

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Wydział Wokalno-Aktorski

Katedra wokalistyki

Dziedzina sztuki: sztuki muzyczne

SHENGLIN YIN

**Studium kreacji ról tenorowych w operze
na przykładzie opery Verdiego *Traviata* i opery**

Shi Guangnana *Żaloba*

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

ad. dr hab. Artura Stefanowicza

Warszawa 2021

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Studium kreacji ról tenorowych w operze na przykładzie opery Verdiego *Traviata* i opery Shi Guangnana *Żaloba*” 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 wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

Spis treści

ABSTRAKT	4
1. WYBÓR TEMATU I WARTOŚĆ BADAŃ	5
1.1 Wybór tematu	5
1.2 Wartość badań	6
2. ZAKRES I METODOLOGIA BADAŃ	8
2.1 Zakres badań	8
2.2 Metodologia badań	10
3. STAN BADAŃ	11
ROZDZIAŁ I KLUCZOWE ELEMENTY KREACJI ROLI TENOROWEJ W OPERZE	15
1.1 TENOR	15
1.1.1 Geneza XIX-w. „nowego głosu tenorowego”	15
1.1.2 Typologia głosów tenorowych	19
1.1.3 Unikalność i niezastąpioność głosu tenorowego	25
1.2 OPERA JAKO MACIERZ KREACJI ROLI	26
1.2.1 Ewolucja opery	27
1.2.2 Kompleksowa estetyka opery	41
ROZDZIAŁ II POCHODZENIE ANALIZOWANYCH RÓL TENOROWYCH	44
2.1 GENEZA ROLI TENORA W OPERZE VERDIEGO <i>LA TRAVIATA</i>	44
2.1.1 <i>Dama kameliowa Aleksandra Dumas</i>	44
2.1.2 <i>Opera Verdiego Traviata</i>	45
2.1.3 <i>Postać Alfreda w operze</i>	46
2.2 GENEZA ROLI TENORA W OPERZE SHI GUANGNANA <i>ŻAŁOBA</i>	48
2.2.1 <i>Żałoba Lu Xuna</i>	48
2.2.2 <i>Opera Shi Guangnana Żałoba</i>	49
2.2.3 <i>Postać Juanshenga w operze</i>	50
2.3 ANALIZA PODOBIENSTW I RÓŻNIC	51
2.3.1 <i>Podobieństwa i różnice w dziełach literackich</i>	51
2.3.2 <i>Podobieństwa i różnice w strukturach dzieł</i>	55
2.3.3 <i>Podobieństwa i różnice w stylu i charakterze</i>	56
ROZDZIAŁ III PROCES KREACJI ROLI TENOROWEJ W OPERZE	64
3.1 OSTATECZNY CEL KREACJI - WIZERUNEK OPEROWY	64
3.2 KOMPLEKSOWOŚĆ WIZERUNKU OPEROWEGO	67
3.3 PROCES ROZWOJU I DOPEŁNIANIA SIĘ	71
3.3.1 <i>Formy muzyczne w operze</i>	71
3.3.2 <i>Przemiany emocjonalne: wskazanie zasadniczych elementów ukrytej esencji wizerunku</i>	81
3.3.3 <i>Racjonalne rozplanowanie punktów kulminacyjnych</i>	99
PODSUMOWANIE	109
BIBLIOGRAFIA	111

Abstrakt

Niniejsza praca ma na celu wszechstronne ukazanie zagadnienia kreacji roli tenorowej poprzez analizę i opis istotnych elementów, które się na nią składają. Autor pragnie pokazać, iż kreacja roli tenorowej podporządkowana jest całości dzieła operowego i stanowi ekspresję piękna opery. W dysertacji wyszczególniono poszczególne komponenty dzieła operowego z punktu widzenia estetyki operowej, a także zdefiniowano koncepcję oraz funkcję procesu kreacji roli tenorowej w operze.

Dzisiejsze techniki śpiewu tenorowego wywodzą się z XIX wieku. Ewolucja europejskiego humanizmu przyczyniła się do rozwoju opery i wykształcenia „nowego głosu tenorowego”. W operach powstających od I połowy XIX wieku role męskie zostały przypisane mężczyznom, a żeńskie kobietom. Począwszy od tego okresu, śpiew i gra aktorska stały się znów równoprawnymi elementami dzieła operowego, a technika została podporządkowana treści, co zarazem oznaczało podporządkowanie śpiewu rozwojowi fabuły. Pojawienie się licznych wybitnych śpiewaków tenorowych stało się katalizatorem rozwoju techniki śpiewu tenorowego, na skutek czego tenor zyskał pozycję głosu o unikalnej technice śpiewu i barwie, a także zaczął spotykać się z dużym zainteresowaniem i uznaniem ze strony kompozytorów. Ten historyczny zwrot oraz dalszy rozwój głosu tenorowego stały się podstawą do zawartych w niniejszej pracy rozważań na temat zasadniczych koncepcji estetyki operowej oraz unikalności i znaczenia kreacji roli tenorowej.

Badania i opis procesu kreacji roli tenorowej powinny mieć szersze zastosowanie. Dlatego też zagadnienie to zostało omówione na przykładzie dwóch oper, jednej z repertuaru chińskiego, drugiej z włoskiego. Choć historia rozwoju opery w tych krajach różni się zarówno pod względem kierunku, jak i ram czasowych, to nie stanowi to przeszkody z punktu widzenia współczesnych koncepcji estetyki operowej. W niniejszej pracy przedstawiona została analiza formy, treści, stylu i medium w kreacjach ról tenorowych w operach *Traviata* i *Żaloba*, a także omówione zostało pokrótce zagadnienie estetyki formy, treści, stylu i medium. Ustalono, iż ostatecznym celem kreacji roli tenorowej jest wizerunek operowy, a także szczegółowo opisano poszczególne elementy wizerunku operowego, odzwierciedlające holistyczne piękno dzieła operowego. Tym samym dowiedziono tezy autora, iż „kreacja roli tenorowej powinna zostać wyniesiona na poziom kreacji wizerunku postaci, tak aby rola tego procesu twórczej kreacji rozpatrywana była w szerszym kontekście całokształtu dzieła operowego”.

Słowa kluczowe: opera, tenor, kreacja roli, wizerunek operowy, holistyczne piękno opery

Wstęp

1. Wybór tematu i wartość badań

1.1 Wybór tematu

Wybór tematu podyktowany został przede wszystkim doświadczeniami autora zbieranymi podczas nauki i praktyki wykonawczej. Udział w licznych inscenizacjach oper chińskich i zagranicznych pozwolił autorowi osobiście przekonać się o głębi sztuki operowej. Opera to niezwykle holistyczna forma sztuki, w której kreacja roli odgrywa bardzo istotną rolę. Cały proces kreacji roli jest złożoną sztuką występu scenicznego. Jej sedno stanowi połączenie śpiewu z grą sceniczną, mające na celu stworzenie wizerunku postaci i ukazanie rozwoju fabuły. Wiele faktycznych przykładów dowodzi iż to, jak udana jest kreacja poszczególnych ról operowych ma bezpośredni wpływ na sukces lub porażkę całej opery. Dlatego też kreacja roli operowej powinna być dla każdego aktora operowego przedmiotem ciągłej nauki i poszerzania horyzontów.

Po drugie, autor jest tenorem lirycznym, dlatego też doskonale zdaje sobie sprawę z wagi kreacji roli tenorowej w wielu operach. Nie tylko role tenorowe często stanowią postaci kluczowe w operze, ale również ich partie nieraz stawiają poprzeczkę umiejętności technicznych niezwykle wysoko. Współcześnie stosowane w śpiewie tenorowym techniki wokalne wywodzą się z XIX-w. Włoch i rozwijają się po dzień dzisiejszy. Na przestrzeni 200 lat pojawiła się na kartach historii liczna grupa wybitnych śpiewaków tenorowych. Śledzenie źródeł współczesnych technik śpiewu tenorowego oraz analiza nagrań mistrzów śpiewu tenorowego stanowią doskonałe przygotowanie do kreacji roli tenorowej w operze. Badania takie pozwalają na czerpanie z doświadczeń wybitnych wykonawców operowych, wyciąganie cennych wniosków i kształtowanie własnych opinii.

Podsumowując, nauka i udział w licznych inscenizacjach operowych pozwoliły autorowi dostrzec złożoność procesu kreacji roli operowej. Proces ten kończy się dopiero w momencie opadnięcia kurtyny, kiedy wizerunek postaci operowej został ukazany publiczności w całości. W trakcie tego procesu „aktor powinien zwrócić uwagę, aby sposób zachowania na scenie odpowiadał logice muzyki, aby każdy ruch i gest pozostawał w zgodzie ze wskazówkami muzycznymi i muzyczną ekspresją”.¹ Mówiąc inaczej, przed kreacją roli operowej, aktor

¹ Liu Qingsu 刘庆苏, *Sztuki muzyczne i teatralne - opera* (音乐戏剧艺术-歌剧) [M], Dunhuang Wenyi Chubanshe, Lanzhou 2000, str. 439

operowy powinien najpierw zrozumieć zamysł artystyczny kompozytora i librecisty, zapoznać się z muzyczną interpretacją tekstu, opanować charakterystykę wykonawczą opery i dopasować grę sceniczną do muzyki, w twórczy sposób łącząc tekst, muzykę i grę aktorską. Dlatego też tak ważne jest, aby śpiewak tenorowy, wcielający się w bohaterów tak istotnych w wielu operach, podchodził do przygotowania do roli ze szczególną starannością, starając się lepiej zrozumieć jej miejsce i znaczenie w dziele operowym jako całości. Tylko w ten sposób można lepiej zrozumieć zamysł twórczy kompozytora i librecisty. Hegel nawoływał do „rozumienia sztuki z naukowego punktu widzenia (...), ukazania w jaki sposób łączą się one w spójną, harmonijną całość”². Podobnie jest z kreacją roli operowej. Powinniśmy podnieść poprzeczkę wyżej, wynosząc interpretację roli operowej na poziom kreacji wizerunku postaci operowej i spojrzeć na znaczenie procesu twórczego odtworzenia wizerunku postaci z perspektywy holistycznego piękna dzieła operowego. Dlatego też zagadnienie kreacji roli tenorowej należy rozpatrywać w kontekście holistycznego piękna opery, któremu kreacja ta powinna być podporządkowana. Tylko w ten sposób złożony proces artystycznej realizacji osiągnąć może swój ostateczny, właściwy cel.

1.2 Wartość badań

Opera, będąca sztuką o charakterze wysoko syntetycznym, zyskała uznanie w oczach całego świata. Wiele krajów i regionów poszczycić się może rodzimą twórczością operową na najwyższym poziomie. W dzisiejszym społeczeństwie, charakteryzującym się tak rozwiniętą komunikacją, wybitnym międzynarodowym aktorom operowym stawia się coraz wyższe wymagania. W wielu przypadkach wymaga się od nich udziału w licznych inscenizacjach oper z różnych krajów i autorstwa różnych kompozytorów. W związku z tym niezwykle istotne jest właściwe spojrzenie na proces tworzenia roli operowej i jego efekt końcowy, zrozumienie jego specyfiki i rządzących nim zasad zewnętrznych i wewnętrznych.

Po pierwsze, wartość niniejszej pracy przejawia się we wzbogaceniu badań nad kreacją ról tenorowych w operze. Cytując za Konstantinem Stanisławskim: „Nadeszła era aktora. To on jest gwiazdą teatru operowego, (...) opera potrzebuje nie tylko wybitnych śpiewaków, ale i wybitnych aktorów. Sztuka teatralna i sztuka wokalna, muzyczna powinny harmonijnie współistnieć”³. W rzeczy samej, aktor poprzez pracę nad rolą dokonuje rekonstrukcji treści, formy i stylu opery, dlatego też pełne dane historyczne o dziele operowym powinny obejmować szczegółowy zapis postaci. Wielu aktorów, pracując nad rolą przesadnie skupia się na

² Hegel G.W.F., *Estetyka* [M], tłum. Zhu Guangqian, Waiyu Jiaoxue Yu Yanjiu Chubanshe 2019, str. 5

³ Stanisławski K., *Stanisławski* (tom 6) [Z], tłum. Zheng Xuelai, Zhongyang Bianyi Chubanshe 2012, str. 235

subiektywnej kreacji postaci. Nie zdają sobie oni sprawy z tego, że z jednej strony wcielenie się w rolę jest procesem artystycznej sublimacji, podczas którego tworzy się wizerunek postaci, uwzględniający jej charakterystykę, temperament i emocje, z drugiej jednak tak wykreowany wizerunek musi mieścić się w ramach wyznaczonych przez treść, formę i stylistykę opery. Zbyt powierzchowne studia nad rolą nie pozwala na wyniesienie jej na poziom pełnowymiarowego wizerunku postaci. Z kolei zbyt subiektywna kreacja prowadzi do oderwania od macierzy opery, przez co traci sens istnienia.

Po drugie, praca ta stanowi wkład w badania z zakresu operologii. W chińskich kręgach operowych badania operologiczne znajdują się w fazie początkowej. Zgłębienia wymagają m.in. takie zagadnienia jak wewnętrzne i zewnętrzne reguły rządzące wykonaniem roli operowej, czy spojrzenie na operę z perspektywy kontekstu kulturowo-społecznego i kanonów estetycznych, dlatego też przegląd i analiza refleksji dotyczących kreacji ról tenorowych w chińskich i zachodnich operach posiada duże znaczenie dla wzmocnienia teoretycznych podstaw operologii w Chinach.

Po trzecie, w praktyce wykonawczej, niektórzy młodzi aktorzy operowi zwracają uwagę wyłącznie na piękno brzmienia, nie doceniając znaczenia lub nie potrafiąc włączyć do swojego wykonania tła przedstawianej historii, współczesnych form ekspresji artystycznej, interpretacji muzycznej, analizy zapisu nutowego, historycznego znaczenia postaci i ich kulturowo-społecznego kontekstu. Zjawisko to wskazuje na słabe ogniwo w kształceniu chińskich aktorów operowych. Obecnie nie ma w Chinach uczelni specjalizujących się w kształceniu reżyserów i aktorów operowych. Wielu młodych aktorów operowych trafia na deski teatrów operowych zaraz po ukończeniu studiów muzycznych na wydziale wokalistyki. Dopiero po rozpoczęciu pracy w operze, metodą prób i błędów zdobywają oni doświadczenie, co sprawia, iż wielu młodych wykonawców „potrafi jedynie śpiewać, a nie potrafi grać”. Sytuacja taka negatywnie wpływa na rozwój opery w Chinach. W związku z powyższym, spojrzenie wstecz, czerpanie z cennych doświadczeń minionych pokoleń śpiewaków operowych, dostarczenie pedagogom teoretycznych podstaw nauczania i zwrócenie uwagi na tak szczegółowe zagadnienie jak rozumienie i kreacja roli operowej, jest niezwykle istotne w kształceniu młodych aktorów operowych.

Po czwarte, wybrany przez autora temat jest istotny dla rozwoju współczesnej opery chińskiej. „Współczesny świat jest światem otwartym, dlatego rozwój Chin nie może mieć miejsca w oderwaniu od świata”⁴. Opera stanowi ważne medium dla wzmocnienia wymiany

⁴ Deng Xiaoping 邓小平, *Wybór pism*, t. 3 (邓小平文选, 第3卷) [G], Renmin Chubanshe 1989, str. 64

kulturowej z zagranicą, a także podniesienia statusu kraju na arenie międzynarodowej. Aby opera chińska mogła dalej się rozwijać, powinna dążyć w kierunku internacjonalizacji, a co za tym idzie, musi posiadać twórców i wykonawców operowych na światowym poziomie. Misją naszego pokolenia jest innowacyjny rozwój opery chińskiej poprzez promocję rodzimej kultury, stworzenie silnej grupy profesjonalnych aktorów operowych reprezentujących światowy poziom oraz czerpanie w większym zakresie z doświadczeń rozwoju opery zachodniej.

2. Zakres i metodologia badań

2.1 Zakres badań

Przedmiotem badań niniejszej pracy są role tenorowe w operze Verdiego *Traviata* i operze Shi Guangnana *Żaloba* (伤逝). Wybór oper do analizy nie jest przypadkowy.

Po pierwsze, wiek XIX uznać można za złoty wiek głosów męskich w operze, co przejawiało się m.in. w rozwoju technik wokalnych, pojawieniu się wybitnych śpiewaków operowych oraz obfitości dzieł operowych, w których głosy męskie odgrywały kluczową rolę. W książce Shang Jiaxiang *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* pojawia się termin „śpiewak tenorowy nowego rodzaju”. W opracowaniu tym znaleźć można również następujący fragment: „W kwietniu 1837 roku artykule zatytułowanym „Wielka rewolucja głosu tenorowego”, Berlioz w następujących słowach opisał to, co rozegrało się podczas występu owego wieczoru: „(...) gdy na scenie pojawił się ten odważny artysta, każdą sylabę artykułował z mocą, a przy wysokich dźwiękach słyhać było rezonans z wykorzystaniem rejestru piersiowego. Nikt z siedzących na widowni nie spodziewał się tak poruszającej siły ekspresji, tak przepięknej barwy. Na widowni zaległa kompletna cisza, pełna zaskoczenia, wyczekiwania, podziwu i niepokoju (...) Ogłuszający aplauz dał wyraz poruszeniu dwóch tysięcy serc, takiego artystę ma się okazję usłyszeć dwa, może trzy razy w życiu. Oklaski publiczności były rekompensatą dla jego wieloletniej, ciężkiej pracy.”⁵ Opis ten odnosi się do występu „śpiewaka tenorowego nowego rodzaju”, Gilberta Dupreza (1806-1896) w roli Arnolda w inscenizacji opery Rossiniego *Wilhelm Tell* 17 kwietnia 1837 roku. Występ ten wywołał sensację w całej Europie. Zaprezentowana przez Dupreza nowa technika śpiewu została szeroko zastosowana w późniejszej operze włoskiej. Nadejście nowej epoki w śpiewie operowym pociągnęło za sobą nowy rozdział w historii opery. Wybór opery włoskiej z tego okresu jest więc wysoce

⁵ Shang Jiaxiang 尚家骧, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐发展史) [M], Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 2009, str. 147-148

uzasadniony zarówno z punktu widzenia historycznego rozwoju opery, jak i zastosowania technik wokalnych, z perspektywy twórczości, jak i praktyki operowej. W związku z powyższym, autor uznał twórczość wybitnego włoskiego kompozytora operowego Giuseppe Verdiego (1813-1901) za doskonały wybór.

Analiza głosu tenorowego przedstawiona w niniejszej pracy obejmuje jego rozwój od czasów Dupreza, tj. w ujęciu *Historii rozwoju europejskiej muzyki wokalne* Shang Jiaxianga, od pojawienia się tzw. „głosu tenorowego nowego rodzaju” do „współczesnego głosu tenorowego”. Jeden z rozdziałów pracy poświęcony zostanie omówieniu tendencji rozwojowych oraz wybitnych śpiewaków operowych tego okresu.

Opera Verdiego *Traviata* wywarła ogromny wpływ na rozwój opery w Chinach. Również w historii opery zachodniej zajmuje ona niezwykle istotne miejsce. Od ponad stu lat nie schodzi ona z desek teatrów operowych na całym świecie i pozostaje jedną z najczęściej wystawianych oper. *Traviata* była pierwszą zagraniczną operą wystawioną w Chińskiej Republice Ludowej. Pod okiem radzieckich ekspertów, Chińska Centralna Opera przygotowała inscenizację dzieła Verdiego w chińskiej wersji językowej, której premiera miała miejsce w grudniu 1956 roku w pekińskim Teatrze Tianqiao i spotkała się z gorącym przyjęciem. Po dziś dzień różne wersje tej opery często goszczą na deskach teatrów operowych w całym Chinach. *Traviata* stała się w Kraju Środka niemal synonimem opery zachodniej, co dowodzi jej popularności i szerokiego zasięgu. Nieżyjący już kompozytor Jiang Dingxian wspominał, iż już na początku lat trzydziestych miał okazję oglądać *Traviatę* i inne opery w wykonaniu zagranicznej trupy operowej „San Carlo”. Był to najprawdopodobniej najwcześniejszy zachodni występ operowy w Chinach. Również tłumaczenie powieści, będącej inspiracją opery oraz powstała na jej kanwie sztuka teatralna były pionierskimi przedsięwzięciami.⁶

Opera *Żaloba* została napisana przez Shi Guangnana dla upamiętnienia wybitnego pisarza Lu Xuna w 1981 roku i w tym samym roku wystawiona w Pekinie. „*Żaloba* nie tylko otworzyła nowy rozdział opery seria nowego okresu⁷, ale na stałe zapisała się na kartach historii opery chińskiej i w pełni zasłużyła na miejsce na liście „klasycznych dzieł chińskiej muzyki XX wieku”⁸. *Żaloba* to pierwsza chińska opera seria w ścisłym tego słowa znaczeniu. Posiada ona,

⁶ *Dama kameliowa* Aleksandra Dumasa była pierwszym przetłumaczonym na język chiński zachodnim dziełem literackim i ukazała się w 1897 roku w tłumaczeniu Lin Shu pod tytułem *Historia paryskiej damy kameliowej* (巴黎茶花女遗事). Pierwsza chińska inscenizacja teatralna, w wykonaniu m.in. Li Shutonga, miała miejsce w 1907 roku w Japonii i oparta była również o fragmenty *Damy kameliowej*.

⁷ Określenie „nowy okres” odnosi się do lat osiemdziesiątych XX wieku, po trzeciej sesji plenarnej KC KPCh XI kadencji.

⁸ Ju Qihong 居其宏, *Współczesne przejawy holistycznego piękna opery* (歌剧综合美的当代呈现) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2006, str. 385

podobnie jak *Traviata*, formę *opera a numeri*, podobnie też jak *Traviata* stanowi adaptację powieści. Przed powstaniem opery, dużą popularnością cieszyła się oparta na powieści sztuka teatralna, dzięki czemu ten przesycony tragizmem utwór miał doskonałą podbudowę literacką i społeczną. Ponadto, role tenorowe w obu omawianych operach wykorzystują technikę bel canto. W związku z powyższym, analiza porównawcza wybranych oper jest jak najbardziej uzasadniona i istotna z badawczego punktu widzenia.

2.2 Metodologia badań

Niniejsza praca rozpoczyna się od uporządkowania i przedstawienia rozwoju głosu tenorowego od XIX wieku po czasy współczesne, ze wskazaniem kierunków rozwoju i przedziałów czasowych. Przy omówieniu każdego z okresów podane są przykłady wybitnych śpiewaków, z wyszczególnieniem ich cennych doświadczeń i odkryć. Skrótowe ujęcie ewolucji sztuki operowej pozwala na prześledzenie okresu zmian w śpiewie tenorowym oraz ścisłych zależności między rozwojem opery a rozwojem techniki śpiewu tenorowego, które wzajemnie na siebie oddziaływały. Następnie z perspektywy holistycznego piękna opery ukazane zostanie zagadnienie kreacji roli operowej, która stanowi „nośnik” osadzony w „macierzy” dzieła operowego. Będzie to stanowiło punkt wyjścia do dalszych rozważań. Tym samym podkreślone zostanie założenie niniejszej pracy, iż kreacja roli operowej musi być podporządkowana kategoriom estetycznym „macierzy” i powinna dążyć do wykreowania wizerunku operowego spójnego z wizją całości.

Zastosowanie metody analizy porównawczej w odniesieniu do ról tenorowych w dwóch wybranych operach pozwoli na ukazanie ich podobieństw i różnic. Libretto i muzyka zostaną poddane analizie z punktu widzenia omówionych w poprzednim rozdziale koncepcji piękna formy, piękna treści i piękna indywidualnego stylu, co umożliwi lepsze zrozumienie zamysłu twórczego librecisty i kompozytora. Jednocześnie będzie to doskonała podstawa teoretyczna pod szczegółową analizę i wnioski przedstawione w kolejnym rozdziale.

Objaśnienie definicji wizerunku oraz omówienie holistycznej kreacji wizerunku operowego. Wychodząc z założenia, że wizerunek rozwija się i realizuje w sposób dynamiczny, partie tenorowe zostaną poddane analizie z punktu widzenia piękna formy, a sedno wizerunku (portret emocjonalny) z punktu widzenia piękna treści i indywidualnego stylu. W procesie tym przedstawione zostaną osobiste uwagi praktyczne dotyczące m.in. partii wokalnych, frazowania, tekstu, techniki śpiewu głosem tenorowym, np. w których partiach na głos tenorowy widoczne są różnice stylistyczne między dwoma omawianymi operami, które partie lub frazy pokazują emocje i charakter bohaterów, w jaki sposób za pomocą środków aktorskich

kreować rolę tenorową w partiach innych bohaterów, czy też lepiej rozumieć sposób, w jaki kompozytor rozplanował narastanie napięcia dramatycznego w operze. Nawiązując do zdania z poprzedniego rozdziału i uzupełniając je: w procesie studiów nad rolą, aktor operowy powinien najpierw poznać libretto i muzykę, zgłębić zamysł twórczy librecisty i kompozytora, przyrzeć się muzycznej interpretacji tekstu, opanować muzyczną specyfikę spektaklu oraz włączyć do muzyki elementy ruchu scenicznego, w oryginalny sposób łącząc tekst, muzykę i grę sceniczną, a tym samym wkraczając w sferę artystycznej twórczości. W ten sposób kreacja postaci stanie się integralnym elementem holistycznego piękna dzieła operowego.

W niniejszej pracy zastosowano przegląd literatury, metodę statystyczną i analizę porównawczą, by umieścić głos tenorowy i operę w szerszym kontekście społecznym, ukazać unikalność i niezastąpioność kreacji ról tenorowych z perspektywy m.in. rewolucji humanistycznej, zmian historycznych i ewolucji myśli estetycznej. Wychodząc z założenia, iż kreacja roli tenorowej podporządkowana jest „macierzy” dzieła operowego, autor postara się pokazać wzajemne zależności między rozwojem sztuki operowej a zmianami zachodzącymi w technice śpiewu tenorowego w ujęciu periodycznym i ciągłym. Następnie omówione zostaną relacje między „nośnikiem”, za który uznać można kreację roli tenorowej a „macierzą”, którą stanowi opera, będąca sztuką o wysokim stopniu syntetyczności. W oparciu o studium przypadku, na przykładzie analizy konkretnych fragmentów *Traviaty* i *Żaloby* w wykonaniu wybitnych tenorów, ukazany zostanie proces realizacji wizerunku postaci operowej. Jednocześnie z perspektywy piękna formy, treści i indywidualnego stylu omówione zostaną kluczowe elementy odegrania roli, takie jak partie operowe, portret psychologiczny, relacje między bohaterami, emocje, tematy i punkty kulminacyjne. Wszystkie te elementy powinny ściśle współgrać, rozwijać się i kreować wizerunek postaci spójny z zamysłem estetycznym opery jako całości.

3. Stan badań

Literatura przedmiotu z zakresu historii techniki śpiewu głosem operowym i rozwoju opery jest niezwykle bogata i obejmuje liczne krajowe i zagraniczne badania, publikacje książkowe, dysertacje, czasopisma i tłumaczenia. Przykład stanowią m.in. takie publikacje, jak Shang Jiayang, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐发展史); Liu Qingsu, *Sztuki muzyczne i teatralne* (音乐戏剧艺术); Qian Yuan i Lin Hua, *Zarys opery* (歌剧概论); Guan Jinyi, *Historia zachodniej sztuki wokalne* (西方声乐艺术史); L. Solovtsova, *Giuseppe Verdi* (tłum. Mai Deyi i in.); *Verdi. Wybór listów* (tłum. Li Jifang, Chen Dengyi, Gao Shiyan);

F. Lamperti i in., *Trening wokalny: zbiór doświadczeń pedagogicznych światowych mistrzów wokalistyki* (嗓音遗训: 世界声乐史上历代大师教学经验荟萃, tłum. Li Weibo); Zou Benchu, *Wokalistyka: Badanie systemu pedagogiki wokalnej Shen Xianga* (歌唱学: 沈湘歌唱学体系研究). Wybitny włoski pedagog wokalny II połowy XIX wieku, Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) napisał książkę *Techniki bel canto*. Jednocześnie hiszpański pedagog wokalny Manuel Garcia II (1805-1906) wynalazł laryngoskop i zastosował go do badań z zakresu wokalistyki, co przyczyniło się do rozkwitu badań nad bel canto z fizjologicznego punktu widzenia. Na początku XX wieku technika bel canto osiągnęła już dojrzałą fazę rozwoju i wytworzyła złożony system, uwzględniający badania interdyscyplinarne. W okresie tym mistrzowie śpiewu, tacy jak Enrico Caruso, Lilli Lehmann i Gino Bechi, dzięki swojemu bogatemu doświadczeniu scenicznemu dokonali cennego wkładu w badania nad techniką bel canto. Jednocześnie w badaniach zaczęto szerzej stosować nowoczesne techniki naukowe, a połączenie w badaniach interdyscyplinarnych różnych dziedzin nauki, takich jak fizjologia, medycyna, fizyka, psychologia i językoznawstwo, pozwoliło na osiągnięcie doskonałych wyników, co stworzyło solidne podstawy do rozwoju technik wokalnych we współczesnym śpiewie tenorowym.

Krajowe badania nad operą *Żaloba* ograniczają się one głównie do prac naukowych i artykułów skupiających się analizie wybranych fragmentów, jak np. Zhao Shilan, Guo Jianming, Chu Jing: *Yin Xiumei w dialogu poza czasem i przestrzenią, na przykładzie kreacji scenicznej głównej bohaterki opery „Żaloba”* (殷秀梅跨越时空的对话—以歌剧《伤逝》女角儿表演艺术为例), *Dangdai Yinyue* 05.02.2020; Yan Wei: *Próba analizy partii „Szmer wiatru” z opery „Żaloba”* (试析歌剧《伤逝》选段---《风萧瑟》), *Beifang Yinyue* 30.12.2019; Zhang Molan: *Analiza wykonania partii „Ostatnie promienie zachodzącego słońca” i „Szmer wiatru” z opery „Żaloba”* (歌剧《伤逝》中《一抹夕阳》、《风萧瑟》的演唱实践分析), praca magisterska z Yunnan Yishu Xueyuan, 30.06.2018; Wu Yan: *Analiza kreacji postaci i wykonania partii Zijun z opery „Żaloba”* (歌剧《伤逝》中子君的人物形象塑造及演唱分析), praca magisterska z Henan Shifan Daxue, 01.05.2018. Wszystkie te opracowania są stosunkowo jednostronne, brakuje publikacji ukazujących zagadnienie kreacji roli tenorowej z perspektywy holistycznego piękna dzieła operowego.

Jeśli chodzi o zagraniczne materiały związane z operą *Żaloba*, to są one niezwykle skąpe. Zasadniczym tego powodem jest fakt, że jedyne dostępne zachodnie nagranie tej opery to fragmentaryczny zapis z prób do występu grupy chińskich artystów z wybitnym tenorem Cheng Zhi na czele w Niemczech w 1995 roku. Z punktu widzenia analizy nagrań, materiał ten posiada

pewną wartość porównawczą, jednak brakuje zachodnich opracowań, które mogłyby wnieść coś nowego do badań nad omawianym tematem.

Chińskie badania nad operą *Traviata* skupiają się na analizie muzycznej oraz holistycznym pięknie i wartości opery z punktu widzenia filozofii i estetyki. Na przykład w publikacji Zhang Junqinga *Analiza muzyki operowej* (歌剧音乐分析) znaleźć można analizę muzyczną *Traviaty*, poruszającą m.in. takie zagadnienia jak struktura dramatyczna, czy zastosowanie recytatywu. Oprócz tego, istnieje szereg prac analizujących wybrane arie z tej opery, przede wszystkim z punktu widzenia technik kompozytorskich. Niezwykle nieliczne są jednak opracowania omawiające wpływ wyników tego rodzaju analiz na praktykę wykonawczą i sposoby, w jakie wykonawcy mogliby czerpać inspirację z prac akademickich. W Chinach dość powszechne jest zjawisko oderwania analizy muzycznej od analizy wykonawczej. Teoretycy podejmujący się analizy muzycznej rzadko zwracają uwagę na zagadnienia praktyczne, a wykonawcom często brakuje umiejętności głębokiej analizy wykonawczej, co sprawia, że ich analiza ogranicza się przede wszystkim do refleksji związanych z własnym doświadczeniem.

Zagraniczne opracowania dotyczące *Traviaty* są nie tylko liczniejsze niż chińskie, ale charakteryzują się też większą szczegółowością i szerszą perspektywą badawczą. Wynika to m.in. z dostępu do doskonałych materiałów źródłowych, takich jak materiały historyczne, nutowe i audiowizualne. W ostatnich latach, dzięki odkryciu większej ilości rękopisów i materiałów historycznych, a także dzięki pojawieniu się nowej perspektywy badawczej, skupiającej się na wykonawczym aspekcie opery i analizie nagrań, zauważyć można zupełnie nowe trendy w badaniach międzynarodowych. Na przykład w książce *The Sounds of Paris in Verdi's La traviata* (wydanie angielskie Cambridge University Press 2013, oryginalnie w języku włoskim), Emilio Sala spojrział na tę słynną operę z nowej perspektywy, odtwarzając środowisko kulturowe XIX-w. Paryża. Począwszy od 1847 roku Verdi spędził w Paryżu niemal dwa lata, często oglądając występy teatralne, którym nierzadko towarzyszyła nietuzinkowa muzyka. W okresie tym miał też okazję na własne oczy zobaczyć premierę *Damy kameliowej* Aleksandra Dumasa, która wywarła na nim głębokie wrażenie. Książka Sali oparta została o cenne materiały źródłowe, takie jak niepublikowane wcześniej utwory muzyczne, artykuły prasowe, rzadkie dokumenty i zdjęcia. Dogłębna analiza orkiestracji spektaklu *Dama kameliowa* i jej faktury muzycznej rzuca nowe światło na *Traviatę*, zmieniając sposób jej postrzegania.

Wśród opracowań przedstawiających zagadnienie opery z perspektywy estetyki wymienić należy m.in. takie pozycje, jak Zofia Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej* (tłum. Yu

Runyang); Qi Zhixiang, *Historia współczesnej estetyki chińskiej* (中国现当代美学史); Paul Henry Lang, *Muzyka w cywilizacji zachodniej* (*Music in Western Civilization*; tłum. Gu Lianli, Zhang Hongdao, Yang Yandi, Tang Yading); Ju Qihong, *Zarys estetyki operowej* (歌剧美学论纲); Charles Rosen, *Muzyka i emocje* (*Music and Sentiment*; tłum. Luo Xiaoran). Estetyka jest niezwykle obszerną dziedziną o głębokich implikacjach filozoficznych i licznych szkołach myśli. Większość publikacji dotyczących estetyki zatrzymuje się na poziomie rozważań teoretycznych, nie dotykając zagadnienia kreacji roli tenorowej w operze. Niniejsza praca wykorzystuje wybrane koncepcje estetyczne jako podstawę teoretyczną rozważań.

Rozdział I

Kluczowe elementy kreacji roli tenorowej w operze

Na skomplikowany proces artystycznej kreacji roli tenorowej składa się wiele istotnych czynników. Od śpiewaka tenorowego wymaga się nie tylko doskonałego opanowania techniki bel canto, która stanowi nośnik muzycznej interpretacji, ekspresji emocjonalnej i realizacji wizerunku postaci, ale także dojrzałej kreacji aktorskiej, odzwierciedlającej fabułę, uczucia bohatera i muzyczną warstwę dzieła operowego. Takie holistyczne podejście pozwala zaangażować zarówno zmysł słuchu, jak i wzroku odbiorcy, a także poruszyć najgłębsze struny serca, tworząc tym samym w umyśle widza kompletny muzyczny i charakterologiczny wizerunek postaci, głęboko osadzony w dziele jako całości. W niniejszym rozdziale zagadnienie kluczowych elementów interpretacji roli omówione zostanie z perspektywy rozwoju głosu tenorowego oraz opery, tj. „macierzy”, w której osadzona jest rola.

1.1 Tenor

1.1.1 Geneza XIX-w. „nowego głosu tenorowego”

Pod wpływem rozwoju muzyki kastratów w XVII wieku, tenor utracił zdobytą w średniowieczu czołową pozycję w sztuce wokalne. Gdy w XVIII wieku kobiety wkroczyły na scenę operową, zastępując w dużej mierze kastratów, tenor wciąż nie był w stanie odzyskać wcześniejszej świetności. Role tenorowe ograniczały się przede wszystkim do starców i posłańców, w najlepszym wypadku towarzysza bohatera lub pomniejszej postaci negatywnej. „Dopiero w XIX wieku, wraz z pojawieniem się w operze włoskiej zapotrzebowania na bardziej dramatyczny wysoki głos męski, tenor na nowo przyciągnął uwagę kompozytorów, w wyniku czego zaczął występować w rolach kochanków i bohaterów.”⁹

„I połowa XIX wieku, od oper seria i buffa Rossiniego, Donizettiego i Belliniego, po francuską operę heroiczną Meyerbeera, a nawet wczesny okres twórczości operowej Verdiego, określana jest w historii opery jako „nowy okres bel canto”, a także drugi po erze kastratów „złoty okres bel canto”¹⁰. W oparciu o powyższe stwierdzić można, że we Włoszech I poł. XIX wieku, wraz z zejściem ze sceny śpiewaków kastratów, które pośrednio przyczyniło się do

⁹ Qian Yuan 钱苑, Lin Hua 林华. *Geju gailun* (歌剧概论; *Zarys opery*). Shanghai Yinyue Chubanshe 2003, s. 81

¹⁰ Shang Jiexiang 尚家骧. *Ouzhou shengyue fazhan shi* (欧洲声乐发展史; *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne*). Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 2009, s. 114

rozwoju techniki bel canto w odniesieniu do głosów męskich, głosy te zaczęły stopniowo zyskiwać na znaczeniu. Wraz z początkiem XIX wieku rozpoczęła się era opery współczesnej, był to istotny punkt zwrotny, w którym role męskie zostały przypisane mężczyznom, a żeńskie kobietom, co stało się katalizatorem rozwoju techniki wokalne śpiewaków operowych. Choć w okresie tym nie było już śpiewaków kastratów, to utrzymano najwyższy poziom techniki wokalne, z tą różnicą, że paleta ekspresyjna wzbogaciła się o techniki wykorzystujące rezonans piersiowy, dające pełniejszy, mocniejszy wysoki głos męski. Począwszy od tego okresu, śpiew i gra aktorska stały się znów równoprawnymi elementami dzieła operowego, a technika została podporządkowana treści, co zarazem oznaczało podporządkowanie śpiewu rozwojowi fabuły.

Kompozytorzy I poł XIX wieku podtrzymali XVIII-w. tradycję tworzenia oper z myślą o konkretnych gwiazdach sceny operowej, skrojonych do ich umiejętności. Np. *Anna Bolena* Gaetano Donizettiego (1797-1848) została skomponowana dla sopranistki Giuditty Pasty (1798-1865), a główne role męskie w operach *I Puritani di Scozia* oraz *Il Pirate*, napisane zostały dla słynnego tenora Giovanniego Battisty Rubiniego (1795-1854). Opery Belliniego *La Sonnambula* i *Norma* również napisane zostały dla słynnej Pasty, a *Le prophete* Meyerbeera dla córki Manuela Garcii, Pauline Viardot (1821-1910). Praktyka ta utrzymała się aż do twórczości Verdiego i Wagnera w II poł. XIX wieku.

Tenorzy na początku XIX wieku wciąż pozostawali pod wpływem śpiewaków kastratów, co wynikało m.in. z faktu, że część pedagogów była kastratami. Śpiewacy ci potrafili doskonale posługiwać się rejestrem głowowym oraz falsetem i określani są terminem Tenore di Grazia. „Najlepsi z nich mogli z powodzeniem rywalizować z kobietami”¹¹. Do kategorii tej zaliczają się np. G. David (1789-1851) i A. Nozzari (1775-1832).

Pojawienie się w tym okresie kilku wybitnych śpiewaków tenorowych nadało głosowi tenorowemu nowe kierunki rozwoju. Słynny tenor Rubini, otworzył nowy rozdział w historii muzyki wokalne, kładąc podwaliny pod rozwój tenora dramatycznego i tenora spinto. Ponadto, budynki operowe stawały się coraz większe, zwiększała się także obsada orkiestry, co pozwalało na pełniejsze wykorzystanie potencjału ekspresyjnego orkiestry symfonicznej. Głos solisty musiał się przebić przez śpiew chóru i dźwięk orkiestry liczącej ponad 100 muzyków, co wymuszało rozwój techniki śpiewu. Co więcej, wraz ze zmianą tematyki dzieł operowych, silne konflikty dramatyczne stały się kluczowym elementem rozwoju fabuły. Tak więc począwszy od Rubiniego, śpiewacy tenorowi przestali zadowalać się wyłącznie subtelnym rejestrem głowowym i wykonaniem wysokich dźwięków falsetem, stopniowo zaczęli korzystać

¹¹ Shang Jiaxiang, op. cit., s. 146.

w większej mierze z rezonansu piersiowego, pozwalającego na uzyskanie pełniejszego, bardziej męskiego brzmienia głosu tenorowego. „Choć G.B. Rubini zaliczany jest do tenorów śpiewających XVIII-w. techniką, to dzięki do b² wykonywał pełnym głosem, a dopiero przy dźwiękach powyżej f² lub g² wykorzystywał rejestr głowowy lub falset.”¹² Po Rubinim pojawiła się grupa tenorów nowego rodzaju, którzy stali się sławni ze względu na bogaty, donośny, pełen dramatycznych emocji głos w wysokim rejestrze. Należeli do nich m.in. A. Nourrit (1802-1839), G. Duprez (1806-1896), E. Tamberlik (1821-1889), J. Reszke (1850-1925) i F. Tamagno (1850-1905).

Pojawienie się techniki śpiewu „coperto”

Gdy 17 kwietnia 1837 roku w Paryżu Gilbert Duprez wcielił się w rolę Arnolda w *Wilhelmie Tellu* Rossiniego, wywołał poruszenie w całej Europie. Śpiewak zapisał się na kartach historii muzyki wokalne jako „pierwszy tenor, który wykonał wysokie c z wykorzystaniem rejestru piersiowego, rozpoczynając jednocześnie nową erę techniki śpiewu „coperto”.”¹³ Jednakże z powodu nadmiernego korzystania z rejestru piersiowego oraz pozbawionej kontroli ekspresji emocjonalnej, w wieku 43 lat Duprez stracił młodzieńczą żywotność i elastyczność głosu. Nie oznacza to jednak, że jego innowacja nie miała znaczenia. Wszystkie nowe techniki wymagają bowiem długiego procesu rozwoju i doskonalenia.

Nazwa „coperto” pochodzi z języka włoskiego i oznacza krycie dźwięku, w języku francuskim używa się terminu „couvert”, w języku niemieckim „Gedeckte”, a w języku angielskim „covered” lub „closed”. Najwcześniejsze zapiski dotyczące tej techniki pochodzą od Dupreza. Niektórzy uważają tenora za twórcę techniki krycia dźwięku, inni są zdania, że istniała ona już na początku XIX wieku we Włoszech i była efektem poszukiwań i doskonalenia na przestrzeni pokoleń, nie zaś wynalazkiem jednej osoby. Według tej teorii Duprez nauczył się nowej techniki podczas studiów we Włoszech. W 1846 roku Duprez opublikował książkę *L'art du chant*, w której opisane zostały pewne zasady dotyczące techniki krycia dźwięku. W swym dziele tenor pisze, iż „nie ma uczniów, którzy śpiewając powyżej pewnego dźwięku nie odczuwają potrzeby zmiany rejestru”, co dowodzi konieczności zmiany rejestru. Technika śpiewu Dupreza spotkała się z poparciem dwóch ówczesnych lekarzy francuskich. W 1840 roku opublikowali oni artykuł rekomendujący „nową technikę śpiewu” Dupreza. Po raz pierwszy

¹² Shang Jiayang, op. cit., s. 146.

¹³ Ibidem, s. 148.

opisali oni technikę śpiewu „coperto” z perspektywy fizjologicznej, zachęcając do krycia dźwięku poprzez obniżenie krtani. Od momentu pojawienia się techniki krycia dźwięku, tenor zaczął zdobywać na znaczeniu na zdominowanej dotąd przez sopran koloraturowy scenie operowej.

Technika śpiewu „na maskę” na przykładzie Jana Reszke

Jan Mieczysław Reszke (Jean de Reszke), sławny tenor swoich czasów, urodził się w 1850 roku w Warszawie, a zmarł w 1925 roku w położonej na południu Francji Nicei. Opisując własną technikę emisji głosu, mówił, że: „w okolicy czoła i trzonu nosa (czyli w części twarzy tradycyjnie zakrytej przez balową maskę) wyczuwa się delikatne drgania”. Jego zdaniem jest to jedyny wyznacznik pozwalający stwierdzić poprawność fonacji. Technikę tą nazwał śpiewaniem „na maskę” i promował ją wraz z laryngologiem dr H. Curtisem, zachęcając do korzystania z „rezonansu nosowego”. W 1900 roku, w opublikowanym w Nowym Jorku opracowaniu *Voice Building and Tone Placing*, doktor Curtis wyłożył teoretyczne podstawy „rezonansu nosowego” i techniki śpiewu „na maskę”. Reszke był jednym z pierwszych pedagogów wokalnych XIX w. zachęcających do nauki śpiewu w oparciu o odczucia. W wieku 50 lat śpiewak wycofał się z występów na scenie i poświęcił się pracy dydaktycznej. Technika śpiewu „na maskę” miała niebagatelny wpływ na rozwój śpiewu operowego i wciąż używana jest przez wielu wykonawców we Włoszech, Niemczech, Anglii, Stanach Zjednoczonych, a szczególnie we Francji.

Twórczość operowa wpłynęła na rozwój techniki śpiewu głosem tenorowym, z drugiej jednak strony śpiewacy tenorowi również mieli swój wkład w twórczość operową. Na przykład E. Tamberlick (1820-1889) w arii tenorowej *Di quella pira* z opery *Il Trovatore*, dodał dwa wysokie C. F. Tamagno (1850-1905), pod koniec opery *Guillaume Tell* dodał pięć wysokich C, wzmacniając ładunek emocjonalny punktu kulminacyjnego. Aria *Ch'ella mi creda* z opery Pucciniego *La Fanciulla del West* dodana została na prośbę Enrico Caruso (1873-1921). Wraz z ewolucją opery europejskiej w XIX wieku powstały podwaliny współczesnej techniki tenorowej. Na przestrzeni 200 lat jej rozwoju pojawili się liczni śpiewacy, dydaktycy i przedstawiciele świata medycyny, którzy przyczynili się do jej rozwoju i doskonalenia, sprawiając iż współczesna technika śpiewu głosem tenorowym stanowi technikę niezwykle dojrzałą i naukowo ugruntowaną.

1.1.2 Typologia głosów tenorowych

W wyniku reformy operowej Christopha Willibalda Glucka (1714-1787) w XVIII wieku, technika bel canto stała się artystycznym środkiem dla wyrażania autentycznych emocji, co przyczyniło się do zmiany spojrzenia na dźwięk. W wieku XIX głos ludzki w operze pod względem skali, barwy i funkcji ekspresyjnych charakteryzował się tak dużą różnorodnością, że jego kategoryzacja stawała się coraz bardziej usystematyzowana, co pozwalało na wyeksponowanie mocnych stron każdego typu głosu i zwiększało atrakcyjność sztuki operowej. Tak znacząca zmiana w kanonach estetycznych, bardziej naukowe spojrzenie i typologia głosów niepomniernie wydłużyły kariery sceniczne śpiewaków. Na przykład Beniamino Gigli (1890-1957) śpiewał jeszcze w wieku ponad czterdziestu lat, wciąż zachowując piękną, okrągłą barwę i poruszające brzmienie.

Niemiecki system kategoryzacji głosów (Stimmfach) jest jedną z powszechniej stosowanych w europejskiej sztuce operowej typologii głosów. W oparciu o uwarunkowania fizyczne śpiewaka, jego umiejętności wokalne i specyfikę głosu, system ten definiuje konkretne typy głosów i odpowiedni dla nich repertuar. Należy jednak zauważyć dwie kwestie: 1. Choć niemiecki system kategoryzacji głosów w niezwykle uporządkowany sposób wyodrębnia poszczególne typy wykonawców i właściwie dla nich role, to bierze on również pod uwagę dynamiczność głosu ludzkiego. Ze względu na rozwój fizjologiczny i ciągłe doskonalenie techniki, głos może ewoluować z jednej kategorii do innej, poszerzając tym samym repertuar artysty. 2. Francuzi i Włosi wypracowali też własne systemy klasyfikacji, jednak pod względem systemowości jest to podział najdojrzały. Ponadto, systemy te są w dużej mierze tożsame jeśli chodzi o kwestie zasadnicze, różnią się natomiast przede wszystkim nazewnictwem.

1.1.2.1 Elementy decydujące o kategoryzacji

- 1) Barwa: pełni funkcję rozróżniającą i może stanowić jeden z wyznaczników klasyfikacji głosu.
- 2) Tessitura: odnosi się do wycinka skali, w obrębie którego śpiewak czuje się najswobodniej. W tym zakresie dźwięków jego głos brzmi swobodnie, naturalnie i pięknie. Tessitura jest jednym z ważniejszych elementów decydujących o kategoryzacji danego głosu, gdyż jej wysokość stanowi miernik wysokości głosu.
- 3) Passaggio: przejście między rejestrami obejmuje zazwyczaj 2-3 półtony, a dźwięki następujące przed i po nim wykazują odmienne cechy, charakterystyczne dla danego

rejstru. Passaggio bywa też nazywane punktem załamania głosu, ponieważ w jego obrębie głos łatwo się łamie, śpiewak odczuwa dyskomfort i trudno jest mu utrzymać stabilny, płynny głos. Zwykle śpiewak posiada trzy passaggi, a ich miejsce ma kluczowe znaczenie dla przyporządkowania głosu do konkretnej kategorii.

- 4) Skala: jest to zakres dźwięków osiągalnych dla śpiewaka z wykorzystaniem odpowiednich technik wokalnych. Spośród omawianych elementów skala ma znaczenie decydujące przy klasyfikacji głosu. Jej ustalenie jest pomocne w doborze ról operowych.
- 5) Wolumen i rezonans: choć wolumen i rezonans odnoszą się do głośności dźwięku, jednak nie można ich definiować w kategoriach bezwzględnych wartości akustycznych. Można je rozpatrywać w kategoriach nośności w sali operowej oraz umiejętności przebicia się przez dźwięk orkiestry.
- 6) Charakter głosu: odnosi się do cech wyróżniających danego głosu, pozwala on wykonawcy w unikalny sposób wykreować rolę, podkreślając konkretne cechy charakteru postaci. Jest również ważnym czynnikiem wpływającym na kategoryzację. Pewne cechy głosu predysponują do odgrywania konkretnego rodzaju ról, jak np. bas komiczny, czy mezzosopran przedstawiający czarny charakter.

1.1.2.2 Kategoryzacja głosu tenorowego

Niemiecki system kategoryzacji śpiewaków Stimmfach dzieli śpiewaków tenorowych na cztery podstawowe typy: tenor leggero, tenor liryczny, tenor spinto i tenor dramatyczny.

I. Tenor leggero

- 1) Barwa: jasna, subtelna, piękny rejestr wysoki.
- 2) Tessitura: piękno dźwięku najlepiej widoczne w wysokim rejestrze.
- 3) Passaggi: pierwsze passaggio d2, drugie passaggio g2, falset c3.
- 4) Skala: c1-c3
- 5) Wolumen i rezonans: wolumen niewielki, rezonans z przodu, barwa jasna.
- 6) Charakter głosu: tęsknota jest uczuciem, które często ogarnia postaci odgrywane tym głosem. Typowa rola to wrażliwy książę lub arystokrata, który pięknym, łagodnym głosem daje wyraz radościom i smutkom płynącym z miłości.
- 7) Typowe role:
Don Ottavio z opery Mozarta *Don Giovanni*

Hrabia Almaviva z opery Rossiniego *Il Barbiere di Siviglia*

Arturo Talbot z opery Belliniego *I Puritani*

Ernesto z opery Donizettiego *Don Pasquale*

Fenton z opery Verdiego *Falstaff*

8) Słynni tenorzy *leggiero*

Juan Diego Flórez

John Aler

Francisco Araiza

Roberto Sacca

Raul Gimenez

W języku włoskim „*leggiero*” oznacza lekki, zwinny, jednocześnie posiada radosne konotacje. Widać więc, że cechą jakościową wyróżniającą ten głos na tle innych jest lekkość i ruchliwość, podczas gdy jego wyróżnikiem artystycznym jest radosna i piękna barwa.

Pod względem wolumenu, tenor *leggiero* jest tenorem najśłabszym. Jednak z punktu widzenia barwy jest najpiękniejszym głosem męskim lub nawet najpiękniejszym głosem w ogóle. Większość ról tenorowych w operach Mozarta i Rossiniego należy do tej kategorii, choć oczywiście tenor *leggiero* występuje nie tylko w twórczości tych dwóch kompozytorów. Szeroko stosowany jest on również w operach Belliniego i Donizettiego. Wiele słynnych arii na ten typ głosu pochodzi z ich właśnie dorobku kompozytorskiego.

Wraz z rozwojem sztuki operowej, począwszy od wieku XIX, wielu kompozytorów zaczęło zastępować tenora *leggiero* tenorem lirycznym w roli głównego bohatera męskiego. Jednak liczni kompozytorzy dalej chętnie tworzyli role skrojone na potrzeby tego typu głosu. Na przykład Verdi, w swojej ostatniej operze „*Falstaff*”, wykreował słynną postać na tenor *leggiero* – Fentona.

II. Tenor liryczny

- 1) Barwa: nieco głębsza od tenora *leggiero*, jednak wciąż charakteryzująca się jasnym, słodkim brzmieniem. Ponadto, w przypadku tego głosu konieczna jest umiejętność prowadzenia fraz *legato* oraz jednorodność barwy w obrębie skali.
- 2) Tessitura: piękna kantylena w wysokim rejestrze.
- 3) Passaggi: pierwsze *passaggio* d2, drugie *passaggio* g2, falset c3.
- 4) Skala: h-h2
- 5) Wolumen i rezonans: wolumen stosunkowo niewielki; skupiony, jasny rezonans z przodu w rejestrze wysokim.

- 6) Charakter głosu: pełen emocji i fantazji, często wykonuje role poetów. Odznacza się śpiewnością i płynnością.
- 7) Typowe role:
 - Werther z opery Masseneta *Werther*
 - Hoffmann z opery Offenbacha *Les Contes d'Hoffmann*
 - Rodolfo z opery Pucciniego *La Bohème*
 - Faust z opery Gounoda *Faust*
 - Alfredo z opery Verdiego *La Traviata*
- 8) Słynni tenorzy liryczni
 - Alfredo Kraus
 - Jussi Björling
 - Beniamino Gigli
 - Luciano Pavarotti
 - José Carreras
 - Roberto Alagna
 - Marcelo Álvarez

Z historycznego punktu widzenia, narodziny tenora lirycznego były skutkiem rozwoju sztuki operowej. W pewnym sensie powiedzieć można, że tenor liryczny jest głosem opery werystycznej. W XIX wieku kompozytorzy zainteresowali się kreowaniem postaci operowych w nurcie opery werystycznej. Wśród postaci tych znaleźć można było poetów, filozofów i artystów o romantycznej duszy. Tenor liryczny narodził się na potrzeby tego rodzaju postaci operowych. Z teatralnego punktu widzenia, tenor liryczny jest najlepszym wyborem dla kreacji postaci werystycznych.

Z perspektywy muzycznej, wraz z rozwojem technik kompozytorskich, ciągłym powiększaniem się obsady orkiestrowej, z początkiem XIX wieku opera zaczęła stawiać nowe wymagania względem siły ekspresji i dramatyzmu głosu ludzkiego. Nieustannie zwiększające się wymagania odnośnie dramatycznej ekspresji stały się bodźcem do narodzin tenora lirycznego. W porównaniu z tenorem leggiero, tenor liryczny jest bardziej poruszający. Tak więc pojawienie się tenora lirycznego było nieuniknionym skutkiem rozwoju muzyki.

Z punktu widzenia technik wokalnych, tenor liryczny kładzie większy nacisk na odmalowanie wewnętrznych przeżyć postaci, nie zaś ukazanie beztroskiego, olśniewającego oblicza bohatera. Dlatego też technicznym standardem dla tenora lirycznego stała się umiejętność śpiewu legato i utrzymania płynności dźwięku. Romantyczna natura postaci werystycznych, ich emocje przypominające wody strumienia, wymagają głosu tak płynnego

jak tenor liryczny. Z lirycznego punktu widzenia, głos ten doskonale nadaje się również do wykonywania pieśni artystycznych.

W dwóch operach, będących przedmiotem analizy w niniejszej pracy, *La Traviata* i *Żaloba* (*Shangshi* 伤逝), role tenorowe odpowiadają charakterystyce tenora lirycznego.

III. Tenor spinto

- 1) Barwa: stosunkowo ciemna, o dużej sile wyrazu i napięcia dramatycznego.
- 2) Tessitura: w rejestrze średnim i wysokim silny, doskonale kontrolowany głos.
- 3) Passaggi: pierwsze passaggio d2, drugie passaggio g2, falset c3.
- 4) Skala: c1-c3
- 5) Wolumen i rezonans: wolumen stosunkowo duży, dźwięk pełny, nasycony emocjami.
- 6) Charakter głosu: głos bohaterów i kochanków. Ten typ głosu często wykonuje role postaci zaborczych i zazdrosnych, gdy nie są w stanie zrealizować swoich miłosnych pragnień, zazdrość popycha ich do zemsty, co z kolei prowadzi do tragicznego zakończenia ich życia i miłości.
- 7) Typowe role:
 - Manrico z opery Verdiego *Il Trovatore*
 - Mario Cavaradossi z opery Pucciniego *Tosca*
 - Enzo Grimaldo z opery Ponchiello *La Gioconda*
 - Canio z opery Leoncavalla *I Pagliacci*
 - Don José z opery Bizeta *Carmen*
- 8) Słynni tenorzy spinto
 - Enrico Caruso
 - Plácido Domingo
 - José Cura
 - Richard Tucker

Jest to typ głosu łączący cechy wielu innych typów głosu tenorowego. Pod względem ciężkości leży pomiędzy głosem lekkim i ciężkim, a pod względem umiejętności łączy w sobie liryczność i siłę. Tenor spinto posiada ruchliwy rejestr wysoki charakterystyczny dla ról lirycznych, jak również siłę przebicia pozwalającą mu rywalizować z orkiestrą. Pod względem charakterystyki dźwięku, w rejestrze średnim i wysokim ten typ głosu powinien brzmieć pełniej i okazalej niż tenor liryczny. Choć w języku włoskim słowo „spinto” oznacza „popychać”, to z wokalnego punktu widzenia owo „popychanie” w żadnym razie nie oznacza dążenia do lirycznej ekspresji kosztem dyskomfortu w aparacie głosowym.

„Tenor spinto to odmiana głosu tenorowego, którą szczególnie upodobali sobie Verdi, Puccini i XIX-w. kompozytorzy opery werystycznej, trudno natomiast odnaleźć jego ślady w twórczości Mozarta. Kwestią sporną pozostaje pytanie czy ten typ głosu jest odpowiedni do wykonywania arii z oper Händla. Z historycznego punktu widzenia, arie operowe Händla zalicza się do późnego okresu baroku i nie powinny one być wykonywane przez tenor spinto.”¹⁴ Biorąc pod uwagę powyższą konstatację, autor zdecydował się zawęzić zakres badań do rozwoju technik wokalnych na głos tenorowy w XIX wieku, co zapewni pracy większą wartość dydaktyczną.

IV. Tenor dramatyczny

- 1) Barwa: ciemna i ciężka, dźwięk o silnym rezonansie i dużym wolumenie.
- 2) Tessitura: rejestr średni i wysoki, nawet dźwięki nieakcentowane pełne są napięcia.
- 3) Passaggi: pierwsze passaggio d2, drugie passaggio g2, falset c3.
- 4) Skala: h-c3
- 5) Wolumen i rezonans: we wszystkich rejestrach głos głęboki i ciężki, o silnym rezonansie i kontrastujących zmianach dynamicznych.
- 6) Charakter głosu: odpowiedni dla ról bohaterów lub postaci dotkniętych silnym emocjonalnym ciosem. Wiążą się nim takie cechy charakteru jak wytrwałość, gotowość do poświęceń, nie liczenie się z konsekwencjami.
- 7) Typowe role:
 - Otello z opery Verdiego *Otello*
 - Calaf z opery Pucciniego *Turandot*
 - Siegmund z opery Wagnera *Die Walküre*
 - Siegfried z opery Wagnera *Götterdämmerung*
- 8) Słynni tenorzy dramatyczni
 - Mario del Monaco
 - Jon Vickers
 - James King
 - Lauritz Melchior
 - Wolfgang Windgassen

¹⁴ Wang Jingbin 王景彬. *Xiyang geju yongtandiao daquan: xiju shuqing nan gaoyin* (西洋歌剧咏叹调大全：戏剧抒情男高音; *Kompendium zachodnich arii operowych: tenor spinto*) [M]. Wenhua Yishu Chubanshe, Pekin 2009, s. 6

Spośród wszystkich typów głosu tenorowego, tenor dramatyczny jest głosem najpełniejszym. Nie tylko charakteryzuje się potężnym wolumenem, ale również bogactwem barwy i poruszającą siłą ekspresji.

Pojawienie się tenora dramatycznego symbolizuje wkroczenie sztuki operowej w fazę dojrzałości. Ten typ głosu jest produktem opery współczesnej i naturalną konsekwencją jej rozwoju. Czynnikiem które przyczyniły się do narodzin tenora dramatycznego było zwiększenie obsady orkiestry, rosnąca złożoność konfliktu dramatycznego oraz rozwój technik kompozytorskich. Pojawienie się tego typu głosu było konieczne dla sprostanania wymogom jakie opera zaczęła stawiać śpiewakom tenorowym, niewątpliwie wzbogaciło ono również wachlarz środków ekspresji w sztuce operowej.

W niemieckim systemie kategoryzacji głosów czasem wyróżnia się jeszcze kategorię tenora wagnerowskiego. W porównaniu z włoskim tenorem dramatycznym, wyróżnia się on barwą zbliżoną bardziej do barwy barytonowej i zazwyczaj śpiewacy reprezentujący ten typ głosu specjalizują się w wykonaniu wyłącznie dzieł Wagnera. Wśród ról na tenor wagnerowski najbardziej charakterystyczną jest rola Siegfrieda w operze *Götterdämmerung*. Jednakże z dramatycznego i muzycznego punktu widzenia, te dwa typy głosu tenorowego nie wykazują zasadniczych różnic.

1.1.3 Unikalność i niezastąpioność głosu tenorowego

5 lipca 1983 podczas inscenizacji opery Pucciniego *La Bohème* na deskach Wiedeńskiej Opery Państwowej wystąpił światowej sławy tenor Plácido Domingo. Jego występ został zakończony ponad godziną owacją i 83 bisami, co zapisało się jako rekord w historii opery. Począwszy od XIX wieku, śpiewacy tenorowi niejednokrotnie doświadczali blasku sławy. Z historycznego punktu widzenia, unikalność i niezastąpioność głosu tenorowego stanowią efekt rozwoju europejskiej opery XIX wieku. Na skutek ewolucji sztuki operowej, mężczyźni ograniczyli się do wykonywania ról męskich, a role kobiece zaczęto powierzać kobietom. Następnie śpiewacy operowi zaczęli wykorzystywać rejestr piersiowy dla uzyskania pełniejszego, bardziej majestatycznego głosu. Głos tenorowy na nowo spotkał się z zainteresowaniem ze strony kompozytorów, odzyskując tym samym kluczową pozycję w sztuce operowej. Wraz z zachodzącymi w społeczeństwie zmianami ideologicznymi, w XIX wieku nastąpił zwrot w estetyce, kiedy to odbiorcy zaczęli poszukiwać w operze bohaterów autentycznych i bliskich rzeczywistości oraz barwy głosu, która oddawałaby ich charakter. Zmiany te zbiegły się w czasie z rozwojem technik wokalnych w śpiewie tenorowym. Wraz

z upływem czasu, pojawianiem się na deskach teatrów kolejnych oper oraz niestrudżonymi wysiłkami kolejnych pokoleń śpiewaków operowych i pedagogów wokalnych, role tenorowe ulegały coraz precyzyjniejszej kategoryzacji, a techniki wokalne podlegały ciągłemu doskonaleniu. Począwszy od XIX wieku, cechy wyróżniające głos tenorowy, takie jak jasna, delikatna, urzekająca barwa, a także mocny rezonans i siła napięcia ekspresyjnego sprawiły, że ten odznaczający się wysokim rejestrem głos męski stał się w rękach kompozytorów niezawodną bronią, o niezwyklej barwie na trwale zapisującej się w pamięci, a kolejne wychodzące spod ich pióra role otwierały przed widownią nowe horyzonty wyobraźni. Jednocześnie doskonałe współgranie kreacji na głos tenorowy z muzycznymi i dramatycznymi elementami dzieła operowego przyczyniło się do powstania niezapomnianych klasyków sztuki operowej. Wybitni śpiewacy operowi z każdym kolejnym pamiętnym występem dowodzili unikalnej i niezachwianej pozycji głosu tenorowego w operze.

1.2 Opera jako macierz kreacji roli

Czym jest opera? Od powstania pierwszego dramatu scenicznego nazwanego operą¹⁵ przed czterema wiekami we Florencji, to pytanie stale dręczyło artystów operowych. W historycznym procesie rozwoju sztuki operowej, na przestrzeni pięciu stuleci, udzielano wielu różnych odpowiedzi na to pytanie, teoretycy robili to przy pomocy słowa, a twórcy poprzez swoje utwory. Nie trzeba dodawać, że trwający od setek lat spór i rywalizacja dotyczące tej kwestii nie skończyły się do dziś. Co więcej, w ich wyniku bezustannie pojawiali się i nadal pojawiają liczni artyści tworzący wielkie dzieła operowe. Gdy jest mowa o diametralnie przeciwstawnych deklaracjach estetycznych Glucka jako mistrza „szkoły dramatycznej” i Mozarta jako mistrza „szkoły muzycznej” dotyczących tego, czym jest opera, wcale się tej rozbieżności nie dziwimy. Co więcej, nie przeszkadza nam ona w najmniejszym stopniu, by jednocześnie wyrażać swój szacunek i uznanie wobec genialnych dzieł obu tych wielkich twórców. Jest tak dlatego, że niezależnie od konkurencji i kontrowersji, poszukiwanie i odkrywanie tego, czym może być opera, z pewnością nie jest sporem między pięknem a brzydotą, między tym, co słuszne, a tym, co błędne, między wyższym a niższym, lecz

¹⁵ Za pierwsze dzieło operowe uznaje się „Dafne” Jacopo Periego (1561-1633), utwór będący próbą wskrzeszenia dramatu antycznego. Kompozycja ta powstała około roku 1597, jednak nie przetrwała do czasów dzisiejszych. Kolejne dzieło Periego, „Eurydyka” (Euridice), datuje się na rok 1600 i jest ono pierwszą zachowaną operą. Wielu współczesnych krytyków za faktyczne narodziny opery uznaje jednak dzień premiery „Orfeusza” (L’Orfeo) Claudio Monteverdiego (1567-1643) na dworze Gonzagów w Mantui w 1607 roku. Dwór Gonzagów odegrał istotną rolę w początkowej fazie rozwoju opery.

odzwierciedla różne rozumienie, poznanie, gusta i pojmowanie sztuki operowej przez należących do różnych czasów lub wyznających różne poglądy estetyczne artystów i teoretyków. Wszystko to pokazuje jedynie żywotność i urok artystyczny opery, tej wielkiej formy sztuki.

1.2.1 Ewolucja opery

1.2.1.1 Rozwój opery europejskiej

Pod koniec XVI wieku we Florencji działała grupa artystów wyznających idee humanistyczne, takich jak poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), śpiewak i kompozytor Jacopo Peri (1561-1663), Giulio Caccini (1548-1618), Emilio de' Cavalieri (1550-1602) oraz teoretyk Vincenzo Galilei (ojciec fizyka i astronoma Galileusza). Spotykali się oni często w rezydencjach hrabiów Giovanniego de' Bardiego i Jacopo Corsiego, "mecenasów kultury i sztuki", i tworzyli podobnie myślącą grupę eksplorującą różne teorie artystyczne i przeprowadzającą różnorakie eksperymenty twórcze. W 1594 roku Peri w oparciu o scenariusz poety Rinucciego skomponował pierwszy liryczny dramat muzyczny¹⁶ *Dafne*, który został po raz pierwszy wystawiony w rezydencji hrabiego Corsiego w 1597 roku, jednak z jego partytury zachowały się jedynie fragmenty. W 1600 roku Peri napisał kolejną operę *Eurydyka* na podstawie libretta Rinucciego (Caccini także napisał w tym samym czasie operę pod tym samym tytułem na podstawie tego samego libretta). Została ona wystawiona we florenckim Palazzo Pitti z okazji ślubu króla Francji Henryka IV z księżniczką Marią Medycejską i spotkała się z entuzjastyczną reakcją. Jej partytura zachowała się do dzisiaj. Dlatego historycy muzyki uznali *Eurydykę* Periego za symboliczne narodziny opery. Peri, Caccini i Monteverdi komponując opery stworzyli nową formę muzyczną - recytatyw - na wzór deklamacji w antycznej tragedii greckiej. Członkowie florenckiej grupy oprócz samego komponowania muzyki musieli także zbadać i rozwiązać problem, jaką formę powinien mieć występ śpiewaczy. Dlatego na bazie doświadczeń poprzedników, szczególnie piętnastowiecznego trzyaktowego dramatu madrygałowego *Amfiparnaso* Orazio Vecchiego wykonywanego *a capella*, rozwinęli technikę śpiewu *bel canto*.¹⁷

W większości książek dotyczących historii opery jej rozwój jest ogólnie podzielony na

¹⁶ Nie używano wówczas jeszcze określenia "opera". Dopiero w XVII wieku w Wenecji Francesco Cavalli (1602-1676) jako pierwszy nazwał liryczny dramat muzyczny operą.

¹⁷ Shang Jiayang, op. cit., s. 33-34.

kilka okresów: (1) wiek XVII - pierwsza połowa XVIII wieku - okres baroku; (2) połowa XVIII wieku - początek XIX wieku - okres klasycyzmu; (3) początek XIX wieku - koniec XIX wieku - okres romantyzmu i realizmu; (4) koniec XIX wieku - wiek XX i XXI - opera współczesna. Ponieważ opera w poszczególnych krajach w tych samych epokach muzycznych¹⁸ rozwijała się w inny sposób, więc powstało jej wiele odmian. Na przykład Qian Yuan i Lin Hua we *Wprowadzeniu do opery* dokonują następującego podziału: Opera XVII-XVIII wieku - włoska opera seria, francuska opera liryczna, angielski dramat maskowy (masque), włoska opera komiczna (opera buffa), dramat francuski, angielska opera balladowa, niemiecka Singspiel. Opera XIX wieku - grand opéra, opera komiczna, opera liryczna, operetka, opera kameralna, recital, musical.

Jeśli chodzi o operę współczesną, to wpływ modernizmu na tą dziedzinę sztuki najbardziej zauważalny był w rozwoju harmoniki atonalnej. Opera zaczęła uwalniać się od tradycyjnej tonalności już w twórczości Wilhelma Richarda Wagnera (1813-1883), co widoczne było m.in. w zastosowaniu akordu tristanowskiego¹⁹. Następnie kompozytorzy tacy, jak Richard Strauss (1864-1949), Claude Debussy (1862-1918), Giacomo Puccini (1858-1924), Paul Hindemith (1895-1963), Benjamin Britten (1913-1976), rozwinęli harmonikę wagnerowską, w sposób bardziej radykalny stosując chromatykę i brzmienia dysonansowe. Innym trendem w operze modernistycznej było odejście od długich, zawieszonych fraz na rzecz krótkich, szybkich tematów, co zauważyć można w operze „Falstaff” Giuseppe Verdiego (1813-1901), a później w szerszym zakresie w twórczości m.in. Straussa, Brittena, Dmitrija Szostakowicza (1906-1975) i Igora Strawińskiego (1882-1971). Jednak właściwy modernizm w sztuce operowej rozpoczął się od twórczości dwóch kompozytorów wiedeńskich, promujących zastosowanie atonalności, Arnolda Schönberga (1874-1951) i Albana Berga (1885-1935). Arnold Schönberg sformułował zasady dodekafonii, w swoich wczesnych dramatach muzycznych „Oczekiwanie” (Erwartung, 1909) i „Szczęśliwa ręka” (Die glückliche Hand) szeroko stosował chromatykę i dysonans. Kompozytor używał też w swojej twórczości Sprechstimme.

Należy zauważyć jednak, iż wykorzystanie atonalności w operze modernistycznej wywołało reakcję zwrotną w postaci nurtu neoklasycystycznego. Prekursorem neoklasycyzmu

¹⁸ Historię stylów muzycznych przed XX wiekiem można podzielić na następujące okresy: okres renesansu, baroku, klasycyzmu i romantyczny.

¹⁹ Akord tristanowski składa się z dźwięków f-g-dis-gis i jest odmianą półmniejszonego akordu septymowego, w którym interwały między podstawą akordu a pozostałymi dźwiękami to odpowiednio kwarta zwiększona i seksta zwiększona

był Ferruccio Busoni (1866-1924), a innym jego pionierem rosyjski kompozytor Igor Strawiński. Na przestrzeni całego XX wieku, zarówno w utworach operowych, jak i symfonicznych, zauważyć można tendencję do ograniczania obsady orkiestry w celu zmniejszenia kosztów. W okresie romantyzmu rozbudowany skład orkiestrowy nierzadko obejmował potężną sekcję smyczków, kilka harf, dodatkowe instrumenty dęte i oryginalne instrumenty perkusyjne, jednak w nowych okolicznościach taka obsada była nie do pomyślenia. Wraz ze zmniejszeniem się dotacji rządu i mecenatu osób prywatnych w sztuce, nowe utwory zlecane były i wykonywane ze stosunkowo niskim budżetem, co sprawiło, że dominowały formy kameralne i krótkie, jednoaktowe opery.

Pod koniec wieku XX pojawił się w operze trend nawiązywania do wydarzeń aktualnych. Zamiast przedstawiać na scenie odległą historię, legendy, mity czy historie fikcyjne, twórcy zaczęli dramatyzować najnowsze wydarzenia, wybierając na bohaterów aktualnie żyjące postaci. W skrócie możemy stwierdzić, że rozwój opery do XX wieku oprócz zachowywania tradycyjnego repertuaru, stawał się pod względem stylistyki muzycznej coraz bardziej różnorodny, z konkurującymi między sobą stylami i szkołami twórczymi.

Z kolei w książce *Analiza muzyki operowej* Zhang Yunqing posłużyła się bardziej współczesną, szerszą koncepcją "struktury dramatycznej muzyki operowej" do dokonania klasyfikacji odmian opery. Autor uważa, że tego rodzaju klasyfikacja pozwala dzisiejszym studentom uzyskać jaśniejszy pogląd na tę formę sztuki, jaką jest opera i nie zgubić się w podziale na epoki i typy opery. Wykorzystamy tę koncepcję poniżej do opisu struktury dramatycznej muzyki operowej między końcem XVIII wieku a początkiem XX wieku.

"Struktura dramatyczna muzyki operowej" to sposób organizacji historii muzyki w operze. W przypadku tradycyjnej muzyki instrumentalnej mówimy, że utwór ma zwykle postać jednej lub kilku form muzycznych, takich jak forma sonatowa, forma rondo itd. To samo dotyczy opery, gdzie muzyka każdego utworu zawsze ma określoną formę. Ze względu na powiązanie muzyki z dramatem w operze i to, że muzyka poszczególnych fragmentów odznacza się pewnym dramatyзмом, mówimy o "strukturze dramatycznej muzyki operowej".²⁰

²⁰ Zhang Yunqing 张筠青, *Geju yinyue fenxi* (歌剧音乐分析; *Analiza muzyki operowej*) [M], Pekin, Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, 2004, s. 15.

I. Opera dzielona na numery (Numbers Opera)

Jej ogólne cechy to:

1. Muzyka całej opery jest dość wyraźnie podzielona na segmenty. Zarówno pomiędzy aktami, scenami, jak i w trakcie scen możemy wyróżnić dość wyraźnie zaznaczone segmenty muzyczne.

2. Muzyka pełni dominującą rolę, tekst jest podporządkowany potrzebom struktury muzycznej, a fabuła musi uwzględniać porządek dramatycznej struktury muzyki.

3. Występuje w niej podział na arie i recytatywy.

4. Jeśli chodzi o środki ekspresji muzycznej - muzykę wokalną i instrumentalną - muzyka wokalna zajmuje główną pozycję. Chociaż oprócz uwertury i antraktów mogą występować także inne stosunkowo niezależne odcinki muzyki instrumentalnej, to w całej operze głównym środkiem wyrazu jest jednak muzyka wokalna.

5. Struktura muzyczna całej opery zbudowana jest przede wszystkim z przeplatających się, następujących kolejno po sobie recytatywów i arii.

Dość typowymi dla tej odmiany operami są takie opery z końca XVIII i początku XIX wieku jak "Wesele Figara" i "Cyrulik sewilski".

Opery z połowy XIX wieku, takie jak "La Traviata" czy "Faust" nadal są podzielone na odcinki, ale zwraca się w nich większą uwagę na połączenia pomiędzy nimi. Pod względem rozwoju dramatycznego występuje zjawisko nieokreśloności pomiędzy odcinkami. (Omawiana w dalszej części niniejszej pracy opera Shi Guangnana "Żałoba" również należy do tego typu, a ponadto nastąpił w niej innego rodzaju przełom.)

Niekiedy występuje sytuacja, że recytatywy i arie przenikają się nawzajem. Innymi słowy, w ariach występują fragmenty o charakterze recytatywu, a w recytatywach pojawia się pewna melodyjność. Rola muzyki instrumentalnej ulega wzmocnieniu.

II. Opera ciągła (Durchkomponiert Opera, Through-composed opera)

Jej cechy:

1. Muzyka całego utworu lub poszczególnych aktów stanowi jeden ciąg, nie da się jasno wyróżnić odrębnych odcinków, bądź nie ma w niej podziału na odcinki.

2. Podkreślona zostaje ciągłość dramatyczna, a muzyka jest również wykonywana w sposób ciągły, więc nie tworzy określonej struktury muzycznej. W harmonii bardzo rzadko jest używana kadencja doskonała i nawet jeśli się pojawia, to ze względu na rytm, dźwięki spoza akordu, to, że ma charakter wtrącenia lub ze względu na różne przetworzenia w różnych głosach nie stwarza ona wrażenia pełnego zakończenia.

3. W całej muzyce, zarówno wokalne jak i instrumentalnej, dominuje jeden temat, motyw lub określona figuracja. Również muzyczny wizerunek postaci jest kreowany i rozwijany poprzez temat, dominujący motyw lub określoną figurację, ponadto temat, motyw lub określona figuracja formuje, rozwija i organizuje strukturę dramatyczną całego utworu (niekiedy występują w nim jednak fragmenty będące niezależnymi wstawkami).

4. W partii wokalne nie ma rozróżnienia pomiędzy recytatywami i ariami, lecz jest ona skonstruowana z "melodyjnych recytatywów" zawierających dominujące tematy, motywy lub figuracje. Takie recytatywy są nazywane *recitativo stromentato* lub *recitativo accordagnato*.

5. Podkreślona zostaje rola partii instrumentalnej, niekiedy wręcz ekspresyjność partii instrumentalnej przewyższa ekspresyjność partii wokalne lub jest jej równa. Oznacza to, że muzyka (zwłaszcza partia instrumentalna) w niektórych miejscach oddziela się od tekstu i niezależnie od niego wyraża niektóre emocje, nawet takie, które są sprzeczne z emocjami tekstu lub mają od nich inny aspekt. W ten sposób w operze pojawiają się wielowymiarowe przedstawienia tych samych postaci ukazanych w tym samym czasie z różnych stron.

Typową operą tego typu jest *Tristan i Izolda* Wagnera (Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883). Dalszym rozwinięciem tego typu opery są *Pelléas et Mélisande* Debussy'ego (Achille-Claude Debussy, 1862-1918), *Zamek Sinobrodego* Bartóka (Béla Viktor János Bartók, 1881-1945), *Salome* Richarda Straussa (1864-1949).

III. Opera o formie złożonej (Compound form opera)

Taka opera posiada zarówno cechy opery dzielonej na poszczególne numery, jak i opery ciągłej. Większość oper, które zostały skomponowane po wydaniu *Tristana i Izoldy* Wagnera w połowie XIX wieku, ogólnie rzecz biorąc przyswoiła sobie w pewnym stopniu cechy opery ciągłej.

Przykłady: Włochy - opery *Otello* i *Falstaff* Verdiego, *Tosca* i *Madama Butterfly* Pucciniego, *Cavalleria rusticana* Mascagniego.

Francja - *Manon* i *Thaïs* Jules'a Masseneta.

Niemcy i Austria - *Kawaler z różą* Richarda Straussa.

Rosja - *Boris Godunow* Mussorgskiego, *Dama pikowa* Czajkowskiego.

Ten okres był jednym z okresów żywiołowego rozwoju opery na Zachodzie.

IV. Opera balladowa (Ballad opera)

Jej cechy są następujące:

1. Muzyka całej opery składa się głównie z serii arii. Ze względu na potrzeby fabuły i muzyczne wizerunki postaci, poszczególne arie różnią się między sobą. Mogą posiadać charakter liryczny, dramatyczny, humorystyczny, a niekiedy charakter recytatywny.

2. Często pojawiają się partie mówione. W niektórych operach jest ich więcej, w innych mniej, niekiedy tekst jest wygłaszany na tle muzyki.

3. Rola muzyki instrumentalnej jest stosunkowo niewielka, często uwydatnia nastrój lub stanowi łącznik pomiędzy poszczególnymi ariami. Czasami pojawia się instrumentalny prolog lub antrakt.

Tego typu balladowa muzyczna struktura dramatyczna używana jest przede wszystkim w operach o popularnym charakterze. Przykładami mogą być XVIII-wieczne opery komediowe czy XX-wieczne musicale. Z kolei niektórym XIX-wiecznym operetkom bliżej było do ówczesnej poważnej grand opéra – przykładami mogą być operetka Johanna Straussa syna *Zemsta Nietoperza* albo *Wesoła wdówka* Lehara (Franz Lehar, 1870-1948).

Przykłady opery balladowej to:

Angielska *Opera żebracza* Johna Gaya i Johanna Christopha Pepuscha z 1728 roku.

Włoska opera *Służąca panią* Giovanniego Battisty Pergolesiego z 1733 roku.

Amerykański musical *Dźwięki muzyki* Richarda Rodgersa z 1957 roku.

Angielski musical *Cats* Andrew Lloyd Webbera z 1981 roku.

Francuski musical *Notre Dame de Paris* Richarda Cocciante z 1999 roku.²¹

²¹ Zhang Yunqing, op. cit., s. 17.

1.2.1.2 Rozwój opery w Chinach

Pierwotnym źródłem formy chińskiej opery była opera zachodnia, a związane z nią koncepcje miały znaczący wpływ na rozwój opery w Chinach. Jednak ze względu na najnowszą historię Chin czas rozwoju chińskiej opery jest stosunkowo krótki i ma ona swoją własną niepowtarzalną drogę i trajektorię rozwoju.

Na powstanie i rozwój chińskiej opery w różnym stopniu miały wpływ nie tylko opera zachodnia, ale również chińska opera tradycyjna i współczesny dramat. Często wybór jednego z tych gatunków jako punktu ciężkości utworu zależał od upodobań estetycznych i tendencji twórczych kompozytora. Dlatego chińska opera przez cały czas od swojego powstania rozwija się w różnych stylach i odmianach. Dlatego również odznacza się niezwykle bogactwem gatunkowym. Ju Qihong stwierdził: "Ze względu na różne rozłożenie proporcji wpływów kulturowych chińskich i zagranicznych poszczególne dzieła chińskich twórców nabierały specyficznych dla siebie cech i powstałe w ten sposób dramaty pieśniowo-taneczne, opery poważne, dramaty pieśniowe (czyli sztuki mówione z dodatkiem śpiewu), opery ludowe i eksperymentalne są wszystkie uznawane za członków chińskiej rodziny operowej."²²

Gdy w Chinach rewolucje ponosiły klęskę, opera również ponosiła klęskę, gdy rewolucje szły do przodu, opera również szła do przodu. Gdy rewolucja odnosiła wielkie zwycięstwo, następował ogromny rozwój opery, a gdy rewolucja ponosiła wielką porażkę (jak na przykład podczas rewolucji kulturalnej), opera wraz z nią ulegała wielkiemu uwstecznieniu. Losy chińskiej opery są ściśle związane z losami chińskich rewolucji i losami kraju. Każdy punkt zwrotny w historii chińskich rewolucji jest punktem zwrotnym w rozwoju opery. Cały rozwój chińskiej opery od jej powstania można podzielić na 5 okresów:

1.2.1.2.1 Pierwsze próby i powstanie chińskiej opery (1920-1949)

Ludzie Zachodu (głównie Rosjanie) po raz pierwszy wprowadzili zachodnią operę do Chin na początku XX wieku. W latach 20-tych i 30-tych, w Harbinie, Szanghaju i innych miejscach (w tym w Klubie Rosyjskim w Tianjinie) wystawiano masowo niemal wszystkie znane europejskie i rosyjskie opery. Opera zachodnia w ten sposób jak tornado przeszła przez Chiny.

²² Ju Qihong 居其宏, *Zhongguo geju yinyueju tongshi* (中国歌剧音乐剧通史; *Historia chińskiej opery i dramatu muzycznego*) [M], Hefei, Anhui Wenyi Chubanshe, 2014, s. 9.

W 1919 roku Ruch Nowej Kultury, zwany również Ruchem 4 Maja przyczynił się do pojawienia się załączku chińskiej opery: narodził się "dziecięcy dramat pieśniowo-taneczny" (którego głównym reprezentantem był Li Jinhui). Jednak zarówno jego aspekt dramatyczny, jak i muzyczny przedstawiały się niedojrzale i wątko. Były to przedstawienia przeznaczone dla dzieci i nie można ich zaliczyć do kategorii sztuk dla dorosłych. W 1927 roku Tian Han, Ouyang Yuqian, Xu Beihong i inni założyli w Szanghaju Stowarzyszenie Południowych Chin (Nanguoshe), które pod hasłem "ruchu dramatu ludowego" prowadziło eksperymenty mające stworzyć nową formę chińskiej opery. Oprócz Szanghaju, w tym samym okresie w Shenyang na północy Chin, w Centralnym Regionie Sowieckim na południu, a także na zachodzie Chin w Xinjiangu na terenach zamieszkałych przez mniejszości etniczne pojawiały się formy operowe o różnorodnej treści, formie i stylu artystycznym. Twórczość operowa w tym czasie nosiła niezwykle zróżnicowany charakter.

Podczas wojny z Japonią rozwój ruchu nowej kultury demokratycznej w Yan'anie i bazach partyzantki antyjapońskiej na tyłach wroga przyczynił się do ukształtowania nowej opery. W 1942 roku, po tym jak Mao Zedong wygłosił przemówienie programowe na konferencji dotyczącej literatury i sztuki w Yan'anie, pisarze i artyści obecni w Yan'anie zaczęli dążyć do tworzenia sztuki popularnej, masowej i mającej zarazem charakter lokalny. Nowa opera *yangge* pojawiła się w odpowiedzi na potrzeby epoki i pochodziła od tamtejszych ludowych pieśni *yangge* i dramatów *yangge*. 10 czerwca 1945 roku miała w Yan'anie swoją premierę opera *Białowłosa* (*Baimao nü*), stanowiąca kamień milowy w rozwoju nowej opery chińskiej. Wraz ze zwycięstwami odnoszonymi w wojnie z Japonią postępowała popularyzacja nowej opery.

1.2.1.2.2. Rozkwit opery narodowej (1949-1966)

Założenie Chińskiej Republiki Ludowej w dniu 1 października 1949 r. zapoczątkowało nadejście nowego okresu chińskiej opery, znanego również jako "siedemnaście lat opery" i podzielonego na dwa podokresy: pierwszy ośmioletni (1949-1957) i drugi dziewięcioletni (1958-1966), z forum operowym z 1957 roku jako granicą. Początkowe osiem lat, czyli wczesne lata od powstania ChRL, były okresem kładącym podwaliny pod rozwój opery, a późniejsze dziewięć lat to okres jej rozkwitu.

Nowa opera "pierwszych ośmiu lat" była zwana w tym okresie „kwiatem sztuki nowej ery”. Nowa chińska opera była produktem chińskiej rewolucji miała w tym okresie dwie główne cechy: 1. Charakter opery miał współgrać z realizacją silnej funkcji propagandowej służącej

mobilizacji mas, która to funkcja pobudzała pracę rewolucyjną, a ta z kolei miała promować rozwój opery. 2. Nowa opera odznaczała się cechami sprawiającymi, że łatwo była akceptowana przez masy, co doprowadziło do jej szerokiego rozpowszechnienia i ogromnej popularności.

Nowa opera charakteryzowała się też ogromną liczbą przedstawień. Gdy brakowało profesjonalnego zespołu operowego, opera mogła być wykonywana zarówno przez grupy teatralne, jak i inne grupy artystyczne. Ponieważ wystawianie nowej opery nie przedstawiało wielu trudności, była ona chętnie wykonywana w ramach masowych imprez kulturalnych. Niektóre grupy amatorskie, nie będąc w stanie nauczyć się oryginalnej muzyki, wykonywały *Białowłosą (Baimao nü)* przy akompaniamencie miejscowych pieśni ludowych czy przyśpiewek. Pojawiło się także wiele dzieł naśladowujących nową operę. Pisanie oper, oglądanie oper, granie oper i śpiewanie oper stało się modnym trendem tamtych czasów. W historii chińskiej opery był to złoty okres jej bezprecedensowego rozprzestrzeniania się.

Jednocześnie opera stała przed dwoma poważnymi wyzwaniem: 1. Problem zróżnicowania gatunkowego i tematycznego opery. 2. Problem stylu opery i tego, czy można podnieść jej poziom artystyczny.

Aby sprostać temu wyzwaniu, podjęto w Chinach nowe inicjatywy na rzecz rozwoju opery: 1. Tworzenie teatrów operowych, czerpanie z tradycyjnej opery chińskiej i opery zachodniej. 2. Powstanie teatrów operowych i trup w różnych regionach i głównych okręgach wojskowych sprawiło, że stały się one ważnym frontem chińskiej opery dysponującym wielką siłą bojową. 3. Jednocześnie rozwinięto edukację artystyczną.

W tym okresie powstały trzy nowe utwory o ważnej tematyce:

1. Opera z ważnym tematem z historii rewolucyjnej *Długi marsz (Changzheng)*.
2. *Walka z najeźdźcami (Daji qinlüezhe)*, która bezpośrednio pokazywała temat frontu walki z amerykańskim imperializmem i pomocy Korei.
3. *Naręczona ochotnika (Yige zhiyuanjun de weihunqi)*, która prezentowała temat tyłów frontu walki z amerykańskim imperializmem i pomocy Korei.

Sześć nowych utworów eksplorujących różne gatunki opery:

1. *Ogień gwiazd (Xingxing zhi huo)*, który stanowił próbę stworzenia „dramatu z partiami wokalnymi”.

2. Próba oparcia się całkowicie na śpiewie *Wang Gui i Li Xiangxiang (Wang Gui yu Li Xiangxiang)*.
3. *Xiao Er Hei się żeni (Xiao Er Hei jiehun)*, pierwsza próba posłużenia się muzyką operową inspirowaną tradycyjną chińską operą.
4. Swobodnie wykorzystujący techniki tradycyjnej opery *Liu Hulan (Liu Hulan)*.
5. *Czerwona zorza (Hongxia)*, z oryginalnymi melodiami inspirowanymi tradycyjną chińską operą.
6. *Noc na stepie (Caoyuan zhi ye)* - fuzja zachodnich technik operowych i muzyki mniejszości narodowych.

Pierwsze forum operowe w 1957 roku zgromadziło ekspertów z całych Chin w celu omówienia i opracowania planów rozwoju i ulepszenia opery. W trakcie dyskusji poświęconych kontynuowaniu tradycji i czerpaniu z zachodnich rozwiązań, zdefiniowano historię, koncepcję i podstawy „nowej opery”. Przyjęto teorię o oparciu nowej opery na fundamentach tradycyjnej opery chińskiej i opery zachodniej. Omówiono również konkretne problemy związane z czerpaniem wzorców z chińskiej i zachodniej opery. Forum miało posłużyć do rozwiązywania następujących problemów: 1. Kwestia rozszerzenia różnicowania gatunkowego i tematycznego. 2. Kwestie dotyczące kształtowania wyobrażeń muzycznych. 3. Kwestie dotyczące logicznego myślenia o muzyce. 4. Kwestie dotyczące tworzenia arii i recytatywów. 5. Kwestia dotyczące poprawy poziomu twórców.

W trakcie forum, po burzliwej debacie i wielu dyskusjach, stopniowo zbliżono się do sformułowania odpowiedzi na problemy: 1. Nowa „opera” została uznana za nowy, niezależny gatunek. Uznano, że opera zachodnia, chińska opera tradycyjna i nowa opera to trzy różne style dramatu muzycznego i nie mogą być mylone ze sobą. 2. Uznano, że nowa opera powinna rozwijać się samodzielnie i że nie powinno się jej regulować przy pomocy innych wzorców.

Oczywiście nowa opera nie pojawiła się znikąd, powstała i rozwinęła się z absorbowania elementów innych rodzajów dramatu. Zidentyfikowano także cztery źródła nowej opery: 1. opera zachodnia; 2. dziecięce dramaty pieśniowo-taneczne Li Jinhui; 3. opera w typie „dramatu z partiami wokalnymi”; 4. chińska opera tradycyjna i opera ludowa (operzy nawiązujące do tańców *yangge* czy przyśpiewek *xiaodiao*).

Uznano, że powstanie opery *Białowłosa (Baimaonü)* podczas ruchu *yangge* w Yan’anie w 1945 roku ostatecznie wyznaczyło powstanie typu nowej opery.

W trakcie „późniejszych dziewięciu lat” (1958-1966) nastąpił rozkwit opery narodowej. W tym okresie powstało wiele oper różnych gatunkowo i o różnorodnej tematyce. Zaczął się też kształtować system sztuki scenicznej opery narodowej, zgodnie z instrukcją premiera Zhou Enlaia: „Wschód i Zachód muszą współistnieć, ale rozwijać powinny się oddzielnie”.

Centralny Teatr Opery i Tańca podzielono na dwa teatry: „1. Teatr Narodowej Opery i Tańca, składający się z Pierwszej Trupy Operowej, zespołu tanecznego i orkiestry narodowej, których główną misją było kontynuowanie tradycji przez tworzenie i wykonywanie chińskich oper narodowych i dramatów tanecznych opartych na pieśniach ludowych. 2. Centralny Teatr Opery i Tańca, składający się z Drugiej Trupy Operowej, zespołu baletowego Pekinńskiej Akademii Tańca oraz orkiestry, którego główną misją było tworzenie i wykonywanie chińskich oper i baletów, czerpiących z zachodniej tradycji operowej.”²³. Także „Konservatorium Muzyczne rozdzielono na dwie szkoły”²⁴ (zgodnie z tą ideą podzielono je na Centralne Konservatorium Muzyczne i Chińskie Konservatorium Muzyczne).

Poniżej przedstawiam główne dzieła powstałe w ciągu „późniejszych dziewięciu lat” w porządku chronologicznym.

Pięć utworów z 1958 roku: *Shuangshuang i babcia (Shuangshuang he laolao)*, *Opowieści z Huaiyin (Huaiyinji)*, *Czerwone wierchy (Hongyunya)*, *Dwie czerwonoarmistki (Liangge Nihongjun)*, *Czerwony oddział kobiecy (Hongse niangzi jun)*.

Dziewięć utworów z 1959 roku: *Czerwona Gwardia nad jeziora Hu (Honghu Chiweidui)*, *Czerwone słońce z Keshan (Keshan Hongri)*, *Wiosenny grom (Chunlei)*, *Dwa pokolenia (Liandairen)*, *Wyspa Tianmen (Tianmendao)*, *Żeńszeniowa wróżka (Ren Shen xianzi)*, *Czerwony orzeł (Hongying)*, *Przebieg walki (Zhandou de licheng)*, *Hymn bitewny gór Xing'an (Xing'anling zhange)*.

Sześć utworów z 1960 roku: *Krzywda Dou E (Dou E yuan)*, *Trzy siostry Liu (Liu sanjie)*, *Czerwony koral (Hong shanhu)*, *Wierzy w wiosennym wietrze (Chunfeng yangliu)*, *Bezludna wioska (Wurencun)*, *Ogień na stepie (Caoyuan fenghuo)*.

Dwa utwory z 1961 roku: *Saliha i Saman (Saliha yu Saman)* oraz musical *Źródło niemej dziewczyny (Yaguquan)*.

²³Praca zbiorowa, *Zhongguo geju shi (中国歌剧史; Historia opery chińskiej)* [M], t. I, Wenhua Yishu Chubanshe, s. 356.

²⁴Ibidem, s. 355.

Sześć utworów z 1962 roku: *Obłok wypatrujący ukochanego* (*Wangfuyun*), *List w tykwie* (*Huluxin*), *Białowłosa* (*Baimao nü*) - nowa wersja, *Żarliwa wierność* (*Chidan zhongxin*), *Kwiat nieśmiertelności* (*Qionghua*), *Nguyễn Văn Trỗi* (*Ruan Wenzhui*).

Dziewięć utworów z 1963 roku: *Danabala* (*Danabala*), *Ashma* (*Asima*), *Gada Meiren* (*Gada Meilin*), *Siostra Jiang* (*Jiang jie*), *Pieśń o Lei Fengu* (*Lei Feng zhi ge*), cztery wersje opery *Przejęcie władzy* (*Duoyin*) - ta opera została adaptowana z chińskiej opery tradycyjnej w stylu *yang* o tym samym tytule; w Pekinie były wystawiane trzy adaptacje: „przeszczepiona” adaptacja Chińskiego Narodowego Teatru Opery i Dramatu, „uporządkowana” adaptacja Opery Głównego Departamentu Politycznego ChAL-W oraz adaptacja Trupy Operowej Marynarki Wojennej; ponadto jeszcze jedna adaptacja została wystawiona przez Operę Szanghajską.

Dziesięć utworów z 1964 roku: *Będą następcy* (*Ziyou houlairen*), *Xiangyangchuan* (*Xiangyangchuan*), *Sojusz z Liangshan* (*Liangshan jiemeng*), *Siostra Jiang* (*Jiang jie*), *Brygada Hongmeiling* (*Hongmeiling*), *Przejęcie władzy* (*Duoyin*) adaptowana przez Operę Liaoning, *Jiao Yulu* (*Jiao Yulu*), *Jie Zhenguo* (*Jie Zhenguo*), *Siostra Hong* (*Hong sao*), *Córka przewodniczącego komuny* (*Shezhangde nü'er*).

Jedna opera z 1965 roku: *Ouyang Hai* (*Ouyang Hai*).

Dwa utwory z 1966 roku: *Aygül* (*Ayiguli*), *Wielki Mur Morza Południowochińskiego* (*Nanhai changcheng*).

Opery tego okresu można z grubsza podzielić na:

1. trzy najwybitniejsze dzieła opery narodowej: *Białowłosa* (nowa wersja), *Czerwona Gwardia znad jeziora Hu* i *Siostra Jiang*;
2. opery z elementami tradycyjnej chińskiej opery;
3. opery o tematyce tradycyjnych opowieści ludowych oraz dziecięce dramaty pieśniowo-taneczne;
4. opery o motywach z historii rewolucji;
5. opery o tematyce realistycznej.

1.2.1.2.3 Dekada rewolucji kulturalnej i destrukcja opery (1966-1976)

W 1966 roku podniosła się burza rewolucji kulturalnej i wszystkie opery, z wyjątkiem kilku „oper modelowych”, zostały stopniowo zdjęte ze scen teatrów. Dotychczasowy burzliwy rozwój nowej opery został z dnia na dzień zastopowany jakby uległ zamrożeniu. Niemal cały repertuar operowy, nawet *Białowłosa*, został skrytykowany i odrzucony, niemal wszyscy artyści operowi zostali poddani krytyce i cenzurze i prawie wszystkie zespoły operowe zostały zmuszone do zawieszenia występów, rozwiązane, zreorganizowane lub pracujący w nich artyści zesłani do pracy na wieś. Jednak znaleźli się pracownicy operowi, którzy wbrew wszelkim trudnościom korzystali z każdej okazji, aby tworzyć i wystawiać. W ten sposób powstały np. ujugurska opera *Legenda czerwonej latarni (Hongdeng ji)* z maja 1972 roku wystawiona przez Zespół Operowy Regionu Sinciang oraz *Córka górnik (Kuanggong de nü'er)* trupy artystycznej z Zhangjiakou (jesień 1972).

Obie te opery miały następujące cechy wspólne: 1. Zespoły teatralne miały siedziby w odległych miejscach. 2. Obie powstały w końcowej fazie rewolucji kulturalnej.

Ponadto podczas rewolucji kulturalnej wiele materiałów i dokumentów dotyczących opery zostało utraconych lub wręcz celowo zniszczonych.

1.2.1.2.4 Opery początkowego okresu odrodzenia kultury (1976-1981)

Po rozbiciu "Bandy Czworoga" w październiku 1976 roku chińska opera zaczęła się odradzać. Można ten okres podzielić na dwie fazy, z których pierwsza trwała przez mniej więcej dwa lata od 1976 roku do zwołania trzeciej sesji plenarnej XI Komitetu Centralnego w grudniu 1978 roku. Druga faza rozpoczęła się z trzecią sesją XI KC i trwała przez około trzy lata do początku lat osiemdziesiątych. Te dwie fazy obejmujące okres pięciu lat były czasem przełamywania przez chińskie środowisko operowe wraz z całym chińskim środowiskiem intelektualnym i artystycznym krępujących je więzów i przesądów. W pierwszej fazie wyrwano się z intelektualnych więzów "skrajnej lewicowości" i ludzie zawodowo związani z operą zostali uwolnieni z tego jarzma. W drugiej fazie odrzucony został przesądny "kult jednostki" w osobie Mao Zedonga, dzięki czemu osoby związane z operą wyzwoliły się z mgły teorii i praktyki rewolucji kulturalnej. Zespoły operowe w całym kraju od poziomu centralnego po prowincjonalne i miejskie szybko przywróciły swoją strukturę organizacyjną. Wznawiano jedną po drugiej znakomite opery, które w czasie rewolucji kulturalnej były poddane krytyce

i zakazane.

W ciągu trzech lat od 1979 do 1981 jak grzyby po deszczu powstawały liczne nowe opery, tworząc małą kulminację twórczości operowej. Liczba oper w repertuarze teatrów przekroczyła 30, ponad trzy razy więcej niż w ciągu poprzednich dwóch lat. Cechy charakterystyczne tego okresu: 1. Gwałtowny wzrost liczby wystawianych oper. 2. Wyrazista tematyka 3. Poszukiwania twórcze w różnych kierunkach, kształtowanie się różnorodnych trendów.

1.2.1.2.5 Zróżnicowany rozwój i innowacje w operze (1981-2000)

Ten okres należy podzielić na lata osiemdziesiąte i lata dziewięćdziesiąte.

Cechy oper lat osiemdziesiątych: 1. Dalszy intensywny wzrost liczbowy repertuaru; liczba wystawianych oper wzrosła do 67, co stanowiło liczbę równą sumie wszystkich oper wystawianych przez 17 lat od utworzenia ChRL do początku rewolucji kulturalnej. Określono to zjawisko mianem "eksplozji" twórczości operowej. 2. Twórcze poszukiwania w różnorodnych kierunkach stały się wyraźnym trendem. Reprezentatywne dla tego okresu opery to: *Żaloba (Shangshi)*, *Serce pachnące trawą (Fangcao xin)*, *Morze pragnień, głębiny pałacu (Shengong yuhai)*, *Pustkowia (Yuanye)*.

Cechy charakterystyczne opery lat dziewięćdziesiątych: nadal utrzymuje się ogólny trend do różnokierunkowych poszukiwań twórczych, przy czym najwyraźniejsze sukcesy odnosi podążanie za dwoistymi wzorami opery zachodniej i chińskiej: z jednej strony nastaje fala naśladowania zachodnich oper klasycznych a z drugiej można zaobserwować trwanie przy wzorcach narodowej opery rewolucyjnej. Reprezentatywnymi operami tego okresu są: 1. Opery żarliwie wzorowane na operze zachodniej: *Zhang Wei* i *Niezmierzony step (Cangyuan)*, 2. Opera kontynuująca wzory narodowej opery rewolucyjnej: *Córka partii (Dang de nü'er)*.

Jednak jeśli przeprowadzimy analizę pod względem myśli twórczej, stanowiącej aspekt bardziej fundamentalny i głębszy, "bez trudu zauważymy, że twórcze idee opery lat dziewięćdziesiątych wyraźnie nie są tak prężne, tak przepelnione energią i wolnością, jak idee lat osiemdziesiątych. Znacznie osłabła ta chęć innowacji, która odrzuca utarte ścieżki i nie uznaje skrupułów."²⁵ Ogólnie rzecz biorąc, utwory reprezentatywne dla lat dziewięćdziesiątych są zarówno pod względem treści jak i formy znacznie mniej oryginalne i innowacyjne niż *Serce*

²⁵ *Zhongguo geju shi*, t. II, s. 117.

pachnące trawą, Pustkowie czy Żaloba z lat osiemdziesiątych.

1.2.1.2.6 Twórcze poszukiwania w chińskiej operze w nowym stuleciu (od roku 2000 do dzisiaj)

W ciągu ostatnich 30 lat reform i otwarcia, świat chińskiej opery jako całość stale pozostawał poza nurtem reform systemu gospodarczego. Wraz z nadejściem nowego tysiąclecia jednak także w tym środowisku zaczęto powtarzać z dużą częstotliwością wyrażenia, które dzisiaj nadwyrężają nerwy wielu osób związanych z operą: "transformacja gospodarcza", "reforma instytucjonalna teatrów", "dążenie do urynkwienia", "przemysł kulturalny" itp. W porównaniu z tym, co było wcześniej, największymi bolączkami w świecie opery stały się "trzy braki": brak pieniędzy, brak ludzi i brak utworów. W wyniku transformacji gospodarczej kierownictwo trup operowych zaczęło wdrażać ideę "skupiania się na pieniądzu". W jaki sposób opera ma się przetrwać z przyzwyczajonego do "wydawania pieniędzy" i "przepalania pieniędzy" reprezentanta "ciężkiego przemysłu kulturalnego", którego zadaniem było "dbanie o tożsamość", w podmiot, który zarabia pieniądze i jest w stanie "sam siebie utrzymać", w jaki sposób ma przejść od całkowitego opierania się na subwencjach państwowych na urynkwienie? - to główne pytania, nad którymi od początku XXI wieku głośno się i na które szukają praktycznych odpowiedzi decydenci odpowiadający za kulturę na wszystkich szczeblach w Chinach.

1.2.2 Kompleksowa estetyka opery

Od swojego powstania opera jest szczególną formą występów artystycznych, łączącą w jedną całość wiele różnych form sztuki. Jej spektrum jest bezprecedensowo szerokie i obejmuje literaturę, muzykę wokalną i instrumentalną, taniec, sztuki wizualne itd. W swoim procesie rozwoju opera wchłonęła i zintegrowała niemal wszystkie powszechnie akceptowane rodzaje sztuki. Jednocześnie rozwój i zmiany zachodzące w poszczególnych formach sztuki wpływają na zmiany w operze i posuwają do przodu jej rozwój.

Kompleksowa estetyka opery opiera się na "wysokiej precyzyjnej równowadze całości powstałej z różnorodnych elementów"²⁶. W niniejszej pracy to pojęcie jest rozumiane w następujących kategoriach:

1. Estetyka formy: integracja muzyki i dramatu.

²⁶ Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲; *Zarys estetyki opery*), Hefei, Anhui Wenyi Chubanshe, 2002, s. 96.

2. Estetyka treści: koncentracja na emocjach i wizerunku.
3. Estetyka stylu: zmiany pojęciowe i rozwój osobowości.
4. Estetyka medium: centrum stanowią reżyser i dyrygent.



Rycina 1²⁷

Kompleksowa całość, jaką stanowi opera, jest zbyt wielka i zbyt złożona, aby można ją jasno przeanalizować i opisać w niniejszej pracy, także ze względu na ograniczenia wynikające ze specjalizacji autora. W niniejszej pracy autor skupi się na temacie "kreowania roli tenorowych" i podda pogłębionej analizie wybrane punkty związane z tym zagadnieniem.

1.2.3 Interpretacja estetyki opery poprzez kreację ról tenorowych

Kształtowanie postaci stanowi proces kreacji artystycznej, którego nośnikiem (medium) jest aktor. Sukces wykreowania postaci tenora bądź brak tego sukcesu jest ściśle związany z osobą aktora. Jednak ten proces kreacji artystycznej nie jest bynajmniej dowolny, czy uznaniowy. Proces ten to zbiorowa kreacja artystyczna, której centrum stanowią reżyser i dyrygent.

Szczególna barwa głosu i technika śpiewu tenora sprawiają, że grana przez niego postać

²⁷ Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲; *Zarys estetyki opery*), Hefei, Anhui Wenyi Chubanshe, 2002, s. 97.

pełni ważną rolę w operze. Na przykładzie ryciny 1 możemy zrozumieć, w jaki sposób tenor powinien kształtować wizerunek postaci, aby uzyskać interpretację estetyki opery.

1. Tenor pracuje pod przewodnictwem reżysera i dyrygenta. Bierze udział w przedstawieniu operowym jako medium.

2. Poprzez interpretację różnych elementów treści aktorzy muszą poznać i zinterpretować temat opery, fabułę, relacje między postaciami, ich emocje i wizerunki.

3. Po poprawnym odczytaniu poszczególnych elementów treści następuje dodanie własnych idei i osobowości. Następnie we współpracy z reżyserem, dyrygentem i orkiestrą, używając języka i umiejętności wokalnych, śpiewak wykonuje swoją partię wokalną i odgrywa daną rolę.

4. Ostatecznie jego występ, w którym w wysokim stopniu powinno nastąpić zintegrowanie muzyki i dramatu, ma służyć operze jako sztuce kompleksowej.

Tak wygląda pełny proces kreacji roli tenorowej z punktu widzenia interpretacji estetyki opery. Autor w dalszej części pracy omówi szczegółowo ten proces na przykładach dwóch oper.

Rozdział II

Pochodzenie analizowanych ról tenorowych

2.1 Geneza roli tenora w operze Verdiego *La Traviata*

2.1.1 *Dama kameliowa Aleksandra Dumas*

Dama kameliowa (fr. tytuł oryg. *La dame aux camélias*) to półautobiograficzna powieść Aleksandra Dumas (syna) (franc. Alexandre Dumas fils), tłem której jest Francja w połowie XIX wieku. Powieść została po raz pierwszy opublikowana w 1848 roku, a następnie zaadaptowana przez autora również na sztukę teatralną.

Premiera dramatu miała miejsce 2 lutego 1852 roku we francuskim teatrze Théâtre du Vaudeville. Premierowe przedstawienie przyniosło dramatowi ogromną sławę. Słynny włoski kompozytor Giuseppe Verdi po obejrzeniu spektaklu natychmiast przystąpił do pracy nad zaadaptowaniem go na operę. Była to *Traviata* (wł. *La Traviata*) z 1853 roku, przy czym imię głównej bohaterki zostało zmienione z Marguerite Gautier na Violetta Valéry. W świecie anglojęzycznym *La dame aux camélias* znana jest jako *Camille* i tylko w teatrach na Broadwayu wystawiana była w szesnastu różnych inscenizacjach. Małgorzata jest nazywana „damą kameliową”, ponieważ zawsze nosi bukiet swoich ulubionych kwiatów, kamelii (zazwyczaj białych, a podczas okresu - czerwonych)²⁸.

Dzieło opowiada historię głównego bohatera Armanda, który zakochuje się w Małgorzacie i ostatecznie zostaje jej kochankiem. Przekonuje on Małgorzatę, by porzuciła swoje życie kurtyzany i kochankowie wynajmują domek pod Paryżem. Ich idylliczne życie przerywa ojciec Armanda. Obawiając się, że związek syna z Małgorzatą wywoła skandal, splami reputację rodziny, a nawet wpłynie na szanse na zamążpójście siostry Armanda, usiłuje przekonać Małgorzatę, by porzuciła jego syna. Małgorzata opuszcza Armanda, ale nie mówi mu prawdy i aż do jej śmierci Armand jest przekonany, że porzuciła go ona dla innego mężczyzny.

Po śmierci Małgorzaty sąsiedzi przekazują Armandowi jej pamiątki. Dopiero wtedy pojmuje on głębię prawdziwej miłości swej „damy kameliowej”.

W historii literatury francuskiej *Dama kameliowa* jest pierwszym utworem, w którym

²⁸ Dumas, fils, Alexandre (1986) [1948], *La Dame aux Camélias*, translated by David Coward, UK: Oxford University Press, ISBN 9780191611162

prostytutka (kurtyzana) jest główną bohaterką. Oprócz przejmującej i wzruszającej historii, dzieło to obnażało zepsucie francuskich wyższych klas tamtej epoki, przez co posiada także głęboką wymowę społeczną. Melodramat przyniósł jego twórcy, Aleksandrowi Dumasowi, światową sławę.

2.1.2 Opera Verdiego *Traviata*

Traviata, to opera w trzech aktach autorstwa Giuseppe Verdiego. Włoskie libretto do niej napisał Francesco Maria Piave. Powstała ona na podstawie powieści Aleksandra Dumas *Dama kameliowa*. Opera nosiła początkowo tytuł *Violetta*, od imienia głównej bohaterki. Premiera opery odbyła się 6 marca 1853 roku w weneckim teatrze operowym La Fenice.



Kostium Violetty z premiery w 1853 roku

Zarówno Piave, jak i Verdi chcieli, żeby akcja sztuki rozgrywała się współcześnie, jak w oryginale Dumasa, ale teatr La Fenice uparł się, by osadzić ją w XVIII wieku. Dopiero w latach osiemdziesiątych XIX wieku pierwotne aspiracje kompozytora i dramaturga zostały ostatecznie zrealizowane, a operę wystawiono w stylu werystycznym²⁹.

Traviata jest niezwykle popularna w dzisiejszym świecie operowym i jest jedną z najczęściej wystawianych oper.

²⁹ Kimbell, David (2001). Holden, Amanda (ed.), *The New Penguin Opera Guide*, New York: Penguin Putnam, ISBN 978-0-14-029312-8.

2.1.2.1 Tło powstania

Dla twórczości operowej Verdiego lata 1851-1853 były bardzo płodne i stanowiły przełomowy okres w dojrzewaniu jego warsztatu kompozytorskiego. Właśnie w tym czasie powstały jego trzy słynne opery: *Trubadur (Il trovatore)*, *Rigoletto* i *Traviata* zostały napisane właśnie w tym okresie.

Gdy Verdi uzgodnił z librecistą Salvatore Cammarano współpracę przy *Trubadurze*, nie ukończył on jeszcze pracy nad *Rigolettem* (którego premiera odbyła się w Wenecji w marcu 1851 roku). Oprócz tego, choć wiosną 1851 roku pewne sprawy osobiste i rodzinne zaprzętały energię Verdiego, to w tym czasie kompozytor zdawał się mieć nieograniczone natchnienie twórcze i po sukcesie premiery *Rigoletta*, Brenna, sekretarz teatru La Fenice, zwrócił się do Verdiego z zamówieniem na nowy utwór.

Od drugiej połowy 1851 roku aż do marca 1852 Verdi z Giuseppiną Streponi mieszkali w Paryżu. Właśnie tam w lutym 1852 roku para obejrzała sztukę Aleksandra Dumasa *Dama kameliowa*. Verdi natychmiast zaczął pracę nad operową wersją dramatu.³⁰ Julian Budden zauważa jednak, że Verdi prawdopodobnie przeczytał powieść niedługo wcześniej, a po obejrzeniu sztuki i powrocie do Włoch „miał już w głowie wyobrażenie idealnych śpiewaków do tej produkcji operowej”³¹ (poświadcza to też korespondencja Verdiego z teatrem La Fenice).

2.1.3. Postać Alfreda w operze

Pod względem konstrukcji postaci *Traviata* odzwierciedla konwencje włoskiego melodramatu z połowy XIX wieku, z wyraźnym podziałem na role główne i drugoplanowe. W pierwszej kategorii znajdują się trzy główne postaci opowieści: Violetta, Alfred i Germont, a w drugiej Flora, Annina, Gastone, Doupholi, doktor.

Alfred jest adoratorem Violetty, zadurzonym w niej młodzieńcem. W początkowej części opery nic nie może powstrzymać Alfreda w jego dążeniu do zdobycia serca Violetty i przedstawia sobą obraz kogoś opętanego przez miłość.

Gdy Violetta odwzajemniła jego uczucia, przez jakiś czas oboje wiodą względnie szczęśliwe życie. Publiczność może odczuć atmosferę ich szczęśliwego życia z arii Alfreda w drugim akcie.

Szczęśliwe chwile nie trwają jednak długo. Pojawia się ojciec Alfreda (Germont), który chce zakończyć związek syna z Violettą. Za namową Germonta Violetta opuszcza Alfreda,

³⁰ Phillips-Matz 1993, s. 303.

³¹ Budden 1992, s. 115.

który nieświadomy prawdy sądzi, że Violetta porzuciła go dla kogoś innego. Pod wpływem zazdrości, jego miłość przeradza się w nienawiść. Pod koniec drugiego aktu Alfred nawet publicznie upokarza Violetkę. W tym momencie Alfred pokazuje zaślepioną, porywczą i brutalną część swojego charakteru.

W trzecim akcie opery Alfred poznaje prawdę, co rozbudza ponownie jego miłość do Violetty. Alfred wraca do roli zadurzonego młodzieńca. W tej scenie Alfred prezentuje się jako postać obciążona poczuciem winy i wyrzutami sumienia. Ogólnie rzecz biorąc, Alfred w operze ukazuje nam się jako zadurzony, niedojrzały mężczyzna. Odejście Violetty w pełni wydobywa na światło dzienne jego wady charakteru - małostkowość i małoduszność³².

Premierowe wykonanie partii Alfreda przez Lodovico Grazianiego z 1853 okazało się nieudane, śpiewając on cabalettę *Oh mio rimorso!* Alfreda z drugiego aktu błędnie uznał, że linia wokalna ma być heroiczna (podobna do Manrica z *Trubadura*), co było niezgodne z pierwotnym zamysłem Verdiego. Brzmienie Alfreda charakteryzuje się szeroką, jasną barwą, która wymaga napięcia wokalnego przechodzącego od liryzmu do bólu. Śpiewacy, którzy z powodzeniem wykonywali tę partię w przeszłości, to m.in. Francesco Albanese, Gianni Poggi, Giuseppe Di Stefano, Carlo Bergonzi, Gianni Raimondi, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Alfredo Kraus³³.

³² Xu Chuang 许闯, *Lun geju „Chahuanü” zhong Aierfoleide xinxiang de suzao yu yanchang chuli* (论歌剧《茶花女》中阿尔弗雷德形象的塑造与演唱处理; *Omówienie kreacji wizerunku i sposobu wykonania roli Alfreda w operze 'Traviata'*)

³³ Gustavo Marchesi, *Grande storia della musica: Giuseppe Verdi*, Gruppo editoriale Fabbri, Mediolan, 1983, s. 62-64.

2.2 Geneza roli tenora w operze Shi Guangnana *Żaloba*



2.2.1 *Żaloba Lu Xuna*

Żaloba (*Shangshi*) to jedno z najlepszych opowiadań chińskiego pisarza Lu Xuna, ukończone 21 października 1925 roku, a opublikowane po raz pierwszy w zbiorze *Błąkanie się* (*Panghuang*) w 1926 roku. Inaczej niż w innych swoich utworach, w całym opowiadaniu autor eksperymentalnie używa wewnętrznego monologu. Choć utwór zawiera niewiele dialogów, jest opowiadaniem wyjątkowo sugestywnym, a jednocześnie najbardziej niejednoznacznym utworem pisarza.

Żaloba to jedyne dzieło Lu Xuna traktujące o miłości. Nie ma ono oczywistego pierwowzoru w realnym życiu, a narracja jest prowadzona w pierwszej osobie przez męskiego bohatera, Juanshenga. Utwór opowiada o wolnej miłości Juanshenga i Zijun. Zijun łamiąc tradycję dla miłości opuszcza dom rodzinny i rozpoczyna wspólne życie z ukochanym.

Juansheng wkrótce traci pracę i aby związać koniec z końcem, zaczyna nawet wyprzedawać rodzinny dobytek. Powoli miłość Juanshenga do Zijun maleje, aż w końcu znika. Juansheng nie jest już w stanie patrzeć w twarz Zijun i wybiera ucieczkę przez ciągłą nieobecność. W końcu Juansheng wyznaje Zijun swoje prawdziwe uczucia. Po rozstaniu ojciec Zijun sprowadza ją z powrotem do domu. Wkrótce potem Zijun umiera w swoich rodzinnych stronach. Gdy Juansheng dowiaduje się o tym, poniewczasie odczuwa wielki żal.

Jako arcydzieło nowelistyki *Żaloba* była wielokrotnie adaptowana na inne gatunki -

jako film, opera, ilustrowana opowieść, tradycyjne opery *kunqu* i *yu* itd.

2.2.2 Opera Shi Guangnana *Żaloba*



Oparta na opowiadaniu Lu Xuna o tym samym tytule opera *Żaloba*, skomponowana przez Shi Guangnana i z librettem Wang Quana i Han Wei, miała swoją premierę w 1981 roku w Teatrze Ludowym w Pekinie i wywołała wielką sensację jako pierwsza liryczna opera psychologiczna w Chinach.

Muzyka opery *Żaloba* jest poruszająca i melodyjna. W subtelny sposób przedstawia i opisuje psychikę bohaterów. Libretto jak pociągnięciami pędzla odzwierciedla liryczny charakter oryginału - żywo odmalowuje artystyczny obraz Juanshenga i Zijun jako dwojga ludzi na tyle odważnych, by rzucić wyzwanie feudalnym rytuałom. Spektakl zrywa również ze strukturą wcześniejszych oper, wykorzystując chronologię czterech pór roku i sześciu wzajemnie połączonych scenografii do rozwijania fabuły. Opera obejmuje recytatywy, arie, ansamble, partie chóralne oraz instrumentalne, i jednocześnie zawiera w sobie także bogactwo chińskich motywów ludowych. Klasyczne arie w operze, takie jak *Promień zachodzącego słońca* (*Yimo xiyang*), *Ona skradła me serce* (*Ta duozoule wode xin*) i *Kwiaty wisterii* (*Ziteng hua*), są ciągle wykorzystywane jako podstawowy repertuar dla studiujących chińskie dzieła operowe na uczelniach w Chinach. *Żaloba* jest przełomową chińską operą.

2.2.2.1 Tło powstania

Urodzony w 1940 roku kompozytor Shi Guangnan już jako dziecko pod wpływem ojca zaczął uczyć się komponować. Po ukończeniu szkoły średniej w 1957 roku w drodze wyjątku został przyjęty do Centralnego Konserwatorium Muzycznego, a w 1959 roku przeniósł się na Wydział Kompozycji Tiencińskiego Konserwatorium Muzycznego. Shi Guangnan stworzył wiele popularnych dzieł sztuki. W dziedzinie opery, oprócz *Żaloby*, są to jeszcze między innymi *Qu Yuan* oraz *Legenda o Białym Wężu (Baishe zhuan)*. Shi Guangnan zmarł w 1990 roku po długiej chorobie. Po jego śmierci Ministerstwo Kultury przyznało mu tytuł „Muzyka Ludowego”.

Opera *Żaloba* została skomponowana na początku okresu reform i otwarcia, a jej premiera, zorganizowana i wystawiona przez Chiński Teatr Opery i Tańca, odbyła się dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Lu Xuna. Jej wystawienie miało także nadać impetu podupadłej w wyniku rewolucji kulturalnej dziedzinie twórczości operowej.

Opera nosi tytuł zaczerpnięty z opowiadania o tym samym tytule i stara się naśladować artystyczną atmosferę oryginału.

W całej operze na scenie pojawia się tylko czterech śpiewaków. Odchodząc od fabuły oryginału, opowieść rozpoczyna się od retrospekcji ukazujących zmierzch wiosny, powrót Juanshenga, wpatrującego się w bramę jakiegoś budynku, boleśnie wspominającego przeszłość...

W operze przeplatają się długie arie, recytatywy, partie ansamblowe i chóralne, by wyrazić zawirowania wewnętrznych emocji bohaterów. *Żaloba* jest jednym z największych osiągnięć chińskiej opery narodowej lat 80.

2.2.3 Postać Juanshenga w operze

Opera została napisana z szacunkiem dla oryginalnego tekstu, skupiając się na wyrażeniu wewnętrznych emocji bohaterów i dążąc do oddania wizerunku postaci Juanshenga - głównego bohatera oryginalnego tekstu. *Żaloba* stara się maksymalnie zbliżyć do artystycznej kwintesencji oryginału.

W operze wraz ze zmianami pór roku zmienia się też obraz Juanshenga, pokazując różne oblicza jego charakteru. Ewolucja wizerunku bohatera zawarta w zmieniających się porach roku oraz wyrażanie jego uczuć poprzez scenografię jest jedną z głównych cech opery *Żaloba*.

Ona skradła me serce, będąca pierwszą arią w utworze, jest pięknym i poruszającym utworem, który odgrywa ogromnie ważną rolę w całej operze. W tym momencie Juansheng jest

głęboko urzeczony Zijun i wyraża swoją wielką miłość do niej. Wizerunek, jaki prezentuje w tym czasie Juansheng, to obraz energicznego młodego człowieka, będącego pod wpływem ideologii Ruchu Czwartego Maja, dążącego do indywidualizmu, swobody oraz równości i emancypacji. Całym sercem pragnie on miłości i życia.

W miarę rozwoju dramatu, wraz ze zmianami jego uczuć oraz pod wpływem presji życia zmienia się także postawa Juanshenga wobec Zijun. Aria *Złociste jesienne światło* (*Jinse de qiuguang*) pokazuje rozterkę Juanshenga dotyczącą przyszłości, wyraża jego wewnętrzny ból i walkę po tym jak jego miłość do Zijun legła w gruzach. W tym momencie Juansheng przechodzi emocjonalny punkt zwrotny, przedstawiając ogromny kontrast w porównaniu do swojego wcześniejszego wizerunku. Ujawnia się także istotna wada jego charakteru - brak odpowiedzialności.

W arii *Życie, ach życie* (*Shenghuo a, shenghuo*) z czwartego aktu, *Zima*, Juansheng wyśpiewuje swoje wewnętrzne zmagania spowodowane ciężką presją życia. Wtedy nie ma on jeszcze odwagi i zdecydowania by wyznać Zijun co czuje w głębi serca.

W następującym potem duecie, przytłoczony ciężarem życia Juansheng w końcu wyjawia Zijun swe najskrytsze myśli i desperacko pragnie by go ona zrozumiała. W tym momencie Juansheng nie jest w stanie znieść widoku załamanej do szczytu Zijun...

Po odejściu Zijun, w arii Juansheng wyraża swoje wyrzuty sumienia, a nawet pragnienie by ona wróciła. W tym momencie Juansheng jest zrozpaczony, domyślając się, co może się zdarzyć Zijun i nieustannie sam się oskarża.

Pomimo że postać Juanshenga pod koniec opery wzbudza współczucie, to jednak nie można całkowicie mu wybaczyć - choć porzucił Zijun pod wpływem ogromnej presji, to jednak ta jego decyzja doprowadziła do jej tragicznej śmierci. Juansheng nie jest dojrzałym, odpowiedzialnym mężczyzną. Jego postać ma w sobie zarówno pozytywną i słoneczną energię, jak i tchórzostwo przejawiające się w ucieczce od rzeczywistości oraz poddaniu się przed życiem.

2.3 Analiza podobieństw i różnic

2.3.1 Podobieństwa i różnice w dziełach literackich

2.3.1.1 Literackie tło opery Traviata

Autor *Damy kameliowej* Aleksander Dumas (syn), urodził się w Paryżu, we Francji, jako nieślubny syn Aleksandra Dumasa (ojca). Gdy Aleksander Dumas (ojciec) stał się sławny i zaczął się obracać w wyższych sferach, porzucił swego syna wraz z matką. Stało się to motywacją autora do zdemaskowania zepsucia francuskich wyższych sfer w swoim dziele.

Kluczową postacią *Damy kameliowej* jest główna bohaterka Marguerite Gautier, która jest oparta na historii Marie Duplessis, prawdziwej kochanki Dumasa.



玛丽·迪普莱西 (Marie Duplessis) , 爱德华·维诺 (Édouard Viénot) 绘画

Marie Duplessis, obraz autorstwa Édouarda Viénot

Urodzona w 1824 roku Marie Duplessis była francuską kurtyzaną i kochanką wielu zamożnych mężczyzn. Marie Duplessis była bardzo atrakcyjną młodą kobietą o filigranowej sylwetce i czarującym uśmiechu. Była popularną kurtyzaną a także gospodynią słynnego salonu. Na jej przyjęciach często spotykali się politycy, pisarze i artyści.

Marie Duplessis od września 1844 roku do sierpnia 1845 roku była kochanką Aleksandra Dumasa (syna). Przez jakiś czas wiedli wspólne życie pełne pasji i marzeń. Aleksander Dumas pragnął, by Marie Duplessis zerwała stosunki z innymi mężczyznami, ale Marie nie chciała zerwać ze swoim dotychczasowym życiem, potrzebowała związków z zamożnymi mężczyznami, by utrzymać styl życia do którego była przyzwyczajona. W efekcie tego doszło do ich rozstania.

W 1847 roku Marie Duplessis zmarła na gruźlicę. Wiadomość o jej śmierci tak głęboko poruszyła Dumasa, że wkrótce rozpoczął pracę nad powieścią *Dama kameliowa*. Powieść oparta jest na jego własnych przeżyciach, dzięki czemu jej fabuła jest wyrażona z autentycznym uczuciem i urzekającą prostotą. Można powiedzieć, że jest to hołd Dumasa dla zmarłej kochanki, w którym autor wyraża swoje wszystkie emocje.

Charakterystyczną cechą powieści jest jej opis życia paryżan w XIX wieku i kruchego świata kurtyzan. Demaskuje też ona dekadencje, zepsute życie ówczesnej francuskiej socjety i obnaża hipokryzję jej obyczajów.

2.3.1.2 Tło literackie opery *Żaloba*

Po Ruchu Czwartego Maja wielu młodych ludzi poszukiwało intelektualnej emancypacji. W tamtych czasach wręcz modne stało się zrywanie tradycyjnych więzów małżeńskich i dążenie do wolności miłości i małżeństwa. Ideę wolności i niezależności kobiet rozbudził także rozkwit ruchu emancypacji kobiet w Europie i Stanach Zjednoczonych. Na tle takiej sytuacji, miłość była jednym z głównych tematów dzieł napisanych w tamtym okresie, ale opisywała małżeństwa, które w większości nie były wolne.

Motywy Lu Xuna były szeroko dyskutowane. Kiedy pisał *Żalobę*, Lu Xun był zakochany w Xu Guangping, i choć fabuła przedstawiona w powieści nie jest bezpośrednio związana z własnymi doświadczeniami Lu Xuna, to intensywność uczuć ukazanych w powieści i szczegóły doświadczeń emocjonalnych nie wydają się być tylko i wyłącznie dziełem fikcji. Brat Lu Xuna, Zhou Zuoren, kiedyś tak się wyraził: „Opowiadanie *Żaloba* to chyba czysta fantazja, ja osobiście nie mogę się doszukać żadnych postaci czy zdarzeń, które mogłyby stanowić dla niej model lub wzorzec.”³⁴ Ale Zhou Zuoren zmienił zdanie w późniejszych latach, kiedy zasugerował, że: „*Żaloba* nie jest zwykłą opowieścią o miłości, posługuje się tragiczną historią mężczyzny i kobiety, aby opłakiwać utratę uczucia między braćmi. Może świat uzna, że mam urojenia, ale sądzę, że nie myślę tu się zbyt. ”³⁵

Jeden z argumentów Zhou Zuorena dostarcza czytelnikowi wskazówek pozwalających zrozumieć tło procesu twórczego Lu Xuna. Opiera się on na tym, że jedenaście dni po ukończeniu *Żaloby*, Lu Xun napisał *Braci (Xiongdì)*, tym razem w realistyczny sposób opłakując rozejście się braci. Nietrudno zrozumieć, że między tymi dwoma dziełami, które

³⁴ Zhou Zuoren 周作人, *Panghuang yanyi* (彷徨衍义; *Sens błąkania*)

³⁵ Zhou Zuoren 周作人, *Zhitang huixianglu (yisiyi) bu bianjie shuo xia* (知堂回想录 (一四一) 不辩解说下; *Wspomnienia z Zhitang (141) Nieredagowane wypowiedzi*, t. 2.

powstały tak blisko w czasie, istnieje też emocjonalny związek. Ponieważ Zhou Zuoren powiedział to z takim przekonaniem, wielu uczonych uznało Lu Xuna za pierwowzór Juanshenga, Zhou Zuorena za Zijun, a panią sąsiedniego domostwa za Habuto Nobuko, japońską żonę Zhou Zuorena.

Niektórzy uważają, że fabuła przedstawiona w *Żalobie* jest w pewnym stopniu związana z młodzieńczą żoną Lu Xuna, Zhu An. Bezpośrednią inspiracją dla opisu stanu bez miłości, w którym tkwił Juansheng po tym jak wygasły już jego uczucia do Zijun, miałyby być związek Lu Xuna z Zhu An. W rzeczywistości jednak, ze względów humanitarnych, Lu Xun nigdy nie rozwiódł się z Zhu An. Gdy w *Żalobie* Juansheng mówi do Zijun: „Już cię nie kocham” to jakby Lu Xun za pomocą swego dzieła uwalniał swoje wewnętrzne uczucia.

Interpretacja Zhou Zuorena, jak również spekulacje niektórych badaczy, mogą być w mniejszym lub większym stopniu słuszne, a *Żaloba*, udane dzieło, bardzo trafnie oddaje uczucia bohaterów i jest w stanie wywołać emocjonalny rezonans w sercu czytelnika, uderzyć w czułą strunę. Przecież ludzie, z którymi autor jest emocjonalnie związany w prawdziwym życiu, w naturalny sposób dają mu grunt twórczy do budowania postaci i opisywania uczuć w jego dziele. Zrozumienie tego tła pozwoli nam lepiej pojąć bogactwo znaczeń zawartych w tym dziele literackim oraz właściwie ocenić adaptacje *Żaloby* na inne gatunki.

2.3.1.3. Analiza porównawcza

Obie opery są adaptacjami dzieł literackich, a w ich fabule i losach bohaterów można znaleźć wiele podobieństw. *Dama kameliowa* Dumas oparta jest na jego własnych przeżyciach, dzięki czemu libretto wyraża szczere uczucia a fabuła rozwija się naturalnie i realistycznie. Choć *Żaloba* Lu Xuna nie jest oparta na jego własnych doświadczeniach, to burzliwe emocje związane z więzami małżeństwa pozbawionego miłości oraz bólem po rozpadzie uczucia między braćmi są wyczuwalne w jego dziele.

Bohaterki obu utworów są kobietami głęboko zakochanymi oraz obydwie dla uczucia porzucają swoje dotychczasowe życie i środowisko, co jest niewątpliwie decyzją wymagającą ogromnej odwagi. Po początkowej, słodkiej fazie miłości obie kobiety zostają zranione (choć w różny sposób) przez swoich ukochanych. Koniec obu bohatererek też jest podobny: miłosne uwikłanie z męskimi bohaterami przyspieszyło ich własną śmierć. Wywołuje to u nas ogromne współczucie.

Wizerunek bohaterów obu utworów w momencie gdy pojawiają się po raz pierwszy w utworach, jest bardzo podobny - to energiczni młodzi mężczyźni, którzy odważnie podążają

za swoją miłością. Choć w innych okolicznościach, to obydwaj z powodu swojej niedojrzałości wyrządzają bohaterkom ogromną krzywdę. Ostatecznie, gdy jedna z nich już nie żyje, a druga stoi na skraju śmierci, przepełnieni są wyrzutami sumienia i samooskarżeniami.

Choć dzieła osadzone są w różnych okresach historycznych i kontekstach kulturowych, to obydwaj wykorzystali moc literatury by zdemaskować i przypościć atak na nierówny system społeczny tamtych czasów. Tragiczne losy bohaterów powieści wynikają też w pewnym stopniu z ówczesnych uwarunkowań społecznych.

2.3.2 *Podobieństwa i różnice w strukturach dzieł*

2.3.2.1 *Struktura oper Traviata i Żaloba*

Verdi w kompozycji *Traviaty* często używa włoskich melodii i tańców oraz wykorzystuje jeden, główny motyw muzyczny, powtarzający się w całej strukturze. Ponadto Verdi szeroko wykorzystuje również takie elementy jak aria, recytatyw, partie ansamblowe i chóralne, a także walc.

W kompozycji *Żaloby* Shi Guangnan skutecznie czerpie z technik kompozytorskich zachodniej opery, łącząc organicznie muzykę instrumentalną z ariami, recytatywami, romansami, partiami chóralnymi i ansamblowymi oraz innymi formami wokalnymi.

Jednocześnie opera szeroko wykorzystuje też elementy tradycyjnej chińskiej muzyki. W układzie kompozycji opery także pojawia się jeden, podstawowy motyw muzyczny i ponadto zastosowano w nim strukturę opartą na zachodniej formie sonatowej. Dzieło jest klasycznym przykładem połączenia stylów muzycznych Wschodu i Zachodu. Choć obsada jest niewielka, w najmniejszym stopniu nie wpływa to jednak na intensywność oddania fabuły.

2.3.2.2 *Analiza porównawcza*

Oba dzieła zalicza się do oper lirycznych, które szeroko wykorzystują melodie do ukazania postaci i ich zmiennych emocji.

W obu utworach wykorzystano zasadę jedności tematycznej i oba łączą w jedną całość arie i recytatywy, by swobodniej wyrazić treść.

Pod względem obsady oba utwory bardzo się różnią: w *Traviacie* mamy obsadę liczną - oprócz ról głównych i pomniejszych opera wymaga dużej liczby chórzystów, a także tancerzy. Natomiast w całej operze *Żaloba* na scenie pojawia się tylko czworo śpiewaków. Można

podejrzewać, że ta różnica ma związek z okresem powstania obu dzieł. *Traviata* powstała w okresie rozkwitu opery włoskiej, kiedy teatry operowe zatrudniały licznych chórzystów i tancerzy. Ponadto ówczesna publiczność przyzwyczajona była do przepychu wielkich scen, a wielkość widowiska i duża liczba widzów była niezbędnym i ważnym elementem udanej opery.

Opera *Żaloba* jest z kolei dziełem o charakterze w równym stopniu nowatorskim i eksperymentalnym. W oryginalnej noweli treść przedstawiona zostaje poprzez wewnętrzny monolog Juanshenga, w którym pojawia się niewiele postaci. Aby lepiej oddać ducha oryginału i zachować prostotę oraz płynność opery, na scenie pojawia się tylko czwórka solistów - oprócz dwójki głównych bohaterów, jeszcze jeden śpiewak i jedna śpiewaczka. Zmiany czterech pór roku – wiosna, lato, jesień i zima – są wykorzystane do zbudowania struktury następowania po sobie scen.

2.3.3 *Podobieństwa i różnice w stylu i charakterze*

2.3.3.1 Charakter i styl opery *Traviata*

Verdi jest ikoną włoskiej opery o wyjątkowo łatwo rozpoznawalnym stylu kompozytorskim, ale jednocześnie jest też spadkobiercą technik kompozycji tradycyjnej włoskiej opery. Jego opery oparte są na włoskich brzmieniach ludowych, z cudownie poruszającą muzyką i subtelnie nakreślonymi postaciami.

Traviata reprezentuje dojrzewanie własnego stylu Verdiego - wykorzystanie wielu partii chóralnych i tanecznych czyni operę poruszającym i potężnym dziełem o wielkim rozmachu. Choć premiera *Traviaty* nie okazała się sukcesem, to z czasem, gdy publiczność naprawdę doceniła jej czar, stała się ona jedną z najczęściej wystawianych oper.

Traviata jest również często uznawana za kamień probierczy dla sopranu, ponieważ w trakcie opery sopranistka musi wykorzystać pełen zakres trzech rejestrów swojego głosu. Swobodne i doskonałe interpretowanie tej roli wymaga wysokiego stopnia osobistych umiejętności oraz znakomitej kondycji wokalne.

W doborze scenografii Verdi zastąpił wielkie sceny tradycyjnego modelu opery scenami przyjęć i wnętrz. W okresie, gdy na scenie operowej dominowały postacie mitologiczne, książęce i szlacheckie, wykorzystanie kurtyzany o niskim statusie społecznym jako głównej bohaterki utorowało drogę dla późniejszego rozkwitu weryzmu w operze.

2.3.3.2 Charakter i styl opery *Żaloba*

Chińska opera pierwsze kroki zaczęła stawiać późno. *Żaloba* jako lokalna chińska opera wzorowana na zachodniej ekspresji operowej, łączy lokalny język i tło opowieści z bogatymi skojarzeniami, rygorystyczną strukturą i dobrze nakreślonymi postaciami.

Cała fabuła opery *Żaloba* rozwija się w porządku zmieniających się pór roku, z „wisterią” jako głównym motywem. Jednocześnie zmiany pór roku odzwierciedlają zmiany emocjonalne głównych bohaterów.

Po usunięciu postaci pobocznych występujących w pierwowzorze literackim, w operze oprócz głównego solisty (tenor) i solistki (sopran), pozostają jeszcze jeden śpiewak (baryton) i śpiewaczka (mezzosopran), którzy swym śpiewem towarzyszącym prowadzą rozwój fabuły. Czterech śpiewaków reprezentuje akurat cztery typy głosów.

Oryginalny układ opery, z sześcioma połączonymi ze sobą scenami, jest zmianą w stosunku do tradycyjnych, stosowanych dotychczas przez większość dzieł ram operowych z oddzielnymi aktami i scenami.

2.3.3.3 Analiza porównawcza (język i technika śpiewu)

Kształtując rolę, śpiewacy tenorowi mają swoje własne jej rozumienie i koncepcję. Realizacja tego rozumienia i koncepcji jest skomplikowana, nie tylko ze względu na wskazówki kompozytora, własne rozumienie roli, własne rozumienie muzyki, itd., ale także przez wpływ języka i techniki śpiewu. Język, technika i koncepcja są ze sobą ściśle powiązane: język i technika są ograniczone przez koncepcję roli; koncepcja roli decyduje o kształcie języka i techniki. Zazwyczaj artyści, którzy mają pewną koncepcję opery, muszą posługiwać się językiem i techniką śpiewu, które są zgodne z tą koncepcją. Istnieje również sytuacja odwrotna, tzn. stworzenie pewnego języka i techniki powoduje pewnego rodzaju wstrząs i odnowienie ogólnej koncepcji artystycznej. Język i technika opery to najbardziej podstawowe i widoczne na zewnątrz, a więc najłatwiej dostrzegalne i uchwytnie zmysłowym postrzeganiem czynniki tworzące styl operowy. W dziełach operowych tym, co w skrajnie wizualnej formie bezpośrednio prezentuje się publiczności, obok fabuły, postaci i obrazu, jest stylistyczny „hardware” czyli język, technika i struktura.

W dalszej części omówię niektóre cechy charakterystyczne języków włoskiego i chińskiego mandaryńskiego, na które natrafiamy w *Traviacie* Verdiego i chińskiej operze *Żaloba*.

Tworząc swoją muzykę operową Verdi nigdy nie porzucił włoskiej tradycji śpiewu *bel canto*, więc dramaturgia muzyki orkiestrowej i wyrazista melodyjność śpiewu splatają się wzajemnie ze sobą. Kompozycja opery *Żaloba* czerpie ze środków wyrazu włoskiej opery. W celu harmonijnego dopasowania do muzyki instrumentalnej, melodii itd., czyli do ogólnego wizerunku muzycznego, wymagania wobec techniki wokalne są zbliżone do włoskiej tradycji *bel canto*, jednakże ponieważ jest to opera chińska, pewne elementy wykonania o lokalnym charakterze w procesie śpiewu są naturalnie niezbędne.

Niezależnie od tego, czy śpiewamy po chińsku czy po włosku, najważniejsza jest wyraźna artykulacja (wł. *articolare*). Jeśli chodzi o techniczne wymagania śpiewu *bel canto*, to oprócz wyraźnej artykulacji konieczna jest również wyraźna wymowa samogłosek (chiń. *guiyun* ‘powrót do rymu’), stanowiących element sylaby o największym rozwarciu narządów mowy bezpośrednio po artykulacji nagłosu, aby uzyskać przejrzystą i jednolitą barwę głosu. W porównaniu z pięcioma samogłoskami języka włoskiego, chińskich fonemów samogłoskowych jest więcej i są bardziej zróżnicowane, a także stosunkowo trudniejsze do śpiewania. Ponadto, jeśli chodzi o chińską estetykę muzyczną, Chińczycy słuchacze wyraźnie preferują głos jasny i rozgłosny. Na przykład, linia wokalna chińskich śpiewaków ludowych jest zazwyczaj zbliżona do lekkiego lirycznego typu głosu (wł. *lirico-leggero*) tradycyjnego włoskiego podziału. *Żaloba*, będąc operą o dużym ładunku emocjonalnym, wymaga od śpiewaków zróżnicowania barwy głosu w trakcie spektaklu, podobnie jak w przypadku opery *Traviata* (charakterystyka wokalna i napięcia prezentowane przez bohaterów w różnych momentach wyraźnie się różnią). Z punktu widzenia techniki wokalne, oddanie różnych stanów postaci głosem jednego artysty oraz perfekcyjne tego wykonanie jest technicznie niezwykle wymagające. Na przykład w operze *Traviata*, rola Violetty w pierwszym akcie wymaga od solistki by jej głos był pełen ducha i cudownie piękny, czyli typowych cech lekkiego sopranu. Gdy Violetta śpiewa arię *Amami Alfredo* w drugim akcie, emocje bohaterki sięgają zenitu, a melodia orkiestry i głos wokalistki wzajemnie się podkreślają - jesteśmy świadkami jednej z najwspanialszych melodii w całej operze. W tym momencie rola Violetty wymaga od solistki napięcia wokalnego sopranu dramatycznego, w przeciwnym razie jej głos łatwo mógłby zostać zagłuszony przez kontrastującą muzykę orkiestry.

Podobna sytuacja pojawia się w arii *Oh mio rimorso!* Alfreda (tenor), gdy bohater jest silnie poruszony, a jego śpiew pełen mocy. Pozostaje to w wyraźnym kontraście do wcześniej wykonywanego śpiewu.

Sukces w tych rolach wymaga nie tylko wielkiego talentu, ale także znakomitej techniki wokalne. Przy wykonywaniu wysoce emocjonalnego śpiewu bardzo ważny jest wymóg

techniczny polegający na „prowadzeniu głosu emocjami”: nie można używać brutalnej siły, ale poprzez emocje napędzać głos, siłę czerpać z emocji - najpierw poruszyć siebie, zanim poruszy się widownię.

Różne języki mają swoje własne specyficzne cechy charakterystyczne, co również odzwierciedla się w odrębnym charakterze każdej z oper. Poniżej podaję krótkie przykłady różnych cech charakterystycznych języków obu oper:

1. Prawie wszystkie słowa w języku włoskim kończą się samogłoską (z wyjątkiem wyrazów obcych). Nie występuje redukcja samogłosek nawet w sylabach nieakcentowanych. Niezależnie od tego jak długie są słowa, ile mają sylab, samogłoska w ostatniej sylabie musi być wymawiana tak samo wyraźnie i czysto jak we wcześniejszych sylabach, absolutnie nie może być „połykana”.

2. Język włoski wymawiany jest z dużym napięciem mięśni narządów artykulacyjnych, na ogół większym niż przy wymawianiu samogłosek angielskich. Dlatego ludzie, którzy mówią po angielsku i uczą się włoskiego, często mają nieco niedbałą wymowę. Samogłoski w języku chińskim są również stosunkowo luźne. Kiedy Chińczycy uczą się włoskiej fonetyki, często mają tendencję do wymowy nieco niewyraźnej i luźnej. Jest to pierwsza rzecz, na którą należy zwrócić uwagę podczas nauki języka włoskiego.

3. Włoskie samogłoski wymawia się z wyraźną zmianą kształtu warg, np. przy wymawianiu *o* i *u* wargi są zaokrąglone; przy wymawianiu *a* i *e* wargi są naturalnie otwarte; przy wymawianiu *i* wargi mają płaski kształt. Ćwicząc wymowę, powinno się ściśle przestrzegać miejsca artykulacji i innych wymagań, dokładnie układać wargi i nie zmieniać przypadkowo ich kształtu.

4. Włoskie spółgłoski dzielą się na dźwięczne i bezdźwięczne. Jest kilka par, gdzie dystynkcja ta jest bardzo wyraźna i wymagana jest bardzo wyraźna wymowa - absolutnie nie można ich mylić ze sobą. W dialektach północnochińskich nie występują dźwięczne spółgłoski *B, D, G* itd., więc Chińczycy z tego obszaru mają błędną tendencję do wymawiania ich jako dźwięku pośredniego. W języku włoskim wymowa spółgłosek bezdźwięcznych *p, t, c* itd. różni się też od ich odpowiedników w angielskim czy chińskim, są one wymawiane bardziej melodyjnie i klarownie. Na przykład *ta* może być wymawiane tylko jako 大 (*da*), a nie 他 (*ta*), *ca* może być wymawiane tylko jako 嘎 (*ga*), a nie 卡 (*ka*), a *pa* nie może być wymawiane jako 趴 (*pa*), ale jako 八 (*ba*). [Spółgłoski bezdźwięczne w języku włoskim są nieprzydechowe,

podobnie jak w polszczyźnie, a zupełnie inaczej niż w języku chińskim, gdzie kontrast między używanymi w transkrypcji parami *d/t*, *g/k*, *b/p* oznacza kontrast między głoskami nieprzydechowymi i przydechowymi. Wszystkie te głoski często brzmią jak głoski bezdźwięczne; w rzeczywistości w języku chińskim nie ma fonologicznego rozróżnienia między głoskami dźwięcznymi i bezdźwięcznymi – przyp. tłumacza]

5. W języku włoskim występuje spółgłoska drżąca dźwięczna /r/, podczas gdy w chińskim nie.

6. Wszystkie samogłoski w języku włoskim są równe i płynne. W przeciwieństwie do języka francuskiego nie występują samogłoski nosowe.

7. Akcent w języku włoskim pada zazwyczaj na przedostatnią sylabę słowa. Akcent w języku włoskim, oprócz materiałów do nauki języka, nie jest zaznaczany w piśmie – ani w gazetach, czasopismach ani książkach, z wyjątkiem wypadków, gdzie akcent pada na ostatnią sylabę.

W okresie, gdy powstawała *Traviata* Verdiego, komponując muzykę dostosowywano ją do akcentowania języka włoskiego, a pisząc teksty stosowano się do reguł metrycznych włoskiej poezji.

Dokonajmy krótkiej analizy niektórych tekstów z opery *Traviata*.

De' miei bol/len/ti/ spi/riti/	A	(sdrucchiolo)
il/ gio/va/ni/le_ar/do/re/	B	(piano)
el/la/ tem/prò/ col/ pla/cido/	C	(sdrucchiolo)
sor/ri/so/ del/l'a/mo/re/!	B	(piano)
Dal/ dì/ che/ dis/se/: vi/vere/	B	(sdrucchiolo)
io/ vo/glio_a/ te/ fe/del/	D	(tronco)
del/l'u/ni/ver/so_im/me/more/	B	(sdrucchiolo)
mi/ cre/do/ qua/si_in/ ciel/.	D	(tronco)

Tekst jest na dwa takty, siedmiozłóskowy, z układem rymów A-B-C-B-B-D, B-D.

Oh/ mio/ ri/mor/so!_Oh_in/fa/mia/!...	A	(piano)
e/ vis/si_in/ ta/le_er/ro/re/!...	B	(piano)
ma_il/ tur/pe/ so/gno_a/ fran/gere/	C	(sdrucchiolo)
il/ ver/ mi/ ba/le/nò/.	D	(tronco)
Per/ po/co_in/ se/no_ac/que/tati/	E	(sdrucchiolo)
o/ gri/do/ del/l'o/no/re/;	B	(piano)

wypadku polegać tylko na własnej pamięci.

Zobaczmy co się stanie, gdy zmienimy tony:

(jiāo bù shèng shèng, yōu yuǎn ér jìn)

胶布盛盛，悠远而近。(Taśma klejąca jest w pełnym rozkwicie, dawno temu, a blisko)

To pokazuje znaczenie tonu w chińskim śpiewie operowym.

Jednocześnie pojedyncze chińskie znaki oddają jedną sylabę, więc spójność utworu jest nieco mniejsza niż w języku włoskim, a przerwa w zdaniu może wpływać na wyrażanie emocji przez wokalistę (a także na rozkład akcentów).

Np.: Chce mi się jeść, dosłownie: Ja chcę jeść ryż (posiłek) - *wǒ xiǎng chī fàn* (我想吃饭。)

W zależności od rozłożenia akcentów na tych czterech sylabach można osiągnąć diametralnie różne efekty.

1. Poprzez położenie akcentu na „ja” (podmiot), mówiący podkreśla swój status.

To JA chcę jeść (我，想吃饭。)

2. Poprzez położenie akcentu na „chcę” (orzeczenie), podkreślamy subiektywną wolę mówiącego, z pewnym tonem pytającym.

Ja CHCĘ? jeść (我想，吃饭。)

3. Poprzez zaakcentowanie „jeść” (dopełnienie w bezokoliczniku) mówiący podkreśla zamierzone działanie.

Ja chcę JEŚĆ! (我想吃! 饭。)

4. Akcent na słowie „posiłek” (dopełnienie) jest podkreśleniem przez mówcę jego celu.

Ja chcę jeść POSIŁEK! (我想吃，饭!)

Dlatego podczas wykonywania chińskiej opery, zrozumienie przez śpiewaka opery, roli i intencji kompozytora wymaga niejednokrotnie pracy nad dobrym łamaniem słów i fraz.

Opera *Żaloba* była w istocie eksperymentem wczesnego okresu rozwoju opery chińskiej i we wzajemnym dopasowaniu muzyki i tekstu nie osiągnęła takiego poziomu mistrzostwa i wirtuozerii jak *Traviata*. Jednocześnie w tej operze zauważalne są wpływy tradycyjnych chińskich gatunków operowych i zastosowano w niej w dużym stopniu tradycyjną chińską skalę pentatoniczną. Zaowocowało to wyraźnie chińskim stylem opery *Żaloba*.

Widzimy stąd, że podczas nauki i wykonywania różnych oper śpiewak podlega

wyraźnym ograniczeniom natury językowej. Równocześnie różne języki mogą nadać operom całkowicie różne style. Co więcej, różnica w zastosowanym języku sprawia, że technika śpiewu też wymaga pewnych zmian. Dlatego w procesie kształtowania roli tenora konieczne jest opanowanie „hardware’u” z którego jest zbudowany styl danej opery i wtedy dopiero można lepiej służyć „operze”.

Rozdział III

Proces kreacji roli tenorowej w operze

3.1 Ostateczny cel kreacji - wizerunek operowy³⁶

Zanim zajmiemy się analizą wizerunku operowego, musimy zdefiniować, co to pojęcie oznacza.

W szerokim znaczeniu wizerunek operowy odnosi się do wrażenia, jakie wywołuje dzieło operowe jako całość, jest tym samym skonstruowany z fabuły, szeregu postaci i melodii, które tworzą operę.

Gdy słyszymy tytuł *Napój miłosny*, przychodzi nam na myśl naiwny wieśniak Nemorino, który kupuje eliksir miłości od wędrownego znachora, aby zdobyć miłość Adiny. Oraz jego słynna romantyczna aria *Una furtiva lagrima...* Gdy publiczność słyszy nazwę opery *Turandot*, może myśleć o chińskich elementach w niej występujących, lub o słynnej na cały świat arii *Nessun dorma...*

Kiedy ludzie słyszą tytuły różnych oper, wywołuje to różnorodne wrażenia w ich umysłach, i to właśnie mam na myśli, mówiąc o wizerunku operowym w szerokim znaczeniu tego terminu.

„Elementy muzyczne i dramatyczne są dwoma filarami wizerunku operowego i to właśnie ich wzajemne oddziaływanie tworzy szkielet i ciało żywego wizerunku operowego”³⁷. Wizerunek opery powinien być wspólnie ustalany przez kompozytora i librecistę.

Natomiast wizerunek operowy w wąskim sensie dotyczy postaci operowej³⁸. „Postać operowa jest podstawą kreacji wizerunku, punktem wyjścia, ale nie samym wizerunkiem. W operze pojawić się może kilka, kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt postaci, ale zaledwie kilka wizerunków operowych. Dotyczy to nawet dzieł mistrzów. W wielu nieudanych utworach pojawiają się również rozliczne postaci, ale ich porażka często polega na tym, że nie powiodło się w nich wykreowanie wizerunku choćby jednej czy dwóch z nich.”³⁹

³⁶ Wizerunek operowy: w wąskim znaczeniu, wizerunek operowy odnosi się w tej pracy do całościowego wizerunku bohatera operowego, jaki zostaje wykreowany i ukazany odbiorcy na przestrzeni dzieła operowego (rodzaj holistycznego konstrukt, jaki wytwarza się w umyśle widza po obejrzeniu opery, obejmujący m.in. emocje, charakter, dynamikę postaci operowej).

³⁷ Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲, *Zarys estetyki opery*), s.137.

³⁸ Postać operowa: w niniejszej pracy postać operowa odnosi się do różnych odsłon tego samego bohatera operowego. Za każdym razem gdy na scenie pojawia się postać odgrywana przez konkretnego artystę, ukazany zostaje tylko jeden aspekt osobowości czy emocji przypisanych tej roli, co sprawia, że postać operowa nigdy nie jest „kompletna”. Dopiero po opadnięciu kurtyny, te poszczególne odsłony tworzą w umyśle odbiorcy „wizerunek operowy”, który stanowi ostateczny cel kreacji roli.

³⁹ Ju Qihong, *ibidem*, s.139.

Tylko postacie, które przeszły w pełni proces dramatyzacji, odznaczają się w wysokim stopniu typowością oraz osiągnęły pewną miarę doskonałości stają się wizerunkami, tylko one posiadają niezbędne cechy i znaczenie wizerunku.

W rzeczywistości, im wybitniejszy śpiewak operowy, tym bardziej pragnie w trakcie występu samemu ponownie, niejako powtórnie, kreować postać. „Ponieważ opera jest sztuką teatralną i sceniczną, i publiczność jest bezpośrednio skonfrontowana z wykonawcami, to poprzez stworzone ich kunsztem aktorskim kreacje odbiera wizerunek, a tym samym pojmuje esencję wizerunku operowego. Z tego punktu widzenia wykonawcy i ich sztuka aktorska są więc centralnym ogniwem kształtowania wizerunku operowego.”⁴⁰ Jakość kunsztu powtórnego kreowania postaci przez śpiewaków operowych ma bezpośredni wpływ na efekt sceniczny opery, a nawet na sukces lub porażkę przedstawienia operowego.

Premiera opery *Traviata* ze względu na obsadę nie była sukcesem i nie osiągnęła poziomu wizerunku operowego, jaki kompozytor Verdi miał nadzieję przedstawić. Jednakże Verdi, z właściwą sobie znakomitą umiejętnością oceny artystycznej i twórczą pewnością siebie, mimo tego początkowego niepowodzenia zapewniał, że w przyszłości odniesie ona sukces. Jak widać, kluczowe znaczenie ma to, czy wizerunek opery jest zgodny z intencjami kompozytora i czy rozumienie tego wizerunku przez publiczność jest właściwe. Jest to również najważniejszy czynnik decydujący o sukcesie lub porażce doświadczonego śpiewaka operowego w kreacji postaci. Dlatego doświadczony śpiewak operowy musi postawić na kształtowanie wizerunku jako ostateczny cel kreacji postaci.

We wszystkich rodzajach form sztuki, pod względem charakteryzacji postaci można wydzielić prezentację bezpośrednią i pośrednią. Prezentacja bezpośrednia oznacza bezpośrednio ukazywanie wyglądu postaci, jej mowy, osobowości i działań. Z kolei prezentacja pośrednia pokazuje osobowość bohatera poprzez wypowiedzi innych postaci i opisy wydarzeń.

Opera jest zachodnią sztuką sceniczną i w uproszczeniu można stwierdzić, że fabuła opery jest prezentowana i wyrażana głównie lub wyłącznie poprzez śpiew i muzykę. Partie wokalne (np. arie) są ważnym środkiem prezentacji postaci w operze. Oczywiście, aby właściwie zinterpretować wizerunek operowy, nie wystarczy tylko dobrze wykonać partię „śpiewu”.

⁴⁰ Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲, *Zarys estetyki opery*), s.138.



Ryc. 6 Ju Qihong, muzykolog i krytyk

Jak napisał Ju Qihong: „Po pierwsze, wizerunek (*Figura*) góruje nad postacią (*Personaggio*). Po drugie, kształtowanie wizerunku jest procesem rozwoju dramatycznego danego dzieła.”⁴¹

Na przykład, pewna postać może mieć wiele partii śpiewanych w całej operze, oprócz bezpośrednich występów na scenie, może też pojawiać się „pobocznie”. Każde pojawienie się postaci jest ważnym węzłem łączącym ją z publicznością i to właśnie wtedy, gdy wszystkie te „węzły” łączą się w zakończeniu opery, w umyśle widza wyłania się konkretny wizerunek. To wtedy wizerunek operowy staje się kompletny. Na początku opery *Traviata*, Gaston mówi Violetcie: „W czasie pani choroby Alfred przychodził codziennie, dopytywał się, strapiiony, o pani zdrowie.” W tym momencie główny bohater, Alfred, przedstawiony jest publiczności w sposób poboczny, pośrednio, i choć jeszcze nie zadebiutował na scenie, to obraz zaurozonego młodzieńca jest już w pamięci widzów. Te słowa, które Gaston mówi Violetcie, to drobny epizod w całej operze, ale „szczegóły robią różnicę”, a wielkie, klasyczne dzieło sztuki musi być dopracowane w najdrobniejszych szczegółach. Dlaczego te słowa, które Gaston powiedział Violetcie są tak ważne? Ponieważ pokazują one publiczności, że uczucie Alfreda do

⁴¹ Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲, *Zarys estetyki opery*), s.35.

Violetty jest szczere. Bez tła przedstawionego tą kwestią, część widzów mogłaby wątpić w szczerść Alfreda, gdy ten pojawia się na scenie i wyraża swoją miłość do bohaterki. Przecież niemało jest mężczyzn, którzy używają słodkich słówek, by wkraść się w niewieście łaski. Wraz z przekazaniem przez Gastona tej informacji Violetcie, pożądanym przez autora obraz sceniczny Alfreda zostaje dokładnie przekazany publiczności. Potwierdza to wspomnianą wcześniej tezę, że te „węzły” powstające za każdym razem, gdy postać nawiązuje kontakt z publicznością, są niezwykle ważne.

Zazwyczaj spektakl operowy trwa zaledwie kilka godzin i można sobie wyobrazić, jak trudno jest w ciągu tych kilku godzin wykreować kilka udanych ról. Wynika z tego, że w klasycznych produkcjach operowych nawet pojedyncze, poboczne pojawienie się postaci drugoplanowej może odgrywać kluczową rolę w uczynieniu fabuły bardziej kompletną. W przypadku głównych bohaterów opery jeszcze ważniejsze jest, by nie marnować żadnej okazji do ukazania roli w nowym świetle, gdy tylko postać pojawia się na scenie.

W trakcie przygotowań do wystawienia opery, będącej sztuką sceniczną, w której wiodącą rolę odgrywa śpiew, zwykle przed oficjalnym występem odbywa się wiele prób, mających służyć temu, by uniknąć błędów lub zminimalizować ich liczbę podczas premiery. Sposób prezentacji w operze jest podobny do dramatu, ale ponieważ jej podstawą jest śpiew, to wymóg zapewnienia wokalnemu poziomemu występowi sprawia, że poziom trudności w kreacji postaci jest wyższy niż w sztuce teatralnej. Ponadto z muzycznych wymogów wynika, że niektóre segmenty muzyczne muszą być powtarzane, co sprawia, że w obrębie jednej sceny akcja rozwija się stosunkowo wolno. Oczywiście, ze względu na wyjątkowy charakter sztuki operowej, specyfikę materiału kompozycyjnego i szczególny sposób w jaki rozwija się opera, kształtowanie wizerunku w niej odbywa się przy użyciu innych metod i rządzi innymi prawami niż w innych dyscyplinach artystycznych. Zadaniem tego rozdziału jest właśnie zbadanie tych unikalnych sposobów i wzorców kreacji wizerunku.

3.2 Kompleksowość wizerunku operowego

Zanim zaczniemy dalszą dyskusję o kompleksowości wizerunku operowego, przyjrzyjmy się z szerszej perspektywy kompleksowości wizerunku artystycznego ogólnie.

Wiele oper ma libretta zaadaptowane z powieści. Zazwyczaj to udane powieści z solidnymi fabułami o głębokim znaczeniu są tymi, które libreciści i kompozytorzy wybierają do adaptacji. Na przykład, w wypadku *Żaloby* Lu Xuna i *Damy kameliowej* Dumasa, oryginalne dzieło zdobyło już pewne uznanie, nim zostało zaadaptowane na inny gatunek - operę. Powstały w ten

sposób wizerunek operowy nie może się całkowicie oddzielić od wizerunku dzieła oryginalnego. Mimo że adaptacje oper często zmieniają postacie, wątki, tło czy zakończenia oryginałów, to publiczność nieuchronnie w jakimś stopniu będzie łączyć wizerunek opery z wizerunkiem oryginału. Efektem końcowym jest kompleksowy wizerunek artystyczny.

Na przykład, na kanwie jednego z czterech klasycznych chińskich arcydzieł powieściowych, *Xiyouji (Wędrówka na Zachód)*, stworzono niezliczone adaptacje operowe, filmowe czy komiksowe. Spośród współczesnych adaptacji filmowych i telewizyjnych niektóre z najbardziej znanych to: serial telewizyjny *Xiyouji* z 1986 roku, film *Dahua Xiyou* z 1994, serial *Xiyouji houzhuan* wyemitowany w 2000 roku oraz film *Xiyou jiangmo pian* z 2013 roku. W każdym z tych utworów postać głównego bohatera, Sun Wukonga, została wykreowana w inny sposób. W klasycznym serialu *Xiyouji* z 1986 roku, który zapisał się w pamięci wielu pokoleń Chińczyków, w rolę Sun Wukonga wcielił się Liu Xiao Ling Tong. Urodził się on w rodzinie od pokoleń pielęgnującej tradycje odtwarzania tej roli i z niezwykłym kunsztem naśladował ruchy małpy, ożywiając postać „Króla Małp” Sun Wukonga, a jednocześnie podkreślając jego małpią naturę.

Dahua xiyou z 1994 roku jest filmem romantycznym luźno osadzonym w świecie *Wędrówki na Zachód*, gdzie rolę Sun Wukonga gra słynny komik Stephen Chow. Film opowiada przekraczającą czasoprzestrzeń historię miłosną, w której mieszają się śmiech i łzy. W tym dziele, Sun Wukong po raz pierwszy pokazany jest jako postać zakochana, która ma ludzkie uczucia i emocje, podkreślono tutaj jego człowieczą naturę.

Serial telewizyjny *Xiyouji houzhuan*, który został wyemitowany w 2000 roku, opowiada głównie historię Sun Wukonga, który po powrocie wraz z Tang Sanzangiem z Indii po zdobyciu sutry, staje się Buddą Douzhanshengiem i prowadzi trzy światy, by pomóc boskiemu chłopcu, w którego wcielił się Rulai, powrócić na świętą górę. Podkreślono tu jego naturę Buddy.

W filmie *Xiyou jiangmo pian* Sun Wukong jest postacią negatywną - jest brutalny, bezwzględny i odpychający. Podkreślono tu jego zwierzęcą naturę.



Ryc. 7 Sun Wukong

W interpretacji zawartych w tych kilku dziełach, widzimy cztery obrazy Sun Wukonga - małpi, człowieczy, Buddy i bestii. Te cztery obrazy połączone razem powinny nam dać w miarę kompletny, wielowymiarowy wizerunek Sun Wukonga. Ostatecznie w umyśle odbiorców powstaje kompleksowy wizerunek artystyczny.

Wyżej omówiliśmy kompleksowość wizerunku artystycznego z szerszej perspektywy „makro”, natomiast kompleksowość wizerunku samej opery jest połączeniem „czynników muzycznych, dramaturgicznych, inscenizacyjnych, choreograficznych i aktorskich”⁴².

O znaczeniu elementów muzycznych i dramatycznych, będących czynnikami decydującymi w budowaniu wyglądu opery była już mowa wcześniej.

Elementy inscenizacyjne, takie jak kostiumy i charakteryzacja aktorów oraz scenografia, są również ważną częścią wizerunku opery, ponieważ bezpośrednio wpływają one na odbiór obrazu opery przez widzów.

Również elementy choreograficzne są ważnym środkiem w tworzeniu wizerunku

⁴² Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲, *Zarys estetyki opery*), s.136.

operowego, a „ich zadaniem jest uzewnętrznienie uczuć, emocji i wrodzonego charakteru bohaterów (indywidualnych lub grupowych) poprzez ciągłość pięknych ruchów fizycznych.”⁴³

Ze względu na szczególny charakter sztuki scenicznej czynnik aktorski ma wyjątkową pozycję w kształtowaniu wizerunku operowego, to znaczy aktor i sztuka aktorska są materialnymi nosicielami i bezpośrednią manifestacją wizerunku operowego.

Wielki śpiewak operowy musi mieć talent artystyczny zarówno do śpiewu, jak i do gry aktorskiej. Słynny tenor Rolando Villazon ma barwę głosu podobną do Dominga. Dzięki pogodnej osobowości i pasji do występów, z rozmachem opowiada historie tryskające życiem. Rolando Villazon interpretuje role operowe z tak kontrolowaną ekspresją, że nie ma się wrażenia, by jego śpiew miał jakikolwiek wpływ na grę aktorską. Wykonanie jest naturalne i płynne, nieustępujące w niczym profesjonalnym aktorom. Jest on przykładem wyjątkowo rzadko spotykanego artysty operowego. Z powodzeniem interpretował wiele ról operowych, takich jak Nemorino w *Napoju miłosnym*, Rudolf w *Cyganerii*, a także kilkakrotnie wcielał się w postać Alfreda w *Traviacie*. W październiku 2003 roku zadebiutował u boku Renée Fleming w *Traviacie* w Metropolitan Opera. Jest powszechnie uważany za najbardziej obiecującego tenora od czasów Juana Diego Floreza.

Moim zdaniem zawsze będzie to ostateczny cel wszelkiego budowania treści i formy w operze. Rozwój fabuły opery, postęp konfliktu dramatycznego, odsłanianie charakteru postaci, budowanie punktu kulminacyjnego, organiczne połączenie różnych czynników artystycznych, kompleksowe wykorzystanie różnorodnych środków artystycznych itd. ostatecznie muszą znaleźć odzwierciedlenie w wizerunku.

Wizerunek w operze, jako niezwykle złożonej dyscyplinie sztuki, ze względu na wysoce kompleksowy charakter zaangażowanych czynników, naturalnie też musi być kompleksowy. Udane kształtowanie wizerunku operowego powinno być wynikiem kompleksowego połączenia działania określonych form, określonych nośników, określonych cech stylu i określonej treści. Rozwija się ono i dopełnia w trakcie trwania opery. Rodzaje tych form, treści, cech stylu i nośników zostaną szczegółowo opisane w punkcie 3 tego rozdziału.

⁴³ Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲, *Zarys estetyki opery*), s.137.

3.3 Proces rozwoju i dopełniania się

3.3.1 Formy muzyczne w operze

Rozwój i dopełnianie się dzieła operowego następuje na oczach widza za pośrednictwem rozmaitych form muzycznych, takich jak aria, recytatyw, ansambl, partia chóralna czy instrumentalna. Kreacja roli tenorowej również odbywa się stopniowo na przestrzeni trwania opery poprzez powyższe formy muzyczne. Ponieważ partie chóralne i instrumentalne nie są przedmiotem niniejszej pracy, poniższa analiza skupi się na omówieniu arii, recytatywów i ansambli.

Aria jest formą operową o bardzo charakterystycznych cechach wyróżniających, takich jak niezwykła śpiewność i poruszająca linia melodyczna. Najczęściej odznacza się regularną budową. Jednakże w obrębie tego zestawu cech wspólnych wyróżnić można trzy odmiany arii ze względu na jej charakter: arię liryczną, narracyjną i dramatyczną.⁴⁴

Podział arii na liryczne, narracyjne i dramatyczne oparty jest na ich charakterze i funkcji dramatycznej, nie jest on jednak podziałem absolutnym. Nie oznacza on, że aria liryczna daje wyłącznie wyraz emocjom, aria narracyjna jedynie opowiada historię, a aria dramatyczna ukazuje tylko konflikt dramatyczny. Tych trzech odmian arii nie można w sposób definitywny oddzielić.

Aria liryczna jest najbardziej poruszającą i urzekającą muzycznie formą wokalną w operze. Jej cechą wyróżniającą jest piękna kantylena, a jej obecność stanowi niejako wisienkę na torcie, która potrafi rozświetlić i nadać całemu dziełu operowemu niezwykłego kolorytu.

Funkcją dramatyczną arii lirycznej jest danie wyrazu emocjom bohatera, ukazanie jego życia wewnętrznego. Należy jednak zauważyć, że chociaż przedstawiane emocje muszą współgrać z charakterem postaci i jej dynamiką na przestrzeni opery oraz muszą być wpisane w ramy rozwoju konfliktu dramatycznego, to powinny być one ukazane w sposób zrównoważony i statyczny, należy unikać gwałtownych zmian nastroju, kontrastów i silnych konfliktów wewnętrznych.

Przykładem może być aria Alfreda zatytułowana *Dei miei bollenti spiriti*, która pojawia się w scenie otwierającej II akt *Traviaty*. Po burzliwej walce wewnętrznej Violetta postanawia porzucić dekadentkie życie w Paryżu i razem z Alfredem wyjechać na przedmieścia stolicy. Upojony szczęściem Alfredo śpiewa tę radosną arię, dającą wyraz szczerości uczucia Alfreda

⁴⁴ Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲, *Zarys estetyki opery*), s.199

oraz jego podekscytowaniu.

W operze *Żaloba*, aria *Złociste jesienne światło* (*Jinse de qiuguang*) wyraża smutek ogarniający Juanshenga na widok jesiennego światła. Cała aria przepełniona jest głębokim uczuciem bezradności. Juansheng doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że „złoty okres” jego relacji z Zijun już minął bezpowrotnie. Chciałby wrócić do pełnych blasku chwil, ale jedyne co może zrobić, to patrzeć jak ich miłość umiera, nietrudno domyślić się co w tym momencie czuje.

Wymienione powyżej dwie arie zaliczają się do arii lirycznych. Istotą arii lirycznej jest nie tylko piękna, poruszająca melodia i śpiewność, ale także ukazanie za pomocą tej melodii duszy bohatera, odzwierciedlenie jego charakteru i rozwinięcie konfliktu dramatycznego.

Aria narracyjna i recytatyw narracyjny pełnią taką samą funkcję dramatyczną, tj. przedstawiają zdarzenia, opowiadają historię, jednak sposób narracji różni się diametralnie. Aria narracyjna snuje opowieść za pomocą śpiewnej melodii, podczas gdy recytatyw narracyjny osiąga ten sam cel za pośrednictwem melorecytacji.

Aria narracyjna i aria liryczna podobne są pod względem charakteru, jednak pełnią odmienne funkcje dramatyczne. Piękna kantylena w przypadku arii narracyjnej służy snuciu opowieści, natomiast w arii lirycznej staje się nośnikiem ekspresji emocjonalnej.

Aria narracyjna często pojawia się po serii recytatywów narracyjnych lub dramatycznych, w celu dopełnienia opowieści. Kiedy logika muzycznego rozwoju opery nie pozwala na zastosowanie kolejnej serii recytatywów dla osiągnięcia tego celu i potrzebna jest dłuższa partia śpiewana o strukturze zamkniętej do podsumowania narracji, kompozytorowi do wyboru pozostaje właśnie aria narracyjna.

W arii *È strano, è strano... Ah fors'è lui*, śpiewanej przez Violetkę pod koniec aktu pierwszego, melodia wznosi się i opada, ukazując subtelne zmiany emocjonalne bohaterki i dając wyraz wewnętrznemu monologowi Violetty. Być może nie spodziewała się, że w jej życiu pojawić się może ktoś, kto sprawi, że uwierzy w istnienie miłości. Wewnętrzne rozterki tworzą wyraźny kontrast z jej dotychczasowym frywolnym życiem. Samej bohaterce trudno jest w to uwierzyć, lecz siła miłości nie zna granic. Wspominając szczere wyznanie Alfreda, Violetta czuje jak na nowo rozpała się w jej sercu wygasły od dawna ogień, który całkowicie odmieni jej życie. Aria ta stanowi też niejako wprowadzenie do rozwijającego się w kolejnych dwóch aktach konfliktu dramatycznego.

Aria Juanshenga *Ona skradła me serce* (*Ta duozou le wo de xin*) jest pierwszą arią w operze *Żaloba*, co świadczy o jej znaczeniu dla całego dzieła. Opisuje ona jak niedługo po poznaniu Zi Jun, Juansheng znalazł z nią wspólny język i szybko stali się sobie bliscy. W sercu bohatera zrodziła się miłość, a aria ukazuje jego stan emocjonalny gdy czeka na kolejne spotkanie

i wspólną rozmowę.

Powyższe dwie arie sklasyfikować można jako arie narracyjne. Aria narracyjna pełni przede wszystkim następujące funkcje dramatyczne:

- 1) opowiada o wydarzeniach związanych z bohaterami, stanowiąc kluczowe ogniwo w łańcuchu fabuły i nieodłączny element w rozwoju konfliktu dramatycznego;
- 2) ukazuje doświadczenia bohaterów, nakreśla ich charakter, czynnie uczestnicząc w odmalowaniu rozwoju wewnętrznego i kreacji wizerunku postaci.

Aria dramatyczna odgrywa w operze niezwykle ważną rolę. Jej zadaniem jest, jak sama nazwa wskazuje, ukazanie za pomocą tej szczególnej formy wokalne konfliktu dramatycznego, który stanowi siłę napędową rozwoju fabuły. Nie tylko decyduje ona o kierunku, dynamice, sposobie i wyniku rozwoju fabuły, ale determinuje głębokość i wszechstronność portretu charakterologicznego oraz wizerunku bohatera operowego, stanowiąc jeden z kluczowych elementów przesądających o sukcesie lub porażce opery.

Na przykład aria Violetty *Amami, Alfredo* jest jedną z najbardziej dramatycznych scen w *Traviacie*. Violetta wciąż głęboko kocha Alfreda, jednak biorąc pod uwagę swoją przeszłość i status społeczny, decyduje, że musi go opuścić. Aria odzwierciedla złożony konflikt targający jej sercem.

Aria *Nieszczęsne życie (Buxing de shenghuo)*, będąca ostatnią arią Zi Jun w operze *Żaloba*, jest jednocześnie arią a najsilniejszym zabarwieniem dramatycznym w całym dziele. Daje ona wyraz tęsknoty za utraconą miłością, bólu rozstania i strachu przed okrutną rzeczywistością.

Wymienione wyżej arie są przykładami bardzo znanych arii dramatycznych. Funkcje, jakie pełni w operze aria dramatyczna podsumować można następująco:

- 1) ukazanie wewnętrznego konfliktu i przeżyć bohatera;
- 2) wzbogacenie tym samym jego rysu charakterologicznego i wizerunku operowego;
- 3) doprowadzenie do muzyczno-dramatycznego punktu kulminacyjnego;
- 4) jako integralny element konfliktu dramatycznego i fabuły, często pełni funkcję punktu zwrotnego w jej rozwoju.

Z powyższych względów, aria dramatyczna stała się formą wokalną, do której kompozytorzy operowi podchodzą z najwyższą pieczołowitością.

Jak wyżej wspomniano, aria narracyjna i recytatyw narracyjny pełnią podobną funkcję dramatyczną. Aria narracyjna opowiada za pomocą melodyki kantylenowej, a recytatyw narracyjny za pośrednictwem melodyki deklamacyjnej, co stanowi zasadniczą różnicę pomiędzy tymi dwoma formami pod względem sposobu ekspresji. Pod względem budowy, aria narracyjna jest stosunkowo rozbudowana i jednocześnie regularna, podczas gdy długość

i struktura recytatywu narracyjnego jest swobodna i elastyczna. Najkrótszy recytatyw ograniczać się może do kilku nut, a najdłuższy tworzyć kompletną scenę.

Spośród funkcji dramatycznych recytatywu narracyjnego wymienić można m.in.:

- 1) położenie podstaw pod rozwój konfliktu dramatycznego;
- 2) uzupełnienie i zespojenie elementów fabuły;
- 3) przedstawienie bohaterów i objaśnienie zachodzących między nimi relacji.

Kiedy bohaterowie operowi po raz pierwszy pojawiają się na scenie, a widownia nie wie nic o ich tożsamości i doświadczeniach, konieczne jest ich przedstawienie. Zazwyczaj do realizacji tego celu stosowany jest recytatyw narracyjny lub też połączenie recytatywu narracyjnego z arią narracyjną, dopełniającą całą tą scenę o charakterze narracyjnym.

Przykładem przedstawienia bohaterów i ich wzajemnych relacji za pomocą recytatywu narracyjnego jest pierwszy akt *Traviaty*. Początek tego aktu ma charakter w dużej mierze narracyjny, a wprowadzenie w realia opery następuje przede wszystkim w oparciu o recytatyw narracyjny. Znana paryska kurtyzana Violetta zabawia gości na przyjęciu, a widzowie w oparciu o wypowiedzi różnych pojawiających się na scenie osób dowiadują się o tożsamości, statusie, historii i obecnej sytuacji wielu bohaterów oraz łączących ich relacjach, co kładzie podstawy pod rozwój fabuły oraz wprowadza widza w świat przedstawiony.

W chińskiej operze *Żaloba*, pisanej na wzór opery zachodniej, zauważyć można szerokie zastosowanie recytatywu narracyjnego, czego przykładem są recytatywu *Nasza przyszłość jawi się w jasnych barwach* (Women de weilai shi meihao de), *Podaruję ją tobie* (Wo ba ta song gei ni), *Jaki dziś mamy dzień* (Jintian shi shenme rizi). Recytatyw narracyjny pełni rolę dopełnienia i spojenia fabuły, stanowi element łączący, sprawiając że wydarzenia, postaci i elementy fabuły tworzą uporządkowaną, wewnętrznym spójną strukturę.

Recytatyw dramatyczny, podobnie jak aria dramatyczne ma za zadanie ukazać konflikt dramatyczny, jednak aria skupia się na konflikcie wewnętrznym, dążąc do ukazania dramatyizmu psychologicznego, podczas gdy recytatyw unaocznia konflikt pomiędzy bohaterami, kładąc tym samym nacisk na dramatyizm sytuacyjny, zewnętrzny.

W akcie II *Traviaty*, Alfredo pojawia się na scenie z zamysłem odpłacenia Violetcie za jej „zdradę”. Pełne dramatyizmu wydarzenia od rozgrywki hazardowej do rzucenia bohaterce pod stopy wygranych pieniędzy, ukazane są za pomocą recytatywu dramatycznego.

W operze *Żaloba*, recytatyw *Nie możemy się rozstać* (Women bu neng fenli) ukazuje kryzys miłości między Juanshengiem i Zi Jun. Juansheng uświadamia sobie, że naiwne marzenie było jedynie iluzją i każdy będzie musiał pójść własną drogą. Serce Zi Jun też oziębło. Scena ta ukazana została również za pomocą recytatywu dramatycznego.

Oczywiście, w wielu przypadkach recytatyw dramatyczny nie służy do przedstawienia dramatycznego punktu kulminacyjnego, a raczej poprzedzającego go *crescenda*. Stanowi element przejściowy, swego rodzaju katalizator, podbudowujący napięcie przed wystąpieniem kulminacji. Tego rodzaju recytatywy są zabiegiem powszechnie stosowanym w operze.

Ansambl operowy jest pojęciem bardzo szerokim i obejmuje wszystkie formy muzyczne, w których na scenie operowej występują jednocześnie dwie lub więcej postaci, a ich partie nakładają się na siebie. Dotyczyć to może całych scen zespołowych, ale również krótszych fragmentów lub nawet fraz.

Ansambl liryczny pełni w operze rolę środka ekspresji emocjonalnej:

1. Ansambl liryczny musi dać wyraz emocjom, ukazać wewnętrzny świat bohaterów, unaocznic konkretne uczucia, nastrój i stan psychiczny postaci w danej sytuacji dramatycznej.
2. Poza ekspresją emocjonalną, ważną funkcją ansamblu lirycznego jest kreacja rysu charakterologicznego postaci.
3. Ansambl liryczny jest też pomocnym narzędziem w budowaniu emocjonalnego punktu kulminacyjnego.

Przykładem jest duet Violetty i Alfreda z pierwszego aktu *Traviaty*. Choć stany emocjonalne głównych bohaterów są odmienne, to ich zestawienie ma charakter kontrastujący, nie konfliktowy. Duet jest wyrazem poruszenia, jakie we Violetcie wywołało gorące i szczere wyznanie miłości Alfreda. W ciemnym, zimnym świecie wewnętrznym bohaterki na nowo rozbłysła iskierka miłości. Kompozytor za pomocą olśniewających przebiegów koloraturowych ukazał jej pragnienie szczęścia i prawdziwej miłości. Jednak ten impuls nie trwał długo, ustępując nowym wątpliwościom. W tym momencie w kantylenowej melodii Violetty pojawia się chromatyczny pochód zstępujący, dający wyraz jej niepokojowi i niepewności względem możliwości powodzenia takiego wyboru. Jednocześnie Alfredo zaczyna śpiewać, przywołując pełen pasji, niezwykle melodyjny motyw ze swojego wyznania miłosnego. Duet kończy się fragmentem, w którym oba głosy przeplatają się i łączą harmonijnie.

Ansambl narracyjny ma za zadanie przedstawienie wydarzeń, ich okoliczności, ukazanie wspomnień z perspektywy kilku postaci operowych.

1. Wyjaśnia relacje między bohaterami, relacjonuje przebieg wydarzeń, porządkując i uzupełniając narrację fabularną, zapewniając tym samym jej płynność i przejrzystość.
2. Nakreśla charakter bohaterów.
3. Z jednej strony spełnia funkcję narracyjną, opisując wydarzenia i stymulując rozwój fabuły, z drugiej zaś ze względu na swoją melodyjność, z punktu widzenia struktury

muzycznej dzieła operowego i wrażeń akustycznych, stoi w kontraście do recytatywu, zapewniając tym samym słuchaczom odmienne doznania estetyczne.

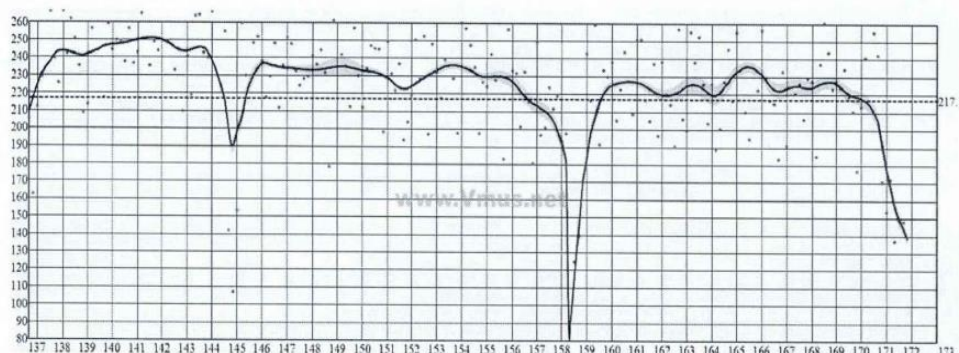
Za przykład posłużyć może duet *Złowrogie milczenie* (Kepa de chenmo) z opery *Żaloba*. Posiada on budowę trzyczęściową A-B-AB, odznaczającą się równą długością poszczególnych części. Część A stanowi monolog wewnętrzny Zijun: „Cóż za złowrogie milczenie, jego wzrok jest tak chłodny. Niczym zamrożone zimowe chmury, ścina mrozem serce. Wszystko to wydaje się być snem, a zimny wiatr rozwiął wysnioną pieśń. O czym on myśli?” W tym momencie Zijun wyczuwa obojętność Juanshenga, ale wciąż żywi nadzieję, że ich uczucie nie umarło. Pragnie nawiązać kontakt z Juanshengiem. Stanowi to wprowadzenie do konfliktu dramatycznego ukazanego w recytatywie *Nie możemy się rozstać*. Część B ukazuje monolog wewnętrzny Juanshenga: „Ślepa miłość stała się skuwającymi nas kajdanami, srogi ocean życia zaraz nas pochłonie! Gdyby każde z nas odleciało w swoją stronę, może istniałaby szansa by się wyswobodzić. Ona mnie zrozumie.” Juansheng już stracił wiarę w ich miłość. Uważa, że rozstanie może być początkiem nowego życia. Ma nadzieję, że Zijun zrozumie jego stanowisko. Ta narracja pozwala błyskawicznie pojąć stan emocjonalny dwójki bohaterów. W niezwykle sugestywny sposób odmalowuje też kapitulację Juanshenga w obliczu rzeczywistości i nieugaszone pragnienie miłości Zijun. W części AB następuje połączenie melodii z części A i B w przeplatających się wzajemnie partiach tenora i sopranu. Duet kończy się zwalniającym, posępnym pochodem zstępującym. Stanowi to zapowiedź nieuchronnego, tragicznego finału miłości głównych bohaterów. Tym samym stwierdzić można, iż duet ten posiada podstawowe cechy charakterystyczne ansamblu narracyjnego.

Ansambel dramatyczny jest odmianą ansamblu, w której wyraźnie widać kontrast muzyczny między poszczególnymi głosami, a z rozwoju fabuły i treści śpiewanego tekstu wynika silny konflikt dramatyczny między bohaterami. W odróżnieniu od arii dramatycznej, ansambel dramatyczny nie odzwierciedla wewnętrznego konfliktu postaci, a raczej skupia się na dramatyzmie wynikającym z konfliktów między charakterami i uczuciami kilku bohaterów, których głosy równolegle wyrażają odmienne punkty widzenia i wzajemnie przeplatają się, tworząc złożoną fakturę i skomplikowaną sieć zależności. Doskonałym przykładem jest słynny kwartet z opery *Rigoletto*.

Omówiwszy funkcję form muzycznych w operze, chciałbym przejść do przedstawienia analizy porównawczej fragmentów nagrań wybitnych wykonawców.

Zastosowany przez autora program komputerowy jest jednym z owoców inicjatywy chińskiego Ministerstwa Edukacji pod tytułem „Badania nad zastosowaniem komputerowej metody analizy graficznej w dydaktyce występów muzycznych”. Za pomocą tej platformy,

dostępnej pod adresem www.vmus.net, w prosty sposób uzyskać można wykresy wizualizujące m.in. przebieg fali akustycznej, widmo częstotliwościowe, czy krzywą tempa i dynamiki. W niniejszej pracy zastosowano jedynie krzywe tempa i dynamiki, które wyglądają następująco:



Wykres 1. Wykres krzywej tempa i dynamiki

Na powyższym wykresie, współrzędne wertykalne określają ilość miar na minutę (BPM, Beat Per Minute), a współrzędne horyzontalne odpowiadają taktom w zapisie nutowym. Kropki reprezentują nieprzetworzone dane na temat tempa, podczas gdy czarna linia pokazuje dane poddane wygładzeniu. Szare pola w okolicy czarnej linii odzwierciedlają natężenie dynamiki, a przerywana linia pozioma średnie tempo w analizowanym fragmencie. Tego rodzaju wykresy stanowią cenne źródło informacji w analizie sposobu realizacji zmian agogicznych i dynamicznych w utworze muzycznym.

Analizowany fragment: *Libiamo ne' lieti calici* (numeracja taktów zaczerpnięta z wydania Ricordi z 1997 roku)⁴⁵

<i>Libiamo ne' lieti calici</i>	Allegretto	182-374	B	Alfredo wznosząc toast daje Violetcie do zrozumienia zainteresowanie jej osobą
---------------------------------	------------	---------	---	--

Libiamo ne' lieti calici jest najczęściej wystawianym fragmentem *Traviaty*. Ten duet w rytmie walca z jednej strony podkreśla gwarny nastrój przyjęcia, z drugiej zaś stanowi okazję dla Alfreda by w zalotny sposób, na oczach tłumu wyznać Violetcie miłość. Violetta podkreśla swoją hedonistyczną postawę życiową i sceptyczne nastawienie do trwałej miłości.

1. Z punktu widzenia materiału muzycznego, fraza a (przykład nutowy 1) zbudowana jest w oparciu a dwa wiodące motywy: motyw „zalotów” (x), odznaczający się skokami

⁴⁵ Verdi G, Piave F. M. *La Traviata: melodrama in three acts* {M}. University of Chicago Press, 1997

o interwał seksty wielkiej oraz motyw „przekomarzania się” (y), o charakterze echa. We frazie b motyw „przekomarzania się” zostaje rozwinięty, tworząc frazy o charakterze dialogowym. Motyw ten pojawia się również w partii chóralnej, stanowiącej przerywnik między a1 i a2, a także w materiale kody.

203 Alfredo

con grazia leggerissimo

Li - bia - - mo, li - bia - mo ne' lie - ti ca -
 Let's drink, _____ yes, let's drink to the glo - rious pleas -

pp

210 Alf.

y

- li - ci che la bel - lez - za in - fio - - ra,* e
 - ure of life, of en - chant - ment, of beau - - ty; I

pp

Przykład nutowy 1. Materiał muzyczny frazy a w *Libiamo ne' lieti calici*

2. Z perspektywy harmoniczej, cały duet utrzymany jest w tonacji B-dur, z wyjątkiem przesunięcia modulacyjnego do tonacji d-moll w ostatnim takcie frazy b (zaraz po nim pojawia się dominanta septymowa B-dur, prowadząca do reprzyzy frazy a). Przesunięcie modulacyjne, w połączeniu z sekstą małą na początku tego samego taktu, kreują efekt zaskoczenia i przygnębienia, stojący w wyraźnym kontraście w stosunku do radosnego nastroju duetu.
3. Pod względem budowy, *Libiamo* scharakteryzować można jako pieśń zwrotkową z niewielkimi zmianami (vide Tabela 1). Dwie pierwsze zwrotki, wykonywane kolejno przez Alfreda i Violetę odznaczają się budową trzyczęściową a-a1-b-a1, natomiast trzecią zwrotkę rozpoczyna chór (razem z innymi solistami znajdującymi się na scenie), następnie Violetta nagle wstaje i kontynuuje frazę b, która przechodzi w dialog z Alfredem na temat czerpania z przyjemności życia i trwałej miłości. Na koniec,

radosna repryza fraz a i a1 realizowana jest przez oboje solistów, do których przyłączają się wszyscy obecni na scenie.

Nazwa części	Preludium	A1	A2	A3	Koda
Materiał	wstęp+a+a1	wstęp+a+a1+b +a1+zakończenie	wstęp+a+a1 +b+a1	wstęp+a+a1 +b+a1	a2
Wykonanie	orkiestra	Alfredo chór	Violetta	Chór V&A + chór	wszyscy
Takty	182	205	259	303-323(+1)- 340(+1)	358

Tabela 1. Budowa *Libiamo ne' lieti calici*

Analiza porównawcza trzech wykonań *Libiamo ne' lieti calici*

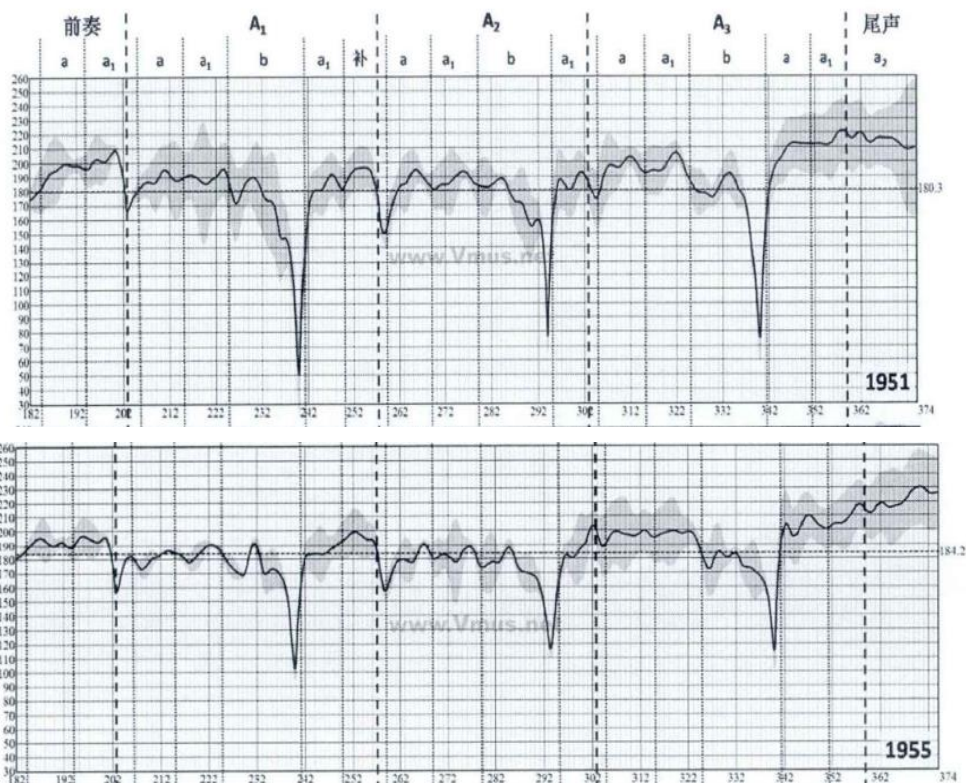
Data	Violetta	Informacje na temat dyrygenta, opery,
Miejsce	Alfredo	orkiestry, chóru, itp.
17.07.1951	Maria Callas	Oliviero de Fabritiis, orkiestra i chór
Meksyk	Cesare Valletti	Palacio de Bellas Artes, Meksyk
28.05.1955	Maria Callas	Carlo Maria Giulini, orkiestra i chór opery
Mediolan	Giuseppe di Stefano	La Scala, Mediolan
27.03.1958	Maria Callas	Franco Ghione, orkiestra i chór Teatro
Lizbona	Alfredo Kraus	Nacional de São Carlos, Lizbona

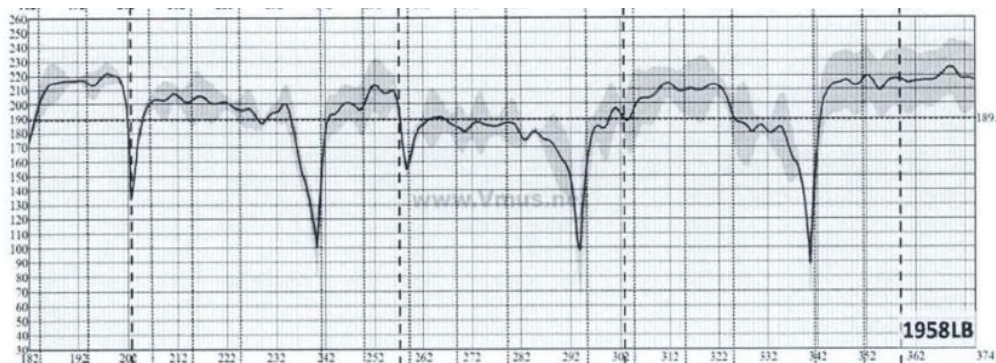
Tabela 2. Informacje na temat nagrań trzech inscenizacji *Traviaty*

- (1) Uczestniczący w inscenizacji nagranej w 1951 roku w mieście Meksyk sopranistka Maria Callas (1923-1977) oraz tenor Cesare Valletti (1922-2000) należą do artystów o wielkiej elastyczności głosu, stąd ich interpretację *Libiamo* uznać można za najbardziej efektowną. Charakterystyczne dla walca rozłożenie akcentów realizowane jest bardzo wyraźnie, ale z wyczuciem. Motyw x przesycony jest rytmem walca, z energicznymi akcentami na mocną miarę taktu. Natomiast motyw y oraz wszystkie szybkie figury i ozdobniki odznaczają się przejrzystością i biegłością wykonania, skoki sekstowe charakteryzują się sprężystością, a tempo i rytm tańca dopasowane są wprost idealnie.
- (2) W nagraniu na żywo z mediolańskiej La Scali w 1955 roku udział wzięli sopranistka Maria Callas i tenor Giuseppe Di Stefano (1921-2008). Di Stefano jest słynnym na całym świecie włoskim tenorem, charakteryzującym się rozmachem wykonania, pasją i donośnym głosem, doskonale prezentującym się w La Scali. Brakuje mu jednak

naturalnej lekkości i zwinności, co przełożyło się na niemożność osiągnięcia szybkiego tempa walca i sprawnego zrealizowania wszystkich figur. W związku z tym, preludeum do *Libiamo* w tym wykonaniu jest najwolniejszy z wszystkich trzech wersji. Również późniejsze interpretacje *Libiamo* w jego wykonaniu charakteryzują się wolniejszym tempem. W nagraniu z 1955 roku, nawet pomimo zwolnionego tempa preludeum i ogólnego trzymania się rytmu przez śpiewaka, we frazie b Di Stefano nie nadąża za orkiestrą. Biorąc pod uwagę, iż we frazach a1 i a2 głos żeński i męski realizują ten sam materiał, wykonanie Di Stefano w nieunikniony sposób wpłynęło również na występ Callas. Z kolei w inscenizacji zrealizowanej w 1952 roku w Meksyku, po szybkim preludeum Di Stefano rozpoczyna partię solową z nutą wahania i przeciągając nutę szybko rozmija się z nadawanym przez orkiestrę rytmem walca. Fraza a1 sprawia wrażenie rozchwianej i nie wpisuje się w żwawy rytm walca, tracąc tym samym dużo z zamierzonego przez Verdiego efektu zalotów.

- (3) W lizbońskiej inscenizacji z marca 1958 roku w głównych rolach obsadzeni byli Maria Callas i Alfredo Kraus (1927-1999). Pod względem rytmu walca, intonacji, ozdobników, itd., wykonaniu temu nie można nic zarzucić. Można śmiało powiedzieć, że interpretacja ta odznacza się zarówno odpowiednią dozą dramatyzmu muzycznego, jak i wysokim poziomem artyzmu.





Wykresy 2-4. Porównanie tempa i dynamiki w trzech interpretacjach *Libiamo*

Na podstawie powyższych wykresów wyraźnie widać różnice w stylistyce wykonania poszczególnych artystów. Verdi najprawdopodobniej w żadnej innej ze swoich oper nie podkreślał tak mocno aspektu taneczności, co może wynikać z faktu, że główna bohaterka *Traviaty* była wyśmienitą tancerką, znaną zwłaszcza ze swoich umiejętności w walcu. W związku z powyższym niezwykle istotne w wykonaniu *Libiamo* jest opanowanie jego tanecznego charakteru. Stanowi to podstawę do interpretacji motywów x i y.

Każda z operowych form muzycznych stanowi nieodłączny element dzieła operowego, a także niezastąpiony środek kreacji wizerunku postaci. Głębokie zrozumienie roli poszczególnych form muzycznych w operze stanowi fundament pod kreację wizerunku operowego.

3.3.2 *Przemiany emocjonalne: wskazanie zasadniczych elementów ukrytej esencji wizerunku*

Wizerunek operowy jest kompleksowym wizerunkiem muzyczno-dramatycznym. Czynnikiem mającym absolutnie decydujące znaczenie przy jego kształtowaniu jest proces emocjonalnych przemian postaci.

Sztuka pochodzi z życia, ale jest ponad życiem. Dobre dzieło sztuki to takie, które potrafi wstrząsnąć duszą i przemawia bezpośrednio do serc. Gdyby Alfred i Violetta zakochali się w sobie i spokojnie na wsi pędzili pełne namiętności życie, to takiemu dziełu raczej trudno byłoby poruszyć wielu widzów.

W życiu każdy doświadcza wszelkiego rodzaju uczuciowych wzlotów i upadków. Dzieła sztuki, które osiągają emocjonalny rezonans z publicznością, niemal bez wyjątku ukazują bohaterów w sytuacjach skrajnych dylematów, w których są poddawani wszelkiego rodzaju emocjonalnym cierpieniom i psychicznym udrękom, co wywołuje u odbiorców efekt

współodczuwania.

Dla wielu twórców kreowane przez nich postacie są jak ich własne dzieci i w miarę postępów w procesie twórczym mają tendencję do obdarzania ich coraz silniejszymi uczuciami. Wielu twórców przyznaje, że w trakcie procesu twórczego wystawianie swoich postaci na różnego rodzaju tragiczne losy jest dla nich emocjonalnie wyjątkowo trudne, jednakże, gdyby tego nie zrobili ich bohaterom niewątpliwie trudno byłoby osiągnąć wyżyny „wizerunku”, trudno byłoby uzyskać odpowiedni blask i urok. Jak mówi się, tylko dzieła, które potrafią poruszyć przede wszystkim samego autora, mają szansę poruszyć publiczność.

Na przykład uwertura do *Traviaty* rozpoczyna się niezwykle łagodną muzyką smyczkową, przedstawiającą kruchość głównej bohaterki. Wprowadzony zostaje główny motyw miłosny, grany w dość niskim rejestrze, opatrzony ozdobnikami w rejestrze wysokim.

Ten subtelny nastrój ulega gwałtownej zmianie gdy kurtyna podnosi się i orkiestra rozpoczyna grać żwawą muzykę taneczną. Po słynnym *Libiamo ne' lieti calici*, orkiestra wykonuje serię walców (akt pierwszy przesiąknięty jest rytmem walca, tworzącym nastrój paryskich salonów). Finał arii Violetty zamykającej akt I pełen jest barwnych, efektownych ozdobników, podkreślających determinację bohaterki by za żadną cenę nie rezygnować z wolności (*Sempre libera*). Tego rodzaju pokazy świetności nie będą już bohaterce potrzebne w kolejnych aktach.

Rozbudowany duet ojca Alfreda i Violetty w drugim akcie odgrywa kluczową rolę, a jego nastrój zmienia się wraz ze zmianami sytuacji dramatycznej.

Traviata jest jedyną operą Verdiego, której akcja w całości rozgrywa się w pomieszczeniach zamkniętych. W przeciwieństwie do napisanego w tym samym czasie *Trubadura*, *Traviata* pełna jest łagodnego liryzmu. Niezwykle ważne miejsce w operze zajmuje charakter Violetty, a jej muzyka zmienia się wraz ze zmianami zachodzącymi we wnętrzu bohaterki. Począwszy od fasady gorączkowej krzątaniny w akcie pierwszym, poprzez dramatyzm aktu drugiego, po muzykę odzwierciedlającą głębię duszy bohaterki w akcie trzecim. Alfredo wprawdzie nie jest głównym bohaterem opery, ale jego postać stanowi siłę napędową zmian zachodzących w sercu Violetty.

Poniżej omówionych zostanie kilka zasadniczych elementów składających się na esencję wizerunku postaci.

3.3.2.1 Relacje między postaciami

Postacie są podstawowymi elementami w kompozycji treści opery, a relacje między nimi to konflikty lub sojusze między poszczególnymi bohaterami, które tworzą powiązania między nimi w utworze. Tak więc relacje między postaciami nie odnoszą się tylko do krewnych, przyjaciół itp., ale też do stosunków z wrogami, sojusznikami itd. Najbardziej podstawową i najbardziej podatną na dramatyczny konflikt jest relacja trójkąta wzajemnej zależności.

Gdy postać pojawia się na scenie, jeszcze nie jest w pełni samodzielna, ukształtowana. Postacie i ich wzajemne relacje kształtują się dopiero wraz z rozwojem fabuły, w przeciwnym razie panowałby chaos, a odbiorca nie byłby w stanie nawet zapamiętać imion wszystkich bohaterów, a cóż dopiero ich wzajemnych relacji. Jeśli by tak było, to takie dzieło okazałoby się porażką pod względem dramatycznym.

Nie jest tak, że im bardziej skomplikowane, chaotyczne i zagmatwane są relacje postaci tym lepiej. Sztuka operowa wykorzystuje muzykę jako główny środek wyrazu, a cechą charakterystyczną muzyki jest to, że jest bogata lirycznie, a uboga narracyjnie – zazwyczaj fabularnie opera stanowi tylko mniej więcej dwie trzecie dramatu, którego inscenizacja trwa tyle samo czasu. Dlatego pożądane jest, aby postacie operowe były nieliczne i zwięzłe, a relacje między nimi proste i jasne.

Niektóre z postaci drugoplanowych nie pojawiają się nawet na scenie, ale ich rola jest nieodzowna, np. w pierwszym akcie opery *Żaloba*, Zijun opowiada Juanshengowi, że pokłóciła się ze stryjem o lekturę *Nory, czyli domu lalki*. Stryj Zijun pojawia się tylko w sposób poboczny, aby pokazać widzom konserwatywną i surową starszą postać. Choć opis całej sytuacji to tylko jedno zdanie, ale jest to niezmiernie ważny szczegół, pokazujący relacje między Zijun i krewnymi, a także presję ze strony rodziny, którą mogły napotkać w tamtej epoce chińskie kobiety dążące do emancypacji intelektualnej. Podkreśla to także odwagę, jakiej wymagało od Zijun wybranie życia z Juanshengiem i przygotowuje grunt pod ukazanie jej ostatecznego losu.

3.3.2.2 Emocje

Główna różnica między operą a innymi odmianami sztuki scenicznej polega na tym, że w operze niezwykle ważną rolę odgrywa czynnik muzyczny. Z kolei esencją sztuki muzycznej stanowi jej liryczny i emocjonalny charakter. Bardziej melodyjne części opery, takie jak arie i partie ansamblowe, są zasadniczym środkiem wyrażania emocji, jak w operze *Traviata*, gdzie *brindisi Libiamo ne' lieti calici* jest wykonywane podczas sceny pierwszego spotkania

bohaterów i Alfredo wyraża w nim swoje uczucia wobec Violetty. Kompozytor w miejscu rozpoczęcia śpiewu przez tenora postawił oznaczenie „con grazia, leggerissimo” („z wdziękiem, bardzo lekko”). Cała struktura muzyczna duetu podkreśla radosny i gorący nastrój.

W pierwszej połowie utworu Alfredo odważnie wyraża swoje uczucia i chociaż Violetta w tamtym momencie jeszcze nie wierzy w miłość, to jednak nieśmiało marzy o niej i tęskni za nią.

Violetta i Alfredo prowadzą dialog przedzielony radosnymi refrenami, manifestując przeciwstawne punkty widzenia (co Verdi dodatkowo zaznacza nie pozwalając im śpiewać unisono), zaś finałowy chóralny refren odzwierciedla przemianę wszystkich sprzecznych

The image shows a musical score for a duet. The top system is for the tenor (ALF.) and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Li - bia - - mo, li -" and is marked "con grazia" and "leggerissimo". The piano accompaniment has a dynamic marking of "ppp". The bottom system is for the soprano (A) and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "- biamo ne' lie - ti ca - - li - ci, che la bel - lez - za in - fio -" and is marked "pp". The piano accompaniment has a dynamic marking of "pp".

emocji dwojga bohaterów w namiętne dążenie do miłości. Na podstawie tekstu możemy zauważyć, że nastrój bohaterów jest w tym momencie radosny.

W drugim akcie aria Alfreda *Dei miei bollenti spiriti* jest tradycyjną arią dwuczęściową. W sztuce Dumasa epizod ten zajmuje cały akt, ale ponieważ nie wnosi on elementu niezbędnego do rozwoju fabuły, Verdi pomija go i przechodzi bezpośrednio do momentu, w którym dwoje kochanków mieszka razem na podparyskiej wsi. Na zakończenie całej sceny Alfred śpiewa cantabile (Andante-3/4, Es-dur), które wprawdzie stylistycznie przypomina wczesne opery Verdiego, ale z dramatycznego punktu widzenia pokazuje nam Alfreda jak zwykle zadowolonego z siebie, który w tej partii z satysfakcją przywołuje młodzieńczą

namiętność między nim a Violetta:

Alfredo

Dei miei bollenti spiriti il giovanile ardore

[VI, Vle pizz.]

pp

[Vc., Cb.]

Jeśli w cantabile Alfredo pojawia się w szatach hedonisty, to w cabaletcie (Allegro-4/4, C-dur) jakby przywdział zbroję bohatera. Lecz nadaje to zarazem jego zachowaniu tonu infantylności – rozpuszczonego panicza, który jednak nie rozumie zasad panujących w wyższych sferach. Postępowanie Alfreda pokazuje jego naiwną ignorancję, jest on zainteresowany jedynie daniem upustu swojej „młodzieńczej namiętności”. Jednakże dla kobiety takiej jak Violetta, która przywykła kochać dla pieniędzy, prawdziwa miłość jest bezcenna. Nie jest winą ani kompozytora Verdiego, ani librecisty Piavego, że Alfred w operze jawi się jako mało obyty w świecie (bardziej zresztą w powieści niż w operze). Verdi i Piave w operze *Traviata* skupili większą uwagę na postaci Violetty, nawet do tego stopnia, że złagodzili negatywny obraz Alfreda. Być może Verdi nie darzył Alfreda sympatią, więc jego aria wydaje się celowo podkreślać niedojrzałą, powierzchowną stronę osobowości bohatera.

Violetta spotyka się z ojcem Alfreda, który zadaje druzgocący cios jej marzeniom o miłości. Ich duet *Pura siccome un angelo* to zderzenie dziewiętnastowiecznego moralizmu z najszczerzszymi uczuciami. Violetta instynktownie odmawia pierwszej prośbie Giorgia Germonta o zerwanie relacji z Alfredem, ale następujące po niej ataki i potępienia Giorgia przenikają dogłębnie psyche Violetty i ostatecznie zgadza się ona na jego żądanie. Ta scena dogłębnie wyraża i jasno podkreśla ukryte i złożone emocje bohaterki, konflikt psychologiczny oraz pęknięcie duchowe zachodzące w jej psychice. Twórca osiąga w niej niespotykaną dotąd intensywność emocjonalną i odznacza się ona wstrząsającym urokiem. Giorgio przed pożegnaniem dziękuje Violetcie za jej dobroć i poświęcenie, ale Violetta po jego odejściu jest w stanie tylko samotnie płakać w obliczu emocjonalnej traumy.

Trudno powiedzieć, który numer z *Traviaty* jest najsłynniejszy, bo jest to opera obfitująca w zapadające w pamięć melodie. Jest jednak pewien urywek, który choć bardzo krótki, stanowi jeden z najbardziej wzruszających i charakterystycznych fragmentów opery, do tego stopnia, że jest wykonywany jako element uwertury. Jest to *Amami Alfredo* - Violetta pisze list

pożegnalny do Alfreda i w obliczu nagłego pojawienia się ukochanego z trudem powstrzymuje smutek i łzy. Zapewnia Alfreda raz po raz o swojej bezwarunkowej miłości. Jest to najmocniejszy z wybuchów emocjonalnych Violetty w całej operze, podsycany dodatkowo przez akompaniament, który buduje punkt kulminacyjny – tak, jakby *Amami Alfredo* było partią wspólnie wyśpiewywaną przez głos ludzki i instrumenty... Violetta ze łzami w oczach żegna się z Alfredem, prosząc go by nadal ją kochał, tak mocno jak ona kocha jego. Alfredo jest tym wszystkim głęboko zdumiony.

Wkrótce posłaniec przyniesie Alfredowi wiadomość od Violetty i Alfredo się dowie, że opuściła go ona na zawsze. Giorgio przybywa, żeby go pocieszyć, i opowiada mu o jego szczęśliwym dzieciństwie. Alfredo nie chce jednak słuchać pocieszeń ojca. Odkrywa następnie zaproszenie od Flory i sądzi, że Violetta chce odzyskać swoje dawne życie pośród wyższych sfer i powrócić do barona. W gniewie postanawia wrócić do Paryża i odnaleźć Violetkę.

W drugiej scenie drugiego aktu wzburzony Alfredo wzywa grupę gości na przyjęciu na świadków zwrotu przez niego pieniędzy, które był winien Violetcie, i wygraną właśnie dużą sumę pieniędzy rzuca Violetcie. Rozgniewany Alfredo dopuszcza się tym samym niezmiernie przesadnego czynu (na ogół zachowania zewnętrzne odzwierciedlają emocje, czyli są ich uzewnętrznieniem, i same w sobie są ważnym sposobem kreacji wizerunku postaci i wyrażania emocji w operze). Niegodne zachowanie Alfreda budzi odrazę wśród gości i również Giorgio, który właśnie dotarł na przyjęcie, gani syna za znieważenie Violetty. A Violetta, wyczerpana psychicznie i fizycznie tymi wszystkimi przeżyciami, mimo wszystko wciąż zapewnia Alfreda, że go kocha. Mówi mu, że nie zasłużyła na takie traktowanie oraz że pewnego dnia będzie się

czuł winny za to, co właśnie zrobił.

The image shows a musical score for a vocal duet. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts: Soprano (V) and Alto (A). The bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal staves. The Soprano part has a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the Alto part has a more rhythmic line with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

W trzecim akcie Violetta jest znękana biedą i chorobą. Giorgio w liście oznajmia Violetcie, że powiedział Alfredowi prawdę, a Alfredo wyruszył do niej błagać o przebaczenie. W arii *Addio, del passato bei sogni ridenti* Violetta przywołuje wspomnienie słodczy dawnej miłości do Alfreda i pogrążona w żalu mówi o swojej tęsknocie za jej początkami. Szybko jednak uświadamia sobie swój rzeczywisty stan: wie, że już nie wyzdrowieje. Bezskutecznie modli się do Boga o litość i powoli przechodzi od smutku i żalu do rozpacz. Zachodząca w niej przemiana emocjonalna jest bardzo wyrazista.

W następującym po tej scenie duecie *Parigi, o cara*, Alfredo szczęśliwie połączył się z Violettą i oboje planują na zawsze opuścić Paryż. Przeplatanie się melodii Alfreda i Violetty stanowi punkt kulminacyjny całego duetu. Melodia Alfreda jest szeroka i silna, i wyraża jego determinację, by na zawsze być z Violettą. W przeciwieństwie do niej melodia Violetty oscyluje pomiędzy półtonami, co ma ukazywać wyczerpanie i ból Violetty, nierezygnującej jednak z dążenia do szczęścia. Verdi wykorzystał tę metodę kontrastu, aby ukazać niezłomne dążenie do miłości umierającej Violetty oraz do przedstawienia ze wstrząsającą siłą dramatyczną głęboko tragicznego tematu opery.

W operze *Żaloba* podział opery na odpowiadające aktom *Wiosnę, Lato, Jesień* i *Zimę* ma swoje ukryte znaczenie. Dramaturg i kompozytor łączą krótką i przejmującą przygodę miłosną Juanshenga i Zijun z czterema porami roku. Rozwój uczuć pomiędzy Juanshengiem i Zijun odpowiada przemianom pór roku, a związana z nimi sceneria odzwierciedla emocjonalną drogę Zijun i Juanshenga. Postać Juanshenga w operze nie jest statyczna, lecz raczej ujawnia różnicowany wizerunek i temperament w miarę rozwoju fabuły, wykazując zmienną dynamikę

psychologiczną odpowiednio do poszczególnych przedziałów czasowych. Na początku *Wiosny* wszędzie czuje się nadzieję, a miłość dwojga kochanków wypuszcza pierwsze pączki. W takiej scenerii Juansheng z niepokojem czeka na przyjście Zijun śpiewając arię *Ona zabrała moje serce* (*Ta duozou le wo de xin*), a gdy w końcu słyszy zbliżające się kroki, z ekscytacji krew zaczyna gotować mu się w żyłach. Szereg tego typu opisów wyraża w pełni gorące uczucia Juanshenga jako namiętnego młodzieńca.

Zijun jest osobą głęboko zainspirowaną ruchem kulturowym 4 maja, ma odwagę przeciwstawić się społeczeństwu i dążyć do zgodnego z jej pragnieniami życia i miłości. *Promień zachodzącego słońca* (*Yimo xiyang*) to pierwsza aria Zijun, wyrażająca jej emocje, gdy po wyrwaniu się z klatki swojej rodziny podąża ku upragnionemu szczęśliwemu życiu.

Aria *Cóż ja zobaczyłam?* (*Wo kanjian le shenme?*) jest śpiewana przez Zijun w scenerii *Lata* po emocjonalnym i głębokim wyznaniu Juanshenga. Już pierwsze, nieco pospiesznie zaśpiewane zdanie ukazuje niezmiernie poruszenie i nastrój szczęścia Zijun po usłyszeniu wyznania Juanshenga. W miarę rozwoju arii wszystkie obawy Zijun rozpraszają się i bohaterka zanurza się w słodczy szczęścia.

W operze *Żaloba* to właśnie duet *Kwiat wisterii* (*Ziteng hua*) najlepiej wyraża miłość

子君
紫藤花, 紫藤花, 爱情的见证 心灵的花,

涓生
紫藤花, 紫藤花, 爱情的见证

Juanshenga, melodia buduje tu scenę jak ze snu, i to ostatecznie ta słodka scena staje się sennym wspomnieniem, splatającym w jedno piękno i ból.

Duet *Kwiat wisterii* ma formę pieśni dwuczęściowej i jest pieśnią polifoniczną o wspólnej dla obu głosów melodii. Jego temat przewija się przez całą operę i stanowi jej rdzeń. Ten temat, w przepelniony uczuciem sposób wyrażający nadzieje Juanshenga i Zijun i ich dążenie do pięknej miłości, jest nie tylko obecny w niektórych partiach śpiewanych przez Zijun i Juanshenga, ale także zmienia się w miarę rozwoju fabuły i przenika sobą całą operę. Idee kompozytorskie *Kwiatu wisterii* łączą w sobie udane doświadczenia XX-wiecznej opery chińskiej i opery zachodniej i czerpią ze specyficznych cech i stylu pieśni artystycznych lat trzydziestych, i stały się wzorem dla lokalnej opery o tematyce miłosnej. Utwór jest regularny,

o repetytywnym charakterze, wdzięczny i poruszający. Muzyka jest prosta i zwinna, bez skomplikowanych zmian, pełna polotu i urokliwa. Wśród pieśni Zijun jest jeszcze jedna, *Promień zachodzącego słońca* (*Yimo xiyang*), w tonacji o sekundę wielką wyższej niż *Kwiat wisterii*, i także opiewająca niewinną miłość dwójki głównych bohaterów. Obie pieśni tworzą wzajemny kontrast, przy czym *Promień zachodzącego słońca* stanowi artystyczne tło *Kwiatu wisterii*.

W scenerii *Jesieni* widzimy Zijun, która przygotowała obfitą kolację dla wracającego z pracy Juanshenga i sprzątając ze stołu śpiewa arię *Radosne oczekiwanie* (*Xinxi de dengdai*). Pogodne G-dur, allegro oraz użycie staccato - wszystko to służy do wyrażenia radosnego nastroju Zijun. Zijun jest w nim całkowicie zanurzona, przepelnia ją bezgraniczny entuzjazm wobec miłości i życia rodzinnego i tęsknie czeka na cudowną przyszłość. Cała ta aria jest od początku do końca wypełniona pozytywną energią.

Jednak każda rzecz ma dwie strony i tak samo jest z porami roku. Jesień to pełna błogości złota jesień, ale też ponury jesienny wiatr. Po zbudowaniu miłosnego gniazda, życie dwojga zakochanych układa się bardzo dobrze, ale ich dążeniu do wolności i równości towarzyszy ogromna presja ze strony społeczeństwa. Zijun stopniowo zmienia się z niewinnej dziewczyny w zgorzkniałą młodą kobietę, co jednocześnie zapowiada tragiczny kierunek rozwoju fabuły.

W dniu jej urodzin, które powinny być okazją do radosnego świętowania, Zijun przepelnia niepokój. Zwierza się ze swoich myśli Juanshengowi. Większość przyjaciół Juanshenga już ich nie odwiedza, żona właściciela zawsze patrzy na nich z pogardą, a ludzie dookoła zdają się ciągle o czymś rozprawiać... Zijun czuje się niespokojna. Było dla niej jasne, że jeśli chce się wolnej i równej miłości, to z pewnością napotka się na przeszkody, ale nie spodziewała się tego typu trudności, po cichu osaczających człowieka. Juansheng jednak bagatelizuje całą tę sytuację i prosi Zijun, by nie przejmowała się opiniami innych ludzi, niech sobie o tym dyskutują, ile chcą. Postawa Juanshenga dodaje jej odwagi i obawy Zijun rozwiewają się. Jednak gdy oboje piją wino świętując urodziny Zijun, radosny nastrój przerywa pukanie do drzwi. Jest to list z biura - Juansheng został zwolniony z pracy. Para bohaterów, których życie i tak było finansowo trudne, traci jedyne źródło dochodów. Zijun znów traci wiarę, ale ponownie odzyskuje ją widząc nieustępliwą determinację Juanshenga. Widzimy, że choć Zijun jest psychicznie bardzo krucha, to nadal wierzy w dążenie do miłości i mimo wielokrotnych ciosów wciąż się nie poddaje. Lecz dobry czas nie trwa długo: wysyłane przez Juanshenga rękopisy są zwracane, a powodem jest właśnie ich wolny związek.

Szum wiatru (*Feng xiaose*) jest arią śpiewaną przez Zijun w drugiej części *Jesieni*. Twórca posługuje się jesiennymi motywami, by wyrazić gorycz i zamęt obecne w sercu bohaterki. Aria

Szum wiatru ma formę pieśni trzyczęściowej wielkiej. Już od początku czujemy, zarówno ze względu na tekst, jak i fakturę akompaniamentu, że nastrój Zijun jest posępny jak jesienny wiatr. Jej szlochający śpiew natychmiast daje widzom poczuć, że dawna niewinna i naturalna Zijun zniknęła. W obliczu cierpienia i niepowodzeń, Zijun stopniowo dojrzała i nastąpiła w niej emocjonalna przemiana. Zijun nie rozumie, dlaczego życie tak ją traktuje. Cała aria wyraża życiowe zagubienie Zijun.

Złote jesienne światło (Jinse de qiuguang) to druga partia solowa Juanshenga. Odgrywa ona niezwykle ważną rolę w całej operze. W tej arii dużą rolę w oddaniu uczuć odgrywają kontrasty dynamiczne. Pierwsza część przedstawia "rozczarowanie, zagubienie i bezradność" Juanshenga, co jest ukazane poprzez jego cichy monolog, jakby on sam nie rozumiał, dlaczego wydarzyło się to, co się wydarzyło. Oczywiście w trakcie tego monologu są momenty większego i mniejszego napięcia emocjonalnego, ale zmiany w dynamice mieszczą się wszystkie w zakresie *piano*. W drugiej części ze względu na konieczność oddania dynamiki w porównaniu z częścią pierwszą zostaje wyraźnie wzmocniona, tak by móc oddać następujące w jej trakcie pobudzenie emocjonalne Juanshenga. W końcowej części następuje powrót do dynamiki w zakresie *piano*, aż do ostatniego *ppp*, które ma odzwierciedlać scenę powolnego oddalania się "jesiennego światła". Ponadto kompozytor w partyturze zastosował takie oznaczenia jak "z rozczarowaniem", "mgliście", "żarliwie", "namiętnie" czy "błagalnie", które w odpowiedni sposób nakreślają rozumienie emocji danego odcinka przez kompozytora. Wykonawca musi rzetelnie uchwycić znaczenie każdego z tych oznaczeń, aby móc precyzyjnie i właściwie pojąć ostateczny sens emocjonalny całej pieśni.

Tekst *Zimy* tworzy wyraźny kontrast z *Jesienią*, zarówno pod względem treści, jak i odcienia emocjonalnego. Juansheng jest bezradny wobec nietrwałości pięknych chwil. W obliczu nadchodzących jeden po drugim życiowych ciosów, Juansheng nie analizuje swoich problemów, lecz uparcie bierze na cel Zijun. W tym momencie Zijun nie ma już siły walczyć i krzyczeć, odpowiada Juanshengowi bardzo krótko, lub wręcz chce coś powiedzieć, lecz się od tego powstrzymuje. Życie ich dwojga, zgnębionych przez otoczenie, staje się coraz bardziej nieszczęśliwe. W obliczu tej poranionej miłości, w obliczu Zijun, Juansheng ostatecznie wybiera milczenie. Po *Złowrogim milczeniu (Kepa de chenmo)*, Zijun podejmuje ostatnią próbę walki. Nie chce w ten sposób zakończyć starannie przez nich pielęgnowanej miłości. Jednak jej pokorne błagania rozbijają się o obojętność Juanshenga. Juansheng stracił entuzjazm do miłości, a jego wizerunek zaczyna mieć lekko negatywny posmak. Chcąc przetrwać w społeczeństwie, w końcu przestaje stawiać czoła presji i porzuca niegdyś z trudem wywalczoną, wolną i równą miłość. Nieczułość Juanshenga staje się ostatnią kroplą, która przelewa czarę wytrzymałości

Zijun. Jego odejście sprawia, że wszystkie marzenia Zijun o wolnej miłości pękają jak bańka mydlana, a ona sama staje się jakby pozbawioną duszy skorupą.

Moderato

又是死一般的寂 静 又是水一样的寒 冷, 我的

心 啊, 被 撕 裂 得 阵 阵 剧 痛 斑 斑 伤 痕。

Nieszczęsny żywot (Bu xing de rensheng) jest niezwykle znaną arią operową i jest to ostatnia aria, którą Zijun śpiewa przed rozstaniem z Juanshengiem. Gdy ucichnie natłok myśli i minie pomieszanie uczuć, człowiek wchodzi w stan, gdy jego umysł i serce są jak wystygły popiół. W tej arii Zijun jest właśnie w takim stanie, a jej emocje zmieniają się bardzo często. W pierwszym zdaniu arii występują takie słowa jak: "cisza", "mróz", "rozdarcie", "dotkliwy ból", "blizny". Zijun płacze czując krańcową rozpacz. Gdy człowiek jest absolutnie zrozpaczony, jego serce staje się całkowicie puste. W miarę rozwoju arii, emocje Zijun szybko się zmieniają, momentami jest podekscytowana, momentami przerażona. Jesteśmy świadkami erupcji emocji wynikających z wewnętrznych zmagania i z żalu do okrutnego społeczeństwa. Ostatni fragment arii stanowi reprzykę. Przy tworzącym tło akompaniamencie kolejny raz następuje silnie kontrastowa przemiana emocjonalna bohaterki. Serce Zijun znowu wypełnia pustka i w śpiewie Zijun powraca melodia tematu przewodniego. Cała pieśń kończy się w dynamice *piano*. Zijun jest już kompletnie zdruzgotana. Nie ma już nadziei na miłość i jest całkowicie rozczerowana okrutnym społeczeństwem.

Zijun odchodzi, by już nigdy nie wrócić. Juansheng bardzo cierpi z tego powodu i przepełnia go poczucie winy. To pośrednio pokazuje, że Juansheng jest również jedynie ofiarą epoki.

W tych kilku reprezentatywnych ariach i duetach emocje Juanshenga i Zijun wielokrotnie

się zmieniają. To właśnie z powodu złożonego świata wewnętrznego dwojga bohaterów i różnorodności ich doświadczenia miłości w różnych jej fazach, muzyka tej opery jest zarówno liryczna, jak i pełna dramatyzmu. Z perspektywy makro, patrząc na całość opery, zauważamy, że podział na pory roku wyznacza rytm emocjonalnych przejść z jednej fazy miłości do kolejnej. Zaś z perspektywy mikro, gdy przyglądamy się poszczególnym fragmentom dzieła, w całej operze widzimy liczne emocjonalne przemiany bohaterów zachodzące w poszczególnych ariach. Postać operowa nie może się obyć bez przemian emocjonalnych. Sprawiają one, że dana postać staje się wielowymiarowa i żywa. I na odwrót, jeśli postać jest pozbawiona emocji, stanie się martwa, a kreacja postaci nieuchronnie skończy się porażką.

3.3.2.3 Tematy przewodnie

Temat przewodni to centralna idea, którą ma wyrażać dzieło artystyczne, ogólnie nazywa się tak główne elementy treści. „Głównym ucieleśnieniem tematu opery jest zazwyczaj jej główny bohater – czyli esencja wizerunku ujawniona przez jego osobowość, jego duchowe przemiany, zakończenie jego losów”⁴⁶. Z punktu widzenia procesu twórczego, temat przewodni może być motywem, który stanowił pierwotną inspirację twórcy dzieła operowego. Biorąc taki motyw jako punkt wyjściowy, kompozytor dołącza do niego własne obserwacje i doświadczenia życiowe, w oparciu o twórcze natchnienie, uruchamia artystyczną wyobraźnię i korzystając z rozmaitych środków artystycznego wyrazu, tworzy pełnowymiarowe dzieło operowe. Ów motyw, który początkowo poruszył wyobraźnię artysty, w procesie twórczym pełnił rolę inspiracji, natchnienia, stając się duchową esencją i przewodnią myślą powstającego dzieła. Tematy przewodnie w operze ukazywane są za pomocą muzyki. Poniżej przedstawiona zostanie analiza „tematów muzycznych” w obu operach, co pozwoli lepiej zrozumieć ich rolę w dziele operowym.

Poprzez tragiczny romans kurtyzany powieść *Dama kameliowa* obnaża zepsute życie francuskich wyższych sfer epoki monarchii lipcowej w Francji. Stanowi przepełniony cierpieniem akt oskarżenia obłudnej moralności arystokracji i burżuazji. W historii literatury francuskiej jest to pierwszy utwór, w którym prostytutka (kurtyzana) jest główną bohaterką. W *Damie kameliowej* czytelnik odnajdzie kilka żywych i wyrazistych wizerunków artystycznych, a najbardziej wyeksponowanym i zapadającym w pamięć z nich jest oczywiście

⁴⁶ Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲; *Zarys estetyki opery*), Hefei, Anhui Wenyi Chubanshe, 2002, s.44.

ten tytułowej bohaterki, damy kameliowej. Jest ona piękna, inteligentna i dobra, a mimo że stała się „kobietą upadłą”, wciąż zachowuje czystą, szlachetną duszę.

Z pasją i nadzieją szuka w życiu prawdziwej miłości, a kiedy ta jej nadzieja umiera, bez wahania się poświęca, aby ktoś inny mógł cieszyć się pełnią życia.

Wszystko to sprawia, że obraz tej pogardzanej przez ludzi kobiety lekkich obyczajów promieniuje niezmiernym blaskiem, do tego stopnia, że kiedy ludzie wspominają słowa „dama kameliowa” pierwsze, co przychodzi na myśl, to nie nędzna prostytutka, ale piękna, urocza i godna współczucia kobieta.

Opera kontynuuje główną ideę powieści i jest dziś jednym z cieszących się największym powodzeniem klasyków w świecie opery, a jej sukces sprawił, że i *Dama kameliowa* stała się znana na całym świecie.

Analiza tematów muzycznych w operze *Traviata*

Choć uwertura w zapisie nutowym posiada cztery krzyżyki przykluczowe (E-dur), to rozpoczyna się w tonacji h-moll (zapowiada tym samym temat z aktu III, towarzyszący ostatnim chwilom Violetty), w której utrzymuje się przez 16 taktów. Pozostałe 33 takty są w tonacji E-dur i wprowadzają słynną melodię *Amami, Alfredo* z aktu II.

Zgodnie z opiniami różnych krytyków muzycznych, uwertura stanowi portret głównej bohaterki. Na przykład Julian Budden uważa, iż ożywiona kontrapunktowa partia skrzypiec reprezentuje frywolność kurtyzany, podczas gdy głęboka barwa wiolonczeli oddaje ból porzucenia życia w luksusie na rzecz miłości do Alfreda. Tego rodzaju kontrast odzwierciedla wewnętrzny konflikt Violetty, dlatego też w opinii Budden, uwertura stanowi „portret muzyczny głównej bohaterki opery”.⁴⁷ Według innego krytyka, Paolo Gallarati, „uwertura jest streszczeniem niezwyklej drogi odkupienia Violetty, opisującym cierpienie (muzyczny temat choroby) i miłość (temat *Amami, Alfredo*)”.⁴⁸ Podsumowując, można powtórzyć za Fabrizio Della Seta, iż Uwertura odmalowuje wizerunek bohaterki z trzech perspektyw: cierpienia, pełnej pasji miłości oraz życia kurtyzany.⁴⁹

Relacje tonika-dominanta odgrywają kluczową rolę w początkowej fazie opery. Uwertura rozpoczyna się w tonacji h-moll, będącej wiodącą tonacją molową. Następnie przechodzi do E-dur, a w akcie pierwszym do A-dur. Seria zstępujących interwałów kwinty wprowadza słuchaczy w opowieść, przywodząc na myśl schodzenie po stopniach schodów do salonu

⁴⁷ Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II, EDT Musica, Torino, 1986, s. 140-141.

⁴⁸ Paolo Gallarati, *Il preludio della "Traviata"*, in "Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice", a cura di Laura Sannia Nowé, Francesco Cotticelli, Roberto Puggioni, Aracne, Roma, 2005, s. 293.

⁴⁹ Giuseppe Verdi, *La Traviata, Schizzi e abbozzi autografi*, Commento critico a cura di Fabrizio Della Seta, Parma, 2002, s. 19-21.

Violetty. Nie sposób przeoczyć podobieństwo tego zabiegu do sposobu narracji Aleksandra Dumasa syna.⁵⁰

W uwerturze, tonacja h-moll reprezentuje śmierć, podczas gdy tonacja E-dur symbolizuje miłość Violetty. Tego rodzaju porównanie odzwierciedla pierwotną koncepcję, którą Verdi pragnął wcielić w życie tytułując swoją operę *Amore e Morte*⁵¹ (przez odrzuceniem tego tytułu przez cenzora⁵²). W drugim akcie, temat miłości utrzymany jest w tonacji F-dur (*Amami, Alfredo*), a w preludium do aktu III, temat śmierci pojawia się w tonacji c-moll. W *Traviacie* temat śmierci odgrywa decydującą rolę, powstrzymując rozwój tematu miłosnego.⁵³

Według Martina Chusida, tonacja F-dur odgrywa wiodącą rolę, jest bowiem kluczowa dla gry miłosnej. Wszystkie najważniejsze fragmenty opery dotyczące miłości między Alfredem i Violetką, nawet te opisywane przez osoby trzecie, utrzymane są w ten tonacji: *Sempre Alfredo a voi pensa* (Gastone), *Un di, felice, eterea* (Alfredo), *È strano..., Ah, fors' è lui...*", *Più non esiste, or amo Alfredo...*, *Amami Alfredo* (Violetta).⁵⁴Ostatnim razem, kiedy Verdi stosuje w *Traviacie* tonację F-dur jest moment gdy Alfredo otrzymuje list od Violetty.

Guglielmo Barblan zauważa z kolei, że niektóre sceny połączone są za pomocą tonacji Es-dur. Ponadto, warto zwrócić uwagę na podobieństwa między słynną melodią Alfreda *Di quell'amor* i najpiękniejszą melodią w wykonaniu Violetty, *Amami, Alfredo*.⁵⁵

Ważną rolę w omawianej operze odgrywają zależności półtonowe. Akt drugi rozpoczyna się w tonacji A-dur, a kończy w tonacji As-dur, akt trzeci rozpoczyna się w c-moll, a kończy w des-moll, co stanowi symetryczną strukturę. Modulacje między tonacjami c-moll i des-moll w duecie Violetty i Germonta w II akcie zapowiadają analogiczne modulacje w akcie trzecim. W pierwszym przypadku przysł sen bohaterki o miłości, w drugim kresu dobiegło jej życie.

Nowela *Żaloba* opowiada historię pary kochanków, którzy przełamują okowy feudalizmu tylko po to, by ich życie małżeńskie skończyło się rozczarowaniem, rozpadem ich związku, śmiercią kobiety oraz zranieniem mężczyzny. Utwór dogłębnie analizuje serca i umysły intelektualistów Ruchu Czwartego Maja, ukazuje ich losy, bada realność wolnej miłości w ówczesnych Chinach, oraz bezpośrednio odnosi się do kwestii wyzwolenia kobiet

⁵⁰ Emilia Pantini, *Romanzo, teatro, libretto, opera: le quattro incarnazioni de La dame aux camelias*, in "La vera storia ci narra: Verdi narrateur/Verdi narratore, a cura di Camillo Faverzani, Atti del convegno internazionale (Saint-Denis, Université Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 23-26 ottobre 2013), s. 228-229

⁵¹ Emilia Pantini, (2013), s. 230

⁵² Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II, EDT Musica, Torino, 1986, s. 140-141

⁵³ Emilia Pantini, (2013), s. 230

⁵⁴ Martin Chusid, *Drama and the key of F major in "La Traviata"*, Atti del III Congresso Internazionale di studi verdiani, giugno 1972, s. 89 – 108

⁵⁵ Guglielmo Barblan, *L'intimismo della "Traviata"*, in *Il grande Ottocento*, in *Storia dell'Opera*, a cura di Alberto Basso, UTET, Torino 1977, vol. II, ss. 320–329

i równouprawnienia płci.

Juansheng jest ucieleśnieniem intelektualisty spod znaku Ruchu Czwartego Maja, pełnego ideałów i poszukującego wolności. Nauczył on wiele Zijun, ale w uczuciach jest osobą niewdzięczną i ucieka przed problemami w codziennym życiu. Wiele z jego wad jest wspólnych dla intelektualistów: jest tchórzliwy i nieśmiały, lubuje się w fantazjowaniu, ucieka od odpowiedzialności, mówi jedno, a czyni coś innego.

Z kolei Zijun pod wpływem wzniosłych ideałów Juanshenga stopniowo emancypuje się intelektualnie i można powiedzieć, że staje się mądrą kobietą. Jednak w codziennym życiu skromna pensja Juanshenga nie wystarcza na utrzymanie rodziny i niezależnie od tego, jak radykalne były jej dążenia przed ślubem, po ślubie w obliczu finansowych trudności i pod presją społeczeństwa jest skazana na zajmowanie się domem. Jej tragedia jest oskarżeniem sił feudalizmu powodujących opresję kobiet.

Analiza tematów muzycznych w operze *Żaloba*

Budowa	Złożona forma dwuczęściowa				
1 poziom	Temat tragiczny	Wstęp	A	B	Koda
2 poziom	a-a1-b		a+b	c+d	
Takty	(1-8)-(9-15)- (16-31)	32-35	(36-43)+(44- 51)	(52-59)+(60- 68)	68-78
Tonacja	cis-moll – D-dur -H-dur	H-dur (główna melodia w skali H-Gong)			

Tabela 3. Budowa uwertury do opery *Żaloba*

Uwertura do opery *Żaloba* wykazuje pod względem budowy liczne podobieństwa do uwertury w *Traviacie*. Jak wynika z powyższej tabeli, odznacza się ono budową dwuczęściową. Część pierwsza wprowadza „temat tragiczny”, a część druga - „temat miłosny”. Temat tragiczny rozpoczyna się w tonacji cis-moll, by na początku frazy b, tj. w takcie 16 przejść do tonacji D-dur. Od taktu 26 następuje modulacja do tonacji H-dur, zapowiadająca temat miłosny i zaznaczająca koniec modulacji tonalnych. Temat miłosny zbudowany jest ze wstępu, części A i B oraz kody. Choć z punktu widzenia struktury harmoniczej w całości utrzymany jest w tonacji H-dur, to główna melodia nosi wyraźne znamiona pentatonicznej skali H-Gong.

Chińska pentatonika odnosi się do skali pięciostopniowych, wykształconych w starożytnych Chinach i znajdujących swoje zastosowanie w chińskiej muzyce dawnej oraz w muzyce ludowej. W oparciu o nie wypracowano z czasem cały system muzyczny. Pięć stopni,

wchodzących w skład skali nosi następujące nazwy: 宫 (gong), 商 (shang), 角(jiao), 徵(zhi), 羽 (yu).



Ryc. 8. Ilustracja odległości interwałowych w skali pentatonicznej

Skala H-Gong w uwerturze to skala zbudowana w oparciu o przedstawiony powyżej schemat, z dźwiękiem h jako toniką. (System pentatoniczny jest niezwykle obszernym tematem, nie stanowi jednak zasadniczego przedmiotu niniejszej dysertacji, dlatego też zagadnienie to nie zostanie tutaj rozwinięte.) Na podstawie powyższych przykładów zauważyć można, że tworząc operę *Żaloba*, Shi Guangnan inspirował się *Traviatą* w zakresie technik kompozytorskich, jednakże włączył do swojego dzieła liczne elementy tradycyjnie chińskie, wyznaczając tym samym nową drogę rozwoju chińskiej opery narodowej.

Temat tragiczny i temat miłosny przewijają się przez całą operę *Żaloba*. Najistotniejszym miejscem, w którym ponownie pojawia się temat tragiczny jest preludium do aktu trzeciego *Zima*:



Przykład nutowy 2. Temat tragiczny w uwerturze Temat tragiczny w preludium do aktu *Zima*

Ponowne pojawienie się tematu tragicznego w preludium do aktu *Zima* symbolizuje zbliżającą się wraz z mroźnym zimowym wiatrem tragedię bohaterów.

Temat miłosny rozbrzmiewa w operze *Żaloba* 13 razy, można więc powiedzieć, że jest jej melodią sztandarową. Ponadto warto zauważyć, że przesycony on jest elementami muzyki

W arii tej zaobserwować można pewien zabieg agogiczny. Tempo określone jest jako *moderato piu lento*, podczas gdy uwertura utrzymana jest w tempie *moderato*. Ponadto, nieznacznie zmieniona melodia części B tematu miłosnego z uwertury pojawia się w preludium do arii, wprowadzając część A tego tematu. Tego rodzaju środki artystyczne odmalowują przed widzownią urzekającą scenę skapaną w ciepłym blasku zachodzącego słońca. Gdy Zijun zaczyna śpiewać, radość płynąca z miłości przemawia prosto do serca odbiorcy.

Przykład nutowy 5. Fragment duetu *Kwiat wisterii* z aktu *Lato*: preludium (takty 1-7), partia solowa (od taktu 9), partia ansamblowa (od taktu 48)

Pojawiający się tu w taktach 1-47 temat miłosny przedstawiony jest podobnie jak w arii *Promień zachodzącego słońca*, jednak w partii solowej kompozytor dodał subtelne ozdobniki, dzięki czemu jeszcze lepiej oddaje drżenie młodych zakochanych serc (vide Przykład nutowy 5, takty 9 i 11). Od taktu 49 do końca temat realizowany jest oboje solistów, których głosy wzajemnie się przeplatają. Pod względem agogiki, całość utrzymana jest w tempie *moderato piu lento*, które podkreśla płynność melodii tematu miłosnego w akcie *Lato*.

Przeplatający się przez całą operę temat miłosny jest techniką kompozytorską zaczerpniętą przez Shi Guangnana z *Traviaty* i innych oper zachodnich. Za pomocą zabiegów agogicznych i wariacji kompozytorowi udało się oddać zmiany zachodzące w miłości bohaterów w zależności od okoliczności, co stanowi niezwykle istotny element w wyrażeniu centralnej myśli całej opery.

3.3.3 Racjonalne rozplanowanie punktów kulminacyjnych

W sztuce operowej „każdy akt i każda scena mogą stworzyć swój własny punkt kulminacyjny, nawet aria ma swoją kulminację.”⁵⁶

W przypadku odcinków muzycznych, takich jak arie czy partie ansamblowe, punkt kulminacyjny znajduje się zwykle na końcu lub w finale, a towarzyszą mu najwyższe dźwięki danej partii. W początkowej części utworu trzeba zbudować odpowiednie fundamenty, które sprawią, żeby w momencie kulminacyjnym emocje mogły sięgnąć zenitu.

Dobre dzieło sztuki powinno być racjonalne w rozplanowaniu punktów kulminacyjnych, w przeciwnym razie osiągnięty efekt będzie powierzchowny, pusty i pozbawiony głębszej treści.

W operze *Traviata* Violetta jest centralną postacią utworu, a linia rozwoju punktów kulminacyjnych i konflikty dramatyczne w całej sztuce opierają się głównie na jej przeżyciach. Alfred, druga centralna osoba w sztuce, jest kluczową postacią powodującą emocjonalne wzloty i upadki Violetty. Poniżej posłużymy się przykładami partii głównego bohatera, Alfreda i przeanalizujemy, jak rozplanowane są one jako punkty kulminacyjne i jak służą punktowi kulminacyjnemu sztuki jako całości.

Brindisi Libiamo ne' lieti calici to pierwszy duet Alfreda w spektaklu. Duet ten stanowi pierwszy punkt kulminacyjny całej sztuki, śpiewany na początku opery, po tym jak kolejno pojawiły się niektóre z postaci, i służy przedstawieniu publiczności głównych bohaterów, Alfreda i Violetty.

Un di felice eterea, drugi duet Alfreda w sztuce, w którym wyraża on swoje gorące uczucie, jest poniekąd emocjonalnym punktem kulminacyjnym dla postaci Alfreda w pierwszym akcie i tworzy tło dla kulminacji pierwszego aktu (aria sopranowa *E strano... Ah, fors'è lui*).

W otwarciu drugiego aktu Alfred w cantabile *Dei miei bollenti spiriti* oznajmia, że nigdy w całym życiu nie był szczęśliwszy.

W tym momencie Alfredo i Violetta są już ze sobą trzy miesiące, mieszkają na ustronnych przedmieściach, dokąd przeprowadzili się po tym, jak Violetta zdecydowała się porzucić dotychczasowe życie w luksusie. Szczerze sobie oddani, wiodą prawdziwie szczęśliwe życie. Aria ta ukazuje szczerą uczucie Alfreda względem Violetty oraz radość, którą nie sposób wyrazić słowami. Verdi po mistrzowsku odmalował muzyczny portret ogarniętego głębokim uczuciem bohatera.

⁵⁶ Ju Qihong 居其宏, *Geju meixue lungang* (歌剧美学论纲; *Zarys estetyki opery*), Hefei, Anhui Wenyi Chubanshe, 2002, s.125.

Wstęp	Recytatyw	Aria
1-12	13-24, 25-37	38-67
a	a-C, Des-Es:V	Es

Tabela 4. Budowa i charakterystyka tonalna *Dei miei bollenti spiriti*

Dei miei bollenti spiriti składa się z trzech części: wstępu, recytatywu i arii. Wstęp utrzymany jest w tonacji a-moll, w recytatywie następują częste zmiany tonacji, natomiast aria jest w tonacji Es-dur. Zastosowany we wstępie szesnastkowy akompaniament w postaci akordów rozłożonych nadaje melodii żywego charakteru, kreując nastrój odpowiedni do opowiadanej w recytatywie historii.

The image shows a musical score for the beginning of the aria 'Dei miei bollenti spiriti'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Lun-ge da' and 'le - i per me non vha di - let-to!'. The piano accompaniment features a sixteenth-note pattern. The score includes markings for 'Alfred.', 'Recit.', and 'a tempo'.

Przykład nutowy 6. Wstęp do *Dei miei bollenti spiriti*

Melodia partii wokalne w pierwszej części recytatywu jest stosunkowo stonowana, składa się przede wszystkim z powtarzających się dźwięków i interwałów sekundowych. Początek recytatywu (13-17) utrzymany jest w tonacji a-moll. W pierwszej frazie (takty 11-14) zaobserwować można schemat harmoniczny V-I-IV, a partia wokalna i partia akompaniamentu prowadzą swego rodzaju dialog. Najwyższy dźwięk pierwszej frazy nie przekracza e1, co stanowi bardzo komfortowy rejestr dla głosu tenorowego. Ponadto w akompaniamentcie realizowana jest w tym samym momencie pauza, potęgując efekt kreowanego przez tenora

wizerunku.

Pierwsza połowa drugiej frazy (obejmująca takty 15-17) jest paralelna do pierwszej frazy i odznacza się schematem I-IV-I. W taktach 18-24 następuje przejście do równoległej tonacji durowej, a w akompaniamencie słychać dominantę C-dur. W taktach 18-22 melodia odznacza się płynnością i zastosowaniem powtarzających się dźwięków. Jej melorecytacyjny charakter daje wyraz zauroczeniu ukochaną, które trudno ubrać w słowa. Partia akompaniamentu stanowi tło, a jej urwanie w takcie 22, gdy linia melodyczna partii wokalne sięga najwyższego dźwięku (g1), pozwala głosowi solisty wybrzmieć. Następnie melodia zaczyna stopniowo opadać i cichnąć.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has lyrics: "mo-ri, e le pom-po-se fe-ste, ov', a-gli o-mag-gi av-vez-za, ve-dea schia-vo cias-". The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked "Andante." and includes the lyrics: "cun di sua bel-lez-za. Ed or con-ten-ta in que-sti a-me-ni luo-ghi tut-to scor-da per". The vocal line continues with a melodic line, and the piano accompaniment features a more complex harmonic texture with chords and moving lines in both hands.

Przykład nutowy 7

Takty 25-37 stanowią drugą część recytatywu, odznaczającą się większym zróżnicowaniem linii melodycznej, z wykorzystaniem interwałów oktawy, seksty i tercji. W taktach 25-28 partia wokalna i partia akompaniamentu wzajemnie się uzupełniają, ale w odróżnieniu od pierwszej części (takty 18-22), zjawisko to ma miejsce w obrębie frazy. Pod względem agogicznym, część ta rozpoczyna się w tempie andante. Takty 25-28 wciąż utrzymane są w tonacji C-dur. W tym miejscu tempo zmienia się z andante na adagio. W takcie 29 następuje modulacja do Des-dur, a ogólny schemat harmoniczny to I-IV-I. Melodia kończy się na dominancie tonacji Des-dur, czyli subdominancie tonacji Es-dur. W taktach 29-36 akompaniament ponownie pełni rolę tła, choć w porównaniu z analogicznym akompaniamentem z części pierwszej, jest bardziej zróżnicowany harmonicznie. Po osiągnięciu punktu kulminacyjnego w takcie 32 (dźwięk as1), melodia zaczyna opadać. Akompaniament prowadzi do dominanty tonacji Es-dur, stanowiąc pomost do tonacji arii.

lei io ri - na - scer mi sen - to, e dal

Przykład nutowy 8

W arii wyróżnić można trzy części. Część pierwsza obejmuje takty 38-46, część druga stanowi krótką część przejściową (takty 47-50), a trzecia ma charakter repryzowy (takty 51-67).

De' miei bol-len - ti spi - ri - ti il gio - va - ni - le ar - do - re el - la temprò col pla - ci - do sor - ri - so del - la - mor, del - la - mor! Dal di cile dis - se:

Przykład nutowy 9

Część pierwsza obejmuje trzy frazy. Linia melodyczna oparta jest o skoki tercjowe połączone przejściami sekundowymi, a dominujący schemat rytmiczny to rytm kropkowany.

Fraza druga stanowi transpozycję frazy pierwszej o sekundę w górę, a melodia rozpoczyna

się od dźwięku c w oktawie małej. Melodia dwóch pierwszych fraz jest zstępująca, od b do g w pierwszej frazie i od z do as w drugiej, natomiast melodia trzeciej frazy ma kierunek wstępujący, co tworzy opadająco-wznoszącą linię melodyczną.

Trzecia fraza rozpoczyna się od dźwięku d1 i wznosi się do dźwięku g1, by potem zacząć opadać. Dynamika w krótkim czasie ulega wyciszeniu do ppp, co tworzy silny kontrast dynamiczny i emocjonalny. Akompaniament oparty jest o powtarzające się grupy szesnastkowe realizowane staccato, co podkreśla liryczność i śpiewność frazy oraz wewnętrzne poruszenie Alfreda.

W części drugiej (takty 47-50), motyw rozpoczyna się skokiem o interwał kwarty, a ambitus linii melodycznej mieści się między b w oktawie małej a f w oktawie razkreślnej. W tym momencie Alfredo przypomina sobie miłosną deklarację Violetty, co nasila przyływ jego emocji. W melodii partii wokalne jest rytm kropkowany oraz liczne akcenty, które nadają jej dynamizmu i podkreślają nastrój, przygotowując do zbliżającego się punktu kulminacyjnego.

Część trzecia (takty 51-67) składa się z dwóch paralelnych fraz o podobnym początku i różnych zakończeniach. Melodia rozpoczyna się od interwału tercji w górę (g-b), co stanowi lustrzane odbicie melodii z części pierwszej. Następnie linia melodyczna wznosi się do dźwięku as1, a wraz ze wstępującą melodią rośnie dynamika, prowadząc do punktu kulminacyjnego. Po nim melodia opada do es, a dynamika ulega stopniowemu wyciszeniu.

Z wykonawczego punktu widzenia, *Dei miei bollenti spiriti* nie jest łatwe. Szybkie tempo, skoki interwałowe stawiają wysokie wymagania względem oddechu i panowania nad głosem.

Język i melodia to podstawowe składniki tej arii. Włoskie opery wymagają nie tylko poprawnej wymowy języka włoskiego, ale również głębokiego zrozumienia treści śpiewanych słów i zawartych w nich emocji. Ponadto, w wykonaniu tej arii istotny jest sposób łączenia słów, delikatna artykulacja, współgrająca z wyrażanymi uczuciami.

W celu opanowania tak śpiewnej, płynnej melodii, wykonawca musi nie tylko zaznajomić się z jej ogólnym przebiegiem, ale również w odpowiednich miejscach zastosować pewne techniki wokalne. W części A (do taktu 24) melodia spokojnie wznosi się i opada, pozbawiona jest większych skoków interwałowych. W części tej wykonawca nie powinien przywiązywać nadmiernej wagi do partii akompaniamentu, ponieważ oparta jest ona głównie na długo wybrzmiewających akordach, których celem jest wykreowanie przestrzeni dla głosu solisty. To partia wokalna jest tu głównym nośnikiem ekspresji emocjonalnej.

W taktach 1-37 zaobserwować można wyraźne zmiany dynamiczne i agogiczne. Należy zgodnie z określeniami wykonawczymi i zmieniającą się fakturą akompaniamentu

dostosowywać głośność i tempo wykonania. Na przykład, począwszy od taktu 13 na pierwszy plan wysuwa się deklamacyjny charakter recytatywu. Należy utrzymać umiarkowaną dynamikę, a jednocześnie przy silnym podparciu oddechowym dać wyraz narastającemu uczuciu szczęścia. Po takcie 25 następuje wyciszenie emocji, któremu powinno towarzyszyć odpowiednie dostosowanie dynamiki i zwolnienie tempa oraz podkreślenie delikatności barwy.

W takcie 51 ma miejsce punkt kulminacyjny arii (dźwięk as1). Fragment od tego taktu do kody jest zwieńczeniem całej arii, dającym wyraz ogromnemu ładunkowi emocji Alfreda. Wykonując go należy zwrócić uwagę na dobre rozplanowanie oddechu oraz umiejętne wykorzystanie dynamiki, tempa, emocji oraz różnego rodzaju technik wokalnych. Na przykład, na początku taktu 51 linia melodyczna pnie się w górę, dlatego niezwykle ważna jest kontrola oddechu.

W takcie 62 rozpoczyna się koda, którą należy wyraźnie skonstrastować w stosunku do punktu kulminacyjnego. Artykulacja powinna być łagodna, dźwięk subtelny, o lirycznym zabarwieniu. W tym momencie niezwykle istotna jest umiejętność szybkiej zmiany nastroju i odpowiedniego dostrojenia aparatu głosowego.

Cantabile o spokojnej melodii stanowi również preludium do następującej po nim namiętej cabaletty (*Oh mio rimorso*). To w *Oh mio rimorso* następuje pierwszy wybuch emocjonalny głęboko zawstydzonego Alfreda i jest to punkt kulminacyjny Alfreda w pierwszej scenie drugiego aktu, ale odgrywa też w tej scenie rolę wprowadzenia do dalszej akcji.

W drugiej scenie drugiego aktu Alfredo upokarza Violetę na oczach wszystkich - jest to dramatyczny punkt kulminacyjny całej sztuki, i tutaj konflikt dramatyczny osiąga swoje apogeum.

W trzecim akcie punktem kulminacyjnym jest pojawienie się Alfreda na scenie. Główni bohaterowie wyjaśniają sobie nieporozumienia i planują opuścić Paryż, aby znów w spokoju wieść życie tylko we dwoje (duet: *Parigi o cara*). Jest to też przygotowanie do sceny śmierci Violety na końcu opery.

Śmierć Violety jest ostatecznym zwieńczeniem sztuki, i to właśnie umiejętne i logiczne budowanie poprzednich punktów szczytowych sprawia, że ostateczny punkt kulminacyjny tak potężnie porusza serca publiczności i wywołuje u widzów głęboką reakcję emocjonalną.

W operze *Żaloba* centralną postacią całej sztuki jest męski protagonista Juansheng, który w pierwszym akcie z niecierpliwością oczekuje przybycia Zijun. Począwszy od arii Juanshenga *Ona skradła me serce* (*Ta duozou le wo de xin*), poprzez duet pomiędzy Juanshengiem i Zijun oraz recytatyw budowane jest tło dla duetu *Kwiat wisterii* na końcu aktu. *Kwiat wisterii* jest punktem kulminacyjnym pierwszego aktu i zostaje w nim sformułowany muzyczny temat całej

motywów muzycznych, kompozytor w oryginalny sposób zastosował motyw szesnastkowy w metrum 3/8, budując jednocześnie melodię w oparciu o skok interwałowy i następnie pochod interwałowy w przeciwnym kierunku, co podkreśla ból, niepokój i bezradność bohatera. Choć po wstępie metrum zmienia się na 2/4, to wciąż pojawia się figura rytmiczna wprowadzona we wstępie.

W partii wokalne i partii akompaniamentu na przestrzeni całej arii zaobserwować można szerokie zastosowanie progresji, pracy motywicznej i wariacyjnych powtórzeń.

Pod względem organizacji tonalnej, aria zbudowana jest w oparciu o następujący przebieg: D-C-B-F-D. Pomiędzy tonacjami poszczególnych fragmentów zachodzi albo naturalne dążenie albo pokrewieństwo tonacji, co sprawia wrażenie zwięzłości. By jednocześnie osiągnąć efekt większego zróżnicowania i kontrastu, w części B1 kompozytor zastosował serię akordów alterowanych i przesunięć modulacyjnych, które niepomiarowo wzbogaciły zastosowaną paletę barw.

Warsztat kompozytora widoczny jest również w partii akompaniamentu. Na początku części A akompaniament ma postać triolowych akordów harmonicznycch. Akordy harmoniczne sprawiają wrażenie sztywności i stagnacji, ale zastosowanie trioli w dużym stopniu redukuje ten efekt, podkreślając jednocześnie zagubienie bohatera. W części B również przeważają akordy harmoniczne, lecz w momentach gdzie w melodii występują długie nuty, kompozytor zdecydował się wykorzystać akordy rozłożone, unikając tym samym monotonii. W części A1 zastosowano technikę, w której w lewej ręce występują skoki, a w prawej ręce akordy rozłożone, co czyni akompaniament bardziej płynnym i dynamicznym, podkreślając zmianę nastroju bohatera. Warto zauważyć, że akompaniament w częściach B1 i B2 stanowi niejako reprzykę. Ponowne pojawienie się akordów harmonicznycch daje wyraz uczuciom solisty, a jednocześnie podkreśla spójność całości.

Z wykonawczego punktu widzenia, w pierwszej części niezwykle istotna jest kontrola oddechu, która pozwala na wyrażenie poczucia samotności i rozczarowania Juanshenga.

Ważną rolę w wykonaniu tej arii odgrywa interpretacja emocji. Dlatego oprócz opanowania dynamiki, niezwykle istotne jest głębokie zrozumienie przeżyć wewnętrznych bohatera. Pierwsza część arii ma charakter liryczny i stanowi kontrast w stosunku do drugiej, dramatycznej części. Ważne jest by nagromadzić w niej emocje, które mają później wybuchnąć. Tego rodzaju kontrast ma na celu podkreślenie wewnętrznego zagmatwania bohatera, w którym depresja walczy z nadzieją na lepszą przyszłość. W takcie 76 następuje zmiana tonacji z D-dur na pogodną C-dur. Jednocześnie nastrój z przygnębienia przechodzi w podekscytowanie. Tekst „Ach jesienne światło, złociste jesienne światło, dlaczego jesteś tak ulotne...”, wskazuje że

wewnętrzne poruszenie, tęsknota za jesiennym słońcem sięga w tej chwili zenitu. We frazie tej, na słowie „dlaczego” melodia schodzi w dół, a jej ambitus jest znaczny. Ważne jest by zwrócić uwagę na pozycję dźwięku, a także odpowiednią integrację artykulacji i oddechu, co pozwoli osiągnąć efekt siły, niezwykle istotny dla odmalowania stanu emocjonalnego Juanshenga.

Słowa „Nie odchodź, nie znikaj” dają wyraz wewnętrznemu wołaniu bohatera, wykonując je należy stopniowo rozciągnąć frazę i zwolnić.

Następna część odzwierciedla przede wszystkim tęsknotę Juanshenga za jesiennym słońcem i pragnienie miłości, dlatego głos powinien sukcesywnie otwierać się, a dynamika rosnać, tworząc kontrast w stosunku do poprzedzającej części. Za pomocą odpowiedniego podparcia uzyskać należy jasną barwę. We frazie „Ach jesienne światło, złociste jesienne światło” na przestrzeni krótkich czterech taktów występują dwa większe skoki interwałowe, a na początku taktów 92 i 94 umieszczone są pauzy. Pozwalają one wykonawcy na zaczerpnięcie oddechu. Musi to być jednak głęboki oddech, zapewniający wystarczającą ilość powietrza na wykonanie następującej po nich melodii o dużym ambitusie.

Wraz z frazą „Jesienne światło, jesienne światło, złociste jesienne światło” następuje powrót do pierwotnego tempa, a na koniec arii kompozytor zastosował *decrescendo* i *rallentando*. Na ostatnim dźwięku (a) należy zrealizować *diminuendo*, podkreślając tęsknotę i nadzieję Juanshenga.

Cała aria wymaga od wykonawcy dobrego panowania nad oddechem, które jest warunkiem niezbędnym do wiarygodnego przekazania emocji.

Niezwykle istotnym elementem kreacji roli operowej jest właściwe zrozumienie świata wewnętrznego bohatera. W oparciu o zrozumienie emocji należy dobrać odpowiednią barwę dla ich wyrażenia. Dlatego też przy wykonaniu arii *Złociste jesienne światło* tak istotne jest zastosowanie technik oddechowych, pozwalających na lepszą kontrolę barwy, lepsze zespolenie dźwięku i emocji, a tym samym bardziej przekonującą kreację wizerunku Juanshenga. Nastrój tej arii jest dość ciężki, a charakter silnie liryczny. Stopniowemu otwieraniu się głosu powinno towarzyszyć coraz większe otwarcie emocjonalne. Na koniec warto zauważyć, że przy wykonaniu chińskich arii niezwykle istotna jest staranna artykulacja i wyraźne wymawianie zwłaszcza wygłosu sylab. Połączenie pięknego głosu z doskonałą dykcją pozwoli uzyskać lepszy rezonans ze strony widowni.

Wolny związek Juanshenga i Zijun napotkał niechęć innych ludzi, próby znalezienia pracy spełzły na niczym i nawet przyjaciele zaczęli ich unikać. Pod wpływem presji życia w ich uczuciu zaczęły powstawać rysy, pojawiły się konflikty. Kulminacyjnym momentem aktu jest końcowa aria *Zimna fala przenika serce (Hanchao tou xinhuai)* wyrażająca kryzys ich miłości.

Na początku czwartego aktu, związek Juanshenga i Zijun jest nadal w stanie kryzysu, jak w poprzednim akcie. Juansheng czuje, że naiwne ideały były tylko senną ułudą i myśli, że jedynym sposobem na przetrwanie jest rozstać się, odlecieć od siebie. Następnie bezwzględnie wyrzuca z siebie: „Już cię nie Kocham!”. Ta scena jest dramatycznym punktem kulminacyjnym całej sztuki. Zimno do szczętu ogarnia serce Zijun, po czym śpiewa ona słynną arię *Nieszczęsne życie (Buxing de shenghuo)*, którą można uznać za emocjonalny punkt kulminacyjny dzieła. Chociaż nie śpiewa jej centralna postać, Juansheng, to jednak jego wcześniejsze bezwzględne słowa sprawiły, że najbardziej godna współczucia postać całej opery, Zijun, dźwiga na swych wątłych barkach ciężar ostatecznego emocjonalnego punktu kulminacyjnego.

Zijun opuszcza ich wspólny dom z rozdartym sercem. Na końcu utworu Juansheng może tylko z bólem wzywać nieba. Aria przynosi zwieńczenie całej opery, ujawniając tragedię i ograniczenia tej epoki, ucisk i mrok społeczeństwa, pozostawiając widzów głęboko zatopionych w myślach.

Podsumowanie

W niniejszej dysertacji nakreśliłem genezę współczesnego śpiewu głosem tenorowym oraz zarys narodzin i rozwoju opery we Włoszech i w Chinach do momentu powstania dwóch omawianych dzieł operowych, a także objaśniłem wagę i unikalność kreacji roli tenorowej. Następnie z perspektywy estetyki operowej poddałem analizie poszczególne elementy składające się na tak złożoną formę artystycznej ekspresji, jaką jest opera, uwzględniając estetykę formy, treści, stylu i medium. Wśród tych kategorii wyróżniłem aspekty w znaczący sposób wpływające na kreację roli tenorowej, takie jak muzyka, tematy przewodnie, emocje, relacje między bohaterami, język, struktura, medium i dokonałem ich analizy na przykładzie dwóch wybranych oper z różnych kręgów kulturowych. Omówiłem najistotniejsze elementy składające się na kreację roli tenorowej, a także przeanalizowałem tło powstania obu oper i ich oryginałów literackich oraz dokonałem ich analizy porównawczej.

Z punktu widzenia oryginalnych tekstów, oba dzieła literackie wykazują wiele podobieństw. Historie opowiadane są z użyciem retrospekcji, obie pary kochanków spotykają się z brakiem społecznej akceptacji, a śmierć bohaterek wywołuje powszechne współczucie. Ich wpływ na ówczesne zjawiska społeczne był pozytywny. Ponadto, Lu Xun za pośrednictwem *Żaloby* przedstawił refleksję na temat wyzwolenia myśli po Ruchu 4 Maja. Natomiast Aleksander Dumas syn napisał *Damę kameliową* w oparciu o własne przeżycia, wyrażając protest przeciwko swojemu statusu nieślubnego dziecka oraz współczucie dla ówczesnych kobiet z nizin społecznych.

Z muzycznego punktu widzenia, w obu operach nieustannie przewijają się tematy przewodnie, w obu przypadkach sedno dzieła stanowi muzyka i w końcu w obu operach znaleźć można niezapomniane, poruszające do głębi arie. W ariach tych bohaterowie niezwykle sugestywnie dają wyraz swoim wewnętrznym przeżyciom.

Jednakże powód, dla którego miłość bohaterów nie mogła przetrwać był zgoła odmienny. Zijun nie cofnęła się w obliczu sprzeciwu rodziny, w obliczu trudów życia wciąż była zdeterminowana by dzielić je z ukochanym, jednak zrezygnowanie przez Juanshenga z ich wspólnej miłości doprowadziło bohaterkę do tragicznej śmierci. Violetta również wbrew społecznym oczekiwaniom porzuciła beztrudne i dostatnie życie w imię miłości, jednak sprzeciw ojca Alfreda powstrzymał ją od podążania tą drogą. Alfredo nie znając jej motywów posądził Violetkę o zamięłowanie do pieniędzy i doczesnych uciech. Cios ten przyczynił się do pogorszenia stanu zdrowia bohaterki. Choć nieporozumienie zostało ostatecznie wyjaśnione

i doszło do pogodzenia z ojcem Alfreda, to złożona chorobą „dama kameliowa” odeszła z ziemskiego łoża padołu.

Mimo różnic języka i epoki pomiędzy tymi dwoma dziełami, miłość pozostaje tematem uniwersalnym, który sprawdza się zawsze, niezależnie od kontekstu kulturowego. Kiedy więc śpiewem mówimy o miłości, musimy pamiętać o wielu aspektach, które wiążą się z tym uczuciem. Ważne jest, aby znać nie tylko okoliczności, w jakich kompozytor wyobrażał sobie to uczucie, ale także osobowość postaci i wizerunek, który powinien zostać przedstawiony.

Obie opery charakteryzują się niepowtarzalną stylistyką. Jednym z elementów niezbędnych w przygotowaniach do roli jest opanowanie też języka. Ostatecznym celem nauki języka nie jest jedynie poprawna wymowa, gdyż język ma przecież za zadanie wyrażać emocje i opisywać świat. Nietrudno zauważyć, że wszystkie istotne elementy składające się na kreację roli tenorowej, takie jak muzyka, tematy przewodnie, emocje, relacje między bohaterami, język, struktura, medium są ze sobą nierozzerwalnie powiązane, wzajemnie się uzupełniają i nie może zabraknąć żadnego z nich.

Podsumowując, naszym zadaniem jest tchnąć życie w przedstawienie operowe, abyśmy mogli wraz z bohaterami i publicznością podążać do przodu. Można powiedzieć, że to nasze zadanie kończy się, gdy między wykonawcami i publicznością może toczyć się niemy dialog, gdy przeniesiemy emocje, które widzimy i odczuwamy na widzów i odtworzymy je w naszych umysłach.

Bibliografia

1. Lang P. H., *Muzyka w cywilizacji zachodniej (Music in Western Civilization)* [M], tłum. Yang Yandi i in., Guizhou Renmin Chubanshe, Guizhou 2008.
2. Snowman D., *Pozłacana scena. Społeczna historia opery (The Gilded Stage. A Social History of Opera)* [M], tłum. Liu Wei, Cheng Renyuan, Shanghai Renmin Chubanshe, Szanghaj 2012.
3. Bishop P.E., *Przygody ludzkiego ducha (Adventures in the Human Spirit)* [M], tłum. Chen Yongguo, Renmin Youdian Chubanshe, Pekin 2014.
4. Lamperti F. i in., *Trening wokalny: zbiór doświadczeń pedagogicznych światowych mistrzów wokalistyki* [C], tłum. Li Weibo, Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2012
5. Guan Jinyi 管谨义, *Historia zachodniej sztuki wokalne (西方声乐艺术史)* [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2005.
6. Han Demin 韩德民 [red.], *Medycyna głosu (嗓音医学)*. Renmin Weisheng Chubanshe, Pekin 2007.
7. Jia Diran 贾棣然, *Studium techniki i pedagogiki włoskiego bel canta (意大利美声歌唱法与教学研究)* [J], Yuefu Xinheng, 03.2009.
8. Jiang Desheng 江德胜, Yu Yangju 余养居 [red.], *Fonochirurgia (嗓音外科学)*, Shanghai Shijie Tushu Chubanshe, Szanghaj 2004.
9. Abraham G., *Oksfordzka krótka historia muzyki (The Concise Oxford History of Music)*, tłum. Gu Ben, red. Qian Renkang, Yang Yandi, Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1999.
10. Hines J., *Wybitni śpiewacy o wybitnej technice wokalne (Great Singers on Great Singing)*, tłum. Huang Bochun, Zhongguo Qingnian Chubanshe, Pekin 1996.
11. Sundberg J., *Akustyka śpiewu (The Acoustics of the Singing Voice)*, tłum. Jiang Ying, Waiguo Yinyue Cankao Ziliao, 01.1979.
12. Lei Li 雷礼, *Trening i ekspresja języka śpiewu (歌唱语言的训练与表达)* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2012.
13. Li Chao 李超, *Historia rozwoju sztuki wokalne (声乐艺术发展史)* [M], Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2011.
14. Lehmann L., *Jak śpiewać (How to Sing)* [M], tłum. Tang Xuegeng, Cai Erhe, Tang Gen, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2011.

15. Li Weibo 李维渤, *Refleksje na temat muzyki wokalne* (声乐杂谈) [M], Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2011.
16. Lin Junqing 林俊卿, *Naukowe podstawy emisji głosu* (歌唱发音的科学基础) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 1962.
17. Liu Xincong 刘新丛, Liu Zhengfu 刘正夫, *Historia europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐史) [M], Zhongguo Qingnian Chubanshe, Pekin 1999.
18. Southwell-Sander P., *Verdi* [M], tłum. Chen Mingzhe, red. Xiao Shao, Jiangsu Renmin Chubanshe, Nankin 1999.
19. Tarozzi G., *Życie Verdiego (Vita Di Giuseppe Verdi)* [M], tłum. Jia Ming, Zhong Yi, Zhao Kunzeng; Sanlian Shudian, Pekin 1992.
20. Qian Yuan 钱苑, Lin Hua 林华, *Zarys opery* (歌剧概论) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2003.
21. Kant I., *Spostrzeżenia na temat poczucia pięknego i wysublimowania (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen)* [M], tłum. He Zhaowu, Shangwu Yinshuguan, Pekin 2001.
22. Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej (Die Idee der absoluten Musik)* [M], tłum. Liu Danni, Huadong Shifan Daxue Chubanshe, Szanghaj 2019.
23. Lissa Z., *Nowe szkice z estetyki muzycznej* [M], tłum. Yu Runyang, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2003.
24. Ju Qihong 居其宏, *Zarys estetyki operowej* (歌剧美学论纲) [M], Anhui Wenyi Chubanshe, Hefei 2003.
25. Redakcja Renmin Yinyue Chubanshe, *Analiza muzyczna, libretto i fragmenty zagranicznej opery „Traviata”* (外国歌剧茶花女音乐分析·脚本·选曲) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1981.
26. Solovtsova L., *Giuseppe Verdi* [M], tłum. Mai Deyi i in., Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1997.
27. Redakcja Renmin Yinyue Chubanshe, *Verdi. Wybór listów*, tłum. Li Jifang, Chen Dengyi, Gao Shiyan, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1978.
28. Qi Zhixiang 祁志祥, *Historia współczesnej estetyki chińskiej* (中国现当代美学史) [M], Shangwu Yinshuguan, Pekin 2018.
29. Rosen Ch., *Muzyka i emocje (Music and Sentiment)* [M], tłum. Luo Xiaoran, Zhejiang Daxue Chubanshe, Hangzhou 2017.

30. Dayme M., *Odkrywanie potencjału własnego głosu* (Realizing Your Vocal Potential), tłum. Zhou Yinyi, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2010.
31. Nazarenko I., *Sztuka śpiewania* [M], tłum. Wang Qizhang, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2005.
32. Nietzsche F., *Narodziny tragedii* [M], tłum. Zhou Guoping, Yilin Chubanshe, Nankin 2011.
33. Qian Yiping 钱亦平, Wang Dandan 王丹丹, *Ewolucja zachodnich form muzycznych* (西方音乐体裁及形式的演进) [M], Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2003.
34. Sun Yuemei 孙悦湄, Fan Xiaofeng 范晓峰, *Historia rozwoju współczesnej chińskiej sztuki wokalne* (中国近现代声乐艺术发展史) [M], Zhejiang Daxue Chubanshe, Hangzhou 2011.
35. Yang Yandi 杨燕迪, *Nieporozumienie dotyczące opery* (歌剧的误会) [M], Guangxi Shifan Daxue Chubanshe, Guilin 2014.
36. Zou Benchu 邹本初, *Wokalistyka: Badanie systemu pedagogiki wokalne Shen Xianga* (歌唱学:沈湘歌唱学体系研究) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000.
37. Wang Chaowen 王朝闻, *Zarys estetyki* (美学概论) [M], Renmin Chubanshe, Pekin 2010.
38. Wang Yuhe 汪毓和, *Historia współczesnej muzyki chińskiej* (中国近现代音乐史) [M], Renmin Chubanshe, Pekin 1984.
39. Zhou Xinghua 周星华, *O sztuce występów operowych* (谈歌剧表演艺术) [M], Sichuan Qunzhong Yishu Chubanshe, Chengdu 1984.
40. Li Gang 李刚, *Zbiór historii z oper chińskich* (中国歌剧故事集) [M], Wenhua Yishu Chubanshe, Pekin 1988.
41. Wilson G., *Psychologia sztuk performatywnych* (*The Psychology of the Performing Arts*) [M], Shanghai Yishu Chubanshe, Szanghaj 1989.
42. Xiang Yansheng 向延生, *Biografie współczesnych muzyków chińskich* (中国近现代音乐家传) [M], Chunfeng Wenyi Chubanshe, Shenyang 1994.
43. Liu Qingsu 刘庆苏, *Sztuki muzyczne i teatralne - opera* (音乐戏剧艺术-歌剧) [M], Dunhuang Wenyi Chubanshe, Lanzhou 2000.
44. Fang Wei 方伟 i in., *Podstawowe techniki języka artystycznego aktora* (演员艺术语言基本技巧) [M], Wenhua Yishu Chubanshe, Pekin 2000.

45. Feng Yuan 冯远, Luo Zhonglin 骆仲林, *Współczesna sytuacja chińskiej opery i musicalu* (我国歌剧音乐剧的当代现实) [M], Heilongjiang Renmin Chubanshe, Harbin 2003.
46. Sun Jinan 孙继南, *Kronika współczesnej edukacji muzycznej w Chinach (1840-2000)* (中国近现代音乐教育史纪年) [M], wydanie poszerzone, Shandong Youyi Chubanshe, Jinan 2004.
47. Liu Taorong 刘涛嵘, *Mistrz opery Verdi* (歌剧大师威尔第) [M], Shanghai Renmin Chubanshe, Szanghaj 1999.
48. Fan Xiaofeng 范晓峰, *Zarys estetyki wokalne* (声乐美学导论) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2004.
49. Ju Qihong 居其宏, *Współczesne przejawy holistycznego piękna opery* (歌剧综合美德当代呈现) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2005.
50. Zheng Maoping 郑茂平, *Lingwistyka wokalna* (声乐语音学) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2007.
51. Stowarzyszenie Badań nad Operą Chińską, Instytut Badań nad Operą Uniwersytetu Pekinńskiego, *Zbiór wykładów z forum na temat opery chińskiej* (中国歌剧论坛文集) [M], Beijing Daxue Chubanshe, Pekin 2008.
52. Hanslick E., *O muzycznym pięknie (Vom Musikalisch-Schönen)* [M], tłum. Yang Yezhi, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1980.
53. Langer S., *Zagadnienia sztuki (Problems of Art)* [M], tłum. Teng Shouyao, Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe, Pekin 1983.
54. Langer S., *Uczucie i forma (Feeling and Form)* [M], tłum. Liu Daji, Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe, Pekin 1986.
55. Grout D.J., *Historia muzyki zachodniej (A History of Western Music)* [M], tłum. Wang Qizhang, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1996.
56. Brown C.S., *Muzyka i literatura – porównanie sztuk (Music and Literature – A Comparison of the Arts)* [M], Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe, Pekin 1986.
57. Cooke D., *Język muzyki (The Language of Music)* [M], tłum. Mao Yurun, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1984.
58. Blacking J., *Jak muzyczny jest człowiek? (How Musical Is Man?)* [M], tłum. Ma Yingyao, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2007.

59. Fang Xiande 放贤德, *Psychologia estetyki ludowej* (民族审美心理学) [M], Sanhuan Chubanshe, Kanton 1989.
60. Liang Yiru 梁一儒, *Zarys psychologii estetyki ludowej* (民族审美心理学概论) [M], Qinghai Renmin Chubanshe, Xining 1994.
61. Zong Baihua 宗白华, *Estetyka i koncepcja artystyczna* (美学与意境) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1987.
62. Ye Liang 叶朗 [red.], *Współczesny system estetyki* (现代美学体系) [M], Beijing Daxue Chubanshe, Pekin 1998.
63. Tang Peng 唐蓬, *Edukacja kulturalna jako punkt wyjścia w kreacji roli operowej* (歌剧演员的角色定位于素质培育) [J], Yishu Baijia 2006 nr 7.
64. Yang Shuguang 杨曙光, Jin Yongzhe 金永哲, *Studium chińskiego śpiewu operowego* (中国歌剧演唱研究) [J], Zhongguo Yinyue, 2010 nr 2.
65. Yang Shuguang 杨曙光, Chen Yan 陈燕, *Studium chińskiego śpiewu operowego, cz. 2* (中国歌剧演唱研究, 续一) [J], Zhongguo Yinyue, 2010 nr 4.
66. Yang Shuguang 杨曙光, He Rong 贺容, *Porównanie chińskiego i europejskiego śpiewu operowego – studium chińskiego śpiewu operowego, cz. 3* (中国歌剧演唱与欧洲歌剧演唱之比较---中国歌剧演唱研究, 续二) [J], Zhongguo Yinyue, 2011 nr 4.
67. Zhao Na 赵娜, *Struktura i treść opery „Żaloba” w odniesieniu do opowiadania Lu Xuna pod tym samym tytułem* (论歌剧《伤逝》的结构设计与故事内涵——以鲁迅同名小说为参照) [J], Yinyue Chuangzuo, 2015 nr 5.
68. Li Lili 李丽莉, *Współczesne inspiracje w operze „Żaloba”* (歌剧《伤逝》的现代启示) [J], Yinyue Chuangzuo, 2013 nr 12.
69. Huang Peishun 黄沛舜, Li Yang 李阳, *O wartości artystycznej opery „Żaloba”* (浅议歌剧《伤逝》的艺术价值) [J], Shanxi Caijing Daxue Xuebao, 2008 nr 11.
70. Ju Qihong 居其宏, *Emocjonalne uwikłanie w operze: ocena twórczości operowej Shi Guangnana od „Żaloby” po „Qu Yuana”* (歌剧情结:从《伤逝》到《屈原》——简评施光南的歌剧创作) [J], Renmin Yinyue, 1999 nr 4.
71. Wang Yuhe 汪毓和, *Muzyka, będąca głosem milionów serc – refleksje na temat artystycznego stylu Shi Guangnana w oparciu o wybrane pieśni liryczne i operę „Żaloba”* (抒发出千千万万人民心声的音乐——从几首抒情歌曲和歌剧《伤逝》谈对施光南艺术风格的浅见) [J], Renmin Yinyue, 1994 nr 9.

72. Liu Lingdan 刘玲丹, Tian Jianchun 田健春, *Nowatorska opera „Żaloba”* (别具一格的新歌剧《伤逝》) [J], *Zhongguo Yinyue*, 1981 nr 4.
73. Li Huanzhi 李焕之, *Nowe osiągnięcia nowej opery – refleksje po obejrzeniu opery „Żaloba”* (新歌剧的新成果——观看歌剧《伤逝》有感) [J], *Renmin Yinyue*, 1981 nr 11.
74. Sun Bo 孙博, *Cechy artystyczne melodii partii tragicznych w operze „Żaloba” na przykładzie partii „Nieszczęsny żywocie”, „Szmer wiatru” i „Miecz przeszywający moje serce”* (歌剧《伤逝》中悲剧性唱段的旋律艺术特色——以《不幸的人生》、《风萧瑟》、《刺向我心头的一把利剑》为例) [J], *Yinyue Chuangzuo*, 2016 nr 4.
75. Wu Guihong 吴贵红, *Omówienie współczesnych inspiracji w operze „Żaloba”* (简述歌剧《伤逝》的现代启示) [J], *Yishu Jiaoyu*, 2018 nr 7.
76. Yang Xiaoqing 杨晓青, *Analiza ról męskich w operach Shi Guangnana – na przykładzie oper „Żaloba” i „Qu Yuan”* (施光南歌剧男性角色分析——以《伤逝》及《屈原》对比为例) [J], *Ha'erbin Zhiye Jishu Xueyuan Xuebao*, 2015.
77. Ye Mengping 叶梦萍, *Tragiczne zabarwienie opery „Żaloba” na przykładzie arii Zijun „Nieszczęsny żywocie”* (谈歌剧《伤逝》中的文学悲剧色彩——以子君咏叹调《不幸的人生》为例) [J], *Gehai*, 2013 nr 3.
78. Ding Chao 丁超, *Analiza wykonawcza i pedagogiczna ansambli w chińskiej operze narodowej na przykładzie duetu „Kwiat wisterii” z opery „Żaloba”* (中国民族歌剧重唱作品演唱与教学分析——以《伤逝》二重唱《紫藤花》为例) [J], *Dangdai Yinyue*, 2015 nr 10.
79. Xu Lei 徐磊, *Analiza elementów lirycznych w operze „Żaloba”* (歌剧《伤逝》的抒情性特征分析) [J], *Huanghe Zhi Sheng*, 2010 nr 2.
80. Zhang Yan 张艳, Cheng Nanxi 程南希, *Analiza podobieństw między operą i opowiadaniem „Żaloba”* (歌剧《伤逝》与小说《伤逝》的共性分析) [J], *Jiangxi Jiaoyu Xueyuan Xuebao*, 2012 nr 12.
81. Xun Quan 荀泉, *O potrójnym tragizmie w „Żalobie”* (论《伤逝》悲剧的三重意境) [J], *Shanxi Datong Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban)*, 2012.
82. Zhao Yaqi 赵雅琪, *Podsumowanie badań nad operą Shi Guangnana „Żaloba”* (施光南歌剧《伤逝》研究综述) [J], *Beifang Yinyue*, 2018.

83. Bai Xiaohui 施光南, *Znamiona czasów i świadomość kulturowa w liryczno-wokalnejs twórczości Shi Guangnana* (施光南歌曲创作的时代性特征与文化自觉) [J], Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao, 2018.
84. Chen Lishi 陈力士, *Analiza porównawcza tragizmu w twórczości Wang Guoweia i Lu Xuna* (王国维·鲁迅悲剧观比较性解读) [J], Guangdong Gongye Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban), 2011.
85. Ye Lizhi 叶莉枝, *O tragizmie w twórczości Lu Xuna* (.论鲁迅的悲剧观) [J], Wenxue Jiaoyu (cz. 1), 2014.
86. Liu Peiyan 刘培延, *Elementy tragizmu w życiu współczesnej drobnomieszczańskiej inteligencji – na przykładzie „Żaloby” i „Mroźnej nocy”* (现代小资产阶级知识分子的悲剧成因——以《伤逝》和《寒夜》为例) [J], Wuzhou Xueyuan Xuebao, 2016.
87. Song Danni 宋丹妮, *Interpretacja tragizmu od słów po muzykę* (从文字到音乐的悲剧阐释) [D], Shanghai Yinyue Xueyuan, 2014.
88. Han Gouyu 韩钩宇, *Analiza wykonawcza partii Juanshenga, głównej roli męskiej z opery „Żaloba”* (歌剧《伤逝》男主角涓生的演唱分析) [D], Zhongyang Yinyue Xueyuan, 2014.
89. Yu Xiansen 于宪森, *Kreacja wizerunku i analiza wykonawcza tragicznej postaci Zijun z opery „Żaloba”* (歌剧《伤逝》中悲剧人物子君的形象塑造与演唱分析) [D], Shandong Shifan Daxue, 2009.
90. Gu Lian 鼓链, *Analiza wizerunku postaci i partii wokalnych w operze „Żaloba”* (歌剧《伤逝》人物形象与演唱研究) [D], Jiangxi Shifan Daxue, 2009.
91. Zhang Wei 张薇, *Studium tragicznego znaczenia wizerunku Zijun z opery „Żaloba” oraz analiza wykonawcza wybranych partii* (歌剧《伤逝》中子君形象的悲剧意义探究及主要唱段的演唱艺术处理) [D], Jiangxi Shifan Daxue, 2012.
92. Lei Xiulian 雷秀莲, *Analiza wizerunku postaci Zijun z opery „Żaloba” z perspektywy feminizmu* (女性主义视角下歌剧《伤逝》中“子君”的人物形象分析) [D], Henan Daxue, 2009.
93. Yu Jia 余佳, *Charakterystyka artystyczna opery „Żaloba” i jej wpływ na rozwój chińskiej opery* (歌剧《伤逝》的艺术特征及其对中国歌剧发展的启示) [D], Hunan Shifan Daxue, 2003.

94. Cui Jianshen 崔建深, *Kreacja wizerunku i analiza wybranych partii Juanshenga z opery „Żaloba”* (歌剧《伤逝》中涓生的形象塑造与主要唱段分析) [D], Qufu Shifan Daxue, 2018.
95. Guo Xia 郭霞, *Analiza hermeneutyczna i interpretacja kulturowa opery „Żaloba”* (歌剧《伤逝》的诠释学分析与文化解读) [D], Shanxi Daxue, 2016.
96. Yang Jing 杨靖, *Analiza wykonawcza ansambli w operze „Żaloba”* (歌剧《伤逝》重唱作品的演唱分析) [D], Shandong Shifan Daxue, 2011.
97. He Hua 何华, *Przegląd zachodniej estetyki tragizmu i studium tragizmu w kulturze chińskiej i zachodniej* (西方悲剧美学梳理和中西悲剧探究) [D] Anhui Daxue, 2011.
98. Ye Mengping 叶梦萍, *Studium tragicznego piękna kluczowych partii wokalnych z oper chińskich lat osiemdziesiątych na przykładzie dwóch wybranych utworów* (80年代中国歌剧“绝唱”唱段悲剧性魅力探究——以两首作品为例) [D], Guangxi Yishu Xueyuan, 2014.
99. Shi Guangnan 施光南, *Opera Żaloba - opracowanie na fortepian*, Qingnian Geju Yishujia Yanxiuban Ban.
100. Verdi G., *Opera Traviata - opracowanie na fortepian*, RICORDI 2003