

KATARZYNA ZABOROWSKA

## MUZYKA W CHINACH. OD TRADYCJI DO WSPÓŁCZESNOŚCI

### Muzyka na tle społeczno-politycznym

Nie tylko system teoretyczny różni kulturę muzyczną Wschodu od Zachodu. Samo postrzeganie istnienia muzyki, jej związków z religią, obrzędami, później z wychowaniem literatów jest inne od zachodniego. Mitologia i starożytne wierzenia nadają muzyce rangę sztuki magicznej<sup>1</sup>, posiadającej władzę oraz cieszącej się prestiżem społecznym. Mniej więcej od czasów Konfucjusza literaci – wyżsi urzędnicy państwowi mieli w swym klasycznym wychowaniu naukę gry na jednym z tradycyjnych instrumentów chińskich<sup>2</sup>. Najbardziej ulubionym i pełnym znaczeń instrumentem stał się *guzheng* – chiński instrument strunowy szarpany. Sam Konfucjusz<sup>3</sup> był mistrzem gry na tym instrumencie<sup>4</sup>. Stał się także jedną z ważniejszych osób, które przyczyniły się do zmiany statusu muzyki w społeczeństwie. To on wprowadził muzykę do wykształcenia literatów. Uważał, że odgrywa ona bardzo ważną rolę w społeczeństwie – jednoczy ludzi i łączy ich we wspólnym działaniu. Głosił: „muzyka jest związana z podstawowymi pojęciami porządku i harmonii w naturze, społeczeństwie oraz wewnątrz ludzkiej jednostki”<sup>5</sup>. W swoich naukach podkreślał, że „muzyka pełni funkcję ulepszania myśli ludu i obyczajów (...) jest narzędziem wychowania moralnego i politycznego”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Wierzenia te po dzień dzisiejszy obecne są w kinematografii chińskiej, w której tradycyjne instrumenty muzyczne wykorzystuje się jako narzędzia walki. Taki motyw pojawił się np. u jednego z najbardziej znanych reżyserów chińskich komedii: Stephena Chowa w *Kung Fu Szal* (2004), w którym *guzheng* staje się „tysiącem niewidzialnych mieczy” dzięki dźwiękom, jakie wydaje.

<sup>2</sup> *The New Oxford History of Music*, red. E. Wellesz, Oxford 1969, s. 86-89.

<sup>3</sup> 孔子 (Kong Zi), 551–479 p.n.e.; sformułowany przez niego system społeczno-ideologiczny odcisnął na mentalności chińskiej najgłębsze piętno i jest obecny do dziś.

<sup>4</sup> *Chinese Music*, red. Q. Jianzhong, przeł. P. White, Pekin 1999, s. 100.

<sup>5</sup> Luo Zhongfeng, *Ukształtowanie się estetyzującego stylu życia*, [w:] *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Kraków 2007, s. 5.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

W koncepcji Konfucjusza muzyka miała pomagać państwu, wzmacniać siłę i jedność narodu. Dlatego też już w starożytnych zapiskach można przeczytać o posłach wysyłanych do wszystkich prowincji w celu zebrania materiałów muzycznych wszystkich ludów żyjących w obrębie Cesarstwa Chińskiego, które w kolejnym etapie były łączone w jeden wspólny dla całego narodu zapis utworów. Miało to na celu zarówno pomoc w ujednoczeniu repertuaru ogromnych Chin, jak i potwierdzenie jedności narodu. Ideę tę kontynuowali komuniści, rzekomo tworząc „jedną wspólną muzykę chińską” z tysiąca etnicznych melodii. Zatem częste myślenie o muzyce chińskiej jako monolicie jest błędem wynikającym z wielowiekowej tradycji prowadzenia przez cesarzy polityki unifikacji.

Muzyka europejska napotykała na wielki opór przy wkraczaniu do Chin. Dwór cesarski miał okazję zaznajomić się z europejską muzyką klasyczną w XVII i XVIII wieku dzięki jezuitom. Jednak pierwszą rewolucją w dotychczasowym postrzeganiu muzyki były początki XX wieku, kiedy to z Europy powrócił Liu Tianhua<sup>7</sup>. Jego największym osiągnięciem były nie tylko nowe kompozycje na tradycyjne instrumenty, ale przede wszystkim wprowadzenie zachodnich technik stosowanych przy grze na skrzypcach do gry na *erhu* – chińskim instrumencie dwustrunowym. Zainteresowanie klasyczną muzyką zachodnią stało się o tyle istotne, że na uniwersytetach zaczęły pojawiać się – obok szkół muzyki tradycyjnej – szkoły, w których uczono muzyki obcej<sup>8</sup>.

Rewolucja kulturalna<sup>9</sup> od około 1966 r. przyniosła wielki przełom w rozwoju muzyki zarówno tradycyjnej, jak i europejskiej w Chińskiej Republice Ludowej. Nakładano ograniczenia, została podjęta próba stworzenia nowych modernistycznych wzorów, które jednocześnie nie miały nawiązywać do wzorców obcych<sup>10</sup>. Kolejną możliwością rozwoju stały się reformy Deng Xiaopinga<sup>11</sup>. Wraz z nowymi ideami gospodarczymi zaczęła się przedzierać do Chin zachodnia muzyka popularna.

Koniec lat 80. i początek 90. można przyjąć za drugi okres przełomowy dla recepcji muzyki i kultury popularnej Zachodu w Chinach. Mniej więcej od tego momentu zaczęło się pojawiać także pojęcie chińskiej muzyki popularnej. Ukształtowały się w tym czasie dwie równoległe sceny muzyczne: pierwsza – oficjalna, ukierunkowana na politykę i zależna od niej; druga – alternatywna, ewoluująca w podziemiu, żywa najbardziej wśród społeczności akademickiej młodzieży lat 80. Efektem dwutorowego rozwoju muzyki były między innymi sposoby jej emisji i upowszech-

<sup>7</sup> 刘天华 (Liu Tianhua), 1895–1832, muzyk i kompozytor, innowator gry na *erhu* i *pipie*. Więcej o Liu zob. <http://chinamedley.com/juxian/liutianhua/index.shtml> [2.04. 2011].

<sup>8</sup> Więcej o reformach i reformatorach w: *Chinese Music...*, s. 137-154.

<sup>9</sup> Było to, najogólniej rzecz ujmując, odcięcie się od starych cesarskich wzorców (tradycji) i budowanie nowych, maoistowskich (trwało w latach 1966–1976). Więcej na temat rewolucji: J.K. Fairbank, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, Gdańsk–Warszawa 2004, s. 355-377.

<sup>10</sup> A. Czekanowska, *Kultury muzyczne Azji*, Kraków 1981, s. 31.

<sup>11</sup> 邓小平 (Deng Xiaoping), 1904–1997, polityk, twórca idei otwarcia Chin na świat, inicjator głębokich zmian gospodarczych. Więcej w: J.K. Fairbank, *Historia Chin...*, s. 378-397.

niania: muzykę oficjalną rozpowszechniano środkami masowego przekazu, natomiast twórczość alternatywną poprzez rynek wielokrotnie powielanych kaset wideo z nagraniami zarówno twórców rodzimych, jak i zachodnich, które przemycano z Hongkongu czy Tajwanu lub pozyskiwano od zagranicznych turystów.

Pierwszym stylem muzyki popularnej, jaki trafił do Chin kontynentalnych, był tzw. *gangtai*. Nazwa powstała z połączenia dwóch znaków miast: Hongkongu (Xiang Gang)<sup>12</sup> oraz Tajawnu (Taiwan). Jego pojawienie się było efektem polityki otwartych drzwi. Nie była to kultura zachodnia w czystej formie, lecz już w połączeniu z tradycją chińską. Tim Brace określił ją jako lekką, łatwą do słuchania, melodyczną muzykę, tworzoną za pomocą zaawansowanej technologii studiów nagraniowych<sup>13</sup>. Wykonawcy stylu *gangtai* zazwyczaj nie tworzyli sami tekstów czy muzyki – gotowe utwory były zamawiane u profesjonalistów przez ich wytwórnie. (Ten zabieg widoczny jest w branży rozrywkowej do dziś.)

Stylem alternatywnym stał się *xibei feng*, który dosłownie oznacza północno-zachodni wiatr. Były to adaptacje lub imitacje piosenek folkowych w połączeniu ze stylem *gangtai*. Powstanie *xibei feng* było odpowiedzią na społeczny problem identyfikacji, z jakim borykał się naród chiński w związku z reformami modernistycznymi i napływem zachodnich, kapitalistycznych wartości. Styl *xibei feng* stał się jedną z pierwszych prób zadomowienia zachodniej muzyki popularnej w bardziej rodzimej formie. Tim Brace w swoim artykule o muzyce popularnej w Pekinie przytacza kilka wypowiedzi Chińczyków, które chyba najlepiej określają istotę tego stylu. Pewien mężczyzna wyjaśniał, że: „*Xibei feng* to chińska muzyka popularna, inne formy są zagranicznymi stylami”. Młody profesjonalny gitarzysta stwierdził z kolei, że *xibei feng* „reprezentuje chińską muzykę. (...) mówi dosłownie o realiach życia w Chinach kontynentalnych”. Brace cytuje także profesjonalnego muzyka z trupy Opery Pekinńskiej: „Melodie *xibei feng* przychodzą od ludzi z Chin, teksty mówią o trudach życia codziennego w Chinach, styl wokalu także pochodzi od ludzi”<sup>14</sup>. Zatem, jak sami pekińczycy to definiowali, styl północno-zachodniego wiatru był uważany za rodzimy styl muzyki popularnej.

Drugą alternatywą stał się rock, zwany w Chinach *yaogan yinyue*. Styl ten jest kojarzony przede wszystkim z jednym artystą – Cui Jianem, nazwanym także ojcem chińskiego rocka, gdyż to on wprowadził gitarę elektryczną do muzyki azjatyckiej pod koniec lat 80. Cui Jian w swej twórczości łączy muzykę i instrumenty<sup>15</sup> chińskie głównie z zachodnim rockiem i rock&rollem. Jednak trzeba tu od razu zaznaczyć,

<sup>12</sup> Hongkong do 1997 r. znajdował się pod kuratelą brytyjską.

<sup>13</sup> T. Brace, *Popular Music in Contemporary Beijing. Modernism and Cultural Identity*, „Asian Music” 1999, no. 2, s. 46.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>15</sup> W zespołach rockowych bardzo popularne stały się *guzheng* i *erhu*. Oprócz Cui Jiana *guzheng* wykorzystywał np. zespół 唐朝 (Tang Dynasty), którego muzykę można już zakwalifikować na pograniczu rocka i metalu. W XXI wieku bardziej popularne stało się *erhu*, m.in. dzięki 許正杰 Jackowi Hsu i zespołowi Hsu-nami.

że nie jest to fuzja celowa, a raczej zabieg kolorystyczny. Artysta jest porównywany z takimi gwiazdami Zachodu, jak Bob Dylan czy Elvis Presley. Chciałoby się od razu powiedzieć o nim jako o chińskim Jacku Kaczmarskim<sup>16</sup>, jednak – jak sam chiński rockman powiedział w rozmowie z J. Poetem<sup>17</sup> – nie chce pokazywać jasno, o czym śpiewa, bo nie są to po prostu „kawalki miłosne” czy polityczno-społeczne. Artysta porównuje rozumienie tekstów rockowych z komunikacją międzyludzką w kulturze chińskiej, w której nie wszystko jest albo czarne, albo białe. Ludziom kultury zachodniej może się wydawać, że Cui Jian jest buntownikiem, ponieważ operuje często negatywnymi emocjami, nawet agresją, ale według niego Chińczycy wiedzą, że to, co robi, to poezja. Rodacy opisują Cui Jiana jako głos ludu, jako tego, który wypowiada głośno słowa w tamtych czasach zakazane. Gdzie leży zatem prawda? Patrząc na historyczne koleje losu artysty (zakaz transmisji i rozpowszechniania rocka, zakaz koncertów), można stwierdzić, że styl Yaogun i postać tego muzyka na zawsze połączyły się z polityką. Jendak prawdą jest także, że artysta do tej pory niechętnie wykonuje utwór najbardziej wyczekiwany przez fanów: *Nothing To My Name*, który na stałe wpisał się w historię muzyki rockowej jako hymn Chin tamtych czasów. O czym śpiewał więc przedstawiciel ludu? Poniżej zamieszczam angielskie tłumaczenie tekstu *Nothing To My Name* dokonane przez Dennisa Rea – gitarzystę, który miał okazję występować na scenie wraz z Cui Jianem w latach 90.

*Nothing To My Name*

How long have I been asking you,  
When will you come with me?  
But you always laugh at me,  
For I have nothing to my name.

I want to give you my hope.  
I want to help you make you free.  
But you always laugh at me,  
For I have nothing to my name.

Oh, oh... when will you come with me?  
Oh, oh... when will you come with me? (...)<sup>18</sup>

Zadziwiająco, jak zwykły, miłosny tekst w kontekście społeczno-politycznym może się przeobrazić. Ta czterominutowa piosenka głęboko zakorzeniła się w kulturze młodzieży lat 80., żyjącej w socjalistycznej ideologii, materializmie i korupcji. Trzeba

<sup>16</sup> Postać Cui Jiana w Chinach kontynentalnych, tak jak postać Kaczmarskiego w Polsce, kojarzona jest (uogólniając) z ruchem prodemokratycznym oraz studenckim.

<sup>17</sup> J. Poet, *Cui Jian*, „Global Rhythm” 2008, no. 8, za: <http://www.globalrhythm.net/WorldMusicFeatures/CuiJian.cfm> [15.05. 2010].

<sup>18</sup> D. Rea, *Live at the Forbidden City. Musical Encounters in China & Taiwan*, New York 2007, s. 105.

jednak ponownie zaznaczyć, że Cui Jia, tworząc swoją muzykę, nie zawierał w niej świadomie ani politycznych, ani prochińskich (kulturalnie) elementów. Denis Rea mówi, że: „Oprócz mandaryńskich tekstów z okazjonalnie używanymi tradycyjnymi instrumentami chińskimi [*suona, dixi, guzheng* – K.Z.] dla efektu kolorystycznego, jego [Cui Jiana – K.Z.] piosenki miały skłonność do ciężkich zapożyczeń z amerykańskiego i europejskiego rocka, popu i funku. (...) W końcu wielu zachodnich słuchaczy rozczarowało się, kiedy zorientowali się, że muzyka Cui Jiana nie jest tak chińska, jak tego oczekiwali”<sup>19</sup>.

Styl *yaogun* wpisał się w silną opozycję przeciwko władzy od początków swojego istnienia. Jednak muzyka ta wciąż się rozwija.

Lata 90. przyniosły przede wszystkim nowe spojrzenie władzy na muzykę popularną. Dostrzeżono korzyści, jakie można czerpać z branży rozrywkowej. W ten sposób powstały złożone i wciąż zmieniające się relacje pomiędzy państwem chińskim, społeczeństwem a kulturą popularną. Państwo zaproponowało artystom pewnego rodzaju mecenat (jak to by można było określić w Europie) – założono w 1993 r. chińskie MTV jako organ CCTV – Chińskiej Centralnej Stacji Telewizyjnej<sup>20</sup>. Pod władzą rządu promowano utwory o propagandowych i dydaktycznych treściach. Nimrod Baranovitch podaje kilka przykładów, oto jeden z nich:

*I Belong to China*

You said I am your distant star  
The sky in the past also had my twinkle...  
You said you all along listened attentively to my wandering footsteps  
You said you all along watched attentively  
the lights of my fishing boats on the seashore...  
Only after one hundred years of vicissitudes  
There is my indomitable body  
You said my drift is the memory of humiliation...  
You use a thousand years of history that never gets old to tell me  
You used the flag that is raised every day to tell me  
I belong to you, ah! My China...

Przekaz niektórych piosenek nie zawsze był jawnie i bezpośrednio ukazywany w tekście. *I Belong to You, China* jest tego przykładem. Podmiotem mówiącym może być Hongkong (został przywrócony Państwu Środka w 1997 r.), ale także Tybet. Kwestia Tybetu jest bowiem cały czas problematyczna, a Potala Palace – symbol narodowościowy – staje się centrum uwagi w teledysku.

Nacisk na jedność narodu i legitymizację władzy był w latach 90. bardzo widoczny. Muzyka rozpowszechniana w CCTV pełniła przede wszystkim funkcję unifikacji

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>20</sup> N. Baranovitch, *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender and Politics, 1978–1997*, Berkeley 2003, s. 194.

narodu, szczególnie po masakrze na placu Tiananmen w 1989 r.<sup>21</sup>, oraz utwierdzenia władzy Pekinu i oficjalnego języka mandaryńskiego<sup>22</sup>. Emitowano zawsze razem piosenki stylizowane na folklor Han i mniejszości narodowych, utwory nowoczesne oraz patriotyczne. Znaczącym elementem były także koncerty i konkursy muzyczne sponosrowane przez państwo. Sukces i pomoc finansowa ze strony rządu przyciągały wielu artystów.

Spoglądając na branżę rozrywkową z zewnątrz, można powiedzieć, że rząd umożliwia i pomaga w rozwoju artystom, ale jednocześnie nie rezygnuje z cenzury, ograniczeń występów i zakazów emitowania pewnych koncertów i teledysków w CCTV<sup>23</sup>. Dynamika, z jaką rozwija się nie tylko branża muzyczna, ale i całe Chiny, pozwala na coraz bardziej symbiotyczne istnienie muzyki „chcianej” przez państwo oraz tej niezależnej od władzy. Już w 1994 r. Cui Jianowi udało się wydać album *The Egg under the Red Flag* oraz wyjechać do Stanów Zjednoczonych i Europy na koncerty, co po długim zakazie występów było ogromnym sukcesem.

Dziś coraz rzadziej dostrzega się ingerencję państwa w branżę rozrywkową, co można postrzegać jako optymistyczny akcent.

### Czego dziś słucha się w Chinach? Mały przegląd ośrodków, wytwórni i artystów mandaojęzycznych

Wejście zachodniej muzyki popularnej na rynek azjatycki, jak już wspomniano, nie było sprawą łatwą ani jednorodną; następowało wraz ze zmianami polityki zagranicznej. Ta zależność muzyki od polityki w początkach pojawiania się zachodniej muzyki popularnej była powodem powstania i utrwalenia pozycji na rynku dwóch największych ośrodków rozwoju branży rozrywkowej. Ośrodkami tymi stały się Hongkong (znajdujący się pod kuratelą brytyjską do 1997 r.) oraz Tajwan, który swą autonomię wobec Japonii (dużo wcześniej otwartego na Zachód azjatyckiego państwa) uzyskał w latach 90., a pierwsze niezależne od Republiki Chińskiej demokratyczne wybory odbyły się tam w 1996 r. W samych Chinach kontynentalnych za pierwszy ośrodek rozwoju muzyki popularnej można uznać kanały 3 CCTV i CCTV-MTV.

Ośrodkami rozwoju i produkcji muzyki popularnej są: Chiny kontynentalne (Pekin), Hongkong oraz Tajwan. Z owych trzech największą popularnością cieszy się

<sup>21</sup> Masakrę, protesty studentów oraz zainteresowanie sytuacją przez państwa zachodnie opisuje m.in. J.K. Fairbank, *Historia Chin...*, s. 394-397.

<sup>22</sup> 普通话 (Putong hua) – pol. tzw. mowa powszechna; wprowadzona w ChRL wraz z systemem uproszczonych znaków.

<sup>23</sup> Trudną drogę komunikacji z rządem w latach 90. można zaobserwować na przykładzie Cui Jiana i jego walki o pozwolenie na wystąpienie publiczne, która przekształciła się w licytację. Wspomina o tym D. Rea w swych wspomnieniach z lat spędzonych w Chinach: *Live at the Forbidden City...*, s. 107.



muzyka tajwańska. To właśnie z tego okręgu wywodzą się królowie popu azjatyckiego. Tutaj także rozpoczęła się kariera wielkiej gwiazdy, matki współczesnej muzyki popularnej w Chinach – Teresy Teng<sup>24</sup>.

Teresa Teng, a właściwie Deng Lijun, to prawdziwa legenda chińskiej (oraz japońskiej!) piosenki współczesnej. To właśnie ona przez blisko trzydzieści lat kształtowała gusta muzyczne Azjatów. Jej popularność w klubach karaoke sprawiła, że mówiło się o dwóch królach Chin: Deng Xiaopingu za dnia, a Teresie w nocy. Jej piosenki miłosne potrafiły przebić się przez cenzurę działającą jeszcze mocno w latach 70. i 80. Są one znane i popularne do dziś. Wykonuje się je zarówno w pierwotnych wersjach, jak i nowych, w formie coverów.

Jednym z najnowszych *remake'ów* jest *I Smile When I See You* Wang Lee Homa. Utwór został zaaranżowany na potrzeby tajpejskiej wystawy Expo 2010 w Szanghaju. Dwukrotne przyspieszenie oryginalnego głosu Teresy Teng pozwoliło na ciekawe połączenie z rapem Lee Homa. Warta uwagi jest także motywacja artysty. Wang stwierdził, że to właśnie Teresa Teng jest najbardziej wpływową piosenkarką w początkowych latach rozwoju muzyki popularnej<sup>25</sup>.

Dziś wytwórnie tajwańskie reklamują się na międzynarodowym rynku, szczególnie w Ameryce, dzięki czemu artyści szybciej zyskują miano międzynarodowych. Stąd wywodzą się także dwie największe gwiazdy rynku chińskiego – Wang Lee Hom i Jay Chou. To na Tajwanie powstał sławny utwór *Hand In Hand*, skomponowany przez Wang Lee Homa, Davida Tao i innych oraz wykonany przez kilkadziesiąt gwiazd chińskiego rynku. Całe przedsięwzięcie wraz z akcją charytatywną miało na celu wsparcie na duchu społeczeństwa chińskiego w 2003 r. podczas epidemii SARS. W tym niezwykle poruszającym utworze można odnaleźć typowo chińską cechę konfucjańskiej mentalności – utożsamianie się z rodakami.

Ośrodek muzyczny w Hongkongu wydaje się koegzystować z Tajwanem i cieszyć podobnym zainteresowaniem odbiorców. Największe gwiazdy pochodzące z obu regionów promuje się w obu jednostkach. Wynika to po części także z faktu istnienia wytwórni muzycznych, które mają swoje filie we wszystkich chińskojęzycznych krajach Azji. Największe z nich to: 1) Warner Music, promujące takich artystów, jak: zespół F.I.R., Jolin Tsai czy wschodząca gwiazda Jam Hsiao na Tajwanie oraz Khalil Fong (także jako artysta tajwański) i Pak Ho Chau; 2) Universal Music (nierozdzielająca artystów na dwa ośrodki): Cherry Boom, Beyond (rockowy zespół kojarzony z czasami Cui Jiana), Karen Mok, Jane Zhang, Will Pan, Eason Chan, Jacky Cheung; 3) Sony Music: COLOR, Raine Yang, Wang Lee Hom, Alan Kuo, Huang Yi Da, ale także światowej sławy pianista Lang Lang; 4) Ocean Butterflies Music (założona w 1986 r.): JJ Lin, Kingone Wang, Rynn Lin; 5) Rock Record Taipei (od 1980 r.), obecnie jedna z największych niezależnych wytwórni, promuje między

<sup>24</sup> 邓丽君 (Deng Li Jun), 1953–1995, pochodząca z Tajwanu gwiazda azjatyckiego popu.

<sup>25</sup> Tami, *Leehom Wang Remakes Teresa Teng's Classic „I Smile When I see you”*, za: <http://community.livejournal.com/aiyatheydidnt/231560.html> [20.02. 2011].

innymi zespół May Day; 6) Gold Typhoon (założona w 2008 r. między innymi przy pomocy EMI International Music): A-Mei, David Tao, Show Luo, Anson Hu.

## Królowie chińskiego popu: Wang Lee Hom i Jay Chou

Współczesna chińska muzyka popularna w większości przypadków opiera się na wzorcach i wpływach z Zachodu. Jednak zarówno na płytach Lee Homa, jak i Jaya nie usłyszy się muzyki ściśle związanej ze stylami, jakie wykształciły się w kulturze europejskiej. Na czym polega ta różnica? Czy możliwe jest uzyskanie kompromisu pomiędzy kilkutysiącletnią tradycją a nowoczesnością napływającą z zewnątrz? Odpowiedzi na te pytania spróbuję udzielić na przykładzie twórczości dwóch artystów okrzykniętych królami chińskiego popu.

Wang Lee Hom<sup>26</sup> to artysta znany w całej Azji. Na szczytach poplisty utrzymuje się od ponad dziesięciu lat. Wielu zarzuca mu, że ze względu na dzieciństwo spędzone w Ameryce wnosi za dużo zachodniej kultury na rynek azjatycki. Po dokładnym przyjrzeniu się jego twórczości trudno zgodzić się z tym oskarżeniem, choć jego pierwsze albumy faktycznie były bardziej zachodnie niż wschodnie. Jednak gdy słucha się jego ostatnich, dojrzałych utworów, od razu można zauważyć przeważającą rolę chińskiej tradycji. Jego talent został dostrzeżony bardzo szybko. Już drugi album, *Revolution*, odniósł wielki sukces, a kolejne przyczyniają się do nieustannie rosnącej sławy artysty. Liczba nagród oraz niemająca popularności sprawiły, że stał się jednym z najważniejszych, najbardziej wpływowych artystów na chińskim rynku muzycznym. Co czyni go tak wielką postacią muzyczną?

Już od początków zaistnienia chińskiej branży muzycznej pojawiali się muzycy łączący muzykę tradycyjną z nowoczesną. Jednak dopiero od momentu pojawienia się na scenie generacji Lee Homa rozpoczęła się dyskusja o fuzji muzycznej kultur Wschodu i Zachodu. Wang powszechnie uważany jest za jednego z pierwszych, którzy nie tylko zaczęli łączyć tradycję z nowoczesnością, ale też wytworzyli swój własny, niepowtarzalny styl – *chinked-out*.

Wang Lee Hom w licznych wywiadach zawsze podkreśla, że chce tworzyć taką muzykę, która, będąc uniwersalną muzyką popularną, jednocześnie będzie muzyką azjatycką. Z tego zamysłu powstał projekt *chinked-out*, który stał się już nowym

---

<sup>26</sup> 王力宏 (Wang Lee Hom), ur. w 1976 r. w Stanach Zjednoczonych. Jest piosenkarzem, raperem, pisarzem, kompozytorem i producentem związanym od kilku lat z wytwórniami SONY BMG Taiwan. Jest także, jak wiele azjatyckich gwiazd, aktorem. Lee Hom zdobył z wyróżnieniami wykształcenie muzyczne w takich szkołach, jak Williams College czy Berklee College of Music. Zadebiutował w 1996 r. albumem *Love Rival Beethoven*. Początek wielkiej sławy przyniósł mu w 1998 r. album *Revolution*, który zarówno skomponował, jak i wyprodukował, zdobywając najwyższe nagrody w branży muzyki chińskiej (w tym Golden Melody Awards).



stylem hip-hopu w muzyce chińskiej. Po raz pierwszy można usłyszeć go w albumie *Shangri-La*<sup>27</sup> z 2004 r. Czy tak naprawdę jest styl Lee Homa? Sam autor o *chinked-out* mówi tak: „Czerpiąc z historycznej, pogardliwej, rasistowskiej zniewagi *chinked*, używanej do poniżenia Chińczyków, *chinked-out* ma zająć miejsce w świecie, odwracając to negatywne znaczenie, i użyć go jako materiału do wydobywania nowych dźwięków z muzyki. Termin ten opisuje trud stworzenia takich dźwięków, aby były jednocześnie międzynarodowe i chińskie”<sup>28</sup>.

Wang Lee Hom, wychodząc od negatywnego nazywania Chińczyków w Stanach Zjednoczonych (*chinked*), stwarza styl o nazwie *chinked-out*. W zamysle artysty, jego wersja chińskiego hip-hopu ma pozytywnie kojarzyć się z Chinami, Chińczykami oraz ich kulturą. Ten nowy styl muzyczny ma być przełomem w muzyce pop, ma wprowadzić kilkutyсяcletnią kulturę na światową scenę i udowodnić jej wielkość... *Chinked-out* ma być także, o czym nie można zapomnieć, lekarstwem na odnalezienie chińskiej tożsamości w natłoku zhomogenizowanej zachodniej kultury. To nie tylko muzyczna hybryda, ale także cała kulturalna otoczka wokół twórczości<sup>29</sup>. *Chinked-out* zatem sięga tak daleko, jak tylko może – od ocalenia tradycji po zagubienie i odzyskiwanie tożsamości młodych Chińczyków w XXI wieku.

Wang Lee Hom to jeden z najbardziej utalentowanych artystów w branży muzycznej Azji. Kumulację swoich talentów prezentuje zawsze najpełniej podczas koncertów. Jednym z przykładów jest współpraca z Hong Kong Philharmonic Orchestra w grudniu 2008 r., w której nie tylko śpiewał i grał, ale też dyrygował orkiestrą. Jest to także jedno z intrygujących wydarzeń w muzycznym dorobku artysty. Inspirowanemu Bartokiem i Bernsteinem Lee Homowi zostało przypisane miano znawcy przekraczania barier kulturowych. Patrząc na jego twórczość i tożsamość Tajwańczyka urodzonego i wychowanego w Ameryce, można jednoznacznie stwierdzić, że Lee Hom ma do tego tytułu pełne prawo. Któż inny mógłby się bardziej znać na problemach międzykulturowych, jak nie osoba, która sama doświadczała tego przez całe życie? Sam artysta wielokrotnie także podkreślał swoje zainteresowanie tym tematem: „Myślę, że najbardziej inspirującym faktem z życia Leonarda Bernsteina było to, jak przekraczał tak wiele granic. (...) Bartok podróżował po wioskach, kolekcjonując folklorystyczne piosenki, co inspirowało jego twórczość. Ale to Bernstein był tym najbardziej przystępnym dla wszystkich. Wiedział, jak skomunikować się z publicznością we wszystkim, co robił”<sup>30</sup>. I faktycznie inspiracje tymi dwoma artystami, a w szczególności amerykańskim kompozytorem,

<sup>27</sup> Album można uważać za pierwszy w pełni dojrzały krążek w twórczości Lee Homa.

<sup>28</sup> <http://wangleehom.com/works/others/view?id=272> [8.03. 2010], tłum. – K.Z.

<sup>29</sup> Le Han, *The Chineseness Constructed in Leebom Wang's „Chinked-Out” Music: Hybridized Texts and Meanings of Chinese Hip-Hop*, za: [http://allacademic.com/meta/p\\_mla\\_apa\\_research\\_citation/1/6/8/8/3/pages168830-1.php](http://allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/1/6/8/8/3/pages168830-1.php) [18.11. 2010].

<sup>30</sup> Cyt. za: Ken Smith, *Interview: Wang Lee-hom*, <http://timeout.com.hk/music/features/17505/interview-wang-lee-hom.html> [07.08. 2010], tłum. – K.Z.

widoczne są może nie tyle bezpośrednio na płytach, ile przede wszystkim w sposobie kreowania własnej sylwetki, na koncertach i podczas komunikacji z fanami<sup>31</sup>. Życie muzyką, w dosłownym tego słowa znaczeniu, oraz pełne skupienie i danie z siebie wszystkiego nie tylko na koncertach, ale i na próbach, jest prawie identyczne z Bernsteinem, gdy spojrzysz na nagrania obu muzyków. Myślę, że to główny powód tak naturalnego odbioru idei identyfikacji Lee Hom z Człowiekiem-Muzyką. Trasa koncertowa *Music Man* rozpoczęta mniej więcej w tym samym czasie co koncert z filharmonią z Hongkongu pokazuje Lee Hom takiego, jakim chce być postrzegany, ale też takiego, jakim jest już prawie od początku swojej aktywności w branży muzycznej. Uwertura przedstawiająca nowego bohatera na wzór postaci Supermana i innych komiksowych bohaterów nie zaskakuje. Wang Lee Hom jako Superman w świecie muzyki z jednej strony może być odebrany jako arogancja artysty, tudzież jego samouwielbienie i przekonanie o własnej wielkości, z drugiej jednak, jak to sam artysta mówił w wywiadzie po pierwszym koncercie, ma być tylko inspiracją zaczerpniętą z dziecięcego marzenia wielu ludzi.

Music Man, jak sam siebie określił Lee Hom, rozpoczynając w 2008 r. nowy projekt trasy koncertowej, wpisuje się podczas występów w mit bohatera ratującego świat, przy czym zdaje się nie ratować świata jako takiego, ale świat kultury muzycznej. Jest to świat przekraczania granic, łamanie stereotypów i łączenia kultur z jednoczesnym zachowaniem własnej tożsamości. Praca, jaką wykonuje Lee Hom, jest niezwykła i mogłaby służyć za współczesny przykład dla każdego kulturoznawcy chcącego zajmować się międzykulturowością.

Jay Chou<sup>32</sup> jest kolejnym wielkim artystą rynku azjatyckiego<sup>33</sup>. Jako piosenkarz zadebiutował w 2000 r., po odkryciu jego talentu przez Jacky'ego Wu<sup>34</sup> przed konkursem na talent dwa lata wcześniej. Po jedenastu latach ma na swoim koncie sie-

---

<sup>31</sup> Lee Hom jako jeden z nielicznych artystów osobiście zarządza swoją oficjalną stroną na Facebooku, bardzo często zwracając się bezpośrednio do ponad miliona swoich fanów oraz tworząc większość postów w dwóch językach: angielskim i mandaryńskim.

<sup>32</sup> Jay Chou jest nie tylko piosenkarzem. Jest też muzykiem, twórcą tekstów, kompozytorem, producentem, raperem, DJ-ujem, dyrektorem wideo, reżyserem filmowym, scenopisarzem, aranżerem muzycznym, modelem oraz aktorem. Założył także niedawno własną wytwórnię muzyczną (JVR Music). Urodził się w 1979 r. na Tajwanie. W wieku 3 lat rozpoczął naukę gry na pianinie, w późniejszych latach opanował grę m.in. na wiolonczeli, gitarze, chińskim flecie *diizi* i perkusji. Poza fascynacją muzyką, stopnie uzyskane w szkole średniej nie pozwoliły mu na rozpoczęcie studiów. Swoją drogę do sławy rozpoczął od konkursu, którego nie wygrał. Został jednak dostrzeżony i zaangażowany do pisania piosenek dla innych artystów. Zadebiutował w 2000 r.

<sup>33</sup> Muzyka Jaya jest znana m.in. na Tajwanie, w Chinach, Hongkongu, Japonii, Malezji, Indonezji, Singapurze, Tajlandii, Wietnamie oraz w państwach zachodnich z dużą liczbą azjatyckich emigrantów.

<sup>34</sup> Jacky Wu jest aktorem oraz jednym z najsłynniejszych prowadzących *talk-shows* na Tajwanie. Jest wpływową postacią branży muzyczno-kinowej.

demnaście albumów – włączając ścieżki dźwiękowe z takich filmów, jak: *Fearless* (2006), *Curse of the Golden Flower* (2006) czy *The Secret* (2007).

Muzyka Jaya jest bardziej jednolita i przewidywalna od twórczości Wanga, choć próby zdefiniowania twórczości Jaya w jednym stylu są tak samo nierealne. W przeprowadzonym z Chou wywiadzie dla amerykańskiego programu CNN jego muzyka została zakwalifikowana jako miks ballad z miejskimi bitami R&B. Sam artysta o swojej twórczości mówi tak: „Uważam, że moja muzyka jest zupełnie inna od zachodniej kultury muzycznej rapu. Nie znajdziesz wulgarnego języka w mojej muzyce. Czuję się odpowiedzialny za to, o czym mówię. Słucha mnie dużo młodych ludzi, stąd też w moich utworach zawieram edukacyjne treści. Dlatego właśnie nigdy nie napiszę niczego o samobójstwie czy czymś w tym stylu, ponieważ uważam, że my wszyscy potrzebujemy odwagi do stawiania czoła naszemu własnemu życiu”<sup>35</sup>.

Z kolei w artykule z „The Epoch Times” swoją twórczość artysta określa tak: „Budowane na fundamentach muzyki klasycznej moje popowe piosenki łączą elementy chińskiej muzyki i sztuk walk”<sup>36</sup>. Dalej dodaje: „Widzę siebie jako muzyka z unikalnym charakterem. Ja nie jestem marionetką. Nie chcę nagrywać tego, czego oczekuje ode mnie wytwórnia”<sup>37</sup>. W tym samym artykule muzyka Jaya zostaje określona jako splot zachodniego R&B i hip-hopu z charakterystycznymi naleciałościami chińskimi.

Jakim sposobem ten nieśmiały, śpiewający niewyraźnie<sup>38</sup> artysta został gwiazdą popu? Tylko dzięki wielkiemu talentowi muzycznemu? Jaka jest naprawdę muzyka Jaya Chou? Na pewno unikalna. Ma w sobie coś, co przyciąga. Kumulując wypowiedzi i opisy w artykułach i wywiadach, można powiedzieć, że na jego krążkach jest rap, R&B, rockowe gitary oraz naturalnie ballady popowe<sup>39</sup>. Najbardziej charakterystyczne cechy muzyki to unikalna barwa głosu Chou oraz bardzo szybkie rapowanie, którego nie jest w stanie zrozumieć bez pisanego tekstu większość chińskich fanów.

Jay Chou łączy chińskie tradycyjne instrumenty muzyczne z takimi stylami, jak: R&B czy rock, w nowy styl spopularyzowany w Chinach pod nazwą: *Zhongguo Feng*<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Jay Chou: *Asia's Reluctant Superstar*, <http://edition.cnn.com/2008/WORLD/asiapcf/09/03/ta.jaychou/index.html#cnnSTCText> [27.07. 2010], tłum. – K.Z.

<sup>36</sup> *Taiwan Singer Jay Chou Looks East to Shake the West*, „The Epoch Times”, 30.06–6.07.2005, za: [http://www.daikynghuyen.com/eet/print\\_archive/canada/toronto/2005/06-Jun/30/B\\_6.pdf](http://www.daikynghuyen.com/eet/print_archive/canada/toronto/2005/06-Jun/30/B_6.pdf) [12.06. 2011], tłum. – K.Z.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Wielu krytyków (szczególnie w pierwszych latach zaistnienia na scenie Jaya) zarzucało mu wadę wymowy, tudzież „mruczenie” zamiast śpiewania czy rapowania, ze względu na problem w zrozumieniu tego, co śpiewał artysta. Jedną z przyczyn był silny akcent jednego z dialektów tajwańskich.

<sup>39</sup> Ten zabieg łączenia różnych stylów można zauważyć w muzyce skomponowanej do filmu *Curse of the Golden Flower*. Szczególnie zwraca uwagę rap z towarzyszeniem ostrych dźwięków gitar.

<sup>40</sup> Dosłownie: *chiński wiatr* – tłum. K.Z.

Przykładem tego „chou-chińskiego” stylu mieszanego z R&B jest na przykład utwór: *Hair Like Snow* z płyty *November's Chopin*. Zarówno na płycie, jak i w wersji koncertowej<sup>41</sup> śpiewowi towarzyszy *guzheng*<sup>42</sup> – chiński instrument tradycyjny<sup>43</sup> z rodziny strunowych szarpanych. Te orientalne dźwięki tworzą azjatycki koloryt i melancholijny nastrój. Bardzo charakterystyczny jest też mocny bas podkreślający rytmizację w stylu R&B. Podobne zabiegi można usłyszeć w utworze *Thousand Mills Faraway*.

Z kolei rockowe brzmienia w stylu *Zhongguo Feng* najwyraźniejsze są w *Golden Armour* z płyty z muzyką do filmu *Curse of the Golden Flower*. Są tu zarówno ostre gitary i wyraźna perkusja, jak i elementy chińskiej tradycji (tu znów pojawia się *guzheng*, ale też chiński flet oraz kilka taktów tradycyjnego śpiewu we wprowadzeniu do utworu). W nowoczesność wprowadza, obok instrumentów elektrycznych, mikrowanie, słyszalne w niektórych momentach, oraz specyficzny rap mieszany ze śpiewem. W takim samym „rapowo-rockowo-tradycyjnym” miksie utrzymany jest także utwór *Fearless* pochodzący z płyty ze ścieżką dźwiękową do filmu o tym samym tytule. Tutaj Jay pokazuje także swoje możliwości śpiewu operowego<sup>44</sup>. Warto dodać, że kawalek ten jest jednym z hitów Jaya, co łatwo zauważyć na nagraniach koncertów. Krzyki pojawiają się już na widok wachlarzy, które Jay wykorzystał w teledysku.

Kolejnymi intrygującymi zabiegami muzycznymi, jakie można odnaleźć w twórczości Jaya Chou, są eksperymenty z dźwiękami pozamuzycznymi, takimi jak na przykład ruch śmigieł helikoptera w utworze *My Territory* czy odgłosy odbijanych piłeczek do ping-ponga w *Third Year Second Class*. Te zaskakujące efekty wycięte z otaczającej człowieka rzeczywistości często pomagają w wyobrażaniu sobie sytuacji, o których mowa w utworach. Stały się także jedną z cech charakterystycznych stylu muzycznego Jaya.

Tematyka utworów Jaya to kolejny ważny krok do zrozumienia jego ogromnego wpływu na społeczeństwo azjatyckie. Jednym z problemów, jakie porusza, jest właśnie wojna. W albumie *Orange Jasmine* utwór *Wounds of War* to opowieść o tym, co się dzieje z ludźmi podczas okrutnych walk. Przejmujący tekst<sup>45</sup> i bardzo obrazowy klip jest pokazaniem bólu, ran, jakie powoduje wojna, oraz zbrodni, jakie

---

<sup>41</sup> Do interesujących spostrzeżeń można dojść, słuchając zarówno wersji studyjnych, jak i (najlepiej kilku) koncertowych. Koncerty to nie tylko okazja do dużego *show* (co wyróżnia koncerty Jaya), ale także do udowodnienia talentu muzycznego.

<sup>42</sup> 古筝 (*guzheng*) zwany także chińską szarpaną cytrą to instrument strunowy szarpany. Nowoczesny *guzheng* może mieć od 21 do ok. 40 strun. W innych krajach Azji występuje pod nazwami: jap.: *koto*; mongol.: *yata*; kor.: *gayageum*; wietn.: *dan tranh*. W muzyce rozrywkowej najczęściej łączy się go z chińskim rockiem (od Cui Jiana i Tang Dynasty, po dzisiejsze gwiazdy, takie jak Wang Lee Hom czy Jay Chou).

<sup>43</sup> Innymi instrumentami, jakie wykorzystuje Jay, są np. chińska dwustrunowa gitara czy *dizi* – chiński bambusowy flet.

<sup>44</sup> Chodzi o technikę śpiewu opery pekińskiej.

<sup>45</sup> [http://www.jay-chou.net/lyrics\\_view.php?a\\_id=8&s\\_id=10](http://www.jay-chou.net/lyrics_view.php?a_id=8&s_id=10) [20.07. 2010], tłum. – K.Z.

wymusza na ludziach. Z kolei w *Grandmother* mowa jest o miłości babci, o potrzebie zrozumienia jej i o tym, co tak naprawdę ją cieszy i jak jej sprawić radość. Podobne, moralizatorskie przesłanie mówiące o relacjach rodzinnych<sup>46</sup> jest zawarte w utworze *Listen to Mother Words* z albumu *Still Fantasy*. To bardzo ważna część muzyki Jaya, jeśli wziąć pod uwagę jego wielomilionową liczbę fanów, których można do pewnego stopnia kształtować, wychowywać. Tematyka utworów podejmowanych przez Jaya jest istotnym elementem jego twórczości oraz kreacji artystycznej. Trzeba przyznać, że rzadko spotyka się popowych artystów, którzy poruszają poważne problemy społeczne. Ta unikalna cecha pokazuje Jaya jako artystę niewpisującego się w ogólne normy przypisywane gwiazdom pop.

Jay Chou, którego chińskie media zwykły nazywać „małym niebiańskim królem”, jest więc zdecydowanie wyróżniającym się artystą i nie da się go ująć w ramy zwykłej gwiazdy pop. Choć jego wielkie show łączone z „romantycznymi zwierzeniami przed fortepianem” i niesamowitym talentem pianistycznym bardzo często wpisują się w normy chińskiej kultury popularnej, to jednak, gdy się bliżej przyjrzeć sylwetce i ogólni twórczości Jaya Chou, widać, że reprezentuje sobą coś więcej, coś, na co warto zwrócić szczególną uwagę. Pytanie, czy muzyka Jaya wciąż jest skierowana do młodych ludzi, pojawia się szczególnie wyraźnie po wydaniu ostatniego krążka. Teledysk *Hip-Hop Stewardess* i jego bardzo wyraźny erotyczny wydźwięk podważa wszystkie dotychczasowe dokonania artysty. Czyżby muzyka Jaya zmieniła odbiorcę? Czy to może sam artysta poddał się wpływowi otaczającej kultury i komercji?

## Wnioski

Muzyka od pradziejów była związana z polityką i wychowaniem społecznym. W kulturze Dalekiego Wschodu i w totalitarnych Chinach jest to szczególnie widoczne. Od lat 90. XX wieku można jednak zaobserwować coraz większą niezależność chińskiej branży muzyki popularnej, szczególnie poza Chinami kontynentalnymi.

Mandopop jest ogromnym, szybko rozwijającym się zjawiskiem w branży rozrywkowej Azji. Przedstawione przeze mnie sylwetki artystów i albumy to tylko wybrane jego przykłady, ale nawet na ich bazie można wskazać cechy charakterystyczne stylu. Są nimi:

- 1) posługiwanie się językiem mandaryńskim;
- 2) wykorzystywanie języka angielskiego jako dodatkowego elementu (jego znajomość nie jest wciąż powszechna na terenie Azji, oprócz terenów, na których angielski jest jednym z języków oficjalnych);

---

<sup>46</sup> Warto zwrócić uwagę na wciąż istniejący system myśli konfucjańskiej, w której moralność oraz relacje w rodzinie odgrywały pierwszoplanową rolę.

- 3) zdecydowana przewaga stylu R&B, hip-hopu i ballad o tematyce miłosnej (z jednoczesnym brakiem lub nikłą egzystencją ciężkich stylów typu metal i hardrock);
- 4) łączenie rapu z innymi stylami (głównie z rockiem) oraz breakdance'a ze wschodnimi sztukami walk;
- 5) zamieszczanie na jednym krążku utworów różnych stylistycznie;
- 6) wykorzystywanie azjatyckich instrumentów tradycyjnych;
- 7) silne przekonanie o tym, że cały czas trzeba się doskonalić, dawać fanom coś nowego;
- 8) przenikanie gwiazd popu do branży filmowej;
- 9) wpływ kultury komiksowej (mangi).

Wymienieni przeze mnie artyści to postaci wyróżniające się wśród produkcji wytwórni tajwańskich. Piszą, komponują, są instrumentalistami. Niektórzy łączą muzykę tradycyjną z popularną. Czy na podstawie ich twórczości można odpowiedzieć na pytanie o kopiowanie i tworzenie nowych stylów w muzyce popularnej Azji? Większość z nich czerpie z tradycji, ale trzeba zaznaczyć, że nie wszyscy robią to w sposób pogłębiony. Bardzo często włączają do swoich utworów jedynie brzmienie tradycyjnych instrumentów. Kulturowanie tradycji, nawet w tak zewnętrznej formie, jest jednak osobliwością chińskiej mentalności. Po części ma zapewne też związek z napływem muzyki zachodniej, z kryzysem chińskiej tożsamości po rewolucji kulturalnej. Jest więc przejawem dążenia – poprzez powrót do przeszłości – do odpowiedzi na kluczowe pytanie, kim jesteśmy.

Z jednej strony artyści mandopopu chcą więc być nowocześni w rozumieniu zachodnim i tworzyć własną muzykę popularną, z drugiej zaś chcą podtrzymać własną tożsamość. Wydaje się, że mandopop jest nowym, lecz eklektycznym miksem kulturowym (i muzycznym) Zachodu i Wschodu. Pytanie o tożsamość, oryginalność, miejsce pozostaje więc otwarte. Trzeba będzie poczekać jeszcze kilka lat, by zobaczyć, czy pojawi się na rynku kolejny Wang Lee Hom z nowym wielokulturowym stylem, czy może raczej któraś z kultur okaże się dominująca i wchłonie inne.

## SUMMARY

### MUSIC IN CHINA. FROM TRADITION TO MODERNITY

This work is a reflection on the perception of music and its place in Chinese culture and the changes they introduced the emergence of Western music.

Music in China was playing a huge role in society since the antique times. It was believed that music has a magic power. But besides it's role in religion and cult, music has been using for a political matters, what is shortly describe in this article. The author stops in 1980's taking this years as an important time for Western popular music appearing in China. In



that times rock music started to be more into politics than artists wanted. This article is an attempt of making a short sketch through history of Chinese rock and coming a new music – a western pop. The author want to show how it looks like music entertainment now and how it was born. The article is also giving fast description of the biggest and most powerful music labels and giving some starts names.

There rest of article is about two most influential and talented pop stars in Chinese music, who are Wang Lee Hom and Jay Chou. Both of musician started their carrier in the last years of XX century and are invincible till today, still bringing something new to theirs musical styles and new released albums.

In the end of this article author is trying to find some specific characteristic of Chinese popular music and it's entertainment.