie ćwierćnuty równej 40 oznaczenia akcentów (czerwone kółka na Ilustracji 53) w partyturze przedstawiają uderzenia prawej ręki w struny *Qin* i następujące po nich echa wypełniające dźwiękami przestrzeń akustyczną aż do kolejnego znaku akcentu. Od taktu 13 tempo wynosi $q=80$. Jeśli gra się na *Qin*, prawa ręka szarpie strunę

raz na każdą ćwierćnutę (niebieskie kółka na Ilustracji 53), aby zapobiec zmieszaniu się efektu akustycznego, podczas gdy wybrzmiewają jeszcze kolejne częstotliwości. Z drugiej strony w *The Drunken Fisherman* Bright Sheng usuwa poprzednią zasadę stosowania oznaczeń akcentów.



Ilustracja 13, *Seven Tunes Heard in China, The Drunken Fisherman*, takty 1-18

4. Tony harmoniczne

Tony harmoniczne uzyskiwane w grze na *Qin* są czyste i płynne, a ich brzmienie zdaje się spływać wprost z nieba, przez co efekt ten określany jest przez Chińczyków mianem niebiańskiej muzyki. Wykonuje się je naciskając strunę do wewnątrz prawą ręką w miejscu między paznokciami a opuszkami palców lub też delikatnie pociągając ją na zewnątrz tylną częścią paznokci. W *The Drunken Fisherman* Bright Sheng zaznaczył użycie szarpnięć za pomocą paznokci w pobliżu podstawka (Ilustracja 54, 55). Wiolonczelista może skorzystać z techniki gry na *Qin* do uzyskania tonów harmonicznych: szarpiąc strunę do wewnątrz czwarty palec prawej ręki (mały palec) można umieścić pod podstawkiem jako punkt podparcia dla lepszej kontroli podczas zmiany strun; pociągając strunę na zewnątrz wykonawca może umieścić przedramię we wnęce na prawym bocznym panelu instrumentu, traktując go jako punkt podparcia przy osiągnięciu wyraźniejszego dźwięku o trwalszym echu.



Ilustracja 14, *Seven Tunes Heard in China, The Drunker Fisherman*, takty 52-53



Ilustracja 15, *Seven Tunes Heard in China, The Drunker Fisherman*, takty 98-101

Cytra lub Pipa:

1. „Zamiatanie” na strunach

Gest „zamiatania” dłonią wykonywany na strunach jest częstym sposobem gry na cytrze i pipie. Z uwagi na to, że na obu instrumentach gra się za pomocą sztucznych paznokci ruch ten można uzyskać dzięki szybkiej wibracji jednocześnie kilku strun w krótkim okresie czasu. W porównaniu z wiolonczelą, gdzie potrzebne są do tego dwóch strun i kolejnych dwóch, by zagrać akordy lub gdy gra się jednocześnie na trzech lub czterech strunach – co wymaga obrania konkretnego kąta i zręczności w operowaniu smyczkiem w prawej ręce – cytra lub pipa są mniej wymagające pod względem wykonywania „zamiatania” od strony technicznej, a opóźnienie wynikające z gry sztucznymi paznokciami na strunach można zignorować.

„Zamiatanie” na instrumentach smyczkowych można często znaleźć w silnie emocjonalnych i monumentalnych odcinkach. Podobnie w *The Drunken Fisherman* partie wykonywane z użyciem plektronu grane są w dynamice *fortissimo* i z akcentami dla akordów i pojedynczych nut (Ilustracja 56, 57), które budują nastrój w środku oraz drugiej połowie utworu. Takie wykorzystanie wiolonczeli jest użytecznym rozwiązaniem problemu i pokazuje z jaką łatwością można grać i sprawić, by kilka strun brzmiało razem oraz odkryć czysty, jasny i wyraźny dźwięk *pizzicato* wiolonczeli.



Ilustracja 16, *Seven Tunes Heard in China, The Drunker Fisherman*, takty 69-78



Ilustracja 17, *Seven Tunes Heard in China, The Drunker Fisherman*, takty 85-94

1. Potrząsanie lub obracanie palców

Technika potrząsania palcami w grze na cytrze wykorzystuje jeden palec (ze sztucznym paznokciem) do szarpania strun w przód i w tył, podczas gdy obracanie palców w grze na pipie obejmuje pięć palców (ze sztucznymi paznokciami) do szarpania strun po kolei, co daje podobny efekt akustyczny. Potrząsanie palcami na cytrze i ich obracanie w grze na pipie jest niezwykle zróżnicowane i nie będą tutaj szczegółowo opisywane. W *The Drunken Fisherman* naśladowany jest najbardziej podstawowy i prosty sposób gry na obu instrumentach –wielokrotne powtarzanie tej samej nuty. Na rysunku (czerwone kółko na Ilustracji 97) widać, że Bright Sheng chciał, aby wykonawca użył plektronu do kilkukrotnego powtórzenia tego samego dźwięku w coraz szybszych wartościach rytmicznych.



Ilustracja 18, *Seven Tunes Heard in China, The Drunker Fisherman*, takt 97

3.2.5. *Diu Diu Dong*

Pociąg się zbliża, jedzie przez tunel!

—Bright Sheng

Diu Diu Dong czerpie inspirację z „Diu Diu Tong Zai” (Zh-cn.:丢丢铜仔) (Ilustracja 59), pieśni ludowej grupy etnicznej Gaoshan⁹⁸ znanej w prowincji Fujian i Yilan na Tajwanie. Została ona zaadaptowana i opublikowana przez kompozytora Lv Quanshenga (1916-2008) w 1943 roku. Jej oryginalna melodia piosenki nawiązuje do dziecięcej zabawy polegającej na rzucaniu monetą, która upada z brzęczeniem na ziemię. W 1924 roku, po ukończeniu budowy linii kolejowej w Tajpej⁹⁹, mieszkańcy wsi byli podekscytowani i nucili popularną piosenkę „DiuDiuTongZai” zawierającą efekty dźwiękowe naśladujące pociąg przejeżdżający przez jaskinię i chlupot wody kapiącej z górskich szczelin, a ponadto także teksty traktujące o pociągu.



Ilustracja 19, *DiuDiuTongZai*

Bright Sheng wykorzystuje melodie ludowe jako inspirację i materiał dźwiękowy, stosując tradycyjne europejskie techniki kompozytorskie, takie jak: kilkukrotna transpozycja po pierwszym temacie i przed drugim tematem (takty 26-76) (Ilustracja 60); rozbudowanie faktury opartej na melodii (niebieskie prostokąty na Ilustracji 60) z przeplatającymi się artykulacją portato i akcentami oraz z dodatkiem tonów harmonicznym w najwyższym głosie od ostatniej dźwięku w takcie 55 aż do początku taktu 59; kilkukrotne powtórzenia i wariacje

⁹⁸ Ludność Gaoshan występuje głównie w prowincji Tajwan w Chinach, ponadto mniej licznie w prowincjach Fujian i Zhejiang (południowe Chiny). Mają swój własny język, lecz nie posiadają swojego pisma.

⁹⁹ Tajpej: stolica ówczesnej chińskiej prowincji Tajwan.

na podstawie melodii tematu – temat pierwszy w taktach 1-25 (Ilustracja 61), temat drugi w taktach 77-94 (Ilustracja 62), wariacja tematu drugiego w taktach 94-109 (Ilustracja 62).

18
f
p
pizz.
arco
B Major
f
e minor
p sub.
28
A Major
34
41
#c minor
1 2 1 2 1 1 2 1
48
f minor
54
A Major
E Major
(on the string)
f
61
b minor
ff
(ff)
p sub.

Ilustracja 20, *Seven Tunes Heard in China, Diu Diu Dong*, takty 18-66

♩ = 108-112
L.H. pizz.
E Major
p
p sub.
f
ff
harm. gliss.
pizz.
arco
p
18
f
p
pizz.
arco
f

Ilustracja 21, *Seven Tunes Heard in China, Diu Diu Dong*, takty 1-27



Ilustracja 22, *Seven Tunes Heard in China, Diu Dui Dong*, takty 77-115

W wielu wystąpieniach tematu w *Diu Dui Dong Bright Sheng* wykorzystuje *pizzicato* (czerwone pola na Ilustracji 61, 62) wiolonczeli, aby naśladować dźwięk kropli wody spadającej w jaskini, eksplorując i rozwijając oryginalny ludowy opis. Ponadto stosuje tony harmoniczne (naturalne i sztuczne) (niebieskie prostokąty na Ilustracji 61, 62) do imitacji echa odgłosu pociągu przejeżdżającego szybko przez jaskinię.

W kodzie *Diu Dui Dong* (takty 110-114 na Ilustracji 62) użyte zostały sztuczne tony harmoniczne oraz dynamika od *pianissimo* do *pianississimo* (niebieska ramka na Ilustracji 62) do zobrazowania odjeżdżającego pociągu, a ostatni akord ma być wykonany *pizzicato* (czerwone kółko na Ilustracji 62) dla naśladowania dźwięku spadających kropel wody podczas gdy wykonawca wypowiada głoskę *Chhh...* (żółte kółko na Ilustracji 62), co przypomina odgłos wiatru w jaskini, gdy pociąg oddala się.

3.2.6. *Pastoral Ballade (Ballada pastoralna)*

Białe chmury unoszą się na błękitnym, błękitnym niebie; Pod chmurami wśród traw pełno jest śnieżnobiałych owiec.

Owce są jak kawałki białego srebra, rozpostarte na zielonej, zielonej trawie. Jak uroczo!

—Bright Sheng

Pastoral Ballade jest inspirowana chińskim mongolskim gatunkiem pastoralnym „Chang Diao” (Długie melodie, ang.: *Long Tunes*, Zh-cn.: 长调) – „MuGe” (Pieśń pastoralna, ang.: *Pastoral Song*, Zh-cn.: 牧歌). Gatunek muzyczny pieśni pasterskich jest zwykle wykonywany przez jednego śpiewaka z kilkoma osobami grającymi rodzaj ciągłego basu na Morin Chuurze (Zh-cn.: 潮尔) (Cuur cięciwa łuku) (Ilustracja 63). „Chuur” to ogólne określenie mongolskiej koncepcji muzyki polifonicznej, które w języku mongolskim oznacza „rezonans” i ogólnie odnosi się do dwóch lub większej ilości polifonicznych form muzycznych. Rodzina Morin Chuur¹⁰⁰ jest reprezentowana przez Chuur, starożytny dwugłosowy instrument strunowy.



Ilustracja 23, Morin Chuur

Mongolski gatunek pasterski „Chang Diao” charakteryzuje się uroczystym, podniosłym i pochwalnym stylem; jest ucieleśnieniem ekspansywnego, odważnego i męskiego poczucia piękna. Jego teksty w większości opisują szczęśliwe życie ludzi wśród łąk, zwierząt, błękitu

¹⁰⁰ Rodzina Morin Chuur: Khoomei Chuur — śpiew gardłowy. Tsuur - Dmuchany Chuur.

nieba i zieleni i wyrażają ich miłość do natury. Cechują je stosunkowo wolne tempo oraz bogate i swobodnie zmienne rytmy, a także długie frazy, szeroki ambitus i ornamentalna melodyka z mnóstwem zdobień, takich jak appoggiatura, glissando, obiegnik i inne.

Wykonywanie tego gatunku muzycznego wymaga naturalnego i lekkiego *glissando* przechodzącego od jednej nuty do drugiej, co wydaje się zrozumiałe, ponieważ każda nuta zagrana *glissando* prowadzi do następnej. W śpiewie melodia jest ozdabiana przy użyciu specjalnej techniki artykulacji głosu, to znaczy złożonych ruchów ust i jamy gardłowej podczas wokalizacji oraz przypominającego tryl efektu *tremolo* zwykle złożonego z dwóch lub trzech gestów. Technika ta nosi nazwę „Nogula” (Zh-cn.: 诺古拉), co oznacza płynny dźwięk i może być rozumiane jako ozdobnik lub *vibrato* w muzyce instrumentalnej.

Ponieważ muzyka pastoralna w dużym stopniu opiera się na improwizacji, swoboda i różnorodność granych rytmów jest cechą, którą szczycą się jej wykonawcy. Jednakże kompozytorom niezwykle trudno jest ją zachować i szczegółowo zapisać w partyturze coś, co można nazwać regionalnym stylem muzycznym i przekazać sposób jego wykonania instrumentalistom przy użyciu tradycyjnych europejskich technik kompozytorskich.

Bright Sheng stworzył i utrwalił zestaw najbardziej skutecznych wzorców zgodnie z własnym rozumieniem tego improwizacyjnego „stylu” i zapisał je tak, aby wykonawcy, którzy nie znają mongolskiej kultury muzycznej mogli zrozumieć go z jego perspektywy i sprawić, by zaistniał on jako technika kompozytorska. Przykładowo na Ilustracji 64 jest 21 taktów, oznaczenia metrum (kolor czerwony), tempa (niebieski) lub zmiennego tempa (żółty), które wydają się występować bardzo często, a sposób, w jaki Bright Sheng wprowadza dodatkowe wartości rytmiczne nawiązuje do techniki śpiewu „Nogura”, gdzie szesnastki lub trzydziestodwójki w zielonych ramkach na Ilustracji 64 to ozdobniki wokół ostatniej nuty.



Ilustracja 24, *Seven Tunes Heard in China, Pastoral Ballade*, takty 1-21

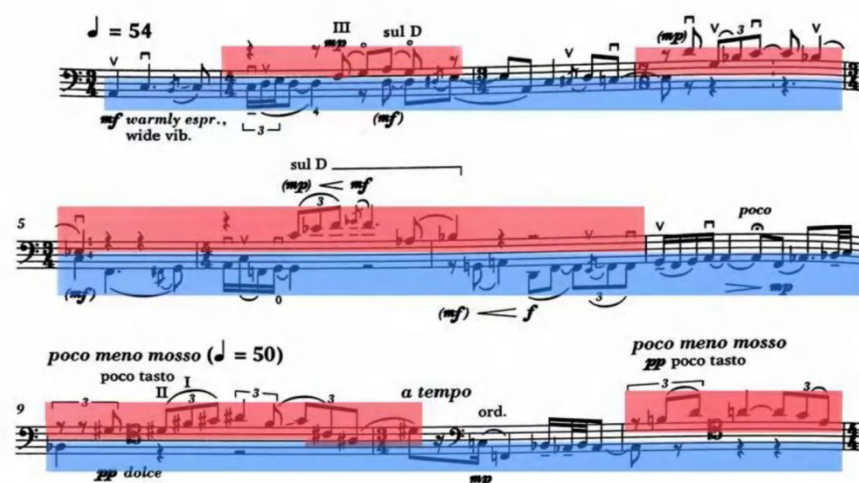


Ilustracja 25, *Morin Khuur*

W *Pastoral Ballade* Bright Sheng używa wiolonczeli do naśladowania ciepłego tonu i szerokiego *vibrata* tradycyjnego mongolskiego instrumentu strunowego *Morin Chuur* lub *Morin Khuur* (Zh-cn. 马头琴) ¹⁰¹ (Ilustracja 65), stosuje polifoniczne techniki

¹⁰¹ *Morin Khuur*: mongolski dwustrunowy instrument tego samego pochodzenia co *Morin Chuur*, stanowi jego młodszą innowację.

kompozytorskie, aby naśladować dwugłosowość *Morin Chuur* lub gatunku pastoralnego, w którym wokalista śpiewa głosem wyższym, a instrument towarzyszy głosowi niższemu, jak na początku w taktach 1-8 oraz w części środkowej. W taktach 19-28 wyraźnie widać jednoczesny przebieg melodii w wysokim (kolor czerwony na Ilustracji 66, 67) i niskim (kolor niebieski na Ilustracji 66, 67) rejestrze, nawet tam, gdzie nie występują dźwięki, lecz pauzy ćwierćnotowe i ósemkowe w głosie górnym w takcie drugim oraz pauzy ósemkowe na trzeciej mierze taktu w głosie dolnym.



Ilustracja 26, *Seven Tunes Heard in China, Pastoral Ballade*, takty 1-11

Ilustracja 27, *Seven Tunes Heard in China, Pastoral Ballade*, takty 19-31

3.2.7. *Tibetan Dance (Taniec tybetański)*

Na podstawie znanego tybetańskiego tańca ludowego.

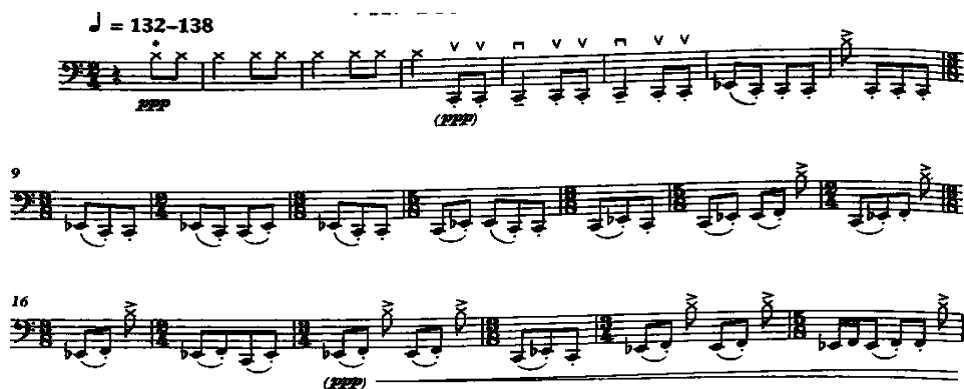
—Bright Sheng

Tybetańczycy¹⁰² to wspaniali śpiewacy i tancerze, którzy wśród innych grup etnicznych w Chinach są opisywani jako „ogromny ocean pieśni i tańca”. Podczas świąt i uroczystości, gdziekolwiek i kiedykolwiek się pójdzie, zawsze można spotkać młodych mężczyzn i kobiety, osoby starsze i dzieci podnoszących ręce, wymachujących nogami i tańczących. Podczas jesiennych zbiorów rolnicy śpiewają i tańczą w kręgu, a przy pracy trzymają się za ręce. Na terenach pasterskich (tam, gdzie gromadzą się ludzie) często odbywają się ogniska, podczas których ludzie piją wino i spożywają mięso, śpiewając i tańcząc od zachodu do wschodu słońca. W Tybecie muzyka i taniec to hobby i przedmiot zainteresowania całych rzeszy ludzi, zaś akty mowy ciała są niezbędne do wyrażania miłości i radości życia.

W całym *Tibetan Dance* Bright Sheng przeplata fragmenty złożone z pojedynczych dźwięków z mocnymi rytmicznymi przebiegami i odcinkami, które imitują typowe tybetańskie melodie ludowe oraz charakterystyczne brzmienie ludowych instrumentów strunowych, stosując wysoką lub niską dynamikę. Przykładowo stukanie lewą ręką w korpus wiolonczeli i początkowe wyraziste rytmy imitują tupot kroków w pełnej optyzmie scenie tanecznej lub dudnienie instrumentu perkusyjnego (Ilustracja 68). Barwa wiolonczeli w grze w pobliżu podstrunnicy (zielone kółka na Ilustracji 69), szybkie przeskoki między partią górnego głosu, pustymi strunami oraz dwudźwiękami w środku kulminacyjnego odcinka utworu, a następnie ciągła melodia basową (zielone pola na Ilustracji 70), służą naśladowaniu lekko chrapliwego brzmienia i dwugłosowości tradycyjnych chińskich instrumentów strunowych, takich jak *Morin Chuur*, *Morin Khuur*, *Khuuchir* (Zh-cn.: 胡琴)¹⁰³.

¹⁰² Tybetańczycy w Chinach mieszkają głównie w Tybetańskim Regionie Autonomicznym, prowincjach Qinghai, Syczuan i Yunnan (zachodnie Chiny). Mają własny język i pismo.

¹⁰³ Khuuchir: tradycyjne instrumenty mongolskie, a także ogólna nazwa dwustrunowych instrumentów strunowych, które pochodzą od mniejszości etnicznych z Północy i północno-zachodnich Chin, takich jak *Erhu*, *Banhu* i *Jinghu*.



Ilustracja 28, Seven Tunes Heard in China, Tibetan Dance, takty 1-21



Ilustracja 29, Seven Tunes Heard in China, Tibetan Dance, takty 39-56



Ilustracja 30, Seven Tunes Heard in China, Tibetan Dance, takty 113-138

W *Tibetan Dance* akcenty wskazują wyraźnie na powinowactwo z tybetańskim stylem muzycznym o jakie chodziło Bright Shengowi. Ważne jest, aby wykonawca miał świadomość, że akcenty nie układają się w utarty schemat, co jest również charakterystyczne dla ludowej muzyki tanecznej.

W taktach 1-4 (Ilustracja 71), takcie 104 (Ilustracja 72) i taktach 191-195 (Ilustracja 73) pojawiają się uderzenia bez akcentów, a we wszystkich pozostałych – z akcentami. Przykładowo wiolonczelista może grać znaki nieakcentowane trzecim palcem lewej ręki po zewnętrznej stronie korpusu wiolonczeli, a znaki akcentowane drugim palcem lewej ręki po wewnętrznej stronie korpusu wiolonczeli w pobliżu podstrunnicy.



Ilustracja 31, *Seven Tunes Heard in China, Tibetan Dance*, takty 1-8



Ilustracja 32, *Seven Tunes Heard in China, Tibetan Dance*, takty 101-107



Ilustracja 33, *Seven Tunes Heard in China, Tibetan Dance*, takty 188-195

Dynamika w taktach 142-160 to ciągle *fortississimo* (fff) aż do ostatnich czterech taktów, kiedy to wzrasta do *fortissississimo* (ffff). Nieregularne znaki akcentów (niebieskie kółka na Ilustracji 74), które występują w tym odcinku wymagają silnej kontroli prawej ręki, aby wykonawca mógł grać akcenty w szybkim rytmie, z silnymi emocjami i dużą głośnością.



Ilustracja 34, *Seven Tunes Heard in China, Tibetan Dance*, takty 139-162

Rozdział IV

Zakończenie

W poprzednim rozdziale można było przeczytać o okolicznościach narodzin nowej muzyki w XX wieku, przyczynach powstania, wzajemnych osiągnięciach i wpływach różnych dziedzin artystycznych oraz o specyficznym sposobie, w jaki obaj kompozytorzy zaprezentowali swoje utwory wiolonczelowe. W tym rozdziale chciałabym podsumować, dlaczego i w jaki sposób obaj kompozytorzy włączyli do swoich utworów elementy tożsamości kulturowej. W jaki sposób czerpią z historii, aby żywić się, dodając własny język muzyczny i cechy epoki? Jak łączą i mieszają nowe rzeczy z tradycyjnymi?

4.1 Proces twórczy

Przyjrzyjmy się najpierw staraniom, jakie obaj kompozytorzy podjęli w swoich dwóch utworach na wiolonczelę, aby nadać im charakter i żywotność, niepowtarzalną ekspresję, idee, język muzyczny i inne cechy oraz inspiracje zaczerpnięte z przeszłości.

4.1.1 Krzysztof Penderecki

Inspiracje dawnymi epokami

W utworach klasycystycznych i romantycznych kompozytorzy często dawali wykonawcom podstawowe wskazówki i zakresy rytmu, tempa, nastroju itp., poprzez wyraźny zapis znaków metrycznych, początkowych słów, tonacji i terminów muzycznych w partyturze. W *Suicie na wiolonczelę solo* Penderecki pomniejsza jednak pierwotną funkcję tych zapisów, podejście kompozytorskie przywołujące na myśl twórczość epoki baroku, kiedy to kompozytorzy zwykle dawali swoim wykonawcom (a raczej sobie) wystarczającą przestrzeń do zademonstrowania swojego gustu muzycznego i wirtuozerii przy komponowaniu swoich dzieł. Choć z własnych wypowiedzi Pendereckiego nie wiemy, co miał na myśli, komponując ten utwór, to z jego zbliżonego do kompozytorów barokowych podejścia można wnioskować, że być może podzielał te same wyobrażenia o wykonawcach, a może nie chciał, by jego inspiracja kompozytorska była ograniczona przez te poprzednie zasady.

Na przykład w czterech utworach (Preludio, Serenade, Allegro con bravura, Aria), w których nie zaznacza znaków metrycznych ani kresek taktowych, używa akcentów, stosuje określenie *tenuto* i okazjonalne *legato* we fragmentach granych artykulacją *staccato*, aby wskazać ważne części frazy muzycznej czy wydłużone nuty, sugerujące istotne punkty linii melodycznej. W *Notturmo* i *Scherzo*, gdzie zaznaczono linie taktowe i metrum, połączenie nut za pomocą łuków *legato* poprzez kreskę taktową tworzy rytmy synkopowane zacierając czytelność metrum podanego na początku utworu i budując wrażenie permanentnego *rubata*.

Kolaż materiałów

Kolaż materiałów nie był w rzeczywistości nowością dla artystów XX wieku, ponieważ awangardowe grupy lat 1910-ch i 1920-ch używały bloków ceraty, tapet i tym podobnych materiałów w tym, co Picasso i Braque nazwali „syntetycznym kubizmem” malarstwa, i w dużej mierze ponownie wprowadzili cieniowanie prawdziwego świata do tych coraz bardziej abstrakcyjnych obrazów; wyjątkowa innowacja wizualna berlińskiego dadaizmu – fotomontaż – została wykorzystana do wycinania i ponownego łączenia obrazów z gazet i czasopism w sposób sugerujący cięcie struktury społecznej rzeczywistości; lub też użycie technik malarstwa olejnego przez Maxa Ernsta¹⁰⁴ w celu połączenia losowości dadaizmu z surrealistyczną automatycznością w celu utworzenia surrealistycznego sposobu malowania.

Nie ma osobistych wypowiedzi ani badań na temat tego, czy technika kolażu, której tak często używał w swoich kompozycjach, była inspirowana ruchami awangardowymi i formami sztuki z początku XX wieku, ale jej użycie w muzyce można uznać za ekskluzywny i ikoniczny akt Pendereckiego. Biorąc pod uwagę powracający charakter kierunku muzycznego, nie ma sposobu na powtórzenie aktu Hugo Balla¹⁰⁵ w fonetycznych wierszach, polegających na rozbiciu wszystkich znaków, a następnie ponownym ich zbieraniu, jak również najbardziej wywrotowych innowacji w muzyce XX wieku – dwunastotonowej techniki i całkowitego serializmu Weberna, które z konieczności ściśle przestrzegały reguł, które stworzyli. Muzyka początku XX wieku również należała do środowiska awangardowego, którego misją było tworzenie czegoś nowego i sprzeciwianie się tradycji, ale nie podzielenie statusu niszczyciela sztuki w innych formach sztuki. Dzieje się tak dlatego, że utwór muzyczny wymaga pomocy wykonawców i słuchaczy, zanim będzie można go uznać za skończony,

104Max Ernst (1891-1976): był pierwszym członkiem kolońskiej grupy dadaistycznej w latach 1918-1920, w ramach której eksperymentował z apolitycznymi, ale absurdalnymi kolażami i fotomontażami, i możemy dostrzec jego silne niezadowolenie z wcześniejszej sztuki w dziełach Ernsta, poświęconych przerobieniu tradycyjnej ikonografii religijnej. W aspekcie kulturowym, Kolonia znajdowała się między Niemcami a Francją, dlatego Ernst miał większe oczekiwania wobec Paryża niż inni niemieccy dadaści. Przybył do Paryża w 1922 roku i zwrócił się ku surrealizmowi paryskiemu, później powrócił do zakazanego przez dadaizm malarstwa olejnego, łącząc szansę dadaizmu z automatyzmem surrealizmu. Ernst przybył do Paryża w kulminacyjnym momencie „Ruchu mglistego” i od razu zabrał się do przekształcania kolażu w prace malarskie. Pod wpływem włoskiego malarza Giorgio de Chirico na wpół psychodeliczne aluzje w niektórych kolażach rozwinęły się w wskazówki namacalnego duchowego wszechświata. Seria prac Ernsta z lat 1922-1924, w tym *Oedipus Rex* (1922), *O tym oni nie będą wiedzieć* (1923) i *Madonna karcąca dzieciątko w obecności trzech świadków* (1926), stała się podstawą surrealistycznej sztuki wizualnej, itd.

105 Hugo Ball (1886-1927): był założycielem ruchu Dada w sztuce europejskiej w 1916 roku; jego najwybitniejszym osiągnięciem było bycie pionierem w opracowaniu poezji fonetycznej. Ball wynalazł nową serię wersetów, wersetów bez słów lub wierszy fonetycznych (dźwiękowych), w których równowaga samogłosek jest mierzona i rozdzielana zgodnie z wartością początkowej linii. To były poematy dźwiękowe, składające się z bezsensownych słów, w których pomieszano surowe słowa i fragmenty podstaw językowych. Jego najsłynniejsze poematy dźwiękowe to *Karawane* (1916) oraz *Gadji beri bimba* (1916).

dlatego też kompozytorzy prawdopodobnie martwili się o to, aby ich dzieło spotkało się z akceptacją publiczności.

Jak można sobie wyobrazić na podstawie obecnej popularności i częstotliwości, z jaką wykonywana jest twórczość Pendereckiego, wykorzystuje on podejście kolażowe jako ważny środek tworzenia rzeczy i prezentowania nowych wzorów, znakomicie unikając negatywnych skutków, jakie może ze sobą nieść. W tym utworze „kolaż” może być równoczesnym lub następującym po sobie połączeniem różnych materiałów, barw dźwiękowych i technik wirtuozowskich w celu uformowania melodii lub różnorodnych głosów; lubił powtarzać te same fragmenty i prezentować słuchaczom swoje pomysły i możliwości, zmieniając barwę, rozwijając melodię, budując nastrój itd., nie przestrzegając zasad; lubił też odkrywać możliwości brzmienia wiolonczeli, takie jak łączenie i zestawianie tradycyjnych metod gry oraz nowych brzmień wiolonczeli w XX wieku (pizzicato lewej ręki, najwyższe nuty, gra smyczkiem między podstawkiem a strunnikiem na 4 strunach, uderzenie w struny ręką itp.). Dla współczesnych i przyszłych wiolonczelistów i kompozytorów Penderecki stanowi dobry przykład tego, jak łączyć te materiały w zrównoważony sposób.

Emocje i nastrojowość

W utworach z poprzednich epok kontrola emocji w utworze przez kompozytora jest zwykle określana na początku utworu; na przykład, różne skale dur-moll wywołują różne emocje; skale etniczne w muzyce ludowej różnych krajów: węgierska skala dur lub moll, ukraińska skala dorycka, chińska skala pentatoniczna; różne terminy muzyczne odpowiadają różnym rytmom i doznaniom muzycznym: Allegro - wesoły, z ożywieniem, Andante - kroczący, Largo – szeroki.

Ale skoro większość muzyki XX wieku porzuciła dawne tryby harmoniczne i uwolniła się od ograniczeń linii taktowej lub regularnych akcentów, w jaki sposób wykonawca mógł dokładnie zademonstrować idee kompozytora za pomocą zaledwie kilku wskazówek dotyczących terminologii muzycznej? To pytanie nurtuje również słuchaczy, jeśli chodzi o muzykę XX wieku. Jak publiczność może wciąż cieszyć się tą tak zwaną nową muzyką, w której bez znanych tonacji dur i moll struktura muzyki i pięknych melodii wzbudza emocje, zamiast głęboko zakorzenionej w tradycji, klasycznej muzyki?

Ten utwór – *Suita na wiolonczelę solo* – ukazuje sposób, w jaki Penderecki rozwiązał te problemy, aby uczynić jego twórczość atrakcyjną i trwałą, opartą na nowatorskim i współczesnym podejściu do muzyki XX wieku.

Dysonansowe interwały są wyłączną cechą utworów współczesnych, a skalę całotonową można dowolnie łączyć jako niezależne jednostki (ale koncepcyjnie różni się to od techniki dodekafonicznej i serializmu). Napięciowy charakter dysonansu Penderecki wyrażał na różne sposoby, m.in. poprzez szerokie wykorzystanie materiału chromatycznego jako środka pobudzania emocji i przyciągania uwagi, czasem w chromatycznych modulacjach tercji lub sekst, innym razem jako artykulacje między fragmentami, lub po prostu jako przewodnik po kierunku pojedynczej melodii.

Natomiast innym sposobem, w jaki Penderecki tworzył atmosferę powagi, napięcia, niepokoju i podobną, było cykliczne lub coraz częstsze pojawianie się podobnego materiału w pewnym odcinku czasowym, któremu często towarzyszyły szybkie rytmy, stopniowo wznoszące się melodie i przyspieszające tempa.

Udział wykonawców

Z charakteru kompozycji Pendereckiego widać, że nie obawiał się nowości, miał zamiłowanie do tworzenia własnych reguł, pragnął wyrwać się z cienia tradycji, pragnął, by jego muzyka była pełna witalności i swobody. U Pendereckiego wykonawca pełni rolę łącznika pomiędzy kompozytorem a publicznością, mając kreatywność, swobodę i (prawie) nieograniczony wybór środków wyrazu. Nasuwa się porównanie z kompozytorami Baroku, których dzieła pozwalały wykonawcom wykazania się swobodą wykonawczą, czy też z improwizowanymi kadencjami koncertów okresu klasycznego, wykonując które, wykonawcy mogli wykazać się mistrzostwem i wirtuozerią. Na przykład, improwizowany początek Preludio, z brakiem tempa, metrum, a nawet nieoznaczonym czasem trwania niektórych nut; Scherzo z licznymi pauzami w całości z symbolem fermaty; lub tytuł Allegro con bravura, który instruuje wykonawcę, aby był „odważny” itp. (Szczegółowa analiza zawarta jest w Rozdziale 2)

Muzyczne idee

Myślenie twórcze Pendereckiego sam kompozytor określa je jako „myślenie labiryntowe”. Struktura tworzenia takich elementów przypomina gracza przechodzącego przez labirynt; gra zaczyna się od wielu podobnych ścieżek do wyboru, ale często wymaga kilku prób więcej i chociaż każda ścieżka zaczyna się w tym samym miejscu, sceneria na każdej ścieżce ma swoje rozwiązania. Prosty motyw, który pojawia się kilka razy, jest jak labirynt ścieżek, a ilekroć publiczność oczekuje, że muzyka będzie się rozwijać, wraca ona do początku i próbuje nowych możliwości. (Przede wszystkim, patrz Rozdział 2, części Allegro con bravura, Scherzo).

4.1.2 Bright Sheng

“Ożywiając” muzykę

W przeciwieństwie do koncepcji fuzji, innowacji i powrotu Pendereckiego, Sheng oparł swoją muzykę na żywotności tradycyjnej chińskiej muzyki. Jako najbardziej charakterystyczny i typowy gatunek chińskiej muzyki tradycyjnej, muzyka ludowa, za którą podąża Bright Sheng, ma najszerzą publiczność, a jej wpływ rozciąga się na wszystkie poziomy społeczeństwa; z każdej wsi do miasteczek i miast; od chłopów i robotników z najniższych klas po obywateli, kupców, literatów, urzędników państwowych, a nawet cesarza. Biorąc pod uwagę długą historię i nieskończoną żywotność chińskiej muzyki ludowej, ona zawsze ewoluowała w liczne gatunki muzyczne i kolorowe style muzyczne, ponieważ nie była ograniczona funkcjami publicznymi, takimi jak rządy imperialne i działalność religijna, ani nie była związana przez estetyczne ideały wyższości i wyróżnienia; to dążenie do szczerego, charakterystycznego i silnego wyrażania emocji oraz naturalnej i pięknej muzyki rozpoznawanej przez zwykłych ludzi. Można powiedzieć, że tradycyjna chińska muzyka ludowa jest podstawą wszystkich innych rodzajów tradycyjnej muzyki chińskiej i zajmuje zdecydowanie największy obszar i dominującą pozycję w tradycyjnej muzyce chińskiej. Zamiast eksplorować niezbadane terytoria i próbować wprowadzać innowacje do nowej muzyki, jak robili to inni kompozytorzy XX wieku, dlaczego nie wybrać czegoś, co istniało od tysięcy lat, czegoś, co nie było na scenie, ale zawsze było obecne i uznawane przez ludzi. Zadaniem kompozytora jest nadanie jej duszy, przemiana przyziemności w elegancję na swój własny, wyspecjalizowany sposób, wprowadzenie słuchacza w kontakt z tym, co jest znane, nowy sposób, rozbudzenie w ludzkiej naturze ciekawości w stosunku do tego, co już zna i do czegoś nowego. To nadało jego muzyce silnego masowego znaczenia i wyjątkowego etnicznego, regionalnego i chińskiego „smaku”.

Na przykład, w *Seven Tunes Heard in China* wiolonczela imituje takie instrumenty jak: *Qin*, *Cytra* i *Pipa*; w *The Drunken Fisherman*, wszystkie naśladowane instrumenty charakteryzują się typowymi regionalnymi cechami improwizacji i muzyki ludowej; *Tibetan Dance* opiera się na rytmicznych i wokalnych cechach tybetańskiej muzyki tanecznej, z dynamicznymi rytmemi, charakterystyką tańca i układami strukturalnymi przypominającymi *Gigue* (finał każdej z suit na wiolonczelę solo J.S. Bacha). Pozostałe pięć utworów pomyślanych jest jako melodie różnych pieśni ludowych, zachowując melodię każdej nuty jako temat, przekształcając ją i adaptując oraz wzbogacając ją o innowacyjną dwudziestowieczną technikę wiolonczelową. (Patrz Rozdział 3).

Improwizacja

W *Siedem melodii usłyszanych w Chinach* przełomowym czynem Shenga było zachowanie najbardziej typowej cechy chińskiej muzyki ludowej – improwizacji. Ta ludowa „improwizacja” różni się od barokowego zamięłowania do ornamentyki i od ekstrawaganckich zakończeń instrumentalnych części koncertowych okresu klasycyzmu. W tradycji europejskiej improwizacja ma ustandaryzowaną strukturę, w której wykonawca i publiczność dokładnie wiedzą, które partie należą do utworu kompozytora, a które do zamysłu wykonawcy; jeśli chodzi o cel i podejście, ta improwizacja ma wyraźne zadanie, polegające na odróżnieniu się od innych wykonawców poprzez odzwierciedlenie zrozumienia przez wykonawcę stylu różnych kompozytorów i elegancji gustu muzycznego. W podejściu kompozytorskim to daje wykonawcy drugą rolę jako twórcy dzieła, przenosząc je na inny poziom w sposób symbiotyczny i korzystny dla obu stron. Ta ludowa „improwizacja” nie pozwala jednak na zastosowanie wielu reguł i przepisów, ale jej „niespokojny” charakter sprawia, że wykorzystanie tych melodii jest oczywiste — z uwagi na to, że muzyka ludowa była przekazywana bez zapisu nutowego jako głównego środka przekazu, wykonawcy stawiali na śpiew i grę, a uczący się na słuchanie i zapamiętywanie, co dawało najlepszym artystom w procesie przekazu możliwość wyrażenia swoich talentów i własnych adaptacji. Taka niepewność i zmienność były warunkiem uzupełnień, które w ciągłym procesie skutkowały udoskonaleniem przekazywanej muzyki ludowej. Improwizacja stała się też standardem, według którego oceniano dorobek artystów. Z drugiej strony, istnieje różnorodność geograficzna, ponieważ rozległe terytorium Chin sprawia, że istnieją różnice w geografii i klimacie, naturalnych warunkach produkcji, zwyczajach i kulturze, dialekcie i języku, temperamencie i wrażliwości estetycznej. Stopień tych cech i różnic jest odwrotnie proporcjonalny do stanu rozwiniętego transportu i stopnia komunikacji zewnętrznej: im bardziej rozwinięty jest transport i komunikacja zewnętrzna, tym bardziej niejednoznaczne są cechy regionalne; i odwrotnie, im bardziej niedostępny jest transport i im mniej interakcji ze światem zewnętrznym, tym bardziej wyraźne są cechy regionalne.¹⁰⁶

Naśladowanie

Można śmiało powiedzieć, że większość rzeczy, których wszyscy ludzie uczą się na początku swojego życia, to imitacje, naśladowanie mowy rodziców, naśladowanie zachowań innych ludzi, i to samo dotyczy muzyki. Każdy, kto uczy się muzyki, pamięta, jak jego nauczyciele

¹⁰⁶ Zhou Qingqing, *Introduction to Chinese Folk Music*, wydawnictwo People's Music Publishing House, 2003, str.4.

kazali mu śpiewać i naśladować śpiew przy pomocy instrumentu... A ten tak zwany śpiew i naśladownictwo polegają na używaniu instrumentów jako sposobu na urzeczywistnienie dźwięków lub scen, które przychodzą na myśl, czy też dźwięków zwierząt lub innych instrumentów.

To samo dotyczy wysiłku Shenga w tym utworze (*Seven Tunes Heard in China*), ponieważ instrumentami można naśladować różne dźwięki, możliwe jest również naśladowanie innych wzorców wokalnych (np. sposób gry na innych instrumentach), jak np. różne glissanda, szybkie zmiany głośności w krótkim czasie (por. głównie *Seasons*, *The Drunken Fisher Man*, *Pastoral Ballade*); naśladowanie brzmień innych instrumentów, takich jak *Qin*, *Erhu*, *Cytra*, *Morin Chuur* (por. *The Drunken Fisher Man*, *Pastoral Ballade*, *Tibetan Dance*), naśladowanie mówionych i nietypowych form muzycznych (por. głównie rozdz. 3 *Guessing Song*, *Diu Diu Dong*, *Tibetan Dance*).

Tworzenie własnego stylu

Sheng miał zupełnie inne podejście w porównaniu do Pendereckiego. Penderecki odchodził od większości ograniczeń linii taktowych i metrum w technice kompozytorskiej, ustalając kierunek muzyki według własnych reguł i tym samym przekazując je innym. Sheng natomiast był bardziej precyzyjny, dając wykonawcom dokładne wskazówki. Porównanie partytur obu utworów pokazuje, że partytura Pendereckiego w sposób bardzo ogólny opisuje zamiary kompozytora (por. 4.1.1 Informacje Pendereckiego o inspiracji dawnymi epokami). Partytura Shenga, z kolei, ma wyraźne zaznaczenia dotyczące zmian dynamiki, akcentów, *staccato*, *spiccato*, sposobu gry *glissando*, *fermata*, notacji kompozytorskiej.

Powtórzenia fraz w *Siedem melodii usłyszanych w Chinach* Shenga były częste, podczas gdy w utworach tradycyjnych powtarzanie fraz lub fragmentów występuje zwykle tylko 2-3 razy w całym utworze, co oznacza, że wykonawca musi dokonać kontrastu pod względem dynamiki, barwy i emocji. Nasuwa się skojarzenie z twórcami epoki Baroku do powtarzania pięknych (tematycznych) fragmentów, a nawet skłonność wykonawców tych dzieł do ich powtarzania więcej razy, niż wymagał tego kompozytor.

W przeszłości akcenty, nuty *staccato* czy oznaczenia *tenuto* nie były często spotykane w muzyce klasycznej. Jak więc ludzie dowiadywali się o tych „niepisanych zasadach” i ich przestrzegali? Były różne źródła – pisane i niepisane i to właśnie jest nasze dziedzictwo. Muzyka europejska istnieje na tym samym terenie, w tych samych społecznościach, pokolenie po pokoleniu, gdzie wszyscy akceptują charakter muzyki, którego nie trzeba spisywać

na papierze i którego nie da się szczegółowo opisać za pomocą języka. Ale to, co Sheng wprowadza, to kultura, która rozwinęła się z cywilizacji zupełnie innej niż europejska, i tym samym ewoluowała w sztukę muzyczną nieznaną ludziom spoza kontynentu azjatyckiego. Można powiedzieć, że Sheng przedstawia bardzo precyzyjnie wszystkim wykonawcom „styl” chińskiej muzyki poprzez szczegółowe oznaczenia, symbole i słowa w swoich kompozycjach,

4.2 Wyznaczanie trendów

Na podstawie analizy obu znaczących utworów wiolonczelowych można zauważyć, że ich twórcy mają ogromny szacunek do historii i tradycji. Znając już przyczyny powstawania ich idei i koncepcji, specyficzną technikę i ekspresję twórczą w ich utworach oraz źródła inspiracji z historii i kultury, przerzucmy teraz perspektywę z obu na szerszy kontekst czasowy i zastanówmy się, jakie trendy znajdują odzwierciedlenie w ich indywidualnych przypadkach.

4.2.1 Zdobywanie rynków muzycznych

Muzyka w Europie od swoich najwcześniejszych początków była wyraźnie elitarna i zarezerwowana dla wybranej grupy z wyższych sfer i kręgów związanych z Kościołem.

We współczesnym społeczeństwie przemysł muzyczny jest częścią nowoczesnej gospodarki towarowej. W czasach, gdy media, internet i elektronika są tak zaawansowane, każdego dnia na całym świecie powstają nowe rzeczy, które starają się przyciągnąć uwagę ludzi. W szybkim tempie współczesnego życia muzyka konsumencka bardziej odpowiada potrzebom współczesnego społeczeństwa i dominuje na większości rynku masowego, np. muzyka plenerowa i muzyka odtwarzalna. Jest to bunt przeciwko elitarniej sztuce przeszłości, a także jeden z powodów, dla których muzycy i kompozytorzy muszą zastanowić się nad jednym ze źródeł swojej twórczości – jak przyciągnąć masy, aby ich dzieła przetrwały.

W pierwszej połowie XX wieku muzyka modernistyczna próbowała wykorzystać możliwości i dokonać rewolucji. Ale to było jak buntowniczy exodus, inspirujący transcendencję poprzez różne rewolucje formalne; przyjęcie duchowego wyrazu odmowy uznania przez współczesnego człowieka skończoności indywidualnego życia w pustce; nacisk na samorozwój. Gdy urok nowości dla słuchaczy przeminał, powróciło pragnienie kompozytorów, by ich dzieła przetrwały dłużej.

Penderecki zdał sobie sprawę z tego, że jeśli twórczość muzyczna porzuca tradycyjne korzenie w imię „wolności absolutnej”, to jednocześnie popada w nową tradycję i ograniczenia; jeśli

ogranicza się tylko do unikalnych efektów dźwiękowych i celowo unika ograniczeń „tradycji”, to zamiast tego jest „ograniczany”. W utworach ze środkowego i późnego okresu twórczości wykorzystuje tradycyjną notację, liczne faktury polifoniczne, jeden temat i jego rozwinięcie wariacyjne. Z drugiej strony, progresje akordów w pantonalności unikają tradycyjnego funkcjonalizmu muzycznego, chromatycznej skali melodii tematycznych i stosowania różnych nowoczesnych technik, co zasadniczo odróżnia jego utwory od tradycyjnego języka muzycznego.

Penderecki bada unikalne efekty dźwiękowe wytwarzane na tradycyjnych instrumentach oraz niekonwencjonalność tradycyjnych materiałów, takich jak wysokość i rytm. Łącząc koncepcje barwy, czasu trwania, głośności i wysokości, ucieka od linii melodycznych tradycyjnej europejskiej muzyki artystycznej, tworząc w ten sposób dźwiękowe i wizualne doświadczenie trójwymiarowej przestrzeni w swoich utworach. Puste przestrzenie i niepewność wysokości i tempa w jego utworach pozostawiają wiele miejsca na indywidualność twórczą zarówno wykonawcy jak i słuchacza. Kiedy utwory nabiorą kolorytu współczesnej epoki muzycznej i będą oparte na tradycji, powróci perspektywa otwartości i uznania publiczności; kiedy kompozytor kończy tworzenie trójwymiarowej przestrzeni, czyniąc dzieło bardziej swobodnym i twórczym, a wykonawcy i publiczność obdarzają czterowymiarową przestrzenią – zregenerowaną w czasie i przestrzeni, dzieła rodzą się z nieprzemijającą witalnością.

Sheng podąża inną drogą niż Penderecki. Muzyka istnieje nie tylko jako muzyka artystyczna, ale także jako muzyka świecka i ludowa na wsi i terenach wiejskich. Ścieżka wybrana przez Shenga to łączenie muzyki ludowej i artystycznej. Można powiedzieć, że lokalna kultura muzyczna jest w istocie wyrazem innego języka. Kiedy Sheng dodaje te elementy życia ludowego do swoich kompozycji, chińska publiczność czuje bliskie powiązanie z historią i tradycją swojego narodu. Posługuje się instrumentami europejskimi, tradycyjnymi technikami kompozytorskimi i nowoczesnymi technikami wykonawczymi, które są dobrze znane ludziom z innych krajów oraz łączy cechy chińskie z europejską kulturą muzyczną, aby przyciągnąć szerszą publiczność i wnieść poczucie świeżości do wykonawców i publiczności.

Utwory Shenga mają silny charakter narodowy, wykorzystując różne tradycyjne chińskie gatunki muzyczne jako tło i imitując tradycyjne chińskie instrumenty jako główną atrakcję, aby przyciągnąć uwagę publiczności; zapożyczanie melodii z chińskich pieśni ludowych, rymowanek i oper w celu zbudowania ogromnej bazy masowej; włączając nowoczesne techniki wykonawcze i tradycyjne europejskie techniki kompozytorskie jako ramy zapewniające trwałą żywotność utworów.

4.2.2 Globalizacja i fuzja wielokulturowa

Od czasów starożytnych między narodami i krajami dochodziło do wymiany i wzajemnego przenikania kultur. Na przykład, wczesna cywilizacja starożytnej Grecji prosperowała przez pewien czas, co zostało naśladowane i wprowadzone przez Rzym, Francję, Hiszpanię i inne kraje u szczytu ówczesnej cywilizacji europejskiej. Nawet w okresie Renesansu były tendencje ożywienia kulturowego ducha starożytnej Grecji. Okres baroku również był jednym z najbardziej wpływowych muzycznie okresów we Włoszech, kiedy to większość barokowej muzyki wokalne (oratorium, kantata itp.), powstawały nowe gatunki i style muzyki instrumentalnej, a wielu kompozytorów z innych krajów próbowało łączyć własne style z włoskimi. Zwłaszcza że, muzycy włoscy zajmowali ważne stanowiska na dworach, kościołach i teatrach różnych krajów.....¹⁰⁷

Od XX wieku, zwłaszcza po zakończeniu II wojny światowej, stopniowo kształtowała się era globalizacji. Kategorie polityczne, takie jak kwestie wojny, środowiska, energii, chorób i kryzysów finansowych, tożsamości kulturowych, współdzielenie zasobów itp., działają na globalne wspólne interesy i problemy oraz ich wyniki. Ponadto, kategorie ekonomiczne, takie jak integracja gospodarcza, wolny handel, globalne przepływy kapitału, cyfryzacja walut itd. Dodajmy do tego kulturowe aspekty globalizacji, takie jak konwergencja kulturowa, kosmopolityzm, wielokulturowość, nowe kultury itp. Współczesna globalizacja przejawia się głównie jako globalna westernizacja (Ameryka, Europa itp.) ze względu na europejski kolonializm i pojawienie się we wszystkich koloniach nowej muzyki łączącej tradycyjną regionalną/narodową kulturę muzyczną z europejską kulturą muzyki.¹⁰⁸ Europejska myśl artystyczno-muzyczna, wraz z jej koncepcjami estetycznymi i zmysłowymi, przeniknęła do wszystkich zakątków świata. Ponieważ kraje na całym świecie promowały ideę wielokulturowości i uznawały wartość różnorodnych kultur muzycznych, rozwój nowej

107 Giovanni Bononcini (1670-1755) przeniósł się do Rzymu w 1691 r. W sierpniu 1697 r. G. Bononcini wyjechał z Rzymu do Wiednia, gdzie za hojną pensję służył cesarzowi Leopoldowi I. Po przeprowadzce do Berlina, Londynu, Francji, zmarł w Wiedniu w lipcu 1747.

Francesco Geminiani (1687-1762), W 1714 przeniósł się z Włoch do Londynu i został dobrze przyjęty. Współcześni mu w Anglii uważali go za równego Haendlowi i Corellemu.

Franciscello Alborea (1691-1739), Uważany był za włoskiego wiolonczelistę, który na początku XVIII wieku wywarł rozległy wpływ na całą Europę i wprowadził sztukę gry na wiolonczeli do Europy Środkowo-Wschodniej. To on wywarł decydujący wpływ na Martina Berteau (1691-1771), założyciela francuskiej szkoły wiolonczelowej. Joseph Marie Clément Dall' Abaco (1709-1805) , Jego tournée po całej Europie zakończyło się wielkim sukcesem, a w Wiedniu wywołał sensację, grając skomponowany przez siebie utwór na pięć wiolonczel. Brytyjski organista C. Burney (1726-1814) wysoko oceniał Joespha Dall' Abaco i uważał, że dzięki niemu wiolonczela stała się popularna w Wielkiej Brytanii.

108 Song Jin, Han Zhongen, Luo Tai, Guan Jianhua, *A study of the concept of multiculturalism in music in the context of globalisation*, Soochow University Press, 2008

muzyki współczesnej w różnych krajach i narodowościach integrował geny europejskiej muzyki artystycznej i rozwijał je z tradycyjnymi cechami muzycznymi narodów i krajów.

Zgodnie z trendem globalizacji i kształtowania się koncepcji integracji wielokulturowej, w obecnej erze agregacji, integracji informacji i szybkiego rozpowszechniania, kultury ludzkości to wspólne cywilizacje. Dla kompozytorów poszukiwanie nowoczesnych i współczesnych sposobów rozwoju muzycznego polega na przełamywaniu etniczności i regionalizacji; zerwać ze starym i nowym; łączyć tradycję z nowoczesnością; łączyć w swoich kompozycjach różne idee doktrynalne.

Penderecki urodził się w wieloetnicznej rodzinie, w centralnym regionie kultury, gdzie różne kraje europejskie rozwijały się oddzielnie i wzajemnie na siebie oddziaływały, a także w czasie, gdy były one odizolowane od współczesnego gatunku europejskiego i pilnie potrzebowały głosu narodu. Swoim „przełomem” i „powrotem” niewątpliwie przekracza granice utartych schematów i próbuje znaleźć miejsce w rozwoju globalnego kontekstu kulturowego. Stając na czele muzycznych nurtów ówczesnych kompozytorów, był jednym z prekursorów kultury muzycznej, który oderwał się od pierwotnego systemu muzycznego i przede wszystkim wybrał powrót do tradycji. W drugiej połowie życia połączył siły wielu szkół, tworząc własny, niepowtarzalny język muzyczny.

Sheng urodził się w Chinach i dorastał w kulturze chińskiej górskiej wioski, gdzie wpływ na jego rozwój miała bogata i różnorodna muzyka ludowa, a muzykę europejską zgłębił w trakcie studiów w Stanach Zjednoczonych. Większa część muzyki Shenga jest zatem międzykulturowa, wykraczając poza określone elementy wschodnie i zachodnie, podczas gdy Sheng przekształca wartości muzyczne z nową międzykulturową perspektywą. Celem jego muzyki jest zniesienie hierarchicznego rozróżnienia między sztuką a życiem; zacieranie granic między krajami i narodowościami; przełamanie podziału między tradycyjną muzyką europejską a muzyką ludową z innych obszarów kulturowych.

Można powiedzieć, że obaj kompozytorzy, Penderecki i Sheng, wskazali kierunki rozwoju różnych form muzycznych. Złamali system reguł reprezentowanych przez muzykę tradycyjną w przeszłości i wprowadzili innowacje w różnych perspektywach estetycznych, koncepcjach kompozycyjnych, przemysleniach muzycznych i tak dalej. Po apogeum ery muzycznej obaj kompozytorzy zdecydowali się na powrót do tradycji i narodowości w długim cyklu historii. Swoim unikalnym językiem muzycznym dali satysfakcjonującą odpowiedź historii muzyki, a także stworzyli wytyczne dla przyszłego rozwoju muzyki.

Bibliografia

Publikacje nutowe:

Anonymous, Caidiao.

Anonymous, DiuDiuTongZai.

Anonymous, XiaoBaiCai.

Sheng, Bright, *Seven Tunes Heard in China for solo cello*, edited by Yo-Yo Ma, published by G. Schirmer, Inc., 2001.

Penderecki, Krzysztof, *Suite per violoncello solo*, edition Schott, 2014.

Wang Luobin (Adaptation), Sijidiao.

Pozycje zwarte:

Burkholder, J. Peter, Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V, *A History of Western Music*, China: Beijing People's Music Publishing House, 2019

Du Yaxiong, Chen Jinge, *Chinese Traditional Music*, China: Xilian Yinshe Publishing House, 2009.

Helman, Zofia, *Dylemat muzyki polskiej XX wieku – styl narodowy czy wartości uniwersalne*, Krakow: Musica Jagiellonica, 1995

Jiang Mingchun, *Introduction to Chinese Folk Music*, China: Shanghai Music Publishing House, 2016.

Ju Qihong, *A History of Chinese Music: 1949-2000*, China: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002.

Ju Qihong, *Chinese Music in the 20th Century*, China: Qingdao Publishing House, 1992.

Liu Zhiming, *History and Style of Western Music*, China: Taiwan Continental Bookstore, 1982.

Lv Ji, *Studies in Traditional Chinese Music*, China: Central Conservatory of Music Press, 2004.

Penderecki, Krzysztof, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, NC: Hinshaw Music, 1998.

Schwinger, Wolfram, *Penderecki: Life and Work*, Germany: B. Schott's Söhne, Mainz, 1994.

Song Jin, *Postmodern Musicology and Anthropology*, Shanghai Conservatory of Music Press, 2021.

Song Jin, Han Zhongen, Luo Tai, Guan Jianhua, *A study of the concept of multiculturalism in music in the context of globalisation*, China: Soochow University Press, 2008.

Yu Runyang (ed.), *A General History of Western Music*, China: Shanghai Music Publishing House, 2001.

Zhang Hongdao (ed.), *History of European Music*, China: People's Music Publishing House, 2005.

Zhong Zilin: *An Overview of Western Modern Music*, China: People's Music Publishing House, 1991.

Zhou Qingqing, *Introduction to Chinese Folk Music*, China: People's Music Publishing House, 2003.

Wywiady online:

An Interview with Bright Sheng, by Journal editor Michelle Harper interviewed Sheng at the International Institute in June, 1999.

<http://hdl.handle.net/2027/spo.4750978.0007.103>

An Interview with Bright Sheng, by The Journal of the International institute, 1999.

<https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0007.103?view=text;rgn=main>

An Interview with Bright Sheng, by HKAPA SRCE, 2014.

https://www.youtube.com/watch?v=PK_vXXVaaWU

An Interview with Bright Sheng: *My Father's Letter and Bernstein's Question*, New Music USA, 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZZBEQTfMqhM>

An Interview with Krzysztof Penderecki: *Turning History Into Avant-Garde*, Louisiana Channel, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=atz2MODHe5Q>

Bright Sheng, *Presentations: The last train*, TEDxUofM, 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=sw2Dzz-GwrQ>

Conversations with Composer Bright Sheng at Michigan State University Wharton Center July 10, 2001. Walter Verdehr, Interview Host

(The following interview was recorded in the Green Room at the MSU Wharton Center before the premiere performance of 'Tibetan Dance' by the Verdehr Trio)

<https://www.youtube.com/watch?v=xLGRXjoHe-s>

The speaking of Bright Sheng and Cho Liang in La Jolla Music Society's Summer Fest, 2004

<https://www.youtube.com/watch?v=IFNaIPtMbYI>

Artykuly:

Chen Hong, *On Expressionist Music in Modernist Humanist Thought*, Jiangxi Social Science, Vol. 12, 2006.

Chen Xinkun, *From Conformity to Conflict - On the Relationship between European Music and its Receivers before the 20th Century*, Journal of the Central Conservatory of Music, Vol.4, 2002.

Dai Baisheng, *A Study of the "Chinese Style" in Foreign Piano Works*, Music Studies, Vol.5, 2008.

Ding Liang, *The influence of Nordic nationalist music on European music*, Journal of Changchun Education Institute, Vol. 14, 2015.

Eschek, Oscar, *The History of European Music and the National Music History of Each Country*, Journal of the Central Conservatory of Music, Vol. 4, 2012.

Gao Jingyi, Pu Li, *An analysis of neo-nationalist music*, Modern Music, Vol. 4, 2021.

Griffiths, Paul, *A brief history of avant-garde music No.1-6*, translated by Peng Peng, Journal of Nanjing Arts College (Music and Performance Edition), Vol. 1-4, 1990, Vol. 1-2, 1991.

Han Zhongen, *What drives and why breaks the generations - through the logic of the development of Chinese music in the 20th century*, Music Inquiry, Vol. 1, 2002.

Hu Caizhen, *On the dramatic change of Germany's historical position in Europe at the end of the 19th and beginning of the 20th century*, Wuhan University Journal (Humanity Sciences), Vol. 54, 2001.

Hu Liling, *The Development of Music in France in the 20th Century*, JiaoXiang-Journal of Xi'an Conservatory of Music, Vol. 25, 2006.

Huang Zhenyu, Gu Dong, *Overview of 20th century music (1-12)*, Chinese Music Education, Vol.1-6, 1999, Vol. 1-6, 2000.

Ji Kai, *The Rebellion of 'Conformity' - The Road to Mass Communication of Traditional Symphonic Music from 'Nv Shu'*, Journal of Suihua University, Vol. 6, 2021.

Ju Qihong, *Choosing between history and the future - the debate over the path of music development in 20th century China*, Huang Zhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music, China), Vol. 3, 2006.

Ju Xiangling, *Approaching contemporary music, and Experience the collision and integration of diverse cultures*, China Academic Journal Electronic Publishing House, 2014.

Li Hongtu, *What shaped the development of civilization - Reflections on the history of Europe at the beginning of the 20th century*, Ideas, Vol.2, 2019.

Li Limei, *Early European Musical Traditions and Modern Concepts of Composition in the 20th Century*, MingRiFengShang, Vol. 17, 2016.

Li Pengcheng, *Neo-Romantic Music in the Post-Modern Turn: A Return to the Trend around the 1970s*, Music and Art, Vol. 3, 2016.

Li Yitong, *The Expression of National Spirituality - An Experiment on the Nationalized Performance Interpretation of Tan Dun's Piano Suite 'Yi'*, Art Research, Vol. 2, 2021.

Li Yongyun, *On the Flow and Origin of Nationalist Music in the Romantic Period*, Journal of Yunnan Academy of Arts, Vol. 3, 2007.

Liu Jin, *Dilemmas and the Reconstruction of Modern Reason: Aesthetic Reflections on the Production and Meaning of Neo-Romantic Music*, Journal of Xinghai Conservatory of Music, Vol. 1, 2012.

Lv Weizhou, *The Historical Evolution of Socialist Schools in Europe in the Second Half of the 20th Century*, Contemporary World and Socialism, Vol.3, 2016.

Ma Yanfei, *The formation of Impressionist music and its creative characteristics*, Art Education, Vol. 3, 2020.

Ming Yan, *A Hundred Years of Songs - Some Issues in the Study of Chinese Music History in the 20th Century*, Huang Zhong (China, Journal of Wuhan Conservatory of Music), Vol. 4, 2004.

Ming Yan, *Documenting a Century of Criticism, Driving a Century of Music - An Overview of Historical Issues in 20th Century Chinese Music Criticism*, Journal of the Central Conservatory of Music, Vol. 1, 2009.

Ming Yan: *For the long term 'The Chinese Dream' - A study of Bright Sheng's music historiography*, China Academic Journal Electronic Publishing House, 2007.

Ming Yan, *Seeing Characters through Texts - An Aerial View of Chinese Music Critics in the 20th Century*, Explorations in Music, Vol.2, 2009.

Si Maqin: *Talking about Music - A View of Contemporary Chinese Music*, Beijing Normal University Publishing Group, 2014.

Shu Dana, *An Introduction to the Origin of Western Music and its Influence on Later Times*, Northern Music, Vol. 11, 2010.

Sun Xiaodan, *An Exploration of the Derivative Factors and 'New' Timbre in 20th Century Chinese Music*, Yihai, Vol. 7, 2019.

Su Siying, *On the Deconstruction and Reconstruction of Postmodernist Music in Contemporary China: The Works of Tan Dun as an Example*, Contemporary Music, Vol. 4, 2020.

Swider, Mark, *Leading Musical Trends in East and West - Tan Dun and Sheng Zongliang's Contribution to World Music*, Art Sea, Vol. 4, 2009.

Wang Hui, Wang Hongli, *The Formation and Evolution of Expressionist Music Culture*, Art Education, Vol. 7, 2015.

Wang Yanli, *The influence of European nationalism on the formation and development of new music in China in the 1920s*, Art Research, Vol.4, 2007.

Wang Yajie, *A Brief Discussion of the Development of Nationalist Music in the 20th Century*, Northern Music, Vol. 11, 2019.

Wen Xiaohui, *The artistic characteristics of Western expressionist music in the 20th century*, Northern Music, Vol. 5, 2014.

Wu Ning, *Szymanowski and Polish Music in the 20th Century*, Qilu Yiyuan, Vol. 4, 1999.

Xie Xing, *An Introduction to the National Cultural Tendencies in Tan Dun's Music Composition*, Popular Literature and Art, Vol. 24, 2016.

Xu Jiaojiao, *An overview and development of atonal music composition in Germany at the beginning of the 20th century*, Literary Observations, Vol. 26, 2020.

Xu Kangjian, *A few questions on the assessment of Chinese music culture in the 20th century*, Huang Zhong (China, Journal of Wuhan Conservatory of Music), Vol. 3, 2006.

Xu Qian, *An analysis of the evolution of neoclassical music in European countries*, Journal of Changsha Railway Institute (Social Science Edition), Vol.3, 2013.

Yang Heping, *A Study of the Modern Part of Chinese Music Aesthetics in the 20th Century*, Journal of Zhejiang Normal University (Social Sciences), Vol. 40, 2015.

Yang Shanwu, *The Character and Academic Legacy of Twentieth Century Chinese Music Historiography*, Chinese Education, Vol. 5, 2018.

Yang Yilun and Zhao Yue: *Exploring the organic combination of folk music elements and modern composition techniques*, China Academic Journal Electronic Publishing House, 2020.

Yang Zhuxiang, *A Brief Discussion of the Foundations of Nationalist Music in the West in the 19th and 20th Centuries*, Journal of Tongling University, Vol. 2, 2007.

Ye Songrong, *Cultural Self-consciousness and Nationalist Music in the West in the 19th Century*, Southeast Academic, Vol. 6, 2020.

Yue Yue, *The Aesthetic Characteristics of Expressionist Music and its Influence on Contemporary Music Development*, Northern Music, Vol. 9, 2012.

Zhang Baohua, *An overview of Western music in the 20th century (1-16)*, Music Life, Vol. 3-12, 2014, Vol. 1-6, 2015.

Zhang Miao, *A Brief Discussion on Bartók and Nationalist Music in the 20th Century - Inheritance and Innovation in Bartók's Music Composition*, Popular Literature and Arts, Vol. 23, 2011.

Zhang Mingjian: *Taking the path of East meets West - Bright Sheng's musical style*, China Academic Journal Electronic Publishing House, 2009.

Zheng Qiao, *An Aesthetic Analysis of Tan Dun's Musical Composition*, Suzhou Education, Vol. 4, 2021.

Zhou Quan, *The historical division of the European socialist movement at the beginning of the 20th century and its empirical inspiration - Writing on 'Five hundred years of world socialism'*, Theoretical Perspectives, Vol.1, 2017.

Prace naukowe:

Chiao-Hsuan Kang, *Understanding of authentic performance practice in Bright Sheng's Seven Tunes Heard in China for Solo Cello*, Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, D.M.A., 2016.

Ji Lu, *A study of Stravinsky's conception of neoclassical music*, Central Conservatory of Music, Ph.D., 2011.

Li Zhizhi, *The Call of Modernity: Chinese School Songs in the early Twentieth Century*, University of North Carolina at Chapel Hill, D.M.A., 2019.

Lian Wanyan, *Symbolism, Mobilization and Identity: Three Political Functions of Music - Analysis on 'Selected 100 songs issued by Publicity Department of the CPC Central Committee'*, Jilin University, Ph.D., 2021.

Lu Ruihong, *Interpreting the Cultural Connotations of Tan Dun's Musical Works*, Henan Normal University, M.A., 2011.

Maslowiec, Anna, *Sonorism and the Polish Avant-Garde 1958-1966*, Conservatorium of Music - The University of Sydney, Ph.D., 2008.

Sturman, Esra, *Krzysztof Penderecki's Divertimento / Suite For Cello Solo (1994-2013): A Stylistic Analysis and Performance Guide*, University Of North Texas, D.M.A., 2014.

Xu Mengwan, *Emotional Aesthetics evolution in Practice Expressionism in case Schoenberg's Composition*, Jiangxi Normal University, M.A., 2016.

Xu Shu, *The Study of Lutoslawski's Polish folk music-Illustrated with Hej, od Krakowa Jadę*, M.A., Shandong University, 2014.

Xu Yan, *The Aesthetic Modernity of Western Expressionist Music*, Nanjing Normal University, M.A., 2010.

Zhang Taohua, *European Nationalism and European Integration*, Wuhan University, Ph.D., 2010.

Źródła internetowe:

Bauman, Thomas and Griffiths, Paul, *Germany, Austria*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006233>

Boyden, David D., revised by Stowell, Robin, *Glissando (italianized, from Fr. glisser: 'to*

slide'; *It. strisciando*), published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11282>

Burkholder, J. Peter, *Borrowing*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>

Burkholder, J. Peter, *Collage*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53083>

Campbell, Murray, *Timbre (i) (Lat.: tonus)*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27973>

Fanning, David: *Expressionism*, published on Grove music online, 2001, published in print, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09141>

Fallows, David, *Allegro (It.: 'merry', 'cheerful', 'lively')*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00606>

Fuller, David: *Suite*, published in print: 20 January 2001, published on Grove music online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27091>

Fuller, David: *Tremolo (i) (It.: 'quivering', 'trembling')*, published in print: 20 January 2001, published on Grove music online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28314>

Granat, Zbigniew: *Sonoristics, sonorism (Pol. sonorystyka)*, published on grove music online 2008. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2061689>

Griffiths, Paul, *Serialism*, published in print: 20 January 2001, published on Grove music online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25459>

Harley, Maria Anna (Trochimczyk, Maja), *The Briefest History of Polish Music*, Originally published on the PMC website on 18 December 1997.

[The Briefest History of Polish Music - Polish Music Center \(usc.edu\)](http://www.usc.edu/musiccenter/briefest-history-of-polish-music)

Hiley, David, *Bar*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01972>

Hudson, Richard and Little, Meredith Ellis, *Sarabande*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>

Kreitner, Kenneth, Jambou, Louis, Hunter, Desmond, Carter, Stewart A., Walls, Peter, Kah-Ming Ng, Schulenberg, David and Brown, Clive, *Ornaments*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49928>

Ledbetter, David, and Ferguson, Howard, *Prelude (Fr. prélude; Ger. Vorspiel; It., Sp. preludio; Lat. praeludium, praeambulum)*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302>

Lesure, François, Dubois, Claudie Marcel and Laborde, Denis, *France (Fr. Republique Francaise)*, published on grove music online 2001, published in print 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40051>

Miles, John, *Nationalism and its Effect on Music in the Romantic Era*, 1985, published online 2022. [Nationalism and Music in the Romantic Era \(tripod.com\)](https://www.tripod.com)

Monosoff, Sonya, *Pizzicato (It.)*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21883>

Moroney, Davitt, *Prélude non mesuré (Fr.)*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22290>

Mullally, Robert, *Measure (i)*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18225>

Oldham, Guy, Campbell, Murray, and Greated, Clive, *Harmonics*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50023>

Porter, James, *Europe, traditional music of*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40684>

Pasler, Jann, *Impressionism*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50026>

Pasler, Jann, *Neo-romantic*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40720>

Rae, Charles Bodman, *Lutosławski, Witold (Roman)*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17226>

Rastall, Richard, *Time signature*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27980>

Russell, Tilden A., and Macdonald, Hugh, *Scherzo (It.: 'joke')*, published on grove music online 2001, published in print 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24827>

Schlosser, Paulina translated, *Polish Centre for Musical Information*, Związek Kompozytorów Polskich (Polish Composers' Association), January, 2002, with updates by Anna Iwanicka-Nijakowska, December, 2010,

<https://culture.pl/en/article/warsaw-autumn-international-festival-of-contemporary-music>

Sheng, Bright, *Seven Tunes Heard in China (1995)*, composer note. <https://www.wisemusicclassical.com/work/24860/Seven-Tunes-Heard-in-China--Bright-Sheng/>

Szendrei, Janka, Legány, Dezső, Kárpáti, János, Berlász, Melinda, Halász, Péter, Sárosi, Bálint and Wilkinson, Irén Kertész, *Hungary (Hung. Magyarország)*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13562>

Taruskin, Richard, *Nationalism*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846>

Thiemel, Matthias, *Accent*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00098>

Thomas, Adrian, *Penderecki, Krzysztof*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001/2020.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21246>

Unverricht, Hubert, revised by Eisen, Cliff, *Divertimento* (It.: 'diversion', 'recreation', 'enjoyment'; Eng. and Ger. by usage; Fr. *divertissement*), published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07864>

Unverricht, Hubert, revised by Eisen, Cliff, *Nachtmusik* (Ger.: 'night music'), published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19524>

Unverricht, Hubert, revised by Eisen, Cliff, *Notturmo* (It.: 'nocturnal'), published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20135>

Unverricht, Hubert, revised by Eisen, Cliff, *Serenade*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25454>

Westrup, Jack, McClymonds, Marita P., Budden, Julian, Clements, Andrew, Carter, Tim, Walker, Thomas, Heartz, Daniel, and Libby, Dennis, *Aria*, published on grove music online 2001, published in print 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43315>

Whittall, Arnold, *Neo-classicism*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19723>

Ye jian, Huang Minxue, *The Study of Chinese Music by Western Missionaries in the Eighteenth Century and its Academic-Historical Impact*, Journal of Music Studies, published in 2012, Issue 4. <http://rdbk1.ynlib.cn:6251/qw/Paper/474783>

Zhang Weihua, Sheng, *Bright [Zong Liang]*, published in print: 20 January 2001, published online: 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42546>

