

Muzyka, która jednoczy Niebo, Ziemię i Człowieka – czyli opera *The First Emperor* Tana Duna

Muzyka XXI wieku jest odzwierciedleniem panującego w sztuce pluralizmu. Obok dzieł wykorzystujących najnowsze zdobycze techniki i elektroniki, co jest niejako znakiem dzisiejszych czasów, powstają kompozycje, w których twórcy sięgają po materiał muzyczny zaczerpnięty z kultury kraju ojczystego. Styl narodowy kultywowany był zarówno w wiekach minionych, jak i obecnie, jednak inne było jego postrzeganie. Tendencje etniczne szczególnie mocno akcentowali kompozytorzy zamieszkujący poza granicami ojczyzny, a muzyka przez nich tworzona miała być niejako wyrazem tęsknoty za utraconym krajem ojczystym. Fryderyk Chopin pisał w 1848 r. z Paryża: „ledwie, że jeszcze pamiętam jak w kraju śpiewają”¹. Istnienie elementów kultury narodowej w muzyce twórcy współczesnego nie jest najczęściej wyrazem nostalgii za krajem ojczystym, ale raczej intencji ukazania jej światu. Muzyka stanowi osobistą wypowiedź artysty, który dźwiękami przekazuje odbiorcy komunikat, zrozumiały jedynie poprzez wniknięcie w dzieło oraz konteksty jego powstania. Jak pisze Mieczysław Tomaszewski, „badanie sfery

¹ F. Chopin w liście do Wojciecha Grzymały, Edynburg, 30.10.1848. List zamieszczony na stronie internetowej NIFC *Listy Chopina*, s. 30, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/letters/detail/page/30/id/355> (dostęp 11.04.2013).

kontekstu (...) rozpatruje ślady oddziaływania na dzieło – związków i determinacji ze strony realiów: historycznych, kulturowych czy biograficznych”².

Niemal cała twórczość Tana Duna, wybitnego kompozytora chińskiego, może i powinna być rozpatrywana właśnie w kontekście kulturowym kraju jego pochodzenia. Urodzony w 1957 r. w Si Mao, środkowej części prowincji Hunan, osiadł w 1980 r. w Nowym Jorku. Sytuacja polityczna w Chinach w latach jego młodości zaważyła w decydujący sposób na stosowanym przez kompozytora języku muzycznym. Panujący wówczas terror Mao Zedonga spowodował, że na kilka lat całkowicie zamarła chińska kultura. Nie było także żadnego dostępu do sztuki zachodniej. Niszczono nie tylko zdobycze cywilizacji, ale wyniszczano własny naród, szczególnie inteligencję. W takiej sytuacji znalazła się rodzina Tana Duna. Została ona rozdzielona, rodziców zesłano w odległe od siebie miejscowości, natomiast przyszedł kompozytor od siódmego roku życia przebywał pod opieką babci, zamieszkałej na wsi. Jedyłą muzyką, którą wówczas słyszał, był śpiew zawodowych płaczków oraz odgłosy natury. Przysłuchiwał się także obrzędowi szamańskiemu, przyswajał praktykę wykonawczą grania na wszystkim, co wydawało dźwięk³. W ramach uświadamiania społecznego, zgodnego z ówczesnymi doktrynami władz chińskich, siedemnastoletniego Tana Duna zesłano do rodziny chłopskiej, aby przez dwa lata poznawał pracę na roli. Zafascynowany już wówczas muzyką przyszedł kompozytor nie tylko sadził ryż, ale grał również na instrumentach strunowych, organizował wiejskie zespoły muzyczne i zbierał pieśni ludowe. Tragiczny wypadek artystów opery pekińskiej podczas wycieczki łodzią spowodował, że biegłe grającego na *erhu* młodzieńca szybko zaangażowano na wakujące miejsce jednego z wykonawców, nakładając także na niego obowiązek aranżowania muzyki na potrzeby opery⁴. Była to dla niego szkoła poznania tradycji chińskiej muzyki scenicznej.

Po śmierci Mao ponownie otwarto Konserwatorium Pekińskie, profesorowie wracali do kraju. W ramach „odwilży” w 1973 r.⁵ przybyła do Pekinu Filadelfijska Orkiestra Symfoniczna, a transmitowana przez radio w jej wykonaniu *V Symfonia* Beethovena była pierwszym wielkim dziełem muzyki Zachodu, które usłyszał Tan Dun, wówczas dwiętnastoletni młodzieniec. W 1978 r. stał się jednym z trzydziestu przyjętych na kompozycję spośród tysięcy kandydatów. Jak się okazało, właśnie znajomość 500 pieśni ludowych zadecydowała o przyjęciu go do konserwatorium, mimo że nie wiedział wówczas, kto to jest Mozart⁶. Poza muzyką klasyczną poznawał w konserwatorium także

² M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, w: *idem, O muzyce w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 16.

³ B. Jakubowska, *The Metropolitan Opera. Tan Dun – „Pierwszy cesarz”*, „Muzyka 21” (2007), nr 7-8, s. 20.

⁴ Przez półtora roku grał partię drugich skrzypiec. Zob. D. Słowiczek, *Tan Dun – kompozytor, filozof, eksperymentator*, www.muzykafilmowa.pl/artykuly/tandun.htm (dostęp 25.02.2011).

⁵ Informacja w artykule E. Geyer, *Tan Dun – Klangkünstler mit Wasser und Papier* (www.suite101.de/content/tan-dun-klangkuenstler-mit-wasser-und-papier-a65799, dostęp 25.02.2011).

⁶ B. Jakubowska, *op. cit.*, s. 20. Wielkie wrażenie wywarła na kompozytorze muzyka Bacha, którą usłyszał w nowo otwartym kościele chrześcijańskim, do którego zaprowadził go przyjaciel z konserwatorium. Słuchając utworów organowych i chorałów z *Matthäus-Passion*, Tan Dun nie wiedział, że są to dzieła wielkiego lipskiego kantora, jednak zauważył w niej „tönende Architektur” („brzmiącą architekturę”), a muzykę Bacha nazwał „lekarstwem”. Podziw dla barokowego twórcy wyraził m.in. w swojej *Water Passion after St. Matthew*, napisanej w 2000 r. na zamówienie Helmuta Rillinga, kierownika Internationale Bach Akademie w Stuttgarcie. Wcześniej w 1994 r.

utwory kompozytorów XX wieku: Johna Cage'a, Dymitra Szostakowicza, Béli Bartóka, Toru Takemitsu⁷. Od roku 1986, kiedy otrzymał stypendium i zaproszenie od Columbia University, Tan Dun mieszka i tworzy w Nowym Yorku. W 1993 r. uczelnia nadała mu stopień doktora nauk muzycznych⁸. Twórczość Tana Duna obejmuje rozmaite gatunki, symfonie, utwory na instrumenty solo, z udziałem głosów wokalnych, opery, muzykę filmową. Występuje nie tylko jako autor, ale także wykonawca i dyrygent, a jego koncerty to często spektakle z udziałem muzyków oraz środków audiowizualnych. Twórca posługuje się tradycyjnym materiałem dźwiękowym, ale także eksperymentuje z odgłosami wody, kamienia, papieru, metalu, wykorzystuje Internet i urządzenia elektroniczne, projekcje wizualne⁹.

Ważne miejsca w jego twórczości zajmują opery: *Nine Songs* (1989, rytualna opera dla 20 wokalistów i 9 muzyków), *Marco Polo* (1995), *Peony Pavilion* (1998), *Tea: A Mirror of Soul* (2002), *The First Emperor* (2006)¹⁰. W Polsce jego kompozycje, poza muzyką filmową, są prawie zupełnie nieznane. W roku 2009 Tan Dun był gościem Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie.

Geneza dzieła i libretto opery

Długoletnie obcowanie kompozytora z rodzimą kulturą ludową, a później zetknięcie się ze światem muzyki Zachodu spowodowało, że twórca w swoich utworach ukazuje historię, legendy, obyczaje i muzykę swojego kraju, jednocześnie wykorzystując nowoczesne środki muzyczne. Wrażenia z dzieciństwa i lat wczesnej młodości – kiedy biegał boso po ścieżkach (na wsi, gdzie mieszkał, nie było dróg), na co dzień obcował z przyrodą, słuchał szumu rzeki, wiatru, śpiewu ptaków czy był świadkiem praktyk sza-

skomponował *Ghost Oper* w pięciu częściach na kwartet smyczkowy, pipę, wodę, metal, kamienie i papier, w którym cytuje Bachowskie *Preludium cis-moll* z II tomu *Das wohltemperierte Klavier*. Informacje z wywiadu Clausa Spahna, zatytułowanego *Buddha Bach*, zamieszczonego w „Die Zeit” 12.08.2007, <http://www.zeit.de/2000/30/200030.tan-dun-gespraec.xml> (dostęp 20.03.2011).

⁷ Przełomowy okazał się jego *On taoism* na głos, klarnet basowy, kontrabas i orkiestrę (1985), w którym kompozytor posługuje się tonalnością i atonalnymi brzmieniami, także mikrotonami.

⁸ D. Słowiczok, *op. cit.*

⁹ Na potrzeby konkursu zorganizowanego przez serwis YouTube Tan Dun skomponował *Internet Symphony „Eroica”*. Za jego pośrednictwem zaprosił do wykonania własnej muzyki internetów. Kompozytor w rozmowie z BBC powiedział, że inspiracją dla jego najnowszej kompozycji był hałas, jaki słyszał podczas spacerów ulicami Nowego Jorku. Właśnie dlatego muzyka ta w rytmiczny sposób jest zapisem głosów miasta połączonych w rytmiczne sekwencje z brzmieniem orkiestry. W wyniku internetowego przesłuchania powstała orkiestra złożona z amatorów i zawodowców, która wystąpiła w Carnegie Hall w Nowym Jorku, aby przez trzy dni grać pod dyktando Michaela Tilsona Thomasa. Por. <http://festiwale.gdzieco.pl/Krakow/2010/3-Festiwal-Muzyki-Filmowej-W-Krakowie> (dostęp 22.03.2011).

¹⁰ Zob. artykuł J. Subel, *Tradycja i nowoczesność w operach chińskiego kompozytora Tana Duna*, Poznań 2013.

mańskich – odcisnęły niezatarte piętno w jego umyśle¹¹. Tan Dun chciał zostać szamanem i nadal twierdzi, że tak właśnie się czuje, prowadząc jako dyrygent wykonania swoich utworów¹².

Przygotowania kompozytora do napisania opery *The First Emperor* były wielostronne i trwały aż 10 lat. Pierwszym impulsem do stworzenia opery o tematyce chińskiej była historia księżniczki Turandot, tytułowej bohaterki dzieła Giacomo Pucciniego, którą Tan Dun usłyszał w MET w 1985 r. Wybitna kreacja Placido Domingo, odgrywającego rolę Kalafa, stała się przysłowiową „iskrą zapalającą”. Skomponowanie opery dla Placido Domingo, utworu, który wystawiłaby ta prestiżowa scena operowa stało się odtąd dla kompozytora *idée fixe*. Jak się później okazało, James Levine, ówczesny dyrygent jednej z najważniejszych scen świata, zamówił u Tana Duna operę w 1996 r.¹³ Twórca podjął wówczas poszukiwania właściwej tematyki dzieła. Zaczerpnął ją ostatecznie z filmu *The Emperor's Shadow*, według scenariusza Lu Weia, przedstawiającego Qin Shi Huang, zw. Pierwszym Cesarzem Chin¹⁴. Materiałem źródłowym, na którym oparte jest libretto opery Tana Duna, stały się *Zapiski historyka* Sima Qiana, niezwykle cenna kronika Chin, powstała w latach 109-191 p.n.e.¹⁵ Kompozytor podjął także szeroko zakrojone badania etnologiczne, historyczne, prowadził warsztaty interpretacji muzyki chińskiej, szczególnie opery pekińskiej, która wykorzystuje nieznaną dla zachodnich wokalistów sposób kreowania dźwięku.

Historia Pierwszego Cesarza, założyciela dynastii Qin, odnosi się do okresu siedmiu Walczących Państw (480-221 p.n.e.), które prowadziły ze sobą wojny. W każdym z tych państw-królestw panowało inne prawo, inna była sytuacja ekonomiczno-społeczna, ludy mówiły innym językiem, posługiwały się innym pismem, a granice wciąż ulegały przesunięciom¹⁶. Najsilniejsze z nich, Qin, po objęciu tronu przez króla Zheng z Zhao podbijało kolejne królestwa, tworząc zjednoczone Chiny, a dotychczasowy król ogłosił się „huangdi” – cesarzem, dla odróżnienia od *wang*, dotychczas panującego określenia dla chińskich władców¹⁷. Pierwszy Cesarz jest więc w piśmiennictwie nazywany „Qin Shi Huang” lub „Shi Huangdi”. Władca ten był jednocześnie reformatorem zjednoczonych Chin, ale także pożądanym władzy tyranem. Przeprowadził zmiany w zarządzaniu, ograniczył władzę arystokracji, przesiedlając ją do stolicy, gdzie można było ją kontrolować, a tym samym zapobiegać ewentualnym buntom. Shihuandi zniósł

¹¹ Wypowiedź kompozytora zamieszczona w wywiadzie M. Waldera, *Heute stimme ich mit Mao überein*, „Neue Züricher Zeitung”, wersja internetowa, http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/heute_stimme_ich_mit_mao_ueberein_1.1300697.html (dostęp 1.03.2011).

¹² Jest to wypowiedź Tana Duna zamieszczona na stronie internetowej Art of the States: <http://artofthestates.org/cgi-bin/piece.pl?pid=231> (dostęp 1.03.2011).

¹³ B. Jakubowska, *op. cit.*, s. 23.

¹⁴ *Ibidem*, s. 25. Tematykę dzieła podsunęła kompozytorowi żona, Jane Huang. Reżyserem filmu jest Zhou Xiaowen. Por. P. Gillert, *Hero, historia pierwszego cesarza Chin*, www.ymaawarszawa.4me.pl/index.php?site=artykul17 (dostęp 17.01.2013).

¹⁵ Tłumaczenie fragmentów kroniki Sima Qiana ukazało się w polskim przekładzie M.J. Künstlera pod tytułem *Syn Smoka*, Warszawa 2000.

¹⁶ E. Kajdański, *Chiny. Leksykon*, Warszawa 2005, s. 297.

¹⁷ Zhao było przydomkiem (chińskie *shi*) oznaczającym nazwę prowincji-państwa, z którego pochodził Zheng. Cesarz podbił kolejne państwa w latach: 233 p.n.e. – Qin, 230 – Han, 228 – Zhao, 225 – Wei, 223 – Chu, 222 – Yan, 221 – Qi. Informacja na stronie internetowej: http://pl.wikipedia.org/wiki/Qin_Shi_Huang (dostęp 17.01.2013).

dziedziczenie lenna i urzędów, a „wszystkie najważniejsze osoby w państwie pochodziły z jego nominacji”¹⁸. Ujednoczenie pisma, systemu miar i wag oraz systemu pieniężnego, zlikwidowanie twierdz na granicach między państwami, budowa wielu dróg przyczyniły się do lepszej komunikacji mieszkańców oraz zbudowania potęgi państwowej¹⁹. Dla ochrony państwa przed najazdami, szczególnie szczepów zamieszkujących północne stopy, Pierwszy Cesarz nakazał w 214 r. p.n.e. budowę Wielkiego Muru, wprowadzając przymusową, często morderczą pracę, która pochłonęła miliony ofiar. Mimo reformy agrarnej, w tym zniesienia pańszczyzny, chłopci obciążeni byli wysokimi podatkami. Pozytywną stroną jego działań było budowanie kanałów nawadniających pola oraz kanału (Lingqu) łączącego dorzecza Jangcy (Yangzi) i Rzeki Zachodniej (Xi Jiang), dzięki czemu powstała śródlądowa droga wodna o długości ponad 2000 km²⁰. Działania cesarza były krytykowane przez uczonych, szczególnie konfucjanistów, gdyż według zasad ich doktryny człowieczeństwo powinno przejawiać się w szacunku i miłości między ludźmi, a najwyższe prawo stanowić miały wartości moralne. Według Konfucjusza (Kong Qiu, 551-479 p.n.e.), twórcy tego światopoglądu, „Panujący otrzymuje od niebios mandat na rządzenie („Mandat Niebios”) (...) i ma obowiązek wychowywania narodu, stworzenia mu warunków stałego doskonalenia się (...)”²¹. Teoria „Mandatu” głosiła, że „zyskują [go] władcy sprawiedliwi, postępujący moralnie i obyczajnie, którzy dbają o swój lud. Jeżeli na tronie zasiada despota, Niebiosy mogą wycofać swój mandat, co sygnalizują poprzez np. zaćmienia, pojawienie się komety, klęski głodu, powódzie, trzęsienia ziemi, wojny itd. W takiej sytuacji sprawiedliwie jest wszcząć bunt przeciw władcy”²². Qin Shihuandi, któremu nie odpowiadała krytyka przez uczonych jego postępowania, niezgodnego z zasadami zapisanymi w starych księgach, nakazał je spalić, z wyjątkiem dzieł medycznych, o gospodarce oraz przepowiedniach²³.

Poza Pierwszym Cesarzem historyczną postacią w dziele Tana Duna jest muzyk Gao Jianli, grający – według kroniki Sima Qiana – na *zhu*²⁴. W okresie walk o zjednoczenie Chin oraz przy budowie Wielkiego Muru wstąpił się Meng Tian, jeden z cesarskich generałów. W młodości Zheng, przyszły cesarz, był zakładnikiem w państwie Zhao, razem z Danem, księciem państwa Yan²⁵. O Zhao śpiewa w swojej arii tytułowy bohater opery Tana Duna. Libretto opery *The First Emperor*, napisane przez pisarza

¹⁸ E. Kajdański, *op. cit.*, s. 214.

¹⁹ *Ibidem*, s. 214.

²⁰ Informacja na stronie internetowej: http://pl.wikipedia.org/wiki/Xi_Jiang (dostęp 17.01.2013).

²¹ E. Kajdański, *op. cit.*, s. 115.

²² Podaję za stroną internetową: http://pl.wikipedia.org/wiki/Mandat_Niebios (dostęp 17.01.2013).

²³ Cesarz miał na sumieniu także 460 uczonych pochowanych z jego rozkazu żywcem. Podaję za: T. Bonek, *Terakotowa armia od ponad 2 tysięcy lat strzeże cesarza Chin i grobowych skarbów wspanialszych niż te Tutenchamona*. Artykuł zamieszczony na stronie internetowej: <http://menstream.pl/tomasz-bonek/terakotowa-armia-od-ponad-2-tysiecy-lat-strzeze-cesarza-chin-i-grobowych-skarbow-wspanialszych-niz-te-tutenchamona,0,931797.html> (dostęp 17.01.2013).

²⁴ *Zhu* jest instrumentem strunowym w rodzaju cytry, na którym jednak grano uderzając pałeczkami. Natomiast podobny kształt ma *zheng*, jednak należy do instrumentów szarpanych. Oba instrumenty znane były w okresie panowania dynastii Qin.

²⁵ Jing Ke był skrytobójcą, znanym z nieudanego zamachu na Pierwszego Cesarza. Podaję za stroną internetową: http://pl.wikipedia.org/wiki/Jing_Ke (dostęp 9.03.2013).

Ha Jina (osiadłego w USA) oraz kompozytora, w dużej mierze oparte jest na opisanych tu faktach historycznych.

A oto synopsis utworu: Pierwszy Cesarz pragnie, aby muzyk Gao Jianli, zamieszkujący państwo Yan, skomponował hymn dla uczczenia jego wielkich osiągnięć – hymn, „który jednoczyłby niebo, ziemię i ludzi”. Kiedy obaj byli dziećmi i pozostawali w przyjaźni, już wówczas muzyczny Gao Jianli przyrzekł koledze, że kiedy ten zostanie cesarzem, skomponuje mu hymn. Jednak z czasem ich drogi się rozeszły: Zheng został cesarzem, a Gao przyjaźnił się z niedoszłym zabójcą władcy. Myśl o Gao – Cieniu, który go prześladuje oraz hymnie, nie dawała jednak Qin Shihuandi spokoju, toteż przyrzekł on generałowi Wangowi rękę córki w zamian za znalezienie muzyka. Po zdobyciu przemocą państwa Yan artysta został pojmany i przyprowadzony przed oblicze cesarza. Gao ze zdumieniem i zgrozą stwierdził, że tym, z rozkazu którego jego matka została zamordowana, a wieś spalona, jest przyjaciel z lat dziecińczych, obecnie cesarz. Jego prośbę o skomponowanie hymnu Gao kategorycznie odrzuca i woli umrzeć, niż uczcić muzyką swego wroga. Na propozycję cesarza nazwania go „starszym bratem” woli umrzeć, prosi o śmierć i podejmuje strajk głodowy. Yueyang, cesarska córka, po wypadku sparaliżowana, przysłuchująca się całej scenie, wymogła na ojcu, aby ten pozwolił jej nakłonić muzyka do jedzenia oraz skomponowania hymnu. Działania córki wzbudziły w Gao miłość i oboje wyznają sobie wieczną wierność. Pod wpływem uczucia cesarska córka odzyskuje władzę w nogach. Przyczyną mającego nastąpić dramatu jest wcześniej złożone przyrzeczenie oddania ręki księżniczki generałowi, który w nowej sytuacji czuje się zhańbiony. Cesarz staje wobec wyboru: dotrzymać słowa generałowi lub ocalić życie córki, ta bowiem oświadczyła, że odbierze sobie życie, kiedy będzie musiała wyjść za generała. Gao Jianli natomiast dla ukochanej przyrzeka ukończyć hymn, jednak cesarz nie może go usłyszeć wcześniej, jak tylko podczas uroczystej intronizacji. Rozpoczyna się uroczystość wstąpienia na tron cesarza Chin, jednak szaman powstrzymuje świąteczny ceremoniał, wywołując duchy, najpierw córki, która, nie chcąc wyjść za generała, pozbawiła siebie życia, następnie generała, zabitego przez Jianliego. Zdruzgotany cesarz wstępuje na stopnie prowadzące do tronu i prosi Gao Jianliego, aby ten nazwał go „starszym bratem”. Załamany muzyk wypowiada słowa: „starszy brat, pierwszy cesarz”, kopie ze złością instrument *zheng*, po czym odgryza sobie język i rzuca go Qin Shihuandiemu pod nogi. Cesarz dobija rannego, chcąc ukrócić jego cierpienia. Ostatkiem sił cesarz wchodzi po schodach, aby uderzyć w rytualny dzwon i usłyszeć wymarzony hymn. Zamiast niego jednak odzywa się śpiew niewolników budujących Wielki Mur. Pierwszy Cesarz pada na kolana, pojmując, że jest to ostateczna zemsta Gao Jianliego. Do końca dzieła rozbrzmiewa tylko dźwięk głosów chóru.

Przedstawione tu libretto opery ukazuje przede wszystkim dramat występujących w operze postaci. Nie można jednak pominąć udziału chóru, który pełni dwojaką rolę w kontinuum akcji. Stanowi lud biorący udział w rytualnych uroczystościach dworskich, wówczas jego śpiew wyrażony jest okrzykami w języku chińskim, mającymi znaczenie rytualne (opera śpiewana jest w języku angielskim), oraz słyszymy wielokrotnie pełen beznadziei głos budowniczych muru: „Jak długi jest ten mur, dłuższy niż sto wojen. Kiedy skończą się nasze wojny, kiedy woda będzie cięższa niż piasek”.

W operze Tana Duna występują także postaci drugoplanowe: szaman, główny minister, mistrz ceremonii Yin-Yan, matka cesarskiej córki Yue-Yang, które nie wpływają na przebieg akcji dramatycznej, jednak pozwalają wniknąć w kulturę Chin cza-

sów Pierwszego Cesarza. Szczególne znaczenie ma w kompozycji rola szamana oraz mistrza ceremonii, odnoszących widza-słuchacza do starożytnych, chińskich rytuałów oraz spektakli Opery Pekinńskiej. Natomiast wypowiedzi matki księżniczki zwracają uwagę na niską pozycję kobiety w obyczajowości kultur Wschodu.

Tan Dun chciał swojej operze nadać charakter jak najbardziej zgodny z tradycjami dworu chińskiego Cesarza, dlatego podjął studia nad muzycznymi tradycjami epoki dynastii Qin i miasta Xian, gdzie zamieszkiwał władca. Niestety, muzyka tamtych czasów zaginęła, nie zachowała się też szósta część *Pięcioksiągu Konfucjusza*, zw. *Księgą Muzyki* (*Yueijing*)²⁶. Kompozytor odbył podróż do stolicy dynastii (Xian), gdzie zapoznał się z księgą tamtejszego premiera sprzed 2000 lat, opisującą choć częściowo instrumenty i sposób wykonywania muzyki:

Mówi się w niej, że w pałacu Qin ludzie śpiewali i zawsze przy śpiewie uderzali dłońmi o bok uda lub tupali – i to wszystko. Chciałem jakoś wykorzystać owe ruchy i gesty, ale sam musiałem wymyślić, jak to mogło wyglądać. Przeczytałem też, że muzyka dworska dynastii Qin wykorzystywała instrumenty ceramiczne; ceramiczne urny, naczynia i dzwony, ale nie znalazłem żadnych zapisów muzycznych – tylko słowa²⁷.

Przed podjęciem komponowania muzyki Tan Dun posiłkował się źródłami pośrednimi, jakimi były nie tylko, skromne zresztą, opisy, ale także rysunki i wykopaliska archeologiczne. Udało mu się także pozyskać stare instrumenty: *urny* (ceramiczne instrumenty), *sheng* (organki ustne), *xun* (ceramiczne flety, rodzaj okaryny)²⁸. Przypadkowy upadek kamienia na bęben podczas prób uzyskania rozmaitych dźwięków spowodował, że – jak twierdzi kompozytor – „wytworzył się wielki, fantastyczny dźwięk i ten jeden kamień odbijał się wiele razy – bardzo tajemniczo. Pomyślałem więc, dlaczego nie użyć kamienia zamiast pałeczek”²⁹. Z tej inspiracji powstała niezwykle widowiskowa scena otwierająca dzieło. Widać na niej czternastu muzyków grających dwoma kamieniami na wielkich bębnach.

Obsada wykonawcza

Na obsadę wykonawczą dzieła składają się tradycyjne chińskie i współczesne instrumenty, solowe partie wokalne, śpiew opery chińskiej, chór, tancerze. O różnorodności brzmieniowej kompozycji świadczy zastosowanie przez Tana Duna orkiestry symfonicznej o prawie beethovenowskim składzie (2222 / 3321 / tmp / 12 / 10 / 8 / 8 / 6), poszerzoną jednak o dwie harfy i bogate instrumentarium perkusyjne obsługiwane przez czterech muzyków. Ponadto na scenie występuje 14 perkusistów grających parą kamieni na wielkich chińskich bębnach, artysta *zheng* (15-strunowy instrument podobny do japońskiego *koto*), perkusista grający na instrumentach ceramicznych (naczynia typu donicy) oraz trzech muzyków grających na wodofonach. Na scenie ustawiony jest

²⁶ E. Kajdański, *op. cit.*, s. 193.

²⁷ B. Jakubowska, *op. cit.*, s. 21.

²⁸ Informacja kompozytora na DVD *The First Emperor*. EMI Classic, nagranie New York 2008, MET.

²⁹ B. Jakubowska, *op. cit.*, s. 21.

wielki dzwon z brązu. Tan Dun, który w swoich kompozycjach tak mocno eksponuje instrumenty perkusyjne, także w operze *The First Emperor* ukazuje wielorakość ich brzmienia. W partyturze zamieszczony jest wykaz obejmujący: kotły, wodofony, tybetańskie misy modlitewne, chińskie talerze, chińskie gongi różnej wielkości, w tym chiński gong wodny, różnej wielkości bębny, tam-tam, frusta, cowbell. Użycie instrumentów jest ściśle związane z akcją dramatyczną. Ramy dzieła stanowi przedstawienie uroczystości dworskich, inicjujących spektakl według starego ceremoniału oraz kończących spektakl, w upragnionym przez cesarza nowym stylu muzyki, która miała być skomponowana przez muzyka Gao Jianli. Dawnej muzyce towarzyszy gra kamieniami na bębnach oraz naczyniach ceramicznych, w które uderza się pałeczkami. Scenie tej towarzyszy także *zheng*, a wykonywana na nim wirtuozowska partia solowa ma być odwzorowaniem muzyki prowincji Qin, skąd pochodził cesarz. Podczas koronacji cesarza słychać natomiast dźwięki wielkiego dzwonu umieszczonego na scenie.

Rodzaje śpiewu

W operze *The First Emperor* rola głównego bohatera, najbardziej eksponowana, pisana była z myślą o Placido Domingo, dlatego jest to partia przeznaczona na głos tenorowy, jednak z możliwością swobodnego śpiewu w niskim (barytonowym) rejestrze. Jego adwersarz, muzyk Gao Jianli, jest ucieleśnieniem wrażliwego artysty i zapewne z tego powodu postać tę powierzono tenorowi lirycznemu. Jego partia w momentach największego nasycenia emocjonalnego dochodzi do najwyższych dźwięków – b^1 i c^2 . Ważną funkcję w sytuacji dramatycznej pełni córka cesarza, księżniczka Yue-Yang, która jest sopranem. Ma ona do wykonania zarówno piękne, kantylenowe melodie, recytatywne fragmenty typu psalmodycznego bądź oparte na dużych skokach, jak i koloraturowe przebiegi, a skala jej partii obejmuje dźwięki od c^1 do e^3 . Różnorodne środki wyrazu w śpiewie Yue-Yang wzbogacone są przez glissanda, parlando, krzyk, szepc, śmiech i gwizd. Pozostałe role kobiece w dziele Tana Duna powierzone są głosowi mezzosopranowemu. Jego barwa odpowiednia jest do kreowania roli szamana (występującego w obu ramowych scenach ceremonialnych) oraz matki księżniczki. Inne jest jednak traktowanie śpiewu w tych zróżnicowanych partiach. Niewielkie znaczenie kobiet w kulturze chińskiej symbolizuje postać matki, która stara się załagodzić sytuacje konfliktowe i przypomina o nakazie podporządkowania się woli ojca. Intonuje ona najczęściej spokojne, kantylenowe frazy, pozostające w kontraście do bardziej ekspresywnych melodii szamana. Księżniczka, której partia jest rozbudowana, reprezentuje w dziele jakby „kobietę wyzwoloną”, nie ulega nakazowi ojca i, nie chcąc poślubić generała, wybiera śmierć, aby zachować wierność ukochanemu Gao Jianli. Jej śpiew, podobnie jak śpiew cesarza, jest niezwykle różnorodny: kantylenowy, dramatyczny, parlandowy, czasem ilustrujący śmiech, pełen glissand i dużych skoków interwałowych.

Źródłem kształtowania melodii w operze Tana Duna jest tradycyjny śpiew opery pekińskiej, oparty na glissandowych motywach w górnych i dolnych rejestrach. Te kontrastujące przebiegi dźwiękowe znajdują swoje umocowanie w starożytnej filozofii chińskiej Yin-Yan, wedle której wszechświat stworzony jest „z przeciwstawnych, lecz uzupełniających się wzajemnie elementów”³⁰. Ich graficznym odwzorowaniem jest okrąg

³⁰ E. Kajdański, *op. cit.*, s. 321.

podzielony na dwie połowy czarną i białą falistą linią. W każdej z tych połówek znajduje się kontrastujące do tła małe kółeczko, gdyż każda z nich zawiera w sobie pierwiastek swojego przeciwieństwa. Symbol ten umieszczony jest na nakryciu głowy Yin-Yang Mastera – mistrza ceremonii, będącego artystą Opery Pekińskiej. Jego śpiew, w dużej mierze improwizowany, oparty jest na różnego rodzaju intonacjach mowy, krzyku, Sprechgesangu, śmiechu, on też posługuje się językiem chińskim. Jak zaznacza kompozytor w partyturze dzieła, mistrz ceremonii powinien wykonać śmiech na trzy sposoby, jak ma to miejsce w Operze Pekińskiej³¹. W formowaniu fraz wokalnych kompozytor posłużył się dwoma wzorcami, jednym jest włoskie *bel canto*, szczególnie kantylena oper Giacomo Pucciniego³², drugim – *qinqiang*, dawny sposób śpiewu z rejonu prowincji Qin. Jego istotą jest bardzo zmiennie kształtowana melodia, w bardzo wysokim i bardzo niskim rejestrze³³. Stało się to impulsem do tworzenia melosu, zawierającego liczne skoki interwałowe o odległość kwarty czystej, trytonu, kwinty i oktawy we wszystkich partiach wokalnych. Największe skoki, nawet ponad oktawę, pojawiają się w momentach najwyższego napięcia emocjonalnego. Niezwykle interesujące jest modelowanie linii melodycznej, która, mimo wielu dużych interwałów, utrzymana w artykulacji *legato*, sprawia wrażenie pięknej kantyleny. Ten sposób komponowania melodii przypomina technikę Igora Strawińskiego, stosowaną w operze-oratorium *Oedipus Rex*.

Materiał dźwiękowy

Materiał dźwiękowy opery *The First Emperor* obejmuje pełny zakres dwunastu półtonów, ponadto odległości mniejsze w odcinkach śpiewanych *glissando*, także intonacje o nieokreślonej wysokości, zbliżone do Sprechgesangu. Kompozytor operuje motywami pentatonicznymi, występują także frazy muzyczne zbliżone do tej skali. Chociaż nie ma w dziele ustalonej tonalności, to jednak dłuższe odcinki melodyczne śpiewane przez solistów lub chór oscylują wokół wybranego centrum dźwiękowego. Nie ma tu jakiegoś stałego kroku melodycznego, ale powtarzającymi się interwałami są: kwarta, tryton, kwinta, oktawa. Szczególnie dominującym interwałem jest tryton i kwinta w pierwszej scenie dzieła, gdzie dominują także motywy pentatoniczne.

Harmonika, faktura, kolorystyka

Faktura opery doskonale dostosowana jest do wymogów głosów wokalnych. Orkiestra nigdy nie „zagłusza” solistów, którym towarzyszą pojedyncze instrumenty lub grupy instrumentów, tak aby frazy wykonywane przez śpiewaków realizowane były z pełną swobodą, w nich bowiem zawarty jest wyraz emocjonalny bohaterów dzieła. Orkiestra natomiast stanowi nie tylko tło harmoniczne, ale podkreśla nastrój, ilustruje muzykę

³¹ Tan Dun, partytura *The First Emperor*, Wydawca Schirmer, s. 329.

³² Pierwszą operą, którą Tan Dun usłyszał w MET, była *Turandot*, wystawiona w 1985 r., w której główną rolę męską odgrywał Plácido Domingo. Podaję za B. Jakubowska, *op. cit.*, s. 23.

³³ Wypowiedź kompozytora w filmie – dodatku do nagrania opery na DVD EMI Classic, MET 2008.

starożytnych Chin czasów Pierwszego Cesarza, symbolizuje majestat władzy, oddaje charakter scen dramatycznych, miłosnych.

Współbrzmienia są kształtowane bądź to na zasadzie łączenia kwartowo-kwintowego, wówczas odnoszą się do dawnej muzyki podbijanych państw chińskich (akt I, sc. 1 zakończenie oraz początek sc. 2, akt II, sc. 1, akt II, sc. 2 – ceremonia koronacji, partia chóru) bądź też za sprawą techniki budowania klasterów, obciążonych negatywną konotacją retoryczną (akt I, sc. 2: „złapaliśmy Jianliego”). Po raz pierwszy gęste brzmienie klasterów w partii instrumentów smyczkowych pojawi się w prologu, przed narracją Mistrza Yin-Yanga, wprowadzając nastrój niepokoju. Historia, która będzie „opowiedziana” w dziele, jest przecież dramatem. Analogiczne następstwo współbrzmień dysonansowych pojawi się w dziele Tana Duna, kiedy w tekście jest mowa o zabijaniu (akt I, sc. 3: „mnie zabij pierwszą” – śpiewa Yue-Yang). Brzmieniami klasterowymi nasycone jest zakończenie pierwszej sceny aktu II oraz następujący *attacca* instrumentalny wstęp, przygotowujący scenę koronacji (sc. 2). Stanowi on *quasi*-chorał instrumentów dętych blaszanych, nawiązujący do analogicznego opracowania w drugiej części *Koncertu na orkiestrę* Béli Bartóka. Motywnie spokrewniony jest z melodią śpiewaną przez niewolników budujących mur. W dalszym przebiegu tej sceny ukazane zostało bogactwo faktury Dunowskiej opery. Grają tu wszystkie instrumenty symfonicznej orkiestry, a groteskowy nastrój finału dzieła zapowiada brzmienie smyczków o ciekawej artykulacji, *pizzicato*, *con legno* oraz liczne flażolety i tryle (te ostatnie także w partii instrumentów dętych drewnianych). Chociaż synkopowany rytm oraz nieregularne akcenty budzą skojarzenia ze *Świętem wiosny* Strawińskiego, to jednak pozostające w kontrapunktycznym stosunku grupy instrumentów nadają temu fragmentowi indywidualne oblicze. Na tle tego „chochlikowo-diabolicznego” brzmienia pojawiają się kantylenowe tematy w partii oboju, fagotu i trąbek i tuby (s. 291-293), traktowane na sposób polifonizujący, pozostający w opozycji do pozostałych instrumentów.

Liryczną ekspresją silnie nasycone są partie cesarskiej córki Yue-Yang oraz generała, którzy, po swojej śmierci, w końcowej scenie utworu występują w postaci duchów. Towarzyszy im pełna afektacji melodia. Kantylena dominuje także na początku aktu drugiego, w scenie lekcji śpiewu udzielanej Yue-Yang przez Jianliego. Akompaniament stanowią dwie harfy oraz koncertująca partia instrumentu *zheng*, nacechowana mimetycznie, odsyłająca słuchacza do muzyki starożytnych Chin³⁴. Zdaniem Tana Duna muzycy orkiestrowi biorą także udział w continuum dramatycznym, dlatego perkusiści grający na wodofonach, instrumentach ceramicznych oraz artysta *zheng* realizują swoje partie na scenie.

Kształtowanie tematów

W operze *The First Emperor* wielokrotnie pojawiają się trzy główne tematy. Dominującym, najczęściej rozbrzmiewającym w utworze jest melodia zespolona z postacią Jianliego. Pojawia się on w operze wówczas, kiedy tekst słowny dotyczy postaci muzyka, przyjaciela cesarza z lat dziecięcych, nazwanego przez władcę „Cieniem”, o którym pamięć prześladowuje wielkiego imperatora³⁵. Jego *idée fixe* jest „posiadanie” hymnu cesarstwa, a jedynym mogącym go skomponować jest właśnie Jianli, cieszący się sławą bardzo dobrego muzyka. Melodia Jianliego po raz pierwszy grana jest przez orkiestrę jako wstęp do

³⁴ Solo na tym instrumencie pojawia się wcześniej w pierwszej scenie opery.

³⁵ „Cieniem” zatytułowana jest pierwszą część dramatu operowego Tana Duna.

kwestii cesarza, przejmującego ten temat (akt I, sc. 1). Cesarz snuje wspomnienia o muzyku i nakazuje zdobyć prowincję, gdzie mieszkał Jianli, aby przyprowadzić go przed oblicze panującego. Temat rozbrzmiewa głównie w scenie pierwszej aktu pierwszego oraz scenie drugiej z drugiego aktu. Wielokrotnie słychać także tylko motywy tematu „Cienia”.

W tej – wydawałoby się – operze solowej, ze względu na mocno eksponowane role i partie muzyczne solistów, niezwykle ważnym elementem jest chór. Jego śpiew w języku chińskim, w libretcie nieprzetłumaczony, rozbrzmiewa wówczas, kiedy kompozytor przywołuje tradycyjną muzykę starożytnych Chin i obrzędy szamańskie. Głosami chóru wyraża kompozytor śpiew niewolników budujących mur chiński oraz chłopów przymusowo wcielanych do wojska. Tan Dun operuje tu dwiema melodiami. Pierwsza, będąca skargą na okrutny los zmuszanych do wojen chłopów (akt I, sc. 1) i zbliżona do skali pentatonicznej, pojawi się wraz ze słowami szamana i towarzyszącego mu chóru w scenie początkowej kompozycji, a ponownie w scenie koronacji cesarza, tym razem jednak ze słowami „Niech będzie cześć cesarzowi” (akt II, sc. 2).

Druga melodia intonowana przez chór, to – także niewolnicza – pieśń „Budujemy marzenie [cesarza], aby powstrzymać barbarzyńców, nosimy wieczne przekleństwo bogów i ludzi”. Melodię tę usłyszy cesarz w dniu koronacji – melodię, która miała być, tak niecierpliwie wyczekiwany, hymnem, komponowanym przez muzyka Jianliego, a okazała się śpiewem niewolników budujących Mur. Była to zemsta dawnego przyjaciela za doznane od cesarza ogromne, nieludzkie krzywdy, śmierć matki, ukochanej Yue-Yang, jego samego, ale także za śmierć tysięcy ofiar chińskich wojen i budowy Wielkiego Muru.

W opozycji do pełnych liryzmu melodii pozostaje temat ilustrujący śmiech, intonowany przez cesarską córkę. Jego motywy występują także w partii matki i generała. Oparty jest na sekwencji opadających kwart, wykonywanych w artykulacji *staccato*.

W operze Tana Duna występuje jeszcze jeden temat, po raz pierwszy intonowany w pierwszej scenie dzieła przez szamana, który zadaje retoryczne pytanie: „Kto następny chce być ofiarą?”, odnoszące się do poddanych ginących w imię chwały cesarza. Jego motywy, oparte na skokach interwałowych oraz rytmie punktowanym, można interpretować jako temat losu – zapowiedź śmierci księżniczki. Pojawi się on następnie w scenie trzeciej, śpiewany zarówno przez Yue-Yang, jak i jej ojca, wielokrotnie zabrzmiał także w orkiestrze. Z tekstu wynika, że księżniczka zakochała się w Jianli, a miłość ta prowadzić może do tragedii, wcześniej bowiem ręka córki została przyrzeczona cesarskiemu generałowi. Muzyk jest przecież tylko niewolnikiem, mającym spełnić żądanie Qin Shihuandi. Kolejne ukazanie tematu „losu” nastąpi w scenie końcowej, kiedy szaman przywoła ducha nieżyjących już Yue-Yang i Generała, a cesarz rozpaczliwie wykrzykuje, że przecież córka obiecała mu towarzyszyć podczas ceremonii koronacji. Temat ten intonuje władca także w chwili, kiedy usłyszy pieśń niewolników zamiast obiecanego hymnu i zadaje wówczas pytanie: „Kiedy skończy się mój ból?”

Operę kończy pieśń pozbawionych wszelkiej nadziei niewolników: „Kiedy skończą się nasze cierpienia, kiedy woda będzie cięższa niż piasek”.

Resumé

Tan Dun w operze *The First Emperor*, podobnie jak w niemal wszystkich swoich dziełach, odnosi się do kultury i historii kraju ojczystego. Jak pisze Mieczysław Tomaszewski: „Mamy tu do czynienia ze swoistym zapisem, utrwaleniem w dziele, faktów doty-

czących przede wszystkim sfery życia społecznego tej, do której autor dzieła należał (czy należy), z którą się identyfikował”³⁶. Filiacja opery *The First Emperor* ze sztuką chińską odbywa się zarówno na poziomie tekstu, jak i muzyki. Tan Dun, także współautor libretta, wybrał prawdziwą historię o Pierwszym Cesarzu, która aluzyjnie kojarzy się z reżimem Mao Zedonga, wzorującego się na dokonaniach, ale i okrutnym postępowaniu starożytnego władcy. Kompozytor doświadczył represji chińskiego totalitaryzmu. Jednak dobrą stroną tej sytuacji był fakt, że dzięki pobytowi na wsi poznał muzyczne praktyki wykonawcze, chińskie instrumentarium, melodie ludowe oraz Operę Pekinśką (w sensie gatunku, nie miejsca przedstawień). Charakterystyczne sposoby śpiewu, syntezę sztuk tego gatunku, sposób artykulacji zastosował Tan Dun m.in. właśnie w operze *The First Emperor*. W tej oryginalnej partyturze kompozytor zespolił stylizację muzyki dawnych Chin z brzmieniem współczesnej orkiestry symfonicznej, a tradycyjny, europejski śpiew operowy wzbogacił o nowy sposób atakowania dźwięku, poprzez akcent, długie wybrzmiewanie i liczne glissanda. Nade wszystko jednak dominuje w tej operze piękna kantylena, i to zarówno w partiach wokalnych, jak i instrumentalnych, co uprawnia do nazwania Tana Duna „Puccinim XXI wieku”.

Joanna Subel

Summary

The Music that harmonizes Heaven, Earth and Man – or Tan Dun's opera *The First Emperor*

The Chinese composer Tan Dun, who lives in New York, spent his childhood and youth with his grandmother in a village, as a result of the barbarian method of separating families employed by the regime of Mao Zedong. Up to the age of 16 he never heard any music other than Chinese folk music, chants of shamans and wailers, and the music performed in operas. The richness of the sounds produced by nature and natural materials provided him with the stimulus to use these kinds of sounds in his compositions. The many years of immersion in his native culture determined his choice of themes, based on Chinese events, stories and myths. In the opera *The First Emperor* the composer shows the dramatic figure of an emperor whose craving for power and self-aggrandisement lead to tragedy. The author achieves here a perfect combination of elements of traditional Chinese music, based on the pentatonic scale, with tonal and cluster sounds of a symphony orchestra. Ceramic instruments, Tibetan bowls, *zheng*, stone play, great bell, waterphones, as well as singing which makes significant use of the *glissando* effect, typical of the Chinese melos, are combined by the composer with a variety of articulation effects and a beautiful cantilena.

³⁶ M. Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, w: *Filozofia muzyki*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 19.