

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina: sztuka

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Dong Yongheng

**Analiza porównawcza partii bas-barytonowych w operze chińskiej
i zachodniej, na przykładzie wybranych partii**

Opis dzieła artystycznego

Promotor: prof. dr. hab. Ryszard Cieśla

Tłumacz: Sebastian Jurgiel

Warszawa 2022

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. „Analiza porównawcza partii bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej, na przykładzie wybranych partii” 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

Wstęp	5
1. Uzasadnienie wyboru tematu	5
2. Znaczenie badawcze	7
2.1. Znaczenie teoretyczne	7
2.2. Znaczenie praktyczne	7
2.3. Znaczenie kulturowe	7
3. Podsumowanie badań	8
4. Koncepcja i metodologia badawcza	9
4.1. Koncepcja badawcza	9
4.2. Metody badawcze	10
5. Innowacyjność	11
Rozdział I Historia opery chińskiej i zachodniej	12
1.1 Powstanie i rozwój Opery Zachodniej	12
1.1.1 Tło kulturowe Opery Zachodniej	12
1.1.2 Geneza i rozwój opery zachodniej	13
1.2 Powstanie i rozwój opery chińskiej	18
1.2.1 Tło kulturowe opery chińskiej	18
1.2.2 Geneza i rozwój opery chińskiej	20
Rozdział II Zarys historii rozwoju głosu bas-barytonowego w operze zachodniej	24
2.1 Geneza, rozwój i rozkwit bas-barytonu	24
2.1.1. Zmierzch ery kastratów na scenach Europy i początki znaczenia bas-barytonu	24
2.1.2. Rozwój i rozkwit głosu bas-barytonowego	26
2.2 Różne typy postaci bas-barytonowych w operze europejskiej	29
2.2.1. Klasyfikacja według wieku	29
2.2.2. Klasyfikacja według cech charakteru i wizerunku	31
Rozdział III Historia rozwoju głosu bas-barytonowego w chińskiej twórczości operowej, analiza obecnej sytuacji bas-barytonu w chińskiej twórczości operowej oraz omówienie podstawowych czynników hamujących rozwój tego rodzaju głosu męskiego	35
3.1 Podrozdział pierwszy: Historia rozwoju chińskiego bas-barytonu	35
3.1.1 Charakterystyka procesu rozwoju niskich głosów męskich w operze chińskiej	35
3.1.2 Charakterystyka funkcji dramaturgicznej ról bas-barytonowych w chińskiej operze narodowej	37
3.1.3 Charakterystyka struktury wokalnejszej partii bas-barytonowych w chińskiej operze narodowej	49
3.2 Przyczyny rzadkości występowania ról bas-barytonowych we współczesnej operze chińskiej	58
3.2.1 Przyczyny historyczne	58
3.2.2 Zderzenie różnych koncepcji estetycznych	59
3.2.3. Powstawanie utworów	61
3.2.4 Podsumowanie	62
Rozdział IV Analiza nagranych na załączonej płycie CD reprezentatywnych arii wybranych postaci bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej	65
4.1 Analiza arii postaci z oper zachodnich	68
4.1.1 Aria Leporello z opery W. A. Mozarta <i>Don Giovanni</i> - „ <i>Madamina, il catalogo è questo</i> ”	68
4.1.2 Aria Basilio z opery Gioacchino Rossiniego <i>Il barbiere di sivilgia</i> - „ <i>La calunnia è un venticello...</i> ”	81
4.1.3 Aria Króla Filipa z opery Giuseppe Verdiego <i>Don Carlo</i> - „ <i>Ella giammai m'amo...</i> ”	87
4.1.4 Aria Banco z opery Giuseppe Verdiego <i>Makbeta</i> - „ <i>Come dal ciel precipita...</i> ”	94
4.1.5. Aria Aleko z opery Sergiusza Rachmaninowa <i>Aleko</i> - „ <i>Ves' tabor spit...</i> ”	102
4.1.6 Aria Ferrando z opery Giuseppe Verdiego <i>Il Trovatore</i> - „ <i>Di due figli vivea padre beato...</i> ”	111
4.2 Analiza arii bas-barytonowych w operach chińskich	124
4.2.1 <i>Aria Yang Bailao</i> w operze <i>Białowłosa</i>	124
4.2.2. <i>Aria Chang Wuye</i> z opery Jin Xiang'a <i>Pustkowie</i> - „ <i>Nie znasz go?...</i> ”	131
Zakończenie	135
Bibliografia	137
1. Monografie	137
2. Artykuły	139
3. Prace dyplomowe	141

4. Źródła internetowe	144
Podziękowania	145

Wstęp

1. Uzasadnienie wyboru tematu

Bas-baryton, jako osobna kategoria głosu męskiego, pojawił się stosunkowo późno w historii rozwoju głosów operowych i do dnia dzisiejszego klasyfikacja tego głosu nie jest jednoznaczna i także różnie rozumiana, choć osobiście Autor dysertacji uważa, że taki podział jest zasadny i usprawiedliwiony, a nawet konieczny dla uchwycenia pełnej charakterystyki pewnych rodzajów niskich głosów męskich. W toku rozwoju zachodniej muzyki wokalne podział głosów (poza tym naturalnym podziałem na głosy żeńskie i męskie, który istniał od zawsze) zapoczątkowany został w chwili wprowadzenia średniowiecznej muzyki polifonicznej. Była to wówczas głównie uroczysta muzyka sakralna, w której głos niski pojawiał się w partiach chóralnych. Narodziny opery w okresie baroku stworzyły warunki do bardziej precyzyjnego podziału m.in. głosów męskich, a następnie rozwoju niskich głosów (basu i barytonu) ze względu na potrzeby poszerzenia zakresu barwowej i tesyaturalnej palety kreacji postaci. Wszakże dopiero w okresie klasycyzmu, wraz z końcem epoki kastratów, bas w operze mógł rozwijać się szybciej. Z czasem pojawiło się też pojęcie "bas-barytonu", a partie na ten rodzaj głosu, wg. niektórych, bo nie wszystkich klasyfikacji znajdujemy już choćby w takich operach Mozarta, jak *Le nozze di Figaro* czy *Don Giovanni*. Innym czynnikiem warunkującym, można nawet powiedzieć wymuszającym, rozwój podstawowego podziału głosów z prostego na wysokie, niskie, poprzez podział na sopran, mezzosopran, tenor alt, wreszcie głosy pośrednie jak właśnie bas-baryton, aż do bardzo szczegółowych fachów dzielących poszczególne kategorie na wiele podtypów był rozwój muzyki w zakresie akustycznym, definiowany rozwojem instrumentów, rozwojem składów orkiestrowych, poszerzaniem wielkości sal koncertowych i operowych, wreszcie rozwojem struktury muzycznej samych utworów. Romantyczna idea indywidualizmu, tak charakterystyczna dla tej epoki, a która – co oczywiste - objęła wszystkie rodzaje sztuk dała ogromną szansę rozwojową partii basowej w muzyce wokalne. Proporcje udziału poszczególnych głosów w akcji dramaturgicznej, w fakturze muzycznej, w obsadzie pierwszoplanowych postaci zaczęły się wyrównywać. Role powierzane niskim głosom męskim stawały się coraz bardziej zróżnicowane, a ich podział - bardziej racjonalny, czego przykładem mogą być role *Dulcamary* w operze *L'elisir d'amore* Gaetano Donizettiego, czy rola *Ferrando* w *Il Trovatore* Giuseppe Verdiego.

Od lat 20-tych XX wieku, kiedy to zaczął się burzliwy okres rozwoju opery chińskiej, w jej nurcie wzorowanym na estetyce wokalne Zachodu pojawiło się wiele znakomitych oper, jak na przykład *Białowłosa* skomponowana przez He Jingzhi, Ma Ke (prapremiera odbyła się w Auli Centralnej Szkoły Partyjnej w Yan'an 28 kwietnia 1948 r.), *Siostra Jiang* skomponowana przez Jiang Chunyanga i Jin Sha (premiera w Teatrze Dziecięcym w Pekinie 4 września 1964 r.), *Czerwona Gwardia Honghu*, dzieło Eksperymentalnej Grupy Operowej Prowincji Hubei, w skład której wchodził Mei Shaoshan, Yang Huijun, Zhang Jingan, Quyang Qianshu i Zhu Benhe (premiera w Grand Theatre Pekin, 5 października 1959) czy *Córka Partii* Wang Zujie, Zhang Zhuoya i Yin Qing (premiera w Wielkiej Sali Ludowej w Pekinie 1 lipca 1991 r.). Ze względów historycznych i estetycznych dla kultury chińskiej, opery te w zasadzie nie miały partii basowych (w historii rozwoju muzyki wokalne w Chinach znaczenie, rola i stopień trudności niskich partii wokalnych był znacznie niższy niż głosów wysokich). Percepcja zastanego dorobku muzycznego kultury muzycznej Chin bardzo długo sprawiała, że nawet wykształceni na Zachodzie kompozytorzy chiński z trudem znajdowali uzasadnienie dla powierzenia którejś z partii wokalnych głosowi basowemu. Po okresie *reform i otwarcia*¹ wraz z intensyfikacją wymiany kulturalnej między Chinami i Zachodem, opera zachodnia, także rodzima wzorowana na estetyce zachodniej zaczęła zdobywać sobie coraz większą popularność, a jej poziom wykonawczy zaczął zbliżać się do europejskiego. W wieku XXI gospodarka Chin nadal się rozwija i rozkwita, nawet pomimo zaburzeń spowodowanych pandemią, tym samym nurt opery zachodniej rozwija się bez przeszkód. Światowej sławy artyści operowi odwiedzają Chiny, a chińscy studenci studiują na Zachodzie. Rozwija się również opera chińska wzorowana na estetyce *belcanto*. I właśnie w jej dorobku powstało wiele oryginalnych oper o charakterystyce narodowej. Mamy też coraz więcej wybitnych śpiewaków o międzynarodowej renomie. Wciąż jednak brakuje wystarczającego zrozumienia dla koncepcji głosu bas-barytonowego.

Wydaje się, iż wybrany przeze mnie temat badań „Analiza różnic roli i funkcji głosu bas-barytonowego w operze chińskiej i zachodniej” pozwala na zrozumienie braków w tym zakresie w twórczości chińskiej, zarówno jeśli chodzi o libretta, jak i charakterystykę ról czy koncepcje muzyczne.

¹Koncepcję reformy i otwarcia zaproponował Deng Xiaoping, najwyższy przywódca drugiej generacji Chińskiej Republiki Ludowej. Oznaczała ona „wewnętrzną reformę otwarcie się na świat zewnętrzny”. W 1978 roku na Trzeciej Sesji Plenarnej XI Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Chin Deng Xiaoping i inni wysunęli tę teorię, oraz teorię „emancypacji umysłu i poszukiwania prawdy faktów”.

2. Znaczenie badawcze

2.1. Znaczenie teoretyczne

Autor niniejszego studium kieruje się zasadą łączenia naukowego, teoretycznego i praktycznego aspektu muzyki wokalne, dokonując ogólnego porównania partii bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej, korzystając ze źródeł historycznych dotyczących tych dwu obszarów. Reprezentatywne partie bas-barytonowe w operze chińskiej i zachodniej zostały wybrane i przeanalizowane, również z punktu widzenia pogłębionej dyskusji teoretycznej z zakresu analizy utworów, a także perspektyw rozwojowych tego rodzaju głosu w operze chińskiej. Zdaniem Autora jest to podejście nowatorskie w badaniach, które niewątpliwie powinno mieć istotny wpływ na twórczość, wykonawstwo, nauczanie i badania opery chińskiej.

2.2. Znaczenie praktyczne

Poprzez analizę porównawczą partii bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej, dokonane zostanie podsumowanie typów ról i charakterystyki bas-barytonu jako głosu w operze chińskiej i zachodniej, a następnie przeprowadzona będzie analiza wybranych utworów, celem zilustrowania stawianych konkluzji na przykładach. Charakterystyka artystyczna i technika śpiewu są bardzo ważne z punktu widzenia praktyków i melomanów, pozwalając na lepsze uchwycenie wizerunku postaci i ukierunkowanie praktyki artystycznej.

2.3. Znaczenie kulturowe

Różne tła społeczne i historyczne wprowadziły różne konotacje ideologiczne i kulturowe, odmienne dla chińskiej i dla zachodniej sztuki operowej. Ze względu na różne tradycje estetyczne i tło kulturowe, opera chińska i zachodnia posługują się bardzo różnymi formami wyrazu. W niniejszej pracy wykorzystano metodologię badań porównawczych, analizując podstawy teoretyczne i estetyki opery chińskiej i zachodniej oraz opisując własne opinie Autora na temat rozwoju partii bas-barytonowych w obu tych obszarach twórczości operowej, w nadziei na intensyfikację wymiany kulturowej w tym zakresie, oraz przyczynienie się do dalszego rozwoju znaczenia głosu bas-barytonowego w operze chińskiej i rozwoju opery chińskiej jako ważnego elementu składowego opery światowej.

3. Podsumowanie badań

Autor dokonał przeglądu literatury tematu, od publikacji naukowych w tym prac doktorskich po prace magisterskie i artykuły w prasie, dotyczące nauczania głosu basowego i bas-barytonowego i ich cech wokalnych, jak choćby *Koncepcje śpiewu potrzebne do budowania basu* Wu Kun'a, dotycząca aspektów techniki wokalne, języka śpiewu i metod dydaktycznych. Omówiono powiązania, na które należy zwrócić uwagę w procesie uczenia się śpiewu oraz metody ustalania odpowiedniej koncepcji wokalne². Są też opracowania poświęcone analizie stylistycznej, jak praca magisterska Wang Xinana *Badania wokalne Wen Kezhenga*³ dotycząca techniki wokalne, emocji w śpiewie, gry scenicznej, stylu wokálnego i innych aspektów, opisane w sposób systematyczny i uporządkowany, wyczerpujący i syntetyczny, stanowiąca podsumowanie stylu wokálnego Wen Kezhenga⁴. Są też opracowania dotyczące wykonywania arii w operach zachodnich, jak praca magisterska Zhao Shuanga *Charakterystyka artystyczna i analiza wykonawcza arii basowej „Ona mnie nigdy nie kochała”*⁵, stanowiąca analizę muzyczną połączoną z własnymi doświadczeniami wykonawczymi. Są również opracowania poświęcone analizie postaci, jak praca magisterska Sun Zhifu *Analiza partii basowych w operze Ivan Susanin*⁶, opisująca cechy narodowe i bohaterską charakterystykę postaci opisanych w fabule oraz formę muzyki z perspektywy teoretycznej, w celu udzielenia wskazówek wykonawczych pozwalających na lepszą kreację postaci i ekspresję emocjonalną partii basowych. Jest wiele opracowań dotyczących twórczości chińskiej, jak *Badania nad rozwojem opery chińskiej pod wpływem kultury tradycyjnej* Ouyang Zhao⁷, opisująca estetykę i tradycje filozoficzne w rozwoju chińskiej twórczości operowej, tradycji narodowe i muzyczne oraz inne aspekty mające wpływ na kształt chińskiej twórczości operowej. W pracy magisterskiej Zi Rana *Badania nad stanem rozwoju opery chińskiej*⁸ przeanalizowano obecną sytuację opery chińskiej, naświetlając jej historyczny proces rozwojowy i opisując jej różnorodność pod wpływem współczesnego świata oraz wady i zalety współczesnej opery chińskiej w kontekście współczesnej problematyki społecznej. Jest też wiele prac poświęconych charakterystyce i analizie wykonawczej, jak np. praca magisterska Wang Yue *Studium wizerunku artystycznego*

² Wu Kun: Koncepcja śpiewu dla basu [J], *Modern Communication*, 2018 (12), str. 108

³ Wang Xin'an: Badania nad sztuką śpiewu Wen Kezhenga [D], Hebei Normal University, 2009, str. 3

⁴ <https://zh.wikipedia.org/wiki/温可铮>, 2022.04.17

⁵ Zhao Shuang: Charakterystyka artystyczna i analiza śpiewu arii basowej „Ona mnie nigdy nie kochała” [D], Xiamen University, 2018, str. 6

⁶ Sun Zhifu: Analiza partii basowych w operze „Ivan Susanin” [D], Tianjin Conservatory of Music, 2013

⁷ Ouyang Zhao: Badania nad podstawami tworzenia i rozwoju chińskiej opery pod wpływem kultury tradycyjnej [J], *Tworzenie Muzyki*, 2018 (3), str. 78

⁸ Zi Ran: Studium rozwoju opery chińskiej [D], Yunnan Arts Institute, 2019

i wykonania Lu Xiaomana w operze *Pożegnanie z Cambridge*, gdzie analizuje się cechy charakteru, wizerunek postaci, strukturę linii melodycznej i technikę wokalną.⁹

Z kolei gdy chodzi o badania i analizy w zakresie głosu bas – barytonowego w operze zachodniej, to Autor wskazuje na niezwykle interesujące opracowanie jakim jest praca magisterska absolwenta Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, mgr Antoniego Olszewskiego *Głos bas-barytonowy – pojęcie, historia, repertuar i problematyka wykonawcza*, napisana w ubiegłym roku (2021) pod kierunkiem prof. dr hab. Ryszarda Cieśli. (Archiwum prac dyplomowych USOS - UMFC) W tym opracowaniu przywołano w bibliografii szereg istotnych materiałów źródłowych, w tym między innymi pracę prof. dr hab. Roberta Cieśli *Klasyfikacja głosów operowych wg Rudolfa Kloibera* (Poligrafia Wyższego Seminarium Duchownego w Rzeszowie, Rzeszów 2005)¹⁰.

Autor uważa, że obecnie badania porównawcze nad operą zachodnią i chińską są nadal w toku. Z analizy wynika, iż zarówno stan badań nad głosem bas-barytonowym jest wysoce niesatysfakcjonujący, oraz iż praktycznie nie ma analizy porównawczej partii bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej. Toteż niniejsze opracowanie wydaje się być istotnym uzupełnieniem stanu badań, czym Autor ma nadzieję przyczynić się do dalszego rozwoju opisywanego typu głosu w operze chińskiej, a tym samym wnieść wkład w rozwój opery światowej.

4. Koncepcja i metodologia badawcza

4.1. Koncepcja badawcza

Przedmiotem badań niniejszej pracy są partie bas-barytonowe w operze chińskiej i zachodniej. Autor podejmuje próbę analizy porównawczej rozwoju tego typu partii, typów postaci, technik wykonawczych oraz klasycznych arii z oper chińskich i zachodnich. Praca podzielona została na pięć rozdziałów. Rozdział pierwszy to ogólny przegląd pochodzenia i rozwoju opery chińskiej i zachodniej. Rozdział drugi omawia partie bas-barytonowe w operze zachodniej, od momentu ich pojawienia się. Uwzględniono postacie z zachodnich oper poważnych (*seria*) oraz komicznych (*buffa*). Rozdział trzeci dotyczy rozwoju partii bas-barytonowych w operze chińskiej, z uwzględnieniem przyczyn ich niedostatku z perspektywy

⁹ Wang Yue: Studium kreacji wizerunku artystycznego i wykonania Lu Xiaomana w operze *Pożegnanie z Cambridge* [D], Shandong Normal University, 2019, str. 10

¹⁰ Antoniego Olszewskiego. *Głos bas-barytonowy – pojęcie, historia, repertuar i problematyka wykonawcza* [D], Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, 2005, str. 7

historycznej i estetycznej na przykładach konkretnych utworów. Rozdział czwarty poświęcony jest analizie struktur partii wokalnych wybranych w prezentacji artystycznej. W rozdziale piątym Autor skupia się na analizie wykonawczej prezentowanych na płycie CD utworów podając wskazówki, jak te partie (jego zdaniem) zaśpiewać, by w sposób optymalny uwydatnić ich piękno i charakterystykę artystyczną. Rozdział szósty poświęcony jest wpływowi partii bas-barytonowych w operze europejskiej na rozwój opery chińskiej, z uwzględnieniem bogactwa i różnorodności stylistycznej opery zachodniej.

4.2 Metody badawcze

4.2.1 Analiza literatury

Metoda analizy dokumentów to metoda demonstrowania, wyjaśniania i rozwiązywania problemów poprzez analizę i badanie dokumentów (książek, archiwów, materiałów, dokumentów itp.). Badanie te służą podsumowaniu i usystematyzowaniu wiedzy na temat pochodzenia i rozwoju opery chińskiej i zachodniej poprzez zebrane dane z literatury drukowanej i Internetu, obejmujące monografie poświęcone operze, prace naukowe i dysertacje oraz recenzje muzyczne dotyczące partii bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej. Wnioski z tych opracowań pozwalają na dokonanie miarodajnej oceny obecnego stanu badań nad partiami bas-barytonowymi.

4.2.2 Metoda analizy muzycznej

Analiza muzyczna to unikalna metoda badawcza stosowana w dziedzinie muzykologii, polegająca na analizie zapisu muzycznego określonego utworu instrumentalnego lub wokalnego, obejmująca analizę jego formy, zastosowanych harmonii, melodii, rytmu, orkiestracji, kompozycji itd. W niniejszej pracy zastosowano tę metodę celem dokonania analizy wybranych partii basowych z oper chińskich i zachodnich oraz znalezieniu przyczyn stosunkowej rzadkości występowania omawianego rodzaju głosu w chińskiej twórczości operowej.

4.2.3 Metoda badań historycznych

Polega ona na badaniu danych historycznych dotyczących rozwoju opery chińskiej i zachodniej na osi czasu, ze szczególnym uwzględnieniem wybranych do niniejszej

dysertacji partii oraz dane historyczne dotyczące głosu bas-barytonowego, celem odkrycia podobieństw i różnic oraz podsumowania ich z punktu widzenia teorii historycznej. Studiowanie historii to obserwacja zjawisk z przeszłości, celem wyciągnięcia pewnych wniosków na przyszłość. Wiele problemów współczesnego świata (nie tylko muzycznego) może znaleźć swoje rozwiązanie, jeśli bacznie przyjrzymy się naszej przeszłości.

5. Innowacyjność

Opera zachodnia narodziła się we Włoszech w XVII wieku, stając się esencją piękna kultury europejskiej, w której ogromną wagę przywiązuje się do ekspresji muzycznej oraz do równowagi elementów artystycznych składających się na spektakl operowy. Pod wpływem kultury europejskiej, również i Chiny zaczęły w XX wieku eksperymentować z twórczością operową, czerpiąc z zasobu technik twórczych własnych tradycyjnych sztuk scenicznych i stopniowo wykształcając charakterystyczną formę współczesnej opery chińskiej. Pomiedzy operą chińską i zachodnią istnieje wiele różnic w formie oraz w treści. Obecnie chińskie badania porównawcze opery chińskiej i zachodniej skupiają się na analizie wybranych arii lub określonych postaci. Niewiele jest opracowań dotyczących poszczególnych rodzajów głosu. Niniejsza praca poświęcona jest porównaniu partii bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej pod względem charakterystyki postaci, ich cech charakteru, charakterystyki głosu, kreacji aktorskiej i techniki wokalne, w celu znalezienia odpowiednich punktów odniesienia, co pozwoli na dalszy rozwój chińskiej opery narodowej. Jednocześnie systematyczny dobór klasycznych arii bas-barytonowych z oper chińskich i zachodnich oraz analiza konkretnych utworów pomoże ujawnić różnice w koncepcjach artystycznych i stylach wykonawczych, co również przyczynić się może do udoskonalenia opery chińskiej.

Rozdział I

Historia opery chińskiej i zachodniej

Autor dysertacji pragnie na wstępie wskazać, iż poniższe przypomnienie podstawowych faktów z historii rozwoju opery europejskiej i chińskiej jest bardzo skrótowe i ma na celu jedynie przypomnienie istotnych momentów rozwojowych formy operowej w obu przypadkach dla stworzenia istotnego kontekstu w analizie wybranego tematu opracowanego w kolejnych rozdziałach.

1.1 Powstanie i rozwój Opery Zachodniej

1.1.1 Tło kulturowe Opery Zachodniej

1.1.1.1 Tło kulturowe

Opera zachodnia konstituowała się i rozwijała w ściśle określonym czasie, kiedy zarówno w sztuce jak i w nauce, w tym w filozofii, ale też w religii rozwijały się antropocentryczne idee stawiające człowieka w centrum zainteresowań. Pod wpływem tych prądów opera zachodnia rozwinęła się w kierunku realistycznym. Widać to wyraźnie z perspektywy rozwoju cywilizacji chińskiej, zwłaszcza gdy dokonujemy analiz porównawczych. Oprócz pewnej przesady i egzaltacji w języku i stylu muzycznym (charakterystycznych w różnym stopniu dla pewnych epok czy prądów estetycznych), układ sceny, gra aktorska, kostiumy i rekwizyty charakteryzuje wyraźny realizm i powtarzalność, co pozwoliło na wykształcenie charakterystycznej estetyki opery zachodniej.

1.1.1.2 Podstawy ekonomiczne

Zdaniem wielu badaczy na rozwój renesansu wpływ miały też intensywne procesy ekonomiczne jak rozwój handlu i rzemiosła oraz rozwój miast, które we Włoszech już w średniowieczu miały status miast-państw, a co za tym idzie stale poszerzaną bazę społeczną zamożnych obywateli zdominowanych świeckimi perspektywami rozwoju.¹¹ W dalszej perspektywie dynamika procesu rozwoju handlu, dynamika przemian społecznych

¹¹Meng Zhaoyi, Zeng Yanbing: Historia kultury zagranicznej [M], Beijing Book Co. Inc., 2021: str. 46

doprowadzi w końcu w całej Europie do odejścia od systemu feudalnego, a rewolucja przemysłowa utoruje drogę kapitalizmowi.

W okresie renesansu Włochy były krajem otwartym kulturowo. Powszechnym zainteresowaniem cieszyła się kultura i nauka, zwłaszcza niezwykle entuzjazm wzbudzała kultura antycznej Grecji i Rzymu. Również muzyka rozwijała się w tym okresie niezwykle żywiłowo. Ideały humanistyczne oznaczały zwrot ku człowiekowi i tradycjom kulturowym antycznej Grecji i Rzymu. Szczególny rozwój kulturalny nastąpił we Florencji i właśnie tam powstała słynna Camerata¹² (poniższy rysunek), założona przez włoskiego humanistę hrabiego Giovanniego de' Bardię. To właśnie na bazie koncepcji Cameraty inspirowanych chęcią wskrzeszenia kultury antycznej narodziła się opera¹³.



Scena dyskusyjna na spotkaniu florenckiej Cameraty

1.1.2 Geneza i rozwój opery zachodniej

1.1.2.1 Geneza opery zachodniej

Europejska sztuka operowa wywodzi się ze starożytnej greckiej tragedii. Swoją dzisiejszą formę zaczęła jednak przybierać opera dopiero pod koniec XVI wieku, kiedy to we Florencji grupa humanistów postanowiła ożywić tradycję sztuk scenicznych antycznej Grecji. Wzorując się na dawnych Grekach, łączyli oni muzykę i dramat, dążąc do nadania współczesnej sobie sztuce nowej formy. W utworzonym przez nich towarzystwie *Camerata*

¹² Znana również jako Camerata de'Bardi, była grupą humanistów, muzyków, poetów i intelektualistów okresu późnego renesansu we Florencji, skupionych wokół hrabiego Giovanniego de' Bardi, aby dyskutować i reformować sztukę, zwłaszcza muzykę i dramat.

¹³ Palisca C V. Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries[M]. University of Illinois Press, 2006: str. 7

fiorentina (ok. roku 1576) największy wkład w rozwój opery mieli Jacopo Peri (1561-1633) i Giulio Caccini (1551-1618)¹⁴.

W 1597 roku powstała pierwsza znana w historii opera *Dafne*, z librettem Rinucciniego i muzyką skomponowaną przez Periego. Dzieło Periego, jako pierwsza opera w historii, stało się ona formalnym wzorem do naśladowania dla późniejszych kompozytorów operowych. Tematyka wczesnych oper na ogół odwoływała się do antycznej mitologii, w prologu pojawiała się postać spoza fabuły, która wskazywała publiczności myśl przewodnią utworu, w warstwie wokalne przeważały partie solowe, całość zaś kończyła się partią chóru. Niestety, do naszych czasów, zachowały się tylko bardzo nieliczne fragmenty melodii i partii recytatywów. Twórczość *Cameraty florenckiej*, będąca pod wpływem myśli humanistycznej renesansu i mająca na celu przywrócenie ducha starożytnego dramatu greckiego, otworzyła drogę rozwoju współcześnie nam znanej opery ale też muzyki instrumentalnej.

Kolejne dzieło, opera *Euridice* z librettem Rinucciniego i muzyką Periego i Giulio Cacciniego, wystawiona w 1600 roku, uważana jest za najwcześniejszą w całości zachowaną do naszych czasów operę. Składa się ona z prologu i pięciu odsłon, co oznacza ramy strukturalne podobne do *Dafne*, w stylu muzycznym przeważają zaś formy recytatywne, stanowiące połączenia narracji z melodią. Moment ten uznać możemy na prawdziwe narodziny opery. Tak jak czyni to wiele opracowań tematu.

1.1.2.2 Proces rozwojowy opery zachodniej

...W historii swojego rozwoju, opera przeszła kolejno przez okresy: baroku, klasycyzmu, romantyzmu, impresjonizmu, by otworzyć się na wszystkie możliwe prądy i tendencje XX w.....¹⁵

Pod koniec XVII wieku forma operowa rozkwitała już w całych Włoszech, z Florencji rozprzestrzeniając się na coraz większy obszar. Wydaje się, iż to Rzym przodował wtedy pod względem talentów operowych i twórczych. W roku 1600 wystawiono tam *Di Anima, et di Corpo* Emilio de' Cavalieri, byłego członka klubu *Cameraty*. W ślady Florencji i Rzymu poszła Wenecja, gdzie działał słynny włoski kompozytor operowy Claudio Monteverdi, którego operę *L'Orfeo* nazwano esencją weneckiej szkoły muzycznej. Głównym powodem,

¹⁴ Stanley Sadie. The New Grove dictionary of opera[M], London : Macmillan Press Limited, New York, Grove's Dictionaries of Music Inc., 1992.: str. 22

¹⁵ Huijuan Zheng, Studium porównawcze postaci kobiet w operze chińskiej i europejskiej na przykładzie Chen Bailu w operze *Wschód słońca* Jin Xianga'a i *Violetty* w operze *Traviata* Giuseppe Verdiego[D], UMFC 2021, str. 9

dla którego Claudio Monteverdi jest znany również jako „ojciec współczesnej opery”, jest to, że zwiększył jej dramatyzm i ekspresję emocjonalną, podejmując jednocześnie śmiałe próby wprowadzenia na scenę operową kastratów. Z kolei, w drugiej połowie XVII wieku, to neapolitańska szkoła muzyki operowej zaczęła zdobywać sobie rosnącą popularność. Alessandro Scarlatti był jej pierwszym wybitnym przedstawicielem. To on właśnie wprowadził partię orkiestry jeszcze przed podniesieniem kurtyny czyli uwerturę. Ukonstytuował też jej trzyczęściową strukturę ze schematem temp: szybko-wolno-szybko, która z upływem czasu stała się jednym z podstawowych kanonów uwertury ortodoksyjnej opery włoskiej.¹⁶

Na początku XVIII wieku popularność opery ogarnęła całe Włochy i zaczęła wykraczać poza ich granice, stając się formą modną w Wielkiej Brytanii, Francji, Niemczech i Austrii. Jej forma i estetyka ulegały jednak zróżnicowaniu pod wpływem różnic w podłożu kulturowym i społecznym. W ciągu następnego stulecia, przed okresem Oświecenia, powstało wiele wybitnych utworów. Zadomowiona w kulturze muzycznej i szeroko rozpowszechniona opera barokowa z czasem stanęła jednak przed potrzebą reformy. Chociaż w wieku XVIII Włochy nadal pozostawały centrum jej rozwoju, pierwszej reformy opery dokonał Niemiec Christoph Wilibald Gluck. Ten wykształcony we Włoszech kompozytor, podróżujący w latach 1748-51 z trupą operową po Europie, zaś po od roku 1772 zaczął komponować dla dzieła dla paryskiej Królewskiej Akademii Muzycznej. Mając tak istotny wpływ na rozwój opery francuskiej dokonał jej reformy wcielając w życie zebrane doświadczenia i przemyślenia na temat kierunku niezwykle popularnej formy wokalnie-muzycznej. Francuskie poczucie smaku formy wypracowane na bazie doskonałego baletu i sztuki dramatycznej było dobrą bazą do zdefiniowania zasad porządkujących bujnie rozwijającą się sztukę operową. Istotą reformy Glucka był powrót to założeń *Cameraty florenckiej*, do dramatu muzycznego (jego epokowe dzieło konstytuujące reformę to *Alceste* nawiązująca do koncepcji francuskiego dramatu muzycznego – *tragedie lyrique*, stąd usunięcie arii d'capo, i uproszczenie struktury muzycznej. Pozostawił uwerturę ale jako muzyczne wprowadzenie do zasadniczego dzieła. Co ciekawe związanie struktury muzycznej z treścią dramatyczną służyło rozwojowi funkcji planu orkiestrowego. Orkiestra przestała być akompaniamentem stała się aktywnym współtwórcą akcji dramatycznej. Rdzeniem utworu stała się fabuła, inspiracją przyroda, a podstawowym wymogiem - spójność. Jako przykład takiej koncepcji wymienić można tu z innych jego oper np. *Orfeusza i Eurydykę*. Reforma Glucka nie wszędzie wzbudzała powszechny entuzjazm. Zwolennicy i przeciwnicy podzielili się na dwa

¹⁶Leslie Orrey and Rodney Milne.Opera: A Concise History (World of Art)[M],Thames & Hudson,1987, str.26

obozy „gluckistów” i „piccinistów”. Przyszłość pokazała, iż zwyciężyła koncepcja Glucka, która porządkując zasady strukturalne formy operowej dały jej pożądany impuls rozwojowy, który doskonale wykorzystał jeden z największych geniuszów wszystkich czasów Wolfgang Amadeusz Mozart. Reforma Mozarta w pewnej mierze stanowiła kontynuację dzieła Glucka, choć była to reforma bez deklaracji programowych, bez traktatów. Reforma wdrożona genialnością dzieł scenicznych, które skomponował. Kompozytor odrzucił przesadę w ornamentacji partii wokalnych, dążąc do prostoty i naturalności śpiewu. Rozwinął ideę muzycznej charakterystyki postaci, wreszcie swoim kunsztem kompozytorskim uczynił ensemble elementem równoważnym arii operowej co do rangi artystycznej. Także zdynamizował formę recytatywu, rozbudowując szczególnie formę recytatywu accompagnato, zacierając formalną różnicę pomiędzy nim a właściwą arią. Wśród jego reprezentatywnych oper wymienić można jako przykłady *Czarodziejski flet*, *Don Giovanni* czy *Wesele Figara*. Ci dwaj kompozytorzy mieli jednak zupełnie inne koncepcje opery. Gluck programowo, z założenia, kładł nacisk na dramaturgię, której podporządkowywał muzykę, Mozart był praktykiem, intuicyjnie „czując scenę”, wypełniając ją cudownie swoją muzyką. Rozwijając znaczenie np. scen ensemblowych w swoich operach czyniła to nie w wyniku założeń programowych ale miarą swojego geniuszu. Wydaje się, iż pod względem nowatorstwa muzyki Gluck był bardziej odważny i indywidualistyczny, podczas gdy twórczość Mozarta jest bardziej konserwatywna i zachowawcza. Przecież Mozart był geniuszem, gdy Gluck zaledwie znakomitym kompozytorem. Dlatego wszyscy dziś znają opery Mozarta, zaś z Gluckiem melomani spotykają się z pewnością wtedy, gdy trzeba zagłębić się w historię rozwoju gatunku operowego.

Rok 1820, data wystawienia opery *Wolny strzelec* Carla Marii von Webera, to początek kolejnej wielkiej epoki rozwoju formy operowej, epoki która do dziś w sposób przemożny wpływa na percepcję sztuki operowej na całym świecie, stanowiąc o jej sile oddziaływania i atrakcyjności. Gdy patrzymy na operę zachodnią z perspektywy azjatyckiej to bez wątpienia romantyzm, bo o nim mowa jest tą epoką sztuki operowej, która najbardziej przemawia i aktywizuje procesy asymilacyjne.

Romantyzm to koncepcja ukształtowana na bazie ruchów wolnościowych ukształtowanych przede wszystkim ideą Rewolucji francuskiej (1789-1799). Znaczenie ekspresji emocjonalnej jako waloru równoważnego technice wokalne jako takiej staje się kluczowym momentem dynamizującym estetykę koncepcji kompozytorskich i wykonawczych. Klasycystyczna koncepcja nawiązywania do starożytnych dramatów greckich zostaje zastąpiona inspiracjami wypływającymi z teraźniejszości, z rodzimej kultury,

z odmiennej od oświeceniowej koncepcji racjonalistycznej koncepcji świata na rzecz dualizmu świata zewnętrznego obiektywnego i wewnętrznego osobistego.

Głównymi ośrodkami rozwoju opery pozostają Włochy, Niemcy i Francja. Do największych włoskich kompozytorów operowych tego okresu, przecież także i w ogóle zaliczyć należy Rossiniego, Belliniego, Donizettiego, oraz Verdiego i Pucciniego. Powiedzieć o nich, że byli bardzo utalentowani to zdecydowanie za mało. To mistrzowie formy operowej, przede wszystkim zaś pięknej frazy wokalne, nasyconej emocjami i prawdą. Zwłaszcza niekwestionowany mistrz opery, Giuseppe Verdi, którego twórczość śmiało nazwać można ukoronowaniem trzystu lat rozwoju opery włoskiej. Zarówno pod względem muzycznym, jak i dramatycznym, kompozytor ten wspiął się na wyżyny niedostępne dla żadnego z jego poprzedników. Okres od jego pierwszej opery „Rochester” do słynnego dzieła „Nabucco”, można nazwać jego "dzieciństwem twórczym". Z kolei trzy – chyba najczęściej wystawiane opery: *Il Trovatore*, *Rigoletto* i *La Traviata* – stanowią już jego dziedzictwo „złotego” okresu dojrzałego. Twórczość Verdiego ze środkowego (złotego) okresu jego kariery, vide "Don Carlos" czy "Bal maskowy" zdradza też wpływy opery francuskiej. W ostatnim, późnym okresie twórczości, (po zetknięciu się z koncepcjami muzycznymi Roberta Wagnera) tworzy bezprecedensowe arcydzieła muzycznego dramatu „Otello” i „Falstaff”. Verdi znakomicie potrafił portretować psychikę swoich postaci, obdarzając je wspaniałymi ariami, które kultywowały piękno sztuki *belcanto* wszakże podporządkowywały je przekazowi dramaturgicznemu i emocjonalnemu. Podobnie rzecz miała się z ansablami i partiami chóralnymi. Jeżeli do tego dodamy mistrzostwo w korzystaniu z faktury orkiestrowej otrzymujemy odpowiedź dlaczego jego opery grane są w każdym zakątku świata niezmiennie wzbudzając zachwyty.

Również XIX-wieczna opera niemiecka zajmuje ważne miejsce w historii opery zachodniej. Tutaj prym wiedzie Robert Wagner. Posiadający wszechstronną ogładę literacką i artystyczną, swoim późnoromantycznym stylem wywarł ogromny wpływ na późniejszych twórców. Stworzył on nowy styl operowy, doprowadzając dramatyzm w operze do najwyższego poziomu i znaczenia. On również, wzorem Glucka, pierwszeństwo przyznawał dramatyzmowi, któremu służyć miała muzyka. Pośród licznych jego dzieł, do najbardziej znanych należą *Lohengrin*, *Tannhauser*, *Latający Holender*, tetralogia *Pierścień Nibelungów* oraz *Tristan i Izolda*. Uznać go możemy za przedstawiciela rozkwitu romantycznej opery zachodniej w XIX wieku. Inną drogą podążała opera francuska, w której nacisk kładziono na monumentalność scen i historyzm, vide twórczość największego przedstawiciela tego nurtu Giacomo Meyerbera. Przecież w romantycznym dorobku opery

francuskiej znajdujemy też takie uniwersalne arcydzieła jak *Faust* Ch. Gounoda czy *Carmen* G. Bizeta. Wiek XIX to w ogóle wielki rozkwit oper narodowych, m.in. w Polsce, gdzie ojcem opery narodowej jest Stanisław Moniuszko, którego dorobek wieńczy bezsprzecznie dwa arcydzieła *Halka* i *Straszny dwór*. Nie można też zapomnieć o kompozytorach rosyjskich z genialnym można rzec samoukiem Modestem Musorgskim na czele, czy choćby o kompozytorach czeskich Janacku, Dworzaku i Smetanie.

W wieku XX opera zachodnia weszła w nowy, żywiołowy wiek swojego innowacyjnego rozwoju. Nie tylko w Europie, ale także na innych kontynentach powstają utwory prezentujące nowe i bardzo zróżnicowane koncepcje. Z wybitnych postaci warto wymienić austriackiego kompozytora Ryszarda Strauss'a, który był przedstawicielem nowej szkoły austriackiej. Stworzył piętnaście oper – poczynając od *Salome*, a kończąc na najbardziej znanym, genialnym *Kawalerze srebrnej róży*. Gdy chodzi o opery szkoły rosyjskiej, to stanowiły one nie tylko kontynuację tradycji włoskiej, lecz również zawierały liczne elementy kultur narodowych krajów byłego Związku Radzieckiego i nowe koncepcje społeczne. Wielu kompozytorów wykorzystywało rosyjskie melodie ludowe, aby uczynić swą twórczość bliższą ludowi. Ważną cechą charakterystyczną opery rosyjskiej i radzieckiej był też silny związek między jej oceną a aktualną sytuacją polityczną. Kompozytorzy amerykańscy chętnie wykorzystywali historie zaczerpnięte z powieści jako tematy swoich oper, jednak ich treść i stylistykę twórczą cechuje silny indywidualizm, co sprawia, że nie wszędzie są one dobrze przyjmowane. Oczywiście, podobnie jak w innych krajach zachodnich, powstawały tam utwory na wyższym i niższym poziomie. Na skutek pojawienia się fonografu, a następnie innych, bardziej nowoczesnych środków zapisu dźwięku, opera rozwijała się i rozwija nadal, zmienia i różnicuje, przekraczając granice państwowe i kulturowe, by w obecnej erze globalizacji stać się już skarbem, dobrem kulturowym całej ludzkości.

1.2 Powstanie i rozwój opery chińskiej

1.2.1 Tło kulturowe opery chińskiej

1.2.1.1 Podstawy filozoficzne

Świat według filozofii Wschodu jest prosty i cichy. W kulturze chińskiej kładzie się

nacisk na naturalny stan *harmonii między Niebem i Człowiekiem*¹⁷ oraz *harmonii między Człowiekiem i Naturą*¹⁸. Dużą wagę przywiązuje się do tajemnicy, intuicji, percepcji i intencjonalności. Nie jest tu wymagana (a w każdym razie przez długi czas nie była wymagana) „intelektualność” zachodniej teorii muzyki. Dlatego też opera chińska jawi się jako efekt twórczości artystycznej, która w sposób pośredni lub przenośny wyraża zewnętrzny obiektywny świat poprzez wewnętrzny subiektywny świat, stanowiąc żywy przejaw ekspresyjnego chińskiego ducha kulturowego. Na przykład opera *Białowłosa* skupia się na perspektywie postaci w realnej rzeczywistości, jest zatem bliska naturalnemu naturalizmowi. Oddaje wewnętrzny świat bohaterów poprzez analizę ich emocji, wykorzystując zarazem niektóre techniki wykonawcze tradycyjnej opery chińskiej.

1.2.1.2 Podstawy gospodarcze i kulturowe

Historyczne Chiny stanowiły społeczeństwo feudalne, zdominowane przez samowystarczalną drobną gospodarkę chłopską. Izolacja zewnętrzna i położenie geograficzne przyczyniły się do wykształcenia w Chińczykach swego rodzaju konserwatyizmu i zachowawczości, dążenia do harmonijnego funkcjonowania w ramach istniejącej wspólnoty i unikania agresji i innowacji, co miało bezpośredni wpływ na chiński gust estetyczny. Postrzeganie świata jako stabilnej, ulegającej cyklicznym przemianom, harmonijnej całości stało się ważną cechą charakterystyczną kultury chińskiej. Dlatego też wczesne opery i dramaty taneczne Yangko¹⁹. nie stanowiły przejawu dążenia do wolności i wyzwolenia ludzkiej natury, jak to miało miejsce na Zachodzie, lecz raczej formę rozrywki ludowej, związaną z różnego rodzaju świętami i uroczystościami. Wraz z rozwojem Ruchu Nowej Kultury Czwartego Maja²⁰ w czasach nowożytnych, coraz więcej Chińczyków

¹⁷ Pod koniec okresu Waleczących Królestw Lv Buwei, kanclerz królestwa Qin, napisał traktat filozoficzny „Wiosna i jesień Lu · Pożądanie”, w którym opisał prawa wzajemnych oddziaływań pomiędzy elementami przyrody, ludźmi oraz człowiekiem i przyrodą, sposób kompleksowy i organiczny system "Radowania się życiem w harmonii z Niebiosami".

¹⁸ Tzw. „jedność człowieka i natury” postulowana przez słynnych myślicieli i filozofów Okresu Waleczących Królestw i opisana zwłaszcza w traktacie „O zrównaniu rzeczy”. Jej istotą jest „jedność nieba, ziemi i człowieka”. W tej koncepcji filozoficznej niebo, ziemia i człowiek mają swoje znaczenie i role do odegrania, a zarazem stanowią całość. Niebo jest nieskończone, rządzi wszystkim i reprezentuje pierwiastek męski; ziemia reprezentuje pierwiastek kobiecy, człowiek jest zaś połączeniem tych elementów (yin i yang). Jeśli wszystkie trzy pozostają ze sobą w harmonii, wtedy na świecie panuje pokój, lecz jeśli w relacjach tych zabraknie równowagi, doprowadzi to do katastrofy. Jest to jedno z najważniejszych założeń tradycyjnej chińskiej filozofii.

¹⁹ Liu Jian. Studium kulturowych i artystycznych różnic między pieśnią chińską i zachodnią [J], Da Zhong Wen Yi, 2008(06), str. 108

²⁰ Okres Ruchu 4 Maja odnosi się do przedziału czasowego od zwycięstwa rosyjskiej Rewolucji Październikowej i napływu idei marksizmu-leninizmu do Chin, do porażki chińskich komunistów 12 kwietnia 1927 roku. Jego nazwa bierze się od symbolicznego dla tego okresu Ruchu 4 Maja. Ten patriotyczny ruch rozpoczął się 4 maja 1919 roku od studenckich protestów w Pekinie, do których przyłączyli się kupcy i robotnicy. Protesty przyjęły formę marszów, petycji, strajków, zamieszek i bojkotu japońskich towarów. Były one wyrazem

uzyskiwało kontakt z operą zachodnią. W okresie wojny antyjapońskiej (1937-1945) i wojny wyzwoleniczej (1927-1949), dramaty Yangko stały się formą rewolucyjnej propagandy, co w pewnym stopniu przyczyniło się do ich popularyzacji i rozwoju sztuki operowej.

1.2.2 Geneza i rozwój opery chińskiej

Tradycja teatru muzycznego w Chinach, tak jak w Europie jest wielowiekowa, jednakże przywołując podstawową faktografię z historii rozwoju opery chińskiej w mojej dysertacji, mam na myśli ten jej model, który wyrasta z inspiracji operą zachodnią i z wykorzystaniem elementów rodzimej kultury muzycznej, w tym zwłaszcza scenicznej.²¹

1.2.2.1 Pochodzenie opery chińskiej

Istniejące w Chinach od bardzo dawna tradycyjne sztuki sceniczne wywarły ogromny wpływ na rozwój nowej opery chińskiej. Na Zachodzie opera stanowiła tradycję samą w sobie. Jednak w pogrążonych w mrokach feudalizmu Chinach niewiele o tej tradycji wiedziano. Przybywające z Europy grupy wykonawców operowych składały się wyłącznie z ludzi Zachodu, co stwarzało poważne przeszkody w komunikacji ze względu na istniejącą barierę językową. Dlatego też początki opery zachodniej były w Chinach niezwykle trudne.

Pod koniec okresu panowania dynastii Qing (przełom XIX i XX w) dwór cesarski wysunął koncepcję promowania kultury zachodniej. Wyasygnowano specjalne fundusze przeznaczone na kształcenie najzdolniejszych i najbardziej obiecujących młodych ludzi, których wysłano na studia zagraniczne, co przyczyniło się do większego otwarcia na świat, na zachodnią technologię i kulturę, w tym także operę zachodnią. Ludzie ci, wracając po studiach do kraju, nie tylko tworzyli własną koncepcję formy operowej, lecz także, jak Liang Qichao²² śmiało naśladowali Zachód, tworząc nową formę "muzyki i piosenki szkolnej". W rezultacie powstawała nowa chińska muzyka, stanowiąca zapożyczenie zachodnich wzorców, również operowych. Przykładem może być *Yi Shui Jian Jing Qing*, autorstwa Liang Qichao, wystawiona po raz pierwszy 20 stycznia 1905 roku w Szkole Datong, w której udział wzięli

sprzeciwu wobec przyjęcia przez rząd postanowień traktatu wersalskiego i pro-japońskich postaw w rządzie, a także buntu przeciwko imperializmowi i systemowi feudalnemu. Był to punkt zwrotny w historii Chin, gdy w przeszłość odeszły tysiąclecia cesarskiej chwały, a Kraj Środka zaczął doświadczać upokorzeń i dominacji obcych sił. Intelktualiści zaczęli szukać wtedy nowych kierunków rozwoju, by ocalić ukochaną Ojczyznę.

²¹ Huijuan Zheng, Studium porównawcze postaci kobiecych w operze chińskiej i europejskiej na przykładzie Chen Bailu z opery *Wschód słońca* Jin Xiang'a i *Violetty* z opery *La Traviata* Giuseppe Verdiego, UMFC 2021, str 5

²² Liang Qichao (1873-1929): słynny chiński polityk, myśliciel, pedagog, historyk, pisarz, działacz społeczny, prawnik, reformator, leksykograf, kaligraf, jeden z animatorów ruchu nowej kultury i najważniejszych intelektualistów w wczesnego okresu Republiki Chińskiej.

wyłącznie Chińczycy, i którą oni sami stworzyli w warstwie muzycznej, językowej, tekstowej i scenograficznej, Choć była to jeszcze twórczość niedojrzała, stanowiła ona jednak pierwszy krok w kierunku zapoczątkowania procesu rozwojowego opery zachodniej w Chinach i narodzin pierwszych, prawdziwych oper chińskich²³. Wszystkie te wczesne próby i eksperymenty uznać możemy jednak za wczesny etap rozwoju nowej opery chińskiej. Powszechnie przyjmuje się zatem, że narodziła się ona dopiero w pierwszej połowie XX wieku.²⁴

1.2.2.2 Historia rozwoju opery chińskiej

W trwającym stulecie procesie historycznego rozwoju opery chińskiej wyróżnia się trzy zasadnicze okresy:

- Okres narodzin nowożytnej opery chińskiej

Okres od roku 1912 do 1949 uznać można za czas żywiołowego rozwoju kulturowego Chin. Działania wojenne, ostrzał artyleryjski zachodnich agresorów skłonił najzdolniejszych młodych ludzi do wyjazdu na studia zagraniczne w nadziei uzyskania wiedzy, która uratowałaby Kraj. Z kolei pokojowo nastawieni zagraniczni edukatorzy muzyczni i misjonarze przybywają już od jakiegoś czasu do Chin, przywożąc ze sobą zachodnią technikę i kulturę, w tym kulturę muzyczną. Ta wymiana kulturowa uruchomiła proces kształcenia nowych talentów artystycznych w duchu rozumienia, poznawania i odkrywania zachodniej muzyki, w duchu przybliżania jej Chinom. W 1927 roku, z poparciem wielkiego pedagoga Cai Yuanpeia²⁵, Xiao Youmei złożył wniosek o utworzenie Narodowej Akademii Muzycznej w Szanghaju. Dzięki tej inicjatywie, opera zachodnia mogła się bez przeszkód rozwijać w ogarniętych wojną Chinach, a rozwój ten już wkrótce przyniósł owoce²⁶. Tłumacząc zachodnie libretta operowe i naśladując zachodnie formy muzyczne, chińscy patrioci Tian Han i Nie Er stworzyli podstawowy model nowej opery chińskiej, stanowiącej połączenie dramatu i śpiewu, tworząc pierwszą jednoaktową operę *Burza nad Jangcy*, której premiera odbyła się dnia 30 czerwca 1934 roku w Szanghaju²⁷. Być może właśnie dlatego, że w treści tej opery pobrzmiewa społeczna tematyka patriotyzmu i ocalenie Ojczyzny, w dniu premiery mieszkańcy Szanghaju z największym entuzjazmem obejrzeni przedstawienie.

²³ Man Xinying. Historia współczesnej chińskiej opery Storia dell'Opera Lirica Moderna della China[M], Zhong Guo Wenlian Chubanshe, 2012, str.16

²⁴ Yu Qiuting: Studium rozwoju opery zachodniej w Chinach [D], Wuhan University of Technology, 2014

²⁵ Man Xinying. Historia współczesnej chińskiej opery Storia dell'Opera Lirica Moderna della China[M], Zhong Guo Wenlian Chubanshe, 2012, str.25

²⁶ Man Xinyingop. cit., str. 27

²⁷ Man Xinyingop. cit., str. 28

Słuchając popularnych i charakterystycznych melodii z tej jednoaktowej opery *Burza nad Jangcy* nietrudno zauważyć, że partie wykonywane przez różne postacie różnią się stylem. Widoczne są też różnice w strukturze pieśni/arii różnych autorów. Bez wątplenia w wielu elementach daje się zauważyć wyraźne podobieństwo do struktury klasycznej arii w operze zachodniej i można by powiedzieć, że jest to pierwszy krok ku utworzeniu prawdziwej chińskiej opery narodowej. Z punktu widzenia techniki wokalne, *Burza nad Jangcy* nie jest naśladowaniem opery zachodniej i nie zastosowano w niej śpiewu opartego na estetyce *belcanto* - być może dlatego, że ówczesne warunki na to nie pozwalały. Z drugiej strony wyraźnie inne od dotychczasowych dzieło, mimo wyraźnych motywów zapożyczenia formy jest sztuką muzyczną o wyraźnym charakterze narodowym, co było niezwykle istotnym argumentem dla wielu, od decydentów politycznych począwszy, a na zwykłych melomanach skończywszy. Opera ta okazała się bardzo udana i była z pewnością istotnym momentem dla rozwoju nowożytnej opery chińskiej. W czasach wojennej zawieruchy, gdy kraj stał w obliczu wyboru "być albo nie być", opera odegrała ważną rolę w budowaniu zaufania narodowego i rozwijaniu patriotyzmu. Punktem kulminacyjnym tego etapu rozwoju opery chińskiej stała się jednak opera *Białowłosa* z 1945 roku (informacje o twórcach i dacie premiery: por. 1.2.1.1) „*Białowłosa* łączy w sobie dziedzictwo muzyki ludowej, pieśni ludowych i ludowych szkół operowych z regionu Shanxi, Chahar, Hebei i Shaanxi....”²⁸

- Okres pierwszego rozwoju opery chińskiej pierwszej stagnacji

Okres od roku 1949 do 1979 to era rozwoju opery narodowej w Chinach i powstawania licznych nowych oper chińskich. Niestety, kres temu rozwojowi bezwzględnie położył wybuch rewolucji kulturalnej²⁹. Nastąpiły czasy stagnacji. Nie przekreślały ona jednak dokonań poprzednich trzydziestu lat i w formie użytkowej dla potrzeb ideologicznych pozwalały, co prawda w bardzo ograniczonym zakresie, na kontynuację istnienia nowej formy muzycznej. Z tego okresu wymienilibym dwie istotne opery chińskie: *Czerwona Gwardia Honghu* z 1959 roku i *Siostra Jiang* z 1964 roku

Czerwona Gwardia Honghu odwołuje się do walk rewolucyjnych na obszarze Honghu w Prowincji Hubei. Pod przywództwem pary bohaterów Han Ying i Liu Chuanga, miejscowe siły rewolucyjne wykorzystują tereny jeziora Honghu do walki partyzanckiej z reakcjonistami, ostatecznie pokonując wroga. Rewolucyjna opera *Siostra Jiang* opisuje

²⁸ Huijuan Zheng, Studium porównawcze postaci kobiet w operze chińskiej i europejskiej na przykładzie Chen Bailu w operze *Wschód słońca Jin Xianga'a* i *Violetty* w operze *Traviata* Giuseppe Verdiego[D],UMFC 2021, str. 3

²⁹ Rewolucja Kulturalna była ruchem politycznym w historii Chińskiej Republiki Ludowej, w okresie od 16 maja 1966 do 6 października 1976 roku. Służyć miała zachowaniu podstaw komunizmu i władzy Komunistycznej Partii Chin poprzez usunięcie elementów kapitalistycznych i tradycjonalistycznych.

zaś bohaterkę wojny wyzwoleniczej, Jiang Jie, która poświęca się, by chronić swoich towarzyszy broni, dobrowolnie poddając się egzekucji. Premiery obu tych oper odbyły się pięć lat później i spotkały się z bardzo pozytywnym oddźwiękiem społecznym. Główne arie z obu oper są w Chinach powszechnie znane i lubiane. Obie opery stanowią połączenie śpiewu, elementów narodowych i dramatycznych, a jednocześnie ich tematyka jest bardzo wyrazista, co odpowiadało ówczesnym potrzebom społecznym. Dlatego zarówno podczas premiery, jak i w czasie całego okresu rewolucji kulturalnej, obie opery cieszyły się poparciem władz centralnych. Z tego też powodu obie te opery zachowały się do dziś w nienaruszonym stanie. Podsumowując ten okres należy wszakże zauważyć, iż wypaczenia rewolucji kulturalnej nie tylko rujnowały możliwości edukacyjne całego pokolenia, lecz także doprowadziły w rezultacie niemal do zagłady całą ówczesną kulturę chińską.

- Odrodzenie opery chińskiej – era rozkwitu

Po roku 1979 społeczeństwo chińskie przeszło najbardziej udaną ewolucję i transformację od czasu powstania Chińskiej Republiki Ludowej. Cały kraj, gospodarka, nauki i kultura wkroczyły w okres reform i otwarcia³⁰. Dano pierwszeństwo gospodarce, przywrócono edukację, odrodziła się literatura i sztuka. Chiny stopniowo wyszły z cienia rewolucji kulturalnej, a opera zaczęła się na nowo rozwijać. Opera *Wisteria* Wang Quana i Han Weia z roku 1981, *Pustkowie* Jin Xiang'a z roku 1992 (pierwsza chińska opera wystawiona w Eisenhower Theatre Kennedy Arts Center w Stanach Zjednoczonych w 1992 r.) oraz oryginalna opera *Cang Yuan* z Liaoning Opera House z muzyką Xu Zhanhai i Liu Hui, to pierwsze trzy najbardziej klasyczne opery końca XX wieku. Na początku nowego stulecia powstały m.in. takie opery, jak *Ogień i wiosenny wiatr trawia stare miasto*, z muzyką Zhang Zhuoya i Wang Zujie, *Smutny świt* z muzyką Guan Xia czy *Pieśń jaskółek* z muzyką Xi Qiminga, będąca operą opowiadająca o życiu pioniera chińskiej edukacji wokalne, Zhou Xiaoyan. Poczynając od roku 2011 uruchomiono na szczeblu centralnym prestiżowy Chiński Festiwal Operowy, który odbywa się co trzy lata. Do tej pory odbył się w Prowincjach Fujian, Hubei, Jiangsu i Shandong, obejmując liczne wydarzenia, jak konkursy na najlepszy utwór, seminaria dla twórczych talentów operowych, występy charytatywne i inne, przyczyniając się do dalszej popularyzacji opery w Chinach. Niestety w roku 2020 światowa pandemia Covid19 zahamowała niezwykle intensywną wymianę kulturalną z Zachodem. Autor wyraża wszakże niepełną nadzieję, iż wkrótce intensywna działalność koncertowa obejmująca także wymianę kulturalną powróci do czasu sprzed pandemii i umożliwi dalszą promocję sztuki operowej w Chinach.

³⁰ Zob. przypis 1 we Wstępie.

Rozdział II

Zarys historii rozwoju głosu bas-barytonowego w operze zachodniej

2.1 Geneza, rozwój i rozkwit bas-barytonu

Na wstępie chciałbym podkreślić nadal istniejące rozbieżności w klasyfikacji głosu bas-barytonowego w literaturze zachodniej. Celnie podsumowuje ten fakt mgr Antoni Olszewski w zakończeniu swojej pracy magisterskiej: *Chociaż pojęcie głosu bas–barytonowego jest powszechnie używane w literaturze dotyczącej opery to jednak pod względem definicji i przyporządkowania określonych ról jest pojęciem niejednoznacznym. Rozumienie tego pojęcia różni się w zależności od tego czy posługujemy się klasyfikacją niemiecką, włoską czy klasyfikacjami anglosaskimi. Brak jasnego podziału i definicji utrudnia charakteryzację głosu bas-barytonowego, ale co więcej stan taki może rodzić istotne problemy chociażby w doborze repertuaru dla śpiewaka kierującego się tylko jedną klasyfikacją...*³¹. Przecież osobiście, będąc obdarzony głosem o charakterystyce odpowiadającej cechom wskazywanym przez klasyfikatorów jako głos bas-barytonowy, podążam za koncepcją wskazującą na konieczność osobnego klasyfikowania tego gatunku głosu jako umiejscowionego pomiędzy basem a barytonem, zauważając konieczność definiowania istotnych dla takiego zróżnicowania wyznaczników jak repertuar, charakterystyka techniczna, barwowa czy dramaturgiczna, mając nadzieję, iż moja dysertacja będzie kolejnym przyczynkiem do zdecydowanego rozstrzygnięcia ustalającego pozycję głosu bas-barytonowego jako nie podlegającą dyskusji.

2.1.1. Zmierzch ery kastratów na scenach Europy i początki znaczenia bas-barytonu

Mówiąc o operze, nie sposób nie wspomnieć o czasach dominacji na niej kastratów w XVII i w pierwszej połowie XVIII stulecia, będących zarazem okresem pierwszego wielkiego rozkwitu opery (co prawda ostatni wykształcony kastrat Alessandro Moreschi, jedyny zarejestrowany na urządzeniu fonograficznym zmarł w roku 1922). Pomijając zarówno genezę samej praktyki jak i historię rozwoju wykorzystania tego gatunku głosu uzyskiwanego dzięki zabiegowi paramedycznemu warto podkreślić, iż to kastraci swoimi umiejętnościami wokalnymi ukonstytuowali pierwsze znaczenie terminu *belcanto* w

³¹ A.Olszewski „Głos bas-barytonowy – pojęcie, historia, repertuar i problematyka wykonawcza” UMFC Warszawa 2021, str. 34

rozumieniu doskonałej techniki śpiewu, stylu wokalnego do którego odwoływały się i odwołują kolejne epoki rozwoju sztuki operowej, na czele z największymi kompozytorami włoskimi Rossinim, Donizettim, Bellinim. Historycznie można też zauważyć, iż jedną z przyczyn rozwoju praktyki kastrowania utalentowanych wokalnie chłopców były nadużycia związane z rozumieniem zasad ustalonych przez sobór „nicejski” w roku 325, iż kastracja z przyczyn medycznych (ratujących życie) jest dozwolona. Kastraci, w wyniku zabiegu medycznego, zachowywali przed-mutacyjny, kobiecy zakres skali głosu skorelowany z męską wydolnością fizyczną i także pojemnością płuc. Ich doskonała technika wokalna wywierała ogromne wrażenie na ówczesnej publiczności. Mieli wielu wielbicieli, z których niektórzy podróżowali wraz z nimi przez całe ich trasy koncertowe, by nie uronić żadnego występu. Na scenie operowej tego okresu, poza kastratami było niewiele głosów męskich, a wśród tych, które się pojawiały dominował tenor. Niski głos męski miał w tym okresie bardzo niską pozycję na scenie operowej³².

W XVIII wieku, pod wpływem myśli oświeceniowej, pogłębiło się ludzkie zrozumienie natury, nauki i logiki, zmieniła się też estetyka muzyczna. Ponadto kastraci w tym czasie przestali służyć rozwojowi fabuły operowej, lecz stali się gwiazdami sceny, dbającymi jedynie o jak najlepszą prezentację własnej techniki wokalnej. Ponadto w połowie XVIII wieku słynny kompozytor i reformator operowy Gluck dokonał wielkich przemian w formie ówczesnej opery, które sprawiły, że kastraci stopniowo stracili swoją pozycję³³.

W XIX wieku, pod wpływem Rewolucji Francuskiej, nastąpiły doniosłe zmiany w świadomości estetycznej. Nie chciano już oglądać nudnych i pustych spektakli, podczas których śpiewacy popisywali się jedynie swoim głosem, niczym pozbawione uczuć marionetki. Okrucieństwo zabiegów kastracyjnych spotykało się z coraz ostrzejszą krytyką. Tych nieludzkich praktyk zakazano najpierw we Włoszech, następnie w kolejnych krajach, co oznaczało zmierzch trwającej ponad 200 lat (1903 – zakaz papieski; od autora) epoki hegemonii kastratów na scenach całej Europy.³⁴ Warto też skonstatować, iż zmierzch „epoki kastratów” jest jednym z czynników warunkujących rozwój (od autora: innymi będą rozwój instrumentarium, rozwój faktury orkiestrowej vide „szkoła mannheimska”, wreszcie przemiany społeczne skutkujące rozwojem upowszechnieniem muzyki i powiększeniem kubatury sal koncertowych) tzw. „romantycznej” techniki wokalnej, której prekursorem był

³² Leslie Orrey and Rodney Milne. Opera: A Concise History (World of ATM) [M], Thames & Hudson, 1987: str.45

³³ Leslie Orrey and Rodney Milne. Opera: A Concise History (World of ATM) [M], Thames & Hudson, 1987: str.47

³⁴ Schneeman, Eric Olds. The German Reception of Christoph Willibald Ritter von Gluck in the Early Nineteenth Century [M], University of Southern California, 2013: str.55

francuski śpiewak Gilbert Duprez (rok 1837 debiut w partii Guglielmo w operze Rossiniego „Wilhelm Tell”).

Bardzo zmieniła się również tematyka librett operowych. Wcześniej na ich treść składały się głównie motywy religijne i historie arystokratyczne. Teraz jednak tematyka ta nie odpowiadała już zainteresowaniom publiczności, toteż twórcy operowi zwrócili się ku życiu zwykłych, prostych ludzi. Powiększyły się widownie i sceny operowe, wzrosły również składy orkiestr, a dawne techniki wokalne stały się niewystarczające dla zaspokojenia nowych potrzeb estetycznych w tych zmienionych warunkach. Popularność zyskiwały głosy męskie o gęstym rezonansie rozwijanym na bazie romantycznej techniki wokalnej, rosło także zainteresowanie gęstymi barwowo niskimi głosami męskimi, w tym jaśniejszą od typowego basa atrakcyjną barwą bas-barytonu (z zastrzeżeniem, iż tylko pewna część badaczy kataloguje głos bas-barytonowy jako oddzielną kategorię już w tym okresie; od autora). Pojawiało się coraz więcej partii operowych pisanych na ten typ głosu, który zaczął odgrywać coraz ważniejszą rolę w operach³⁵.

2.1.2. Rozwój i rozkwit głosu bas-barytonowego

Historycznie zasadniczy podział głosów w średniowieczu, ukonstytuowany wielogłosową strukturą polifoniczną wyglądał następująco: sopran/alt/tenor/bas

Baryton i mezzosopran jako oddzielna kategoria głosów pojawiają się w wieku XVII choć obejmują różne kategorie rozumienia pojęć. Obowiązujący dziś podział na sześć kategorii głosowych utrwalił się na przełomie XVIII i XIX w³⁶.

Przed okresem klasycyzmu, w epoce kastratów, kolejność partii przedstawiała się zazwyczaj następująco: sopran, kastrat (później kontralt) tenor i bas. Ponieważ podział i układ ról były w tym okresie bardzo związane ze schematem przyporządkowania danej barwy głosu do danej postaci, większość wykonawców niskich partii męskich mogła grać jedynie role starszych mężczyzn, ojców lub czarnych charakterów i inne role drugoplanowe, także mało znaczące role komiczne, jednak ich możliwości ekspresji dramatycznej były bardzo ograniczone. W okresie klasycyzmu sytuacja uległa zmianie. Jednym z głównych twórców, za których sprawą się to stało był Mozart. Dzięki swojemu geniuszowi muzycznemu i dramatycznemu (rozumieniu struktury napięć dramaturgii scenicznej) zmienił on

³⁵ Stanley Sadie. The New Grove dictionary of opera[M], London : Macmillan Press Limited, New York : Grove's Dictionaries of Music Inc 1992., str. 21

³⁶ Robert Cieśla, Klasyfikacja głosów operowych według Rudolfa Kloibera, Poligrafia Wyższego Seminarium Duchownego w Rzeszowie, Rzeszów 2005, str. 21

diametralnie rolę dramatyizmu w operze, a w ślad za tą przemianą, pozycja niskich głosów męskich również uległa znacznej poprawie. Bas (a wg późniejszych klasyfikacji także bas-baryton), który dotąd mógł jedynie grać role drugoplanowe i spełniać funkcje uzupełniające, teraz stał się ważniejszy i wreszcie mógł zaprezentować swoje unikalne możliwości wokalne. Mozart dokonał adaptacji niektórych ról w operach komicznych, przystosowując je do charakterystyki głosu, który w późniejszych klasyfikacjach, a przede wszystkim tej najważniejszej, czyli klasyfikacji głosów Rudolfa Kloibera z roku 1951 (*Handbuch der Oper*), zalicza cześć niskich mozartowskich partii do kategorii głosu bas-barytonowego. Wśród nich należy wymienić przede wszystkim Don Alfonso z opery *Così fan tutte* i Leporello z opery *Don Giovanni*. Don Alfonso z opery *Così fan tutte* jest postacią, która przewija się przez cały spektakl, spełniając ważną funkcję w rozwoju jego fabuły. Leporello to również dramaturgicznie bardzo ważna dramaturgicznie rola komediowa w *Don Giovanni*, znacznie ważniejsza, niż tenorowa partia don Ottavio. Partie niskich męskich głosów w twórczości Mozarta posiadają nie tylko ciężar dramatyczny, lecz także różnią się cechami charakteru, osobowością, motywami muzycznymi i bogatą ekspresją emocjonalną³⁷. Odegrały one ważną rolę w realizacji mozartowskiej koncepcji artystycznej, jego wizji opery i intencji twórczych, znacznie przy tym wzbogacając zasób środków wyrazu. Poczynając od Mozarta wiele wspaniałych ról barytonowych, basowych i bas-barytonowych jest stale obecnych na scenach operowych całego świata.³⁸

Od początku wieku XIX trzech wielcy mistrzowie opery włoskiej Rossini, Donizetti i Bellini zapoczątkowali nowy okres rozwoju opery włoskiej. Rossini to postać szczególna w historii włoskiej opery. *Tancredi*, skomponowany w 1813 roku, oznaczał zmianę jego stylu twórczego. Kolejne opery, takie jak *Il barbiere di Siviglia* kpiąca z feudalizmu, *L'italiana in Algeri* wychwalająca kobiecy urok, *Guillaume Tell* wyrażająca heroiczny patriotyzm czy *Semiramide* odzwierciedlająca walkę o władzę, wszystkie zawierały partie bas-barytonowe. Bej Algieru Mustafa w *L'italiana in Algeri*, postać pierwszoplanowa, to komediowy bas-baryton, którego - wynikający z zauroczenia Izabelą - rozkaz schwytania i jej uprowadzenia stanowią główną siłę napędową fabuły. Bartolo i Basilio w *Il barbiere di sivilgia* to kolejne doskonale przykłady komediowych partii bas-barytonowych. Postać Bartola jest osią dramaturgiczną przedstawienia, wszystko niemal kręci się wokół niego. Natomiast Basilio, nikczemnik i oportunistą, jest ograniczony, złowrogi, głupi i obłudny, przy tym zabawnie nieporadny w swych intrygach, czym wywołuje śmiech widzów, a czasem nawet nieco

³⁷ Hunter M. *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*[M], Princeton University Press, 1999, str. 85

³⁸ Hunter M. *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*[M], Princeton University Press, 1999, str. 101

politowania³⁹.

Niezwykle płodny Gaetano Donizetti napisał w swoim życiu 75 oper i jego opery również pełne są znakomitych ról bas-barytonowych. Do najlepszych można zaliczyć te z oper *L'elisir d'amore*, (Dulcamara) *Lucia di Lammermoor* (Raimondo) i *Don Pasquale* (don Pasquale)⁴⁰. W literaturze przedmiotu *Don Pasquale* i *L'elisir d'amore* Donizettiego i *Le Barbier de Séville* Rossiniego są wymieniane jako trzy główne włoskie opery komediowe przed pojawieniem się *Falstaffa* G. Verdiego.

Przywołanie istotne, bo w połowie XIX wieku w historii włoskiej opery pojawia się niezwykle ważna postać - Giuseppe Verdi, wybitny, jeśli nie najwybitniejszy kompozytor operowy wszechczasów. W swojej twórczości odwoływał się często do ważnych wydarzeń historycznych i legend heroiczych. Większość z jego tematów wiąże się ze złożonymi wydarzeniami historycznymi i społecznymi. Komponując arie dla swoich postaci, m.in. partii bas-barytonowych, Verdi w pełni wykorzystał swoją wyobraźnię i zdolności twórcze, nadając postaciom indywidualność, trójwymiarowość i pełnię życia. Poprzez nie właśnie subtelnie i niezwykle efektownie kreuje tło społeczne opery, rozwija fabułę, podkreśla wizerunki i osobowość bohaterów, co znacznie wzmacnia muzyczno-dramatyczne relacje dzieła operowego.⁴¹ Do najbardziej znanych z jego ról bas-barytonowych należą: tytułowy bohater opery *Attila*, król Filip z opery *Don Carlo*, generał Banco z opery *Macbeth* i don Ruiz Gomes de Silva z opery *Ernani*. Dramatyzm postaci Verdiego zwłaszcza ze środkowego i ostatniego trzeciego okresu twórczości wyprzedzał bezpośrednio następną ważny okres w historii rozwoju opery czyli narodziny weryzmu gdzie nie sposób nie wymienić Pietro Mascagniego czy Ruggiero Leoncavallo, a przede wszystkim ostatniego z największych włoskich kompozytorów wszechczasów Giacomo Pucciniego, w którego dorobku odnajdujemy jedną z najwspanialszych partii bas-barytonowych Barona Scarpie.

Inną niezwykle ważną postacią w historii opery był XIX-wieczny kompozytor niemiecki Ryszard Wagner. Stworzył on w ciągu swojego życia 13 oper, do których również sam napisał libretto. Miał on swoją własną wizję opery, w której kładł nacisk na dramaturgię, która wraz z muzyką tworzyć miała nieprzerwany, ciągły tok wydarzeń. Ogromną wagę przywiązywał do partii instrumentalnych, czyniąc z nich najważniejszy środek ekspresji. Role bas-barytonowe były bardzo częste w jego operach, a wśród najbardziej znanych wymienić warto Holendra z opery *Der Fliegende Holländer*, Wotana z opery *Die Hochzeit*, Hansa

³⁹ Fisher B D. A history of opera: Milestones and metamorphoses[M], Opera Journeys Publishing, 2005, str 110

⁴⁰ Smart M A, Budden J. Donizetti,(Domenico) Gaetano (Maria)[J]. Grove Music, 2020, str 79

⁴¹ Walker F. The Man Verdi[M]. University of Chicago Press, 1982, str 45

Sachsa z opery *Die Meistersinger von Nürnberg* i Parsifala z opery *Amfortas*.

Wraz z rozwojem opery kompozytorzy operowi stawiając coraz wyższe wymagania wokalistom, wymuszali niejako dokładniejsze podziały i klasyfikacja charakteryzujące coraz bardziej szczegółowo wymagania w zakresie m.in. wolumenu, barwy i skali i to niejako z ich powodu, bas-baryton stał się bardziej specyficzną i figuratywną partią operową. Leo Schützendorf, pierwszy wykonawca tytułowej roli w operze *Wozzeck* XX-wiecznego austriackiego kompozytora Albana Berga był właśnie bas-barytonem i choć głos jego nie był może piękny, miał jednak bardzo silną ekspresję dramatyczną i charakterystyczną barwę. Zastępujący go w kolejnych przedstawieniach śpiewacy władający głosem barytonowym, o wyższym zakresie głosu nie byli w stanie osiągnąć takiej barwy, co stanowi egzemplifikację bardzo specyficznych wymagań co do barwy głosu postaci w operze XX wieku⁴². Innym przykładem jest rola Jochanaana (św. Jana Chrzciciela) z opery *Salome* niemieckiego kompozytora Richarda Straussa. Jochanaan jest świętym prorokiem i stanowi obiekt gorączkowych zalotów Salome. Pomimo różnych oznak jej miłości, Jochanaan jest wobec niej całkowicie obojętny. Jestem przekonany, iż kompozytorowi nie było obojętne gdy kreślił linię wokalną tej postaci konstytuując ją pośrednio pomiędzy barytonem a basem. Barwa głosu Jochanaana doskonale wyraża zdecydowanie, gdy odrzuca zaloty Salome, oraz szczerłość i żarliwość, gdy nakłania Salome do szukania odkupienia. Wiek XX i następujący po nim wiek XXI w operze zachodniej charakteryzuje kultywacja osiągnięć epok poprzednich i stałe poszukiwania nowych koncepcji na bazie wypracowanego instrumentarium głosowego gdzie potrzeba jak najbardziej ścisłego katalogowania różnic pomiędzy poszczególnymi rodzajami głosów jest jednym ze środków definiujących warsztat kompozytorski i wykonawczy i w ten nurt wpisuje się jak miemam moja praca doktorska.

2.2 Różne typy postaci bas-barytonowych w operze europejskiej

2.2.1. Klasyfikacja według wieku

W długiej historii rozwoju opery narodziny, wzrost i rozwój partii bas-barytonowych przebiegał wg klasycznego schematu innych głosów, tyle że z przesunięciem czasowym, później. Jest to ważny typ głosu w operze, który jednak w początkowym okresie uznawany był za drugoplanowy i marginalizowany na scenie. Wraz z rozkwitem i rozwojem muzyki romantycznej, zainteresowanie różnorodnością barwy dźwięku sprawiło, że bas-baryton mógł

⁴²Sohu.com oceniło dziesięć najlepszych ról bas-barytonowych w operze
https://www.sohu.com/a/254068018_636365 2022.03.27

wreszcie zaprezentować swoje zalety, a role przeznaczone na ten typ głosu stały się stopniowo nieodłącznym i ważnym elementem opery, dzięki swojemu niepowtarzalnemu urokowi barwy kreując żywe i klasyczne postacie sceny operowej, których nie stworzyłyby inne głosy męskie. Można je sklasyfikować według wieku i da się wyróżnić następujące trzy typy:⁴³

1. Postacie ludzi starszych

Wśród postaci starców, czy też zaawansowanych wiekiem postaci granych przez bas-baryton wymienić można Don Alfonsa, filozofa-cynika z opery Mozarta *Così fan tutte* i Króla Filippo, ojca Don Carlo z opery Verdiego *Don Carlo*. Verdi przedstawia Filippo w różnych epizodach jako najwyższego obrońcę władzy, okrutnego króla, smutnego i osamotnionego w obliczu zdrady żony i dzieci, nieugiętego w chęci obrony starego porządku. Verdi użył skali bas-barytonu w kreacji tej postaci właśnie z uwagi na barwę głosu, odpowiadającą wyobrażeniom kompozytora co do typu postaci. I właśnie postać Filipa – króla wydają się posiadać wszystkie cechy charakterystyczne dla postaci bas-barytonowych tego typu: to postać króla tragicznego, zawieszona dramatycznie pomiędzy obowiązkami stanu, tak jak je rozumie, a osobistym dramatem (zdrada żony, konflikt z synem). Brzmienie bas-barytonu głosu o cechach głębokiego głosu basowego ale i dynamice głosu barytonowego pozwala na pełną interpretację tak silnie dramatycznej postaci.

2. Postacie w średnim wieku

Postacie operowe w średnim wieku grane przez bas-baryton to między innymi gubernator policji Scarpia z opery Pucciniego *Tosca*, Sir Falstaff z opery Verdiego *Falstaff* oraz generał Banco z opery *Macbeth*. Na przykładzie gubernatora policji Scarpia, możemy zaobserwować, że Puccini skorzystał tu z szerokiego zakresu głosowego (ambitusu) bas-barytonu oraz jego bogatej i zróżnicowanej barwy, aby żywo przedstawić wyrafinowaną podłość Scarpia. Przesadna uprzejmość jego *quid pro quo* w pierwszym akcie (oferty „coś za coś”), głośnie i gniewne groźby przy akompaniamencie chóru w „Te Deum”, ekscytacja w monologu w drugim akcie i jawne okrucieństwo w dialogu z Toscą - wszystko to ukazuje nam obraz chorego psychicznie, lecz dziwnie atrakcyjnego mężczyzny w średnim wieku, a głęboka, ciemna barwa bas-barytonu najlepiej oddaje tu charakter postaci (przynajmniej tak uważał sam kompozytor, a zdanie to podzielają liczni krytycy).

⁴³ Fisher B D. A history of opera: Milestones and metamorphoses[M], Opera Journeys Publishing, 2005, str. 80

3. Osoby młode

Postacie ludzi młodych postacie grane przez bas-baryton to np. Daland w operze Wagnera *Der Fliegende Holländer*, Colline w operze Pucciniego *La Boheme*, czy Escamillo w operze Bizeta *Carmen*, wreszcie Aleko w operze Rachmaninowa *Aleko*. Na przykładzie opery *Aleko*, widzimy że bohater Aleko jest szlachetnym młodzieńcem, który nienawidzi zgnilizny arystokratycznego społeczeństwa i opowiada się za wolnością. Zakochuje się w cygańskiej dziewczynie Zemfirze, kiedy jednak dowiaduje się, że ma ona romans z chłopcem cygańskim, zabija w szale rozpaczy oboje co nie znajduje zrozumienia w odbiorze społecznym i skazuje go nie tylko na wyrzuty sumienia ale i na społeczny ostracyzm. Aria *Ves tabor spit* wyraża jego wewnętrzną walkę i ból, wspomnienie pięknej miłości i narastającą zazdrość i nienawiść. Jej wykonanie wymaga wyjątkowej siły i elastyczności głosu bas-barytonowego. Równocześnie z zachowaniem ciemnej barwy głosu, należy tu pamiętać o odpowiedniej interpretacji postaci poprzez subtelną i bogatą ekspresję wokalną, by rejestry niższe, rezonans klatki piersiowej i głębokie brzmienie głosu wyraziły subtelność i czułość wewnętrznego świata postaci.

Podsumowując opisane przykłady, dzięki charakterystyce brzmieniowej bas-barytonu, partie te zostały uwolnione od wcześniejszych stereotypów pewnej ociężałości i niezdarności (często charakteryzującej partie basowe), w pełni prezentując swoje unikalne możliwości wykonawcze, ogromną siłę ekspresji emocjonalnej i wzbogacając kanony estetyki operowej o głos nieco smutny i melancholijny, ale jakże bliski ludzkiemu sercu.

2.2.2 Klasyfikacja według cech charakteru i wizerunku

1. Typ szorstki i śmiały

W operze zwykle to tenor gra postać przystojnego i szlachetnego młodzieńca, rolę księcia czy arystokraty, bas-baryton zaś, ze względu na swoją barwę, zwykle gra postać ojca, służącego, silnego męskiego adwersarza, a niekiedy postać mityczną. Torreador Escamillo u Bizeta to niezwykle mężczyzna o silnym charakterze. W operze rola ta jest wręcz kluczowa dla rozwoju dramaturgii, stanowiąc jakby „lont” wywołujący wybuch konfliktu. Escamillo, torreador, pojawia się w drugim akcie, w świetnym humorze przy akompaniamencie wiwatów chóru i tłumu. Zaraz po odśpiewaniu *Arii torreadora* pojawia się zaczątek wzajemnej miłości

między nim a Carmen, która bardzo szybko odpowiada na jego miłosne wyznanie. „Aria torreadora” to najważniejsza aria opisująca charakter postaci i kształtująca jej wizerunek. Nosi stylistyczne cechy bolera, wręcz zniewalając dynamicznym, quasi-marszowym rytmem. Mocny i dźwięczny ton bas-barytonu pasuje tutaj znakomicie, doskonale interpretując cechy wizerunkowe postaci i jej heroiczny blask. Ponadto zastosowanie techniki rezonansu wokalnego wyraża moc i zdecydowanie oraz bardzo realistyczne cechy psychologiczne postaci.

2. Typ dowcipny i zabawny

W trakcie swojego rozwoju, bas-baryton przeszedł – jak już o tym wspominałem - na scenie operowej długą ewolucję - od roli marginalnych do pierwszoplanowych. Partie bas-barytonowe we wczesnych operach nie były w pełni zdefiniowane i w wielu przypadkach głos ten wykonywał po prostu partie basowe. Jednak wraz z żywiołowym rozwojem muzyki w epoce klasycznej i romantycznej, zaszła potrzeba zróżnicowania i wzbogacenia barwy głosu, na którą to zwracano coraz większą uwagę. Kompozytorzy zaczęli tworzyć dużą liczbę arii operowych i pieśni artystycznych na ten właśnie typ głosu. W niektórych operach partia bas-barytonu uzyskała nawet pierwszoplanowe miejsce na scenie. Powstało wiele ról przeznaczonych na ten typ głosu, jak np. Dulcamara z opery Donizettiego *Napój miłosny*, czy Figaro z *Wesela Figara* Mozarta, lub Don Giovanni i Leporello z *Don Giovanniego* również Mozarta. Na przykładzie Leporello mamy służącego i towarzysza Don Giovanniego, postać o wyraźnych cechach komicznych. Sumiennie wypełnia rozkazy swojego pana, mimo sporych wątpliwości co do niektórych z nich. Służy swojemu panu od dawna, pozostając pod jego wpływem i od czasu do czasu starając się go nawet naśladować, lecz z powodu swojej tchórzliwej natury nie może mu dorównać. Mozart stworzył Leporello jako element nie tylko humorystyczny i zabawny, lecz także środek ożywienia fabuły, za którego pośrednictwem ukazywane są konflikty, uwikłania i cierpienia psychiczne Don Giovanniego i przepowiedziany zostaje jego tragiczny finał.⁴⁴

3. Typ podstępny i przebiegły

Ten typ pojawia się w wielu operach, a postaci mają różny status, wiek i charakter. Są wśród nich królowie (Filippo II), generałowie (Banco), szlachetni młodzieńcy (Aleko), torreadorzy (Escamillo), lecz i podstępni nikczemnicy, jak Basilio z opery Rossiniego *Il barbiere di Siviglia*. Scharakteryzuję jako przykład właśnie postać tego ostatniego. Jest on

⁴⁴ Fisher B D. A history of opera: Milestones and metamorphoses[M]. Opera Journeys Publishing, 2005, str. 112

niby nauczycielem muzyki Rozyny, lecz w rzeczywistości to współnik oszustw doktora Bartolo, pragnącego poślubić Rozynę, by zdobyć jej majątek. Przebiegły, chciwy i pozbawiony skrupułów, w obliczu korzyści finansowych gotów w każdej chwili zdradzić przyjaciela i zasady etyczne, co stanowi negatywną stronę tego rodzaju postaci, ludzi dążących do przetrwania za wszelką cenę. W arii Basilia *La calunnia è un venticello...* Rossini zastosował swoją ulubioną technikę wykorzystującą crescendo, a dzięki brzmieniu bas-barytonu, w partii uwidacznia się autentyzm emocji i intrygi, tworzących wielkie napięcie dramatyczne, które sprawia, że publiczność z zapartym tchem śledzi rozwój fabuły do samego końca. Jest to postać negatywna i komediowa zarazem, a nade wszystko odgrywająca bardzo ważną rolę w kreacji dramatycznego napięcia w drugim akcie.

Podsumowując przedstawioną (oczywiście mocno niekompletną, wyłącznie przykładową) listę wybranych reprezentatywnych dla głosu bas-barytonowego postaci w historii opery chciałbym podkreślić z pełnym przekonaniem, iż korzystanie z klasyfikacji obejmującej istnienie głosu bas-barytonowego pozwala dokładniej zdefiniować istotne elementy wyróżnionych partii operowych, stwarza narzędzie bardziej precyzyjnie analizujące wybrane zagadnienia. Wystarczy per analogiam przywołać rodzinę instrumentów saksofonowych (9 rodzajów!) by wskazać jak ważne i potrzebne jest dokładne skatalogowanie zakresu funkcjonowania danego rodzaju głosu.

Dużo pełniejszy obraz partii wchodzących w obszar zainteresowania głosu bas-barytonowego uzyskamy sięgając po dwa zestawienia sporządzone przez Rudolfa Kloibera, a przywołane w pracy habilitacyjnej prof. dr hab. Roberta Cieśli *Klasyfikacja głosów operowych wg Rudolfa Kloibera*:

- Role dla basa charakterystycznego w klasyfikacji Kloibera (Cieśla Robert, *Klasyfikacja....*, Poligrafia Wyższego Seminarium Duchownego w Rzeszowie, 2005, str. 101-13), gdzie znajdujemy 36 partii;

- Role dla barytona bohaterskiego (Heldenbaritone) w klasyfikacji Kloibera (Cieśla Robert, *Klasyfikacja....*, Poligrafia Wyższego Seminarium Duchownego w Rzeszowie, 2005, str. 101-13), gdzie mamy z kolei 93 pozycje;

Oba zestawy zostały następnie zacytowane w przywoływanej już pracy mgr Antoniego Olszewskiego (Olszewski, Antoni, *Głos bas-barytonowy – pojęcie, historia, repertuar i problematyka wykonawcza*, UMFC, 2001, str 27 do 31 jako tabele 6 i 7), 93 pozycje.

Niektóre pozycje powtarzają się w obu zestawieniach, a także należy brać pod uwagę iż dużo bogatszy zestaw dla bohaterskiego barytona nie da się w całości zastosować w przypadku głosu bas-barytonowego z racji zbyt wysokiej tessitury lub zbyt dużego

ambitusa gdy chodzi o górny rejestr.

Wobec niejednoznaczności, w stosowaniu różnych kryteriów przy definiowaniu partii bas-barytonowych mgr Antoni Olszewski, prócz sięgnięcia po dwa zestawy fachów z opracowania Kloibera, zastosował także w swojej pracy kryterium przeglądu dorobku repertuarowego czterech wybitnych śpiewaków, którzy przez wielu znawców tematu są klasyfikowani właśnie jako głosy bas-barytonowe. Pragmatyczny przegląd repertuarów wskazanych śpiewaków znakomicie uzupełnia ocenę możliwości głosu bas-barytonowego ale też unaocznia problemy w jego dokładnym zaklasyfikowaniu. Odsyłam zatem do archiwum prac dyplomowych UMFC i do przejrzania wzmiankowanych tabel:

- tabela nr 2: Role operowe w repertuarze Samuela Rameya (Olszewski, Antoni, Głos barytonowy..., UMFC, 2001, str 16-18)

- tabela nr 3: Role operowe w repertuarze Bryna Terfla (Olszewski, Antoni, Głos barytonowy..., UMFC, 2001, str 19-20)

- tabela nr 4: Role operowe w repertuarze Ildebrando d'Arcangelo (Olszewski, Antoni, Głos barytonowy..., UMFC, 2001, str 21-22)

- tabela nr 5: Role operowe w repertuarze Tomasza Koniecznego (Olszewski, Antoni, Głos barytonowy..., UMFC, 2001, str 23-25).

Konkludując rozważania na temat głosu bas-barytonowego w operowej literaturze europejskiej raz jeszcze pragnę podkreślić, iż wyróżnienie tej kategorii głosu ma bardzo istotne znaczenie praktyczne zarówno w dydaktyce jak i w praktyce artystycznej, stanowiąc istotną pomoc dla kształtowania indywidualnego repertuaru solistycznego czy to studenta czy dojrzałego już artysty. Mimo zatem niejednoznaczności przy definiowaniu głosu bas-barytonowego posługuję się tym terminem gdyż uważam go za najbardziej odpowiedni dla mojego głosu, także z racji najlepszego jego spozycjonowania.

Rozdział III

Historia rozwoju głosu bas-barytonowego w chińskiej twórczości operowej, analiza obecnej sytuacji bas-barytonu w chińskiej twórczości operowej oraz omówienie podstawowych czynników hamujących rozwój tego rodzaju głosu męskiego

3.1 Podrozdział pierwszy: Historia rozwoju chińskiego bas-barytonu

3.1.1 Charakterystyka procesu rozwoju niskich głosów męskich w operze chińskiej

Opera chińska (w jej nurcie wzorowanym na estetyce muzyki zachodniej) powstała w latach dwudziestych XX wieku, tworzona na wzór opery zachodniej, z wykorzystaniem elementów chińskiej opery tradycyjnej i regionalnych pieśni ludowych, a także narodowych motywów muzycznych. Początkowo większość twórców i artystów nie zdawała sobie sprawy z roli bas-barytonu na tym wczesnym etapie rozwoju chińskiej opery narodowej (tym bardziej, iż istnieje sporo niejednoznaczności w klasyfikacji tego głosu w uznanych klasyfikacjach europejskich jak o tym wspominałem w rozdziałach poprzednich). W owym czasie nie istniał jeszcze w Chinach wyraźny podział głosów, jak to miało miejsce na Zachodzie. Klasyfikacja postaci operowych oparta była na innych kryteriach, niż typ głosu. Często był to podział zgodny z tym przyjętym w tradycyjnej operze chińskiej, a więc całkowicie różny od zachodniego, preferujący co do zasady głosy wysokie gdy chodzi o główne postaci. Ze względu na ówczesne przyzwyczajenia i gust publiczności, śpiewak dysponujący barytonem lub bas-barytonem nie mógł zatem liczyć na większe perspektywy rozwojowe czy otrzymanie głównych ról, gdyż te typy głosu powszechnie uważano za "gorsze". Tego typu poglądy na baryton czy mezzosopran, nie wspominając już o bas-barytonie, w znacznym stopniu przyczyniały się do spowalniania rozwoju opery chińskiej.

W chińskiej operze tradycyjnej głos niski i masywny uważany był za nie dający odpowiednich warunków do rozwoju aktorowi operowemu. Dopiero powstanie pierwszej

chińskiej opery narodowej *Białowłosa*⁴⁵, stanowiące początek rozwoju nowej opery chińskiej, pozwoliło na stworzenie nowych kanonów estetycznych. Yang Bailao w tej operze to właśnie postać kreowana przez bas-baryton. Rola ta miała być pierwotnie przeznaczona dla tenora, jednak m.in. z powodów kolorystycznych związanych z wykonywaniem motywu pieśni Yang Bailao, ostatecznie zmieniono ją na bas-baryton, co okazało się znakomitym wyborem i spotkało z powszechną akceptacją. Jednak w tym okresie wokalistyka chińska nie posiadała jeszcze ustalonego systemu edukacyjnego i nie było jasności co do podziału głosów. Często też mylono baryton z basem.

Wraz z reformą i otwarciem oraz szybkim rozwojem gospodarczym, Chiny znalazły się, kolokwialnie rzecz ujmując, „bliżej świata”. Stopniowej zmianie ulegały też gusty estetyczne chińskich odbiorców opery. Baryton i bas-baryton charakteryzują się brzmieniem pełnym, głębokim i naturalnym, i te właśnie cechy stopniowo zaskarbiły uwagę i sympatię publiczności. Kiedy na scenie opery chińskiej, wzorem oglądanych postaci w spektaklach opery zachodniej, zaczął pojawiać się baryton (także bas-baryton), odkryto nagle, że ta wyjątkowa jakość brzmieniowa pozwala na lepszą ekspozycję niektórych typów postaci. Zwłaszcza postaci ludzi starych, ale też nieokrzęsanych ale też dojrzałych mężczyzn, zwłaszcza bohaterów. Pojawienie się i rozwój niskich głosów męskich zmieniło styl wokalny opery narodowej. Przełamaniu uległa monotonia, opera uzyskała więcej trójwymiarowości⁴⁶. Zmiany te pozwoliły na lepsze wykorzystanie charakterystyki niskich głosów męskich i ich rozwój, w tym rozwój bas-barytonu, w chińskiej operze narodowej. Zarzucono wreszcie pogląd, że ten rodzaj głosu, jako głos obcy (z obcej, zachodniej estetyki muzycznej) nie może być wykorzystywany w tradycyjnej operze chińskiej. Ta historyczna zmiana przyczyniła się do rozwoju chińskiej opery narodowej, zmieniając monotonię i schematyzm formalny, wzbogacając technikę wokalną i charakterystykę postaci. Dla przykładu, w operze *Pustkowie*⁴⁷ po raz kolejny przełamano stereotyp, każący powierzać główne role głosom wysokim. Postaci z tej opery Chouhu i Chang Wuye to odpowiednio baryton i bas-baryton. Tym samym męskie głosy średnie i niskie zdobyły sobie należne uznanie i sympatię chińskiej publiczności operowej (gdy chodzi o rodzimą twórczość), stając się ważnym elementem opery narodowej i odgrywając w niej znaczącą rolę.

⁴⁵ Opera *Yang Bailao* to dzieło zbiorowe, firmowane przez Akademię Sztuk Pięknych im. Lu Xuna w Yan'an Lu Xun, z librettem napisanym przez He Jingzhi i Ding Yi, oraz muzyką skomponowaną przez Ma Ke i Liu Chi. Jej premiera odbyła się 10 czerwca 1945 roku w Akademii im. Lu Xuna w Yan'an.

⁴⁶ Bai Hua: Analiza ról barytonowych w chińskich operach narodowych [J], Chizi, 2014-06-06: str.219

⁴⁷ Opera „Pustkowie” stanowi dokonaną przez Wan Fang adaptację sztuki pod tym samym tytułem autorstwa Cao Yu, z muzyką skomponowaną przez Jin Xianga. Jej premiera odbyła się w Pekińskim Teatrze Tianqiao w dniu 25 lipca 1987 roku.

3.1.2 Charakterystyka funkcji dramaturgicznej ról bas-barytonowych w chińskiej operze narodowej

Mimo obiektywnych kulturowych przeszkód hamujących rozwój wokalnych partii dla niskich głosów w procesie rozwojowym narodowej opery chińskiej, można się pokusić o sklasyfikowanie kilku cech charakteryzujących te partie wokalne w narodowym repertuarze.

1. Cechy narodowe

Istotną cechą ról bas-barytonowych w chińskiej operze narodowej jest właśnie ich narodowy charakter, przejawiający się w wielu aspektach, takich jak słowa, forma wokalna, styl czy ekspresja emocji. Ta uwaga dotyczy praktycznie wszystkich typów ról w operach chińskich, gdyż tak jak to zostało wspomniane wcześniej rozwój opery chińskiej opartej o estetykę zachodniej sztuki operowej przebiega od początku jako trend aspirujący do integracji i adaptacji elementów narodowej kultury w nowo - przyswajanej i rozwijanej formie. I tak w operze *Białowłosa*, powstałej na motywach opowieści ludowej, popularnej na pograniczu Shanxi i Hebei *Białowłosej wróżki* (Luo Changxiu z Syczuanu), która została uratowana przez Partię Komunistyczną po tym, jak przez 11 lat ukrywała się w górach i lasach po ucieczce z domu obszarnika, któremu została sprzedana w niewolę, mamy w tle opowieść o konflikcie pomiędzy biednymi chłopami i obszarnikami w ówczesnym społeczeństwie półfeudalnym. Tragiczne losy bohaterów Yang Bailao i jego córki Xi'er stanowią wyraz krytyki ucisku wobec ludu pracującego w społeczeństwie feudalnym, zmuszającego ludzi do niewolniczej pracy. Jednocześnie, tragiczne losy córki ubogiego chłopca są pochwałą walki ciężko pracującego ludu z siłami feudalnymi, nieustępliwej walki o nowe, szczęśliwsze życie. W operze *Białowłosa* wykorzystano zachodnią metodę notacji muzycznej na pięciolinii, a zarazem wykorzystano elementy chińskiej muzyki ludowej, z jej bogactwem i różnorodnością lokalnych stylów. Postacie są żywe, a ich tragiczne przeżycia odwzorowują się w ariach. Libretto opery zawiera również pewne elementy konstrukcji konfliktu dramaturgicznego charakterystyczne dla zachodniej sztuki operowej co jest krokiem wprzód w dynamizowaniu akcji w stosunku do tradycyjnych spektakli teatru Yangko. Yang Bailao to postać ojca głównej bohaterki. Objętościowo nie jest to duża rola i występuje jedynie w pierwszej części opery. Yang Bailao to biedny rolnik, który uprawia pole dzierżawione od bogatego właściciela ziemskiego Huang Shiren'a. Z uwagi na niespłacony

dług ukrywa się przed poszukującymi go sługami swojego wierzyciela. Chcąc spotkać się z córką z okazji Święta Wiosny⁴⁸. Zostaje jednak zauważony przez ludzi bogacza, którzy zmuszają go, wobec niewypłacalności, do sprzedania jedynej córki w niewolę. Nie mając wyjścia odciska na dokumencie sprzedaży swój palec jako pieczęć, po czym w poczuciu bezradności, żalu winy - popełnia samobójstwo⁴⁹. W całym utworze Yang Bailao ma kilka solowych fragmentów. „Dziesięć mil wiatru i śniegu” to pieśń, którą śpiewa w Noc Noworoczną, po powrocie do domu z ucieczki przed swoim wierzycielem. Jest to adaptacja ludowej piosenki z Shanxi *Wyrwanie korzeni pszenicy*. Jej rytm jest kojący i stabilny, linia melodyczna opada, tworząc atmosferę bezradności i smutku, odzwierciedlającą sytuację pogrążonego w nędzy Yang Bailao, uciskanego i niezdolnego do stawienia oporu. Z kolei arię *Niebo jest bezlitosne* śpiewa po tym, jak zostaje zmuszony do odcisnięcia swoich linii papilarnych na dokumencie sprzedaży córki. Stanowi ona jego wybuch żalu i oburzenia. Motyw główny ma charakter recytacyjny, nawiązując do środków wyrazu tradycyjnej opery chińskiej i wyraża, przesycone negatywnymi emocjami, wręcz nienawiścią, głębokie oskarżenie ówczesnego porządku społecznego.

We wczesnych operach chińskich, pod wpływem opery tradycyjnej, nie dzielono ról według rodzajów głosu, lecz według tradycyjnych chińskich typów postaci Dan, Jing, Mo i Chou⁵⁰, które określały charakter postaci⁵¹. Wraz z rozwojem wokalistyki i opery atrakcyjność niskich głosów męskich w tym głosie pośredniego jakim jest bas-baryton stopniowo przyciągała coraz większą uwagę twórców, poszerzając barwową paletę kreacji postaci, szczególnie gdy chodzi o postaci starszych wiekowo mężczyzn. Postać Yang Bailao w *Białowłosej* stanowi początek ról bas-barytonowych w operze chińskiej. Rola ta nie tylko zdobyła ogromną sympatię publiczności, lecz również stała się przykładem narodowego stylu w śpiewie bas-barytonowym, który jest odąd nieodłącznym elementem chińskiej opery narodowej.

⁴⁸ To najważniejsze chińskie święto, które podobnie do świąt Wielkanocnych jest świętem zmiennym przypadającym w okresie pomiędzy 21 stycznia a 20 lutego,

⁴⁹ Wang Kun: Studium charakterystyki artystycznej partii Yang Bailao w operze „Białowłosa” [J], Muzyka współczesna, 2021(07): str. 122

⁵⁰ Tradycyjna klasyfikacja ról w operze chińskiej dzieli je na pięć kategorii: „sheng”, „dan”, „jing”, „mo” i „chou”. „Sheng” to kategoria roli męskiej, dzieląca się na podkategorie „Laosheng”, „Hongsheng”, „Xiaosheng”, „Wusheng” i „Wawasheng”; „dan” to postacie kobiece, wśród których wyróżniamy „Qingyi”, „Huadan”, „Wudan”, „Daomadan”, „Laodan”, „Tiedan” i „Guidan”; kategoria „jing”, zwana również „Hualian”, to postacie o twarzach pomalowanych na jaskrawe kolory; „mo” to postacie mężczyzn w średnim wieku lub starszych, często pojawiających się na samym początku spektaklu i grających główne role; „chou” to postacie męskie lub kobiece o charakterze komediowym.

⁵¹ Zhao Xianjun: Rzut oka na charakterystykę klasycznych ról barytonowych w operze narodowej [J] Edukacja artystyczna, 2019 (01): str. 84

2. Charakter epoki

Arcydzieła sztuki i klasyczne kreacje artystyczne są zwierciadłem czasu, świadectwem i zapisem rozwoju wydarzeń. Od wczesnych chińskich oper narodowych *Białowłosa* i *Siostra Jiang*, w których podjęto pierwsze próby adaptacji elementów struktury muzyki zachodniej, poprzez opery *Pustkowie* i *Cang Yuan* powstałe w dużo większym powiązaniu ze stylistyką opery zachodniej, aż do obecnej twórczości, forma artystyczna opery chińskiej uległa daleko idącemu zróżnicowaniu. Opera *Pustkowie* powstała na bazie adaptacji sztuki Cao Yu dokonanej przez jego córkę Wan Fang, pod tym samym tytułem, z muzyką skomponowaną przez Jin Xianga. Dzieło zostało powszechnie okrzyknięte operą narodową nowej ery. Słynny chiński krytyk muzyczny Jia Qihong⁵² skomentował kiedyś: „Sukces opery *Pustkowie* jest wynikiem bogatej ekspresji złożonych i sprzecznych nastrojów jej bohaterów poprzez ruchy, śpiew i grę aktorską, dzięki czemu widzowie mogą zobaczyć sceniczne obrazy z krwi i kości, zarówno artystyczne, jak i realistyczne.”⁵³ Z kolei słynny chiński dyrygent Yu Long⁵⁴ tak ocenił tę operę: „Powodem, dla którego opera *Pustkowie* jest nazywana kamieniem milowym w historii rozwoju nowej opery chińskiej jest to, że różni się ona zasadniczo od tradycyjnej twórczości operowej pod względem zastosowanych technik kompozycji, myśli przewodniej i koncepcji artystycznej, co znajduje wyraz zwłaszcza w organicznym połączeniu elementów muzycznych i dramatycznych w jedną spójną całość, w której muzyka wokalna i instrumentalna, recytatyw i aria pozostają ze sobą w ścisłym i logicznym związku.”⁵⁵ Wcześniejsze chińskie opery narodowe w większości podejmowały wątki walki rewolucyjnej i przejawiały pewien schematyzm. *Pustkowie* przełamało tę tradycję, zapoczątkowując nową erę w rozwoju opery narodowej. Jest to pierwsza opera narodowa, w której główną rolę powierzono głosowi niskiemu. Zbiegły z więzienia Qiu Hu, mężczyzna w średnim wieku, pragnie zabić swojego wroga Jiao Yanwanga (tego, który go niesprawiedliwie wtrącił do więzienia). Ten jednak, jak się okazuje, już zmarł, gdy tymczasem jego syn Jiao Daxing, poślubił ukochaną Qiu Hu z dzieciństwa, Jin Zi. W przeszłości pomiędzy Qiu Hu i Jiao

⁵²Ju Qihong, urodzony w Szanghaju w 1943 r., jest pracownikiem naukowym Instytutu Badań Muzycznych Chińskiej Akademii Sztuki, członkiem Chińskiego Towarzystwa Muzycznego i Komitetu Teorii Chińskiego Towarzystwa Muzycznego oraz znanym chińskim krytykiem muzycznym. Założyciel znaczącego kwartalnika naukowego „Muzykologia Chińska” i zastępca jego redaktora naczelnego, pierwszy zastępca redaktora naczelnego ogólnochińskiego tygodnika muzycznego „Chińskie Wiadomości Muzyczne”, pierwszy prezes i redaktor naczelny narodowego miesięcznika rozrywkowego „China Broadway”. Od dawna zajmuje się pracą badawczą i krytyką muzyki współczesnej, teatru muzycznego opery oraz badaniami nad estetyką muzyki.

⁵³Ju Qihong – komentarz do opery „Pustkowie”: https://baike.baidu.com/item/Opera_Wilderness/7220766?fr=aladdin 2022.03.30

⁵⁴Yu Long, urodzony w Szanghaju w lipcu 1964 roku, wiceprzewodniczący Chińskiego Towarzystwa Muzycznego, znany dyrygent oraz Rektor Konserwatorium Centralnego.

⁵⁵Yu Long – komentarz do opery „Pustkowie”: <http://ent.sina.com.cn/j/2012-10-11/14283761469.shtml> 2022.03.30

Daxingiem nie było nienawiści, jednak żądza wywarcia zemsty na jego ojcu sprawia, że Qiu Hu zabija Jiao Daxinga, po czym ucieka z Jin Zi. Kiedy zostają otoczeni przez pościg, pragnąc ratować ukochaną kobietę, Qiu Hu przebija się sztyletem i umiera. Choć Chang Wuye, rola bas-barytonowa w tej operze do ról głównych nie należy, to jednak, podobnie jak inne postacie, posiada swój jakże bogaty świat wewnętrzny i wyrazistą osobowość. Chang Wuye jest zarządcą w domu właściciela ziemskiego Jiao Daxinga i choć to postać drugoplanowa, w rzeczywistości jest niezwykle ważny w rozwoju fabuły. Nędzny, snobistyczny, podstępny, przebiegły, upadły, poządlivy, nikczemny, uzależniony od alkoholu i pozbawiony zasad moralnych, doskonale uosabia charakter wielu ludzi epoki feudalnej.

3. Integracja

Choć chińska opera narodowa tkwi swoimi korzeniami w kulturze narodowej, to jednak chce podążać szlakiem rozwojowym zachodniej formy operowej, odzwierciedlając integrację kulturową Chin i Zachodu, co przejawia się głównie w dwóch aspektach: strukturze podziału ról i technikach wokalnych⁵⁶. Pod względem podziału ról, postać Yang Bailao w operze *Białowłosa* stanowi punkt przełomowy, poszerzenie struktury podziału głosów w operze o niskie głosy męskie, zaś postać Chang Wuye w *Pustkowiu* to pierwsza śmiała próba stworzenia roli bas-barytonowej. Kolejna, bogatsza wokalnie i dramaturgicznie rola to partia Yuan Siminga w operze *Smutny świt*⁵⁷. Te trzy role ilustrują proces rozwojowy chińskiej opery narodowej w aspekcie adaptacji palety barwowej niskich głosów męskich. Na długo przed otwarciem się chińskiej sztuki operowej na estetykę belcanto istniała (i istnieje do dziś) rodzima estetyka wokalna zwana „śpiewem narodowym”. Po zainicjowaniu procesu integracji z kulturą europejską, dążąc do osiągnięcia większej artystycznej spójności, nie tylko kompozytorzy ale i sami wykonawcy podejmowali starania mające na celu połączenie tych dwu systemów śpiewu. W blisko 100-letniej historii rozwoju opery w Chinach w wielu partiach głosowych i w wykonaniach wielu znakomitych śpiewaków łączono te dwie metody śpiewu. Na przykład Si Yigui⁵⁸, pionier chińskiej pieśni artystycznej, Tian Haojiang⁵⁹,

⁵⁶ Yang Shuguang, He Rong: Porównanie chińskiego i europejskiego śpiewu operowego [J], Muzyka Chińska, 2011 (04): str. 211

⁵⁷ "Smutny świt" skomponowany przez Guan Xia. Premiera odbyła się w pekińskim teatrze Tianqiao w dniu 22 września 2001 roku.

⁵⁸ Si Yigui (1915-1994), mężczyzna, urodzony w Szanghaju, chiński basbaryton, śpiewak operowy, pionier chińskiej pieśni artystycznej. Występował na deskach San Francisco Opera House, Taipei Concert Hall, New York Carnegie Hall, The Hague Opera House i innych renomowanych międzynarodowych oper, śpiewając chińskie pieśni artystyczne. Wykonał również wiele klasycznych oper zachodnich, takich jak „Książę Igor”, „Aida” czy „Die Zauberflöte”. Laureat Nagrody Międzynarodowego Towarzystwa Fonograficznego w Paryżu i Nagroda Edisona w Holandii

⁵⁹ Tian Haojiang (ur. 1954), mężczyzna, pochodzący z Jincheng w prowincji Shanxi, chińsko-amerykański

założyciel „I Sing Beijing – Międzynarodowego Programu dla Młodych Wokalistów w Śpiewaniu po chińsku”, czy słynny śpiewak Shen Yang⁶⁰, zdobywca złotego medalu BBC Cardiff Vocal Competition. Wszyscy oni wnieśli wielki wkład w połączenie *belcanto* i chińskiego śpiewu narodowego, promując chińską kulturę na Świecie i pozostawiając wiele klasycznych pieśni i kreacji.

Zanalizowane w rozdziale drugim problemy ze standaryzacją głosu bas-barytonowego w operze zachodniej co oczywiste dotyczą także opery chińskiej. Nie sporządzono też w związku z powyższym katalogu partii przypisanych do głosu bas-barytonowego, do którego można by się odwołać w praktyce dydaktycznej czy artystycznej. Pozostaje zatem pragmatyczna metoda wskazana przez Antoniego Olszewskiego w jego cytowanej już pracy magisterskiej, czyli sięgnięcie do repertuaru wykonawczego śpiewaków dysponujących głosem o charakterystyce bas-barytonowej. W tym celu wybrałem trzech chińskich śpiewaków, których przed chwilą wymieniłem w opisie zagadnienia, czyli do repertuaru wykonawczego Shi Yigui, Tian Haojiang’a i Shen Yang’a. Prześledzenie wykonywanego przez nich repertuaru z opery zachodniej daje nam przesłanki do pozycjonowania partii z opery chińskiej jako partii bas-barytonowych.

śpiewak basbarytonowy. W 1991 podpisał kontrakt z Metropolitan Opera House i od tego czasu występował w wielu znanych teatrach operowych, grając w ponad 1300 spektaklach 40 różnych utworów operowych.

⁶⁰ Shen Yang (1984-), słynny chiński basbaryton, urodzony w Tianjin w Chinach, zdobywca jedynej Złotej Nagrody w BBC Cardiff World Singer Competition w Wielkiej Brytanii w roku 2007. W 2008 zdobył nagrodę artystyczną Borletti-Buitoni Trust w Londynie. W kwietniu 2009 podpisał kontrakt z Metropolitan Opera. Wystąpił w wielu koncertach specjalnych pieśni artystycznych i wykreował wiele klasycznych ról operowych.



Zdjęcie Si Yigui

Lista pieśni artystycznych śpiewanych przez Si Yigui i ról odgrywanych przez niego w operach⁶¹

Chińskie pieśni artystyczne śpiewane przez Si Yigui		
Autor tekstu	Kompozytor	Nazwa utworu
Yue Fei	Pieśń starożytna	Man Jianghong
Li Zhiyi	Qing Zhu	Mieszkam u źródeł Rzeki Jangcy
Cao Xueqin	Liu Xue'an	Poemat o czerwonej fasoli
Anonim	Anonim	Siostra Tęcza
Liu Xue'an	Huang Zi	Wchodzenie w śnieg w poszukiwaniu śliwy
Duanmu Hongliang	He Luting	Na rzece Jialing
Liu Bannong	Zhao Yuanren	Jakże mam za nią nie tęsknić
Pan Zinong	Liu Xue'an	Ballada o Wielkim Murze
Zhong Shigen	Huang Zi	Pieśń o Tianlun
	Pieśń ludowa z Yunnan	Wielka wierzba nadrzeczna
	Pieśń ludowa z Hebei	Wypas bydła
	Pieśń ludowa z Hebei	Odprowadzając kochanka

⁶¹ https://www.youtube.com/results?search_query=%E6%96%AF%E4%B9%89%E6%A1%82 2022.04.01

	Pieśń ludowa z Qinghai	W tym odległym miejscu
	Pieśń ludowa z Tybetu	Pieśń Woźnicy
	Pieśń ludowa z Tybetu	Taniec młodości
	Pieśń ludowa z Anhui	Bęben kwiatowy Fengyang
Zagraniczne pieśni artystyczne śpiewane przez Si Yigui (dostępne do sprawdzenia)		
Autor tekstu	Kompozytor	Nazwa utworu
Émile de Saint-Amand Deschamps	Hector Berlioz	Roméo et Juliette Op. 17 and H. 79.
D. Merezhkovsky	S. Rachmaninof	Oh stay, my love, op. 4 no. 1
M.L. Yanov	S. Rachmaninof	Morning, op. 4 no .2
A. Pushkin	S. Rachmaninof	Oh, never sing to me again! op. 4 no. 4
A.K. Tolstoy	S. Rachmaninof	The Harvest of Sorrow, op. 4 no. 5
N. Minsky	S. Rachmaninof	Love's Flame, op. 14 no. 10
F. Tyutchev	S. Rachmaninof	Spring Waters, op. 14 no. 11
S. Nadson	S. Rachmaninof	By the Grave, op. 21 no. 2
Galina	S. Rachmaninof	How fair this spot, op. 21 no. 7
A. Tchekhov	S. Rachmaninof	Come let us rest, op. 26 no. 3
D. Merezhkovsky	S. Rachmaninof	Christ is risen, op. 26 no. 6
	Franz Schubert	Die Liebe hat gelogen, D. 751
	Franz Schubert	Geheimes, D. 719
	Franz Schubert	Totengräbers Heimwehe, D. 842
	Franz Schubert	Fischerweise, D. 881
	Franz Schubert	An Schwager Kronos, D. 369
	Hugo Wolf	Grenzen der Menschheit
	Hugo Wolf	Ein Ständchen Euch zu bringen kam ich her
	Hugo Wolf	Der Genesene an die Hoffnung

	Hugo Wolf	Der Musikant
	Hugo Wolf	Morgenstimmung
	Modest Mussorgsky	Songs and Dances of Death
	Francis Poulenc	Chansons gaillardes
	Alexander Tcherepnin	Going Home to Celebrate New Year, op. 71, no. 4
	Alexander Tcherepnin	So Far Away, op. 95, no. 5
	Alexander Tcherepnin	My Darling Hung-Tsai, op. 71, no. 6
	Alexander Tcherepnin	Buffalo Boy, op. 95, no. 4
	Chinese folk song	Flower Drum Song
	Russian folk song	Volga Boatmen
Heinrich Heine	Robert Schumann	Dichterliebe op. 48
Bible	Johannes Brahms	Vier ernste Gesänge
Pietro Metastasio	Mozart	"Alcandro, lo confesso... Non sò, d'onde viene", K. 294
	Mozart	"Mentre ti lascio", K. 513
	Mozart	"Per questa bella mano", K. 612
	Antonín Dvořák	Biblical Songs, Op.99
Friedrich Schiller	Beethoven	Beethoven Symphony No. 9 — Ode to Joy
Role operowe w repertuarze Yigui Si		
Kompozytor	Opera	Rola
Mozart	Die Zauberflöte	Sarastro
Mussorgsky	Boris Godunov	Boris Godunov
Giuseppe Verdi	Simone Boccanegra	Jacopo Fiesco



Tian Haojiang w „Il Barbiere di Siviglia” Rossiniego

Lista postaci operowych wykreowanych przez Tian Haojianga⁶²

Postacie z oper zachodnich		
Kompozytor	Opera	Rola
Bellini	Norma	Oroveso
Bellini	I puritani	Sir Giorgio
Bizet	Carmen	Escamillo
Berlioz	La damnation de Faust	Méphistophélès
Tchaikovsky	Eugene Onegin	Eugene Onegin
Donizetti	Lucia di Lammermoor	Raimondo Bidebent
Donizetti	Caterina Cornaro	Andrea Cornaro
Gounod	Faust	Méphistophélès
Floyd	Susannah	Olin
Mozart	Le nozze di Figaro	Figaro
Mozart	Don Giovanni	Don Giovanni Leporello
Mozart	Die Zauberflöte	Sarastro

⁶² Feng Lixing: Studium sztuki wokalne Tian Haojianga [D], Zhejiang Normal University, 2015

Massenet	Le Cid	Don Diègue
Mussorgsky	Boris Godunov	Boris Godunov
Offenbach	Les contes d'Hoffmann	Lindorf
Ponchielli	La Gioconda	Alvise Badoero
Prokofev	Guerra e pace	Kutuzov
Puccini	La Bohème	Colline
Puccinii	Tosca	Barone Scarpia Cesare Angelotti
Puccini	La rondine	Rambaldo
Puccini	Turandot	Timur
Rossini	Il Barbiere di Siviglia	Don Basilio
Rossini	L'italiana in Algeri	Mustafà
Rossini	Otello	Elmiro
Rossini	Il signor Bruschino	Gaudenzio
Rossini	Il turco in Italia	Selim
Rossini	La gazza ladra	Podestà Gottardo
Rossini	La Cenerentola	Alidoro
Rossini	Maometto secondo	Maometto secondo
Verdi	Oberto, Conte di San Bonifacio	Oberto
Verdi	Nabucco	Zaccaria
Verdi	I Lombardi alla prima crociata	Pagano
Verdi	I due Foscari	Jacopo Loredano
Verdi	Attila	Attila Leone
Verdi	Macbeth	Banco
Verdi	I masnadieri	Massimiliano Moor
Verdi	Jérusalem	Comte de Toulouse
Verdi	Luisa Miller	Wurm
Verdi	Rigoletto	Monterone Sparafucile
Verdi	La forza del destino	Padre Guardiano

Verdi	Don Carlos	Filippo II
Verdi	Aida	Ramfis
Postacie z oper chińskich		
Tan Dun	Poeta Li Bai	Li Bai
Xu Aoshan	Pałac Pamięci Matteo Ricciego	Matteo Ricci
Lei Lei	Sierota Rodziny Zhao	Cheng Ying
Guo Wenjing	Wielbłąd Xiangzi	Liu Siye
Qian Nanzhang	Malowana dusza	Pan Zanhua
Tan Dun	Cesarz Qin Shihuang	Generał Wang

Jako znakomity i słynny chiński basbaryton, Shen Yang podejmuje własne starania na rzecz integracji chińskich i zachodnich technik śpiewu, dlatego wielokrotnie występował jako solista z Filharmonikami berlińskimi i nowojorskimi czy Hong Kong Philharmonic Orchestra. Występował też z renomowanymi orkiestrami, takimi jak Orkiestra Teatru Maryjskiego, w repertuarze koncertowym od barokowych oratoriów po współczesną muzykę XX-wieczną. W ramach Beijing Music Festival, Shanghai Music Festival i Hong Kong Arts Festival zorganizował cykl koncertów (m.in.: Koncert solowy niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej, Koncert Specjalny utworów Huang Zi, Koncert pieśni artystycznej Mahlera, Koncert piosenki artystycznej z okazji stulecia w Chinach, Sesję pieśni artystycznej z okazji stulecia utworzenia ChRL oraz solowe koncerty pieśni dawnych i współczesnych chińskich kompozytorów), podczas których zaprezentował własne interpretacje chińskich pieśni artystycznych techniką bel canto.



W czerwcu 2007 Shen Yang zdobył jedyną Złotą Nagrodę w BBC Cardiff World Singer Competition w Wielkiej Brytanii



Shen Yang w „La Boheme” Pucciniego

Lista postaci operowych wykreowanych przez Shen Yanga w operach⁶³

Postacie z oper zachodnich		
Mozart	Don Giovanni	Masetto Don Giovanni
Mozart	Le nozze di Figaro	Figaro
Puccini	La Bohème	Colline
Händel	Rodelinda	Garibaldo
Rossini	La Cenerentola	Alidoro
Schoenberg	Gurre-Lieder	Bauer
Wagner	Der Fliegende Holländer	Holländer
Postacie z oper chińskich		
Jin Xiang	Pustkowie	Chang Wuye

3.1.3 Charakterystyka struktury wokalnejs partii bas-barytonowych w chińskiej operze narodowej

1. Struktura opery tradycyjnej

Narodowa kwintesencja kultury chińskiej, opera pekińska, ma za sobą ponad 200 lat historii, która uczyniła ją symbolem narodu chińskiego, powszechnie znanym i lubianym przez wszystkie grupy etniczne, a także publiczność poza granicami Chin. Współczesna chińska opera narodowa, w jej nurcie tradycyjnym, odziedziczyła nie tylko bogatą tradycję chińskiej muzyki ludowej i lokalnych form operowych, lecz przede wszystkim tradycję opery pekińskiej, jako główną i najważniejszą formę teatru muzycznego, z jej systemem artykulacji, oddychania i rezonansu, które można porównywać z powszechnie uznaną na świecie techniką wokalną, jaką stanowi belcanto. Rezonans w operze pekińskiej determinowany jest płcią, osobowością, temperamentem oraz stylem, podkreślając osobowość postaci i indywidualną stylistykę wykonania. Na przykład w operze Białowłosa Xi'er to dziewczyna ze wsi, która choć wiecie ubogie życie, jej wdzięk, uroda, niewinność i prostota pełne są naturalnego piękna, toteż wykonując tę partię uchwycić trzeba dziewczęcą niewinność, śpiew powinien być bardzo słodki, a głos czysty i elastyczny. Postać Yang Bailao z tej samej opery to z kolei obraz uciśnionego chłopca, reprezentującego biedne warstwy dawnego społeczeństwa. Jest

⁶³ Ma Ning, Wang Zhengjun: Sztuka śpiewu bez śpiewu - wywiad z młodym piosenkarzem Shen Yangiem [J] Sztuka wokalna, 2013(03): str. 52-56.

lojalny, uczciwy, o życzliwym usposobieniu, a jego głos powinien być stosunkowo silny i nośny. Bohater opery *Pustkowie* Chou Hu to postać pełna nienawiści i miłości, o charakterze tajemniczym i wyalienowanym. Ta wyjątkowa postać stanowi połączenie ekspresji realistycznej z postacią człowieka ciężko dotkniętego przez los, co wyraża się w atonalnych technikach nawiązujących do tradycyjnej opery chińskiej, co w efekcie daje sylwetkę niezwykle złożoną i skomplikowaną psychologicznie.⁶⁴ Bohater Qu Yuan w operze *Qu Yuan* jest dworzaniem króla Huai z państwa Chu. Jest to człowiek prawy, honorowy i oddany swojemu krajowi. Wcielając się w tę rolę trzeba nie tylko oddać charakter szlachetnego ministra, lecz także jego psychologiczne przemiany i sposób zachowania w różnych sytuacjach. Przede wszystkim jednak, na sztukę wykonawczą opery tradycyjnej składa się szereg elementów, takich, jak śpiew, recytacja, gra sceniczna, walka wręcz i choreografia. Istnieją techniki wykorzystania na scenie rąk, oczu, ruchów ciała czy chodzenia, a w śpiewie ważne są oddech, właściwa intonacja i artykulacja, wykorzystanie narządów mowy i rezonans. Na przykład fragment *Wieje Północny Wiatr* z opery *Białowłosa* (przykład 3-1-1) prezentowany w wersji wykonawczej Guo Lanying.⁶⁵

Przykład 3-1-1 *Wieje Północny Wiatr*⁶⁶

⁶⁴ Wang Zhida: Studium wizerunku postaci i edukacji estetycznej w operze *Pustkowie* [D], East China Normal University, 2021

⁶⁵ Guo Lanying, pochodząca z Pingyao w prowincji Shanxi, chińska sopranistka i aktorka operowa. Zagrała kolejno Xi'er w operze *Białowłosa*, Liu Hulan w *Liu Hulan*, Xiaoqin w *Małżeństwie Xiaoerhei*, Dou E w *Niesprawiedliwości Dou E*, a także w operach *Wiosenny grzmot* i *Czerwona jutrzienka*. Wniosła pionierski wkład w ustanowienie nowego systemu operowego w Chinach i jest znaną przedstawicielką nowej chińskiej opery narodowej.

⁶⁶ Ma Ke: *Białowłosa* [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2004: str. 52

Adagietto 小柔板

北风 (那个) 吹, 雪花儿 (那个) 飘,

Adagietto 小柔板

mp

雪花儿 (那个) 飘, 年 来 到。

mp

13

Guo Lanying, która studiowała operę pekińską, szeroko wykorzystywała zaczerpnięte z tej tradycji stylizowane ruchy, zarówno w gestykulacji, jak i sposobie poruszania się po scenie. Przy dźwiękach melodyjnego preludium Xi'er wkracza na scenę szybkim i lekkim krokiem, na samym wstępie prezentując już technikę poruszania się charakterystyczną dla estetyki opery pekińskiej, po czym odwraca się plecami do publiczności i wybiega pod wiatr i zacinający śnieg. Jest to tradycyjny akcent rozpoczynający, zwany *qifan*⁶⁷. Już w tej pierwszej scenie widzimy wyraźny element przeciwności losu. Xi'er uderzona wiatrem i śniegiem, cofa się nagle, osłaniając twarz rękami. Gesty te symboliczne wprowadzają widza w mającą się wydarzyć historię. Te konwencjonalne gesty wprowadzają widza w rzeczywistość sceniczną, co stanowi jeden z najbardziej klasycznych środków wyrazu chińskiej opery tradycyjnej. *Śnieżynki wirują na wietrze za drzwiami* śpiewa Xi'er wykonując gest otwierania drzwi. „Otwieranie drzwi” to również bardzo typowa stylizacja z chińskiej opery tradycyjnej, złożona z szeregu czynności i gestów o charakterze symbolicznym, ponieważ drzwi te istnieją jedynie w wyobraźni. Przed otwarciem drzwi trzeba najpierw pomyśleć o otwarciu zamka. Następnie, gdy pcha się drzwi, pamiętać trzeba, że dawne

⁶⁷Qi fan: Wykonywanie określonej symbolicznej czynności w tradycyjnej operze chińskiej, służącej jako przygotowanie przed rozpoczęciem partii wokalne. W przedstawieniach operowych często trzeba pamiętać o zasadach „chcąc iść do przodu, najpierw zrób krok do tyłu” oraz „chcąc poruszyć się w prawo, najpierw porusz się w lewo”, stanowiących kanon harmonii i piękna rytmu ruchów ciała.

chiński drzwi były dwuskrzydłowe, więc kiedy otwieramy lewą stronę, musimy równocześnie otwierać i prawą. Po ich otwarciu trzeba zwracać uwagę na kroki. Progi w dawnych chińskich domach były bardzo wysokie, a zwyczaj zabraniał nadeptania na nie stopą, konieczne jest zatem odpowiednio wysokie uniesienie nogi. Po przejściu przez próg, należy się zaś odwrócić i zamknąć drzwi za sobą. Cały ten ciąg czynności otwierania nieistniejących drzwi wymaga zatem ścisłej koordynacji ruchów rąk, oczu i ciała. W klasycznych inscenizacjach wg kanonów opery tradycyjnej np. w duecie postaci Yang Bailao i Huang Shirena z opery narodowej *Białowłosa* odnaleźć możemy zarówno tradycyjne wzory recytacyjne, jak i stylistykę ruchu właściwą operze pekińskiej. W poszczególnych scenach recytacja przeplata się ze śpiewem, jak np. w scenie ilustrującej próżne błagania Yang Bailao o litość, czy w scenie gdy chciwy Huang Shiren za wszelką cenę domaga się spłaty długu, co znacznie zwiększa efekt dramatyczny tej sceny, ukazując bezradność i panikę starca.⁶⁸

2. Charakterystyka fonologii chińskiej

Rozwój procesu znaczenia niskich głosów męskich w chińskiej operze narodowej trwa już wiele lat i podlega tym samym procesom, które dokonują się w pozostałych typach głosów. Asymilacja muzycznej i wokalne estetyki zachodniej jest ukierunkowana od samego początku na zachowanie tożsamości narodowej oraz wielowiekowego kulturowego kolorytu, stąd też adaptując poszczególne elementy sztuki czy to muzycznej czy wokalne czy każdej innej gdy chodzi o sztuki koegzystujące w dziele operowym jak scenografia, kostium, ruch, taniec czy gra aktorska chińscy twórcy i artyści starają się wypracować styl, w którym czerpiąc z najlepszych wzorców sztuki zachodniej asymilują je z elementami decydującymi o narodowym kolorycie estetycznym, tam gdzie jest to możliwe lub też wypracowują taką specyfikę wykonania, gdzie narodowy rys jest dostrzegalny i istotny.

Na język chiński składają się: wymowa, słownictwo i gramatyka. Wymowa jest materialną podstawą języka, słownictwo jest materiałem obrazowym języka, gramatyka jest prawem strukturalnym języka wyrażającym określone znaczenie.

Artykulacja w śpiewie nawiązuje do języka mówionego, a elementy fonetyczne tego języka są następujące:

(1) Dźwięk (*sheng*)

Jest to spółgłoska początkowa sylaby, zwana także nagłosem. Sylaby chińskie najczęściej zaczynają się od spółgłosek, zwanych „spółgłoskami inicjalnymi”, lub

⁶⁸ Liu Kuo: Stylu śpiewu i charakterystyka artystyczna ról barytonowych w chińskiej muzyce wokalne [D], China Conservatory of Music, 2017 (06)

„nagłosami”. Istnieją jednak nieliczne sylaby zaczynające się od samogłoskami, jak na przykład ubranie (i), dom (u) czy a (a). Te szczególne przypadki zwane są sylabami o „nagłosie zerowym”.

W języku chińskim istnieje 21 spółgłosek inicjalnych, podzielonych na siedem typów:

1. Głoski dwuwargowe: b, p, m
2. Głoski zębowo-wargowe: f
3. Głoski przedniojęzykowe: d, t, n, l
4. Głoski środkowojęzykowe: j, q, x
5. Głoski tylnojęzykowe: g, k, h
6. Głoski językowo-zębowe: z, c, s
7. Głoski wymawiane z uniesionym językiem: zh, ch, sh, r

W tradycyjnej chińskiej teorii muzyki wokalne, zgodnie z pozycją artykulacyjną poszczególnych głosek, wyróżnia się nie siedem, lecz pięć kategorii, zwanych „pięcioma dźwiękami”:

1. Głoski wargowe: b, p, m, f
2. Głoski językowe: d, t, n, l
3. Głoski zębowe: j, q, x
4. Głoski syczące: z, c, s, zh, ch, sh, r
5. Głoski gardłowe: g, k, h

(2) Rym ("yun")

Mianem rymu określa się głoski stanowiące końcową część sylaby, czyli jej wygłos. Głoski te pozwalają na wyartykułowanie przedłużonych dźwięków. Jest 35 takich głosek, które dzielą się na następujące trzy typy:

1. Samogłoski pojedyncze. Są to podstawowe pojedyncze samogłoski. Należą do nich: a, o, e, i, u, ü
2. Samogłoski złożone. Są to złożenia samogłosek. Należą do nich: ai, ei, ao, ou, ia, tj. iao, iou, ua, uo, uai, uei, iue
3. Samogłoski nosowe. Są to samogłoski nazalizowane. Należą do nich: an, en, ian, in, uan, uen, iuan, iun, ang, eng, iang, ing, uang, ueng, iong, ong

W tradycyjnej chińskiej teorii muzyki wokalne, zgodnie z miejscem artykulacji wyróżniamy cztery kategorie samogłosek:

1. Wymawiane z otwartymi ustami. Podczas artykulacji siła generowana jest w tylnej części jamy ustnej i koncentruje się w gardle. Należą do nich: a, o, e
2. Wymawiane z zaciśniętymi zębami. Podczas artykulacji siła generowana jest

w przedniej części jamy ustnej i koncentruje się w zębach. Należy do nich samogłoska "i" na początku sylaby, pojawiające się w dość nielicznych przypadkach.

3. Wymawiane z zamkniętymi ustami. Podczas artykulacji siła generowana jest w całej jamie ustnej i koncentruje się w zamkniętych ustach. Należy do nich samogłoska "u" na początku sylaby, pojawiająca się w dość nielicznych przypadkach.

4. Wymawiane z zaciśniętymi ustami. Podczas artykulacji siła generowana jest w wargach i koncentruje się w wargach. Należy do nich samogłoska "ü" na początku sylaby, pojawiająca się w dość nielicznych przypadkach.

(3) Rym (*zhe*)

W istocie *zhe* to także rym, ale jest to jego specjalna forma. Oznacza to, że zgodnie z pewnymi zasadami, rymy z takim samym lub podobnym wygłosem pogrupowane zostały w kategorii, tak że wszystkie chińskie znaki są podzielone na kilka kategorii według tej właśnie zasady.

Od czasów starożytnych do współczesności podział *zhe* przeszedł długą ewolucję. Stopniowo malała ilość kategorii i upraszczały się jego zasady. W czasach dynastii Tang i Song wyróżniano 206 grup rymów, wkrótce jednak liczba ta zmalała do 106⁶⁹. W traktacie Zhou Deqinga *Zhongyuan Yinyun* z okresu panowania dynastii Yuan opisano już tylko 19 grup rymów, jednak w innym traktacie, *Hongwu Zhengyun* z wczesnego okresu panowania dynastii Ming pojawiło się ich 76 grup⁷⁰. Po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej, w wyniku długich i szczegółowych studiów i dyskusji, dokonano daleko idącego uproszczenia i unifikacji, zgodnie z fonetyką dialektu Mandaryńskiego, pogrupowano znaki według takich samych lub podobnych rymów, wyróżniając 13 grup rymicznych, stanowiących obowiązujący do dziś podział *zhe*⁷¹. Owe *Trzydzieści grup zhe* to:

1. Fahua Zhe Należą do nich: a, ia, ua
2. Subo Zhe Należą do nich: o, uo, e
3. Miexie Zhe Należą do nich: ie, üe
4. Yiqi Zhe Należą do nich: i, ü
5. Gusu Zhe Należy do nich: u
6. Huai Laizhe Należą do nich: ai, uai
7. Huidui Zhe Należą do nich: ei, uei
8. Yaotiao Zhe Należą do nich: ao, iao

⁶⁹ Zhou Deqing: *Fonologia Równin Centralnych* [M], Zhonghua Book Company, 1978: str. 1-2

⁷⁰ Le Shaofeng, Song Lian: *Hongwu Zhengyun* [M], National Library Press, 2020: str. 10-15

⁷¹ Wang Ning, Liu Wei: *Język mandaryński* [M], Higher Education Press, 2021: str. 120-132

9. Youqiu Zhe Należą do nich: ou, iou
10. Yanqian Zhe Należą do nich: an, ian, uan, üan
11. Renchen Zhe Należą do nich: en, in, un, ün
12. Jiangyang Zhe Należą do nich: ang, iang, uang
13. Zhongdong Zhe Należą do nich: eng, ing, ueng, ong, iong

Zhe stanowi zasadę, według której poeci tworzą swoje utwory. Również i słowa pieśni artystycznych powinny rymować się zgodnie z zasadami *zhe*. Również i wokalista powinien wyrażać fonologiczne piękno języka chińskiego poprzez dokładną i piękną wymowę w śpiewie. W wokalistyce nie mówimy zazwyczaj o *zhe*, lecz o rymach. Podkreślamy znaczenie zasad rymowania, które bywają różne w przypadku poszczególnych grup *zhe*.

(4) Ton (*diao*)

Ton jest bardzo charakterystycznym elementem fonetyki języka chińskiego. W języku chińskim istnieją cztery tony i różne sylaby w zależności od intonacji przyjmują różne znaczenie. *Cztery tony* języka chińskiego odgrywają ważną rolę w semantyce i rozróżnianiu znaczeń słów i prawidłowej ich artykulacji. To samo słowo wypowiedziane w innym tonie będzie miało zupełnie inne znaczenie.

Również i tony ulegały ewolucji na przestrzeni historii. W klasycznym języku chińskim cztery tony to: *ping* (*yin ping* i *yang ping*), *shang*, *qu* i *ru*. We współczesnym chińskim znaki wymawiane w tonie *ru* zalicza się do pierwszych trzech kategorii, natomiast pierwszą kategorię *ping* podzielono na *yin ping* i *yang ping*.

1. *Yin Ping*. Nie wznosi się ani nie opada, jest oznaczany symbolem „-”.
2. *Yang Ping*. Wznosi się z niskiego rejestru i jest oznaczany symbolem „/”.
3. *Shangsheng*. Od połowy niskiego rejestru opada, a następnie wznosi się do połowy wysokiego rejestru i jest oznaczany symbolem „V”.
4. *Qusheng*. Od wysokiego rejestru opada do niskiego, oznaczany symbolem „\”.

Zmiany tonalne służą nie tylko do rozróżnianiu słów o odmiennym znaczeniu, ale także odzwierciedlają piękno chińskiej fonologii. Dlatego musimy rozróżniać te cztery tony. Słowa takie jak: matka, konopie, koń, besztanie, wymawiane jako "ma", posiadają zupełnie różne znaczenie; podobnie jest z wyrazami radość, dzwonek, powolny, zmiana (wszystkie wymawiane jako "huan", ale w różnych tonach), czy dym, mowa, oczy, wstręt (wszystkie wymawiane jako "yan", ale w różnych tonach). Pomyłka w intonacji wyrazu w śpiewie określany jest po chińsku jako "daozy", czyli "pomyłony znak" i stanowi bardzo poważny błąd.

(5) Głowa, brzuch i ogon znaku/sylaby

W wymowie chińskich znaków tradycyjnie wyróżnia się trzy części: *głowę* (nagłos), *brzuch* (część centralną lub wygłos) i *ogon* (końcówkę) słowa, na przykład w wyrazie: „gao” (wysoki), *głowę* stanowi g, *brzuchem* jest a, a *ogonem* o; w wyrazie "guang" (światło), *głową* jest g, *brzuchem* u, *ogonem* zaś -ang.

Artykulację rozpoczynamy zatem od *ugryzienia słowa*, jak to się określa po chińsku, czyli wymówienia początkowej spółgłoski. Nagłosami sylab w większości są spółgłoski, których nie można wydłużać, a zatem owo *ugryzienie* powinno być zgrabne, krótkie i mocne, a przede wszystkim poprawne. Musi pojawić się element "wybuchu", lecz "wybuch" ten winien być krótkotrwały.

Następnie musimy poprawnie *wypluć brzuch* wyrazu, czyli kontynuować artykulację dalszej jego części. Ów *brzuch* słowa jest samogłoską, którą w wymowie możemy wydłużyć, dlatego w śpiewie musimy zadbać o jej płynność, łagodność, bogactwo i barwę. Gdy wyśpiewamy początek słowa, musimy natychmiast przejść do śpiewania jego *brzucha*. Jednocześnie konieczne jest utrzymanie stanu artykulacji całości sylaby, a więc kształtu ust, oddechu i precyzji wymowy.

Na koniec konieczne jest jeszcze wymówienie końcówki słowa, jego *ogona*, co określa się jako *powrót do rymu*. Końcówkę wyrazu w języku chińskim określa się również jako rym. Niektóre słowa kończą się samogłoską, a niektóre spółgłoską. W każdym przypadku należy tę czynność wykonać dokładnie, lekko i precyzyjnie.

Belcanto powstało wraz z narodzinami opery, a samo określenie oznacza „piękny śpiew”. Celem osiągnięcia tego „piękna” śpiewu, priorytetem opery w estetyce *belcanto* pozostaje wysoce ujednolicona pozycja głosowa. Jednak ze względu na specyfikę języka, w operze chińskiej nie można ujednoczyć pozycji do jednego punktu, co czyni sytuację bardziej skomplikowaną. Jeśli weźmiemy za przykład arię *Dziesięć mil wiatru i śniegu* z opery *Białowłosa: Niebo zabija trawę z jednym korzeniem, a powódź zrywa most zbudowany z jednej deski* (Przykład 3-1-2), analiza wyglądać będzie następująco:

Przykład 3-1-2 „Dziesięć mil wiatru i śniegu”⁷²

⁷² Wen Hengtai: Zbiór pieśni do nauczania barytonu [M] Guangdong Higher Education Press 2000(05): str. 157

Znaki "单" (dan) i "尽" (jin) śpiewane są wysoko, jasno i w sposób bardzo skoncentrowany, co stanowi nawiązanie do stylu chińskiej opery tradycyjnej. Nagłos wyrazu artykułowany jest wysoko i mocno, wygłos zaś prosto i zdecydowanie. Musimy tu również trzymać się zasady poprawnej wymowy czterech tonów języka chińskiego. Kiedy śpiewane jest słowo „山” (shan), konieczne jest skoncentrowanie głosu w rejestrze głosu naturalnego, bez używania falsetu, ponieważ tylko w ten sposób można oddać tę tradycyjną charakterystykę stylistyczną. Trzeba ponadto podkreślić całość kształtu słowa, intensyfikując ekspresję emocjonalną i sprawić, by melodia płynnie przebiegła przez cały wyraz, od jego głowy, poprzez *brzuch*, aż do *ogona*. Wymowa wyrazu "天" (tian) we frazie „Niebo zabija trawę z jednym korzeniem" i wyrazu "淹" we frazie "powódź zrywa most zbudowany z jednej deski" różni się od standardowej wymowy tych wyrazów określonej powszechnie przyjętymi regułami transkrypcji pinyin. Śpiewając świadomie podkreślamy te słowa i wyrażenia, aby uniknąć bezbarwności ekspresji.

W tym procesie rozwojowym niezwykle doniosłą rolę odgrywa specyfika języka chińskiego, z jego fonetyką i prozodią. Wydaje się, iż unikalna prozodia języka chińskiego stanowi element całkowicie wyjątkowy, niespotykany w językach zachodnich. Każdy znak chiński jest nośnikiem znaczenia słowa, ale też emocji (artykułowanej poprzez intonację, akcent, tempo, rytmu czy rym.), a połączenie tych elementów służy kreacji wizerunkowej postaci, rozwojowi fabuły opowieści i oddziaływaniu na publiczność, ale też można stwierdzić, iż bez elementów charakterystycznych dla struktury języka chińskiego stanie się on po prostu niezrozumiały, zatem dokonując zabiegów adaptacyjnych sztuki belcanto na potrzeby języka chińskiego należy też dokonać istotnych modyfikacji celem zachowania przejrzystości istotnych elementów struktury językowej. Charakterystyczne kreacje artystyczne łączące znak i dźwięk, emocję, nastrój, formę, rytm czy charakter odzwierciedlają dążenie do harmonii pomiędzy dźwiękiem i rytmem w chińskiej operze

narodowej.⁷³

3.2 Przyczyny rzadkości występowania ról bas-barytonowych we współczesnej operze chińskiej

3.2.1 Przyczyny historyczne

Na Zachodzie opera była od wieków znana i poważana, jednak w feudalnych, w owym czasie, Chinach niewiele o niej wiedziano. Pierwszymi wykonawcami operowymi byli ludzie Zachodu, przez co występowały trudne do przezwyciężenia bariery językowe. Początki opery zachodniej były więc w Chinach bardzo trudne. Dopiero pod koniec panowania dynastii Qing dwór cesarski przyjął politykę akceptacji zdobyczy zachodniej nauki i techniki. Wyasygnowano specjalne fundusze i wybrano niewielką liczbę najbardziej obiecujących i utalentowanych młodych ludzi, którzy pojechali na studia za granicą. To właśnie oni stali się pionierami nowoczesnej zachodniej edukacji w Chinach. Pierwsza grupa powracających z zagranicy studentów przywozła ze sobą do kraju nowoczesne zachodnie technologie i koncepcje, które otworzyły im oczy na świat. Przywieźli oni jednak coś jeszcze - skarb zachodniej kultury klasycznej: sztukę operową. Nie tylko stworzyli własny system zachodnich koncepcji operowych, lecz także niektórzy z nich tacy jak np. Liang Qichao i inni ludzie o wzniosłych ideałach, podjęli odważną próbę naśladowania Zachodu, tworząc formę pieśni szkolnych. W rezultacie pojawiły się szkolne widowiska dramatyczne w stylu chińskim, zaadaptowane z zachodnich oper lub innych zachodnich gatunków wokalnych.

W okresie wojny oporu przeciwko japońskiej agresji w 1937 roku, pośród zamętu i wojennej zawieruchy, muzycy, którzy wrócili ze studiów zagranicznych, tłumaczyli libretta zachodnich oper, ćwiczyli nowy repertuar i organizowali spektakle, by opera nadal się rozwijała, a wychodząc naprzeciw ówczesnym potrzebom społecznym, wykorzystywali muzykę i operę jako środek krzewienia patriotyzmu i ducha narodowego. Wszakże dość szybko, ze względu na burzliwą sytuację wewnętrzną, zagraniczne grupy operowe przestały pojawiać się w Chinach i opera na długo zniknęła z chińskich scen. Byli jednak ludzie, których sercom bliska była ta sztuka, ludzie, którzy pragnęli, by chińska scena operowa na powrót rozbłysła. Podjęli oni próby twórczego naśladownictwa zachodnich technik twórczych oraz łączenia ich z bogactwem narodowego dziedzictwa muzyki chińskiej, zgodnie

⁷³ Shao Jingmin: Ogólna teoria współczesnego języka chińskiego [M.], Shanghai Education Press, 2016: str. 15

z własnymi koncepcjami twórczymi. W ten sposób powstała nowa opera chińska, która jednak z uwagi na ograniczenie stwarzane przez ówczesną sytuację społeczną przez długi czas utrzymywała się na niezmiennym, dość przeciętnym, poziomie artystycznym, nie mogąc konkurować z twórczością zachodnią. Tym samym także rozwój głosu bas-barytonowego przebiegał bardzo powoli. Dziesięć lat rewolucji kulturalnej⁷⁴ – w ciągu których zwalczano wszelką indywidualność bardzo niekorzystnie odbiło się na rozwoju całej chińskiej wokalistyki. Rozwój bas-barytonu uległ wręcz zatrzymaniu, a nawet cofnięciu, doświadczając potężnego regresu i dopiero wraz z reformami i otwarciem oraz przyspieszeniem rozwoju cywilizacji zarówno materialnej, jak i duchowej, nastąpiło przyspieszenie rozwoju zarówno mezzosopranu, jak i bas-barytonu.

Opera chińska dość wyraźnie różni się od europejskiej. Opery niemieckie czy francuskie stanowiły style narodowe, powstałe jednak w zgodzie ze wzorcami wypracowanymi przez operę włoską. W Chinach natomiast opera pojawiła się w okresie Ruchu Czwartego Maja. Burżuazja chińska była wówczas bardzo słaba i nie zdołała zaakceptować tej obcej sztuki. Chińczycy byli od wieków przyzwyczajeni do własnej opery tradycyjnej. Nie rozumieli opery przywiezionej z Europy opery zachodniej i stylistyki belcanto. Dopiero druga połowa XX zmienia dynamikę procesów integracyjnych i asymilujących jako konsekwencja rozwoju ekonomicznego Chin.

3.2.2 Zderzenie różnych koncepcji estetycznych

Tak zwana *...estetyka muzyczna, to specyficzne preferencje i upodobania społeczne względem muzyki, obowiązujące w określonym środowisku społecznym. Stanowi ona nie tylko osobistą świadomość subiektywną, lecz także długotrwałą akumulację w umysłach ludzkich, prowadzącą do powstania wspólnych, ogólnie przyjętych kanonów estetycznych*⁷⁵. Muzyka wokalna to jedna z powszechnych potrzeb życia człowieka. Ta artystyczna forma ekspresji emocjonalnej funkcjonowała i funkcjonuje w różnych krajach, narodach, środowiskach społecznych i geograficznych, a także w różnych okresach historycznych. Już za czasów panowania dynastii Song w Chinach istniała „opera południowa”, stanowiąca załóżek późniejszej tradycyjnej opery chińskiej (w rozumieniu tradycyjnego chińskiego teatru muzycznego odmiennego od opery zachodniej). W wyniku ponad 800 lat ewolucji i rozwoju, powstały liczne szkoły i style operowe, jak opera songowska (song zaju), opera Yuan (yuan zaju) czy opera Kun (kunqu), a ostatecznie również - najbardziej rygorystyczna pod

⁷⁴ Zheng Yang: O estetyce w kompozycji muzyki wokalne [J], Dziennik kulturalny, 2011(03): str. 75

⁷⁵ Zheng Yang: O estetyce w kompozycji muzyki wokalne [J], Dziennik kulturalny, 2011(03): str. 75

względem formalnym - opera pekińska. Style te bardzo się od siebie różnią, łączy je jednak fakt integracji muzyki i dramatu w spójną formę sztuki scenicznej⁷⁶. W ten sposób, w ciągu wieków, wykształciła się w Chinach specyficzna estetyka narodowej muzyki wokalne, podlegająca wpływowi tradycji. Tradycyjna opera chińska, tkwiąca swoimi korzeniami głęboko w tradycji ludowej, nie tylko nosi wyraźne cechy narodowe, lecz również charakteryzuje się szczególną barwą głosu, wysokością tonu, artykulacją i prozodią. Pod wpływem tej ukształtowanej tradycją świadomości estetycznej uważano, że głosy wysokie i jasne brzmią lepiej i pełniej oddają poziom artystyczny wykonawcy. Te przyzwyczajenia stanowiły i nadal stanowią poważną barierę na drodze rozwoju bas-barytonu, a także innych głosów średnich i niskich w Chinach.

Ponadto, bas-baryton należy do konceptualnej klasyfikacji partii opery zachodniej, a na jego technikę śpiewu wywarło swój wpływ belcanto, a przede wszystkim, przy stale powiększanym brzmieniu orkiestry i powiększanej kubaturze scen operowych potrzeba wyselekcjonowania dodatkowego oznaczenie rejestrowego, który w ściśle określonym zakresie wysokości prezentowałby najlepszą jakość brzmieniową. Połączenie *belcanto* ze śpiewem narodowym opartym na praktyce i tradycji, nieuchronnie prowadzi do powstania problemów. Odczuwana przez chińskiego melomana swoista niestabilność i nadmierna wibracja głosu (w porównaniu do znanej estetyki chińskiego śpiewu narodowego), niewyraźna artykulacja wynikająca z przesunięcia akcentu na potrzeby wypracowania odpowiedniej przestrzeni rezonansowej to czynniki utrudniające akceptację obcej koncepcji estetycznej. Także z punktu widzenia państwa, w którym kładzie się tak duży nacisk na muzykę narodową, zwraca się uwagę na zmiany brzmienia, rymu, tonu i struktury sylab, intonację, wycucie językowe i inne niuanse mamy spory problem z asymilacją obcej estetyki brzmienia. Niemożliwość zrozumienia słów odbiera (w tradycyjnym odczuciu estetycznym) jakikolwiek sens aktowi śpiewu, jednocześnie powodując, że zanika łączność i zrozumienia pomiędzy artystą i publicznością, ta ostatnia zaś dotkliwie odczuwa powstałą barierę, w wyniku czego ostatecznie odwraca się od tak niezrozumiałej sztuki. Opisane powyżej problemy z recepcją muzyki zachodniej bardzo długo hamowały procesy integracyjne i asymilacyjne, mimo dużej fascynacji muzyką zachodnią w odbiorze prezentowanych spektakli i koncertów z wykonawcami zagranicznymi.

Wreszcie patrząc z perspektywy historycznej zauważamy, iż na Zachodzie sztuka operowa dość szybko stała się jakby znakiem przynależności do elity społecznej, znakiem statusu uprzywilejowanego, gdy tymczasem w Chinach jej tradycyjna forma miała bardzo

⁷⁶ Mo Liyun: Chińska opera pekińska [M], Współczesne Chiny Press, 2008(02): str. 26

szeroki zasięg odbioru wręcz ludowy i w operze zachodniej z chińskiego punktu widzenia jakby brakuje tego poczucia estetyki popularnej, ludowej. W całym tym procesie niskie głosy męskie a szczególnie bas – baryton były postrzegane jako tradycja obca, nie rodzima, co budziło zażarte spory i nie stwarzało zachęty dla rodzimych kompozytorów do otwierania się mentalnie na ten zakres brzmieniowy w głosach męskich.

3.2.3. Powstawanie utworów

Omawiając rozwój głosu bas-barytonowego w Chinach, należy też wspomnieć o jego roli i funkcji w wykonawstwie pieśni artystycznej, by obraz wyłaniający się z analizy stanu rzeczywistego był rzetelny.

*Mówi się, że pieśń jest zapisem pulsu życia epoki, głosem woli ludu, ideałów i ambicji mas. Uosabia ludzkie przekonania i uczucia. Jest ściśle związana z wizerunkiem kraju i jego świadomością kolektywną. Zwłaszcza wartość artystyczna zawarta w pieśni stanowi wytwór umysłu artysty, stając się istotną częścią życia duchowego odbiorców*⁷⁷. Dlatego twórczość pieśni stanowi siłę napędową rozwoju wokalistyki. W dzisiejszym wysoko rozwiniętym społeczeństwie materialistycznym i konsumpcyjnym, niejako dla przeciwwagi, coraz więcej uwagi poświęca się potrzebom naszego życia duchowego. Organizowane są liczne imprezy i konkursy muzyczne, rozwija się również twórczość wokalna. Od organizowanej corocznie Noworocznej Gali Piosenki⁷⁸ czy Konkursu o Nagrodę Złotego Dzwonu⁷⁹ poczynając a na bogactwie muzyki udostępnianej w zasobach Internetu kończąc, mamy przestrzeń gdzie wciąż pojawiają się nowe utwory, nieustannie wzbogacające skarbnicę naszej muzyki. Sytuacja jest zatem dynamiczna i stwarza przesłanki do pozytywnego myślenia o przyszłości. Warto jednak zauważyć, że mówiąc o twórczości na bas-baryton w repertuarze chińskim tu i teraz, trudno nam będzie znaleźć jakieś konkretne przykłady. Katalog utworów na bas-baryton ogranicza się aktualnie do kilku pieśni artystycznych, jak *Na rzece Jialing*, *Tęczowa dziewczyna*, *Rzeka płynie na wschód* oraz dwóch partii Yang Bailao i Chang Wuye z chińskich oper narodowych *Białowłosa* i *Pustkowie*. Z kolei powszechna wiedza o tym

⁷⁷ Yu Dugang, Cai Yuanhong: Nauczanie muzyki wokalne [M], Shanghai Music Publishing House, 2009(07): str.206

⁷⁸ Gala Noworoczna, zwana Galą Święta Wiosny, to wieczór kulturalny organizowany dorocznie przez Centralną Rozgłośnię Radiową i Telewizyjną z okazji obchodów Chińskiego Nowego Roku. Powstał w 1979 roku, oficjalnie otwarty w 1983 roku, a w 2014 roku został uznany za projekt narodowy. Impreza obejmuje różne formy artystyczne, takie jak skecze, piosenki, śpiew i taniec, akrobatykę, magię, operę czy cross talk, skupiając przed ekranami widzów liczną publiczność i tworząc świąteczny nastrój pod hasłami „Cały Świat świętuje” i „Śpiewajmy, radując się dostatkami”.

⁷⁹ Ufundowana w 2001 roku nagroda Chińska Muzyczna Nagroda Złotego Dzwonu stanowi interdyscyplinarną profesjonalną nagrodę artystyczną, zatwierdzoną przez Centralny Departament Propagandy i współfinansowaną przez Chińską Federację Kół Literackich i Artystycznych oraz Chińskie Towarzystwo Muzyczne.

rodzaju głosu w operze zachodniej, gdy chodzi o chińskich twórców czy melomanów, również ogranicza się do zaledwie kilku klasycznych arii z uwagi na fakt, iż katalog prezentowanych w Chinach oper zachodnich jest ograniczony do tych najbardziej popularnych.

3.2.4 Podsumowanie

Autor uważa zatem, iż powolny rozwój twórczości na bas-baryton i niewielka liczba utworów wynikają z następujących przyczyn:

- Po pierwsze to kryteria przyjętego na wstępie podziału głosów. Po ponad dziesięciu latach okresu *reform i otwarcia*, pojawiła się w Chinach grupa wybitnych śpiewaków i pedagogów, którzy przyczynili się rozwojowi chińskiej wokalistyki. Jeden z nich, pedagog Shen Xiang, wyszkolił grupę wybitnych śpiewaków basowych i pedagogów, takich jak Wen Kezheng, Zhao Dengying oraz Peng Kangliang. Jednak podział głosów w chińskiej muzyce wokalne nie uwzględniał jeszcze wówczas klasyfikacji obejmującej pełne spektrum zróżnicowania i głosy męskie dzielono jedynie na tenor, baryton i bas. Nie mogły się zatem pojawić zbyt liczne utwory, które można by sklasyfikować jako partie bas-barytonowe.

- Po drugie to kwestia pragmatyki kompozytorskiej w korelacji do oczekiwań publiczności. Niewielu działających na komercyjnym rynku muzycznym kompozytorów tworzy aktualnie na bas-baryton. W obecnych czasach, twórczość muzyczna służyć ma ogółowi odbiorców. Kiedy zaś muzyka staje się towarem w gospodarce rynkowej, twórcy zmuszeni zostają do brania pod uwagę, czy towar ten, poza wartościami duchowymi i kulturowymi, przyniesie też wymierne korzyści ekonomiczne i czy zaspokoi oczekiwania społeczne. *Wraz z żywiołowym rozwojem masowej kultury konsumpcyjnej, radio, telewizja i inne media stały się głównymi kanałami masowej konsumpcji kultury. W szczególności medialne nagrania audio muszą sprostać wymaganiom rynkowym, być podporządkowane ich regułom. Bez względu na ich wartość, jako dzieła sztuki, muszą odpowiadać wymaganiom estetycznym odbiorców. Twórca musi więc mieć wyczucie tych wymagań, oraz ich przemian, by podążać wraz z duchem czasu, a przy tym by jego twórczość przynosiła także korzyści społeczne*⁸⁰. Dziś, gdy wszyscy dążą przede wszystkim do maksymalizacji zysków, jeśli nagranie nie może przynieść odpowiedniego zarobku, oznacza to, że nie posiada ono wartości rynkowej i nie może zaistnieć w sytuacji wysokiej konkurencji. Osoby przyzwyczajone do słuchania utworów na sopran i tenor, odzwierciedlających kunszt techniki śpiewu, zwłaszcza

⁸⁰ Shen Tiehou: O wydawnictwach audio [J], People's Music, 2009(10): str. 47

młodzi ludzie, chętnie podążający za modą, w zdecydowanej większości słuchają muzyki komercyjnej i niewielu z nich pragnie poświęcić chwilę, by się nieco bardziej skupić, wyciszyć i posłuchać bas-barytonu. „W wyniku różnych czynników bezpośrednich i pośrednich kompozytorzy rzadko tworzą utwory na bas-baryton, gdyż nie przyniosą one znaczących korzyści ekonomicznych, a wytwórnie płytowe niechętnie wydają utwory na ten typ głosu, chętniej skupiając się na muzyce popularnej lub pieśniach ludowych, na które jest duży popyt”⁸¹.

Wreszcie po trzecie, liczba wykonawców jest w dużej mierze wprost proporcjonalna do ilości powstających utworów. Wraz z otwarciem się Chin na świat zewnętrzny, nastąpił tam szybki rozwój pod względem duchowym i kulturalnym. Rozwinęła się również muzyka wokalna. Pojawiło się wielu wybitnych wykonawców, takich jak Dai Yuqiang, Liao Changyong, Yang Xiaoyong, Yan Weiwen i inni, którzy zaśpiewali wiele znakomitych partii operowych. Melomani zachowują we wdzięcznej pamięci ich znakomite wykonania arii takich jak „Nie mogę uczynić mojej synowskiej pobożności mojej matce” z opery *Ogień i wiosenny wiatr trawia Stare Miasto*, arii *Nie wiem, w którym kierunku wieje wiatr z Pożegnania z Cambridge*, *Jeszcze jedno spojrzenie na rodzinę z Góry Yimeng*, *Miłości moja, czy mnie słyszysz?* z *Długiego Marszu*, arii komisarza politycznego Yang Xiaodonga *Nie mogę spełnić mojej synowskiej powinności wobec mojej matki* z opery Wang Zujie⁸² *Ogień i wiosenny wiatr trawia stare miasto*, arii Xu Zhimo *Nie wiem, w jakim kierunku wieje wiatr* z opery o tym samym tytule, skomponowanej przez Li Ruixianga⁸³, arii Sun Jiulonga *Spójrz na krewnych po raz drugi* z opery *Góra Yimeng* skomponowanej przez Luan Kaia⁸⁴, arii komisarza Penga *Czy słyszysz, moja Miłości* z opery *Długi marsz* skomponowanej przez Yin Qinga⁸⁵, oraz wielu innych. Większość tych śpiewaków to tenorzy i barytony, niewiele jest

⁸¹Lv Jiayin: Wpływy rozwoju kreacji ról mezzosopranowych w operze europejskiej [D], Henan Normal University, 2014

⁸²Wang Zujie, narodowość Han, urodzony w styczniu 1949, cywilny generał, kompozytor krajowy klasy A, pracownik naukowy Akademii Operowej Uniwersytetu Pekinńskiego. Stworzył między innymi: opery „Pachnące Serce Traw”, „Ogień i Wiosenny Wiatr Trawia Stare Miasto”, „Córka Partii”, suitę chóralną „Na Południu jest taki las”, pieśni artystyczne „My są przyjaciółmi”, „Miłość pełna wina”, „Nostalgia” i wiele innych wybitnych utworów.

⁸³Kompozytor krajowy klasy A, dyrektor artystyczny Shanghai Music Valley i doświadczony producent dramatów muzycznych. Do głównych jego utworów należą musical *Pieśń o kraju* i opera *W którym kierunku wieje wiatr*.

⁸⁴Luan Kai, urodzony w czerwcu 1973 roku, znany chiński kompozytor i muzyk. Do jego najważniejszych utworów zalicza się wielką operę narodową „Góra Yimeng” [10], opera narodowa „Węzeł Tongxin” [16] i poemat symfoniczny „Myśli o składaniu ofiar Konfucjuszowi”, obraz symfoniczny „Ruchome Zakazane Miasto”, wielkoformatowy obraz symfoniczny „BDayu Huashang”, dramat perkusyjny „Kobieta-generał z rodu Yang”, dramat wokalnie-taneczny „Cztery Piękności”, symfonię „Do Bohaterów”, suitę symfoniczną „Legenda Pachnących Wzgórz”, poemat taneczny „Nasz festiwal”, dramaty taneczne „Pawilon Piwonii” i „Urok Góry Laoshan”.

⁸⁵Yin Qing, urodzony w maju 1954, w latach 2006 - 2009 pełnił funkcję szefa Zespołu Pieśni i Tańca Wydziału

natomiast wzmianek o bas-barytonach starszego pokolenia. *Wykonawcy stanowią bardzo ważne ogniwo w realizacji wartości artystycznej pieśni. Są oni ważnym nośnikiem w bezpośredniej relacji pomiędzy kreacją wtórną i systemem wartości estetycznych. Bez dobrych wykonawców trudno o dobrą i bogatą twórczość, gdyż nie będzie ona znajdować społecznej akceptacji, co wstrzyma jej rozwój*⁸⁶. Dlatego też stosunkowo nieliczna twórczość na bas-baryton w Chinach jest skorelowana z niedocenianiem tego rodzaju głosu.

Wszakże autor niniejszej dysertacji żywi wielką nadzieję, iż w efekcie działalności artystycznej i dydaktycznej licznej grupy muzyków swojego pokolenia, wykształconych zarówno w Europie, jak i na innych kontynentach, poza granicami Chin, świadomych dorobku wokalnego literatury zachodniej, rozwój poszczególnych partii głosowych w ich pełnym spektrum, w tym rozwój odpowiednich badań nad partiami bas-barytonowymi będzie postępował, co znajdzie swoje odbicie także w nowym repertuarze muzycznym.

Pracy Politycznej Centralnej Komisji Wojskowej Komunistycznej Partii Chin. Przewodniczący Chińskiego Towarzystwa Muzycznego i kompozytor narodowy klasy A. Stworzył pieśni artystyczne "W Nowej Erze", "Jiangshan", "Ku odrodzeniu", "Pod jasnym słońcem", "Niebiańska droga", "Pieśń Zachodu", "Historia żołnierzy" ", operę „Długi marsz” i inne.

⁸⁶ Han Ke: Ćwiczenie barwy głosu w partiach basowych [J], Northern Music, 2018(04): str. 78

Rozdział IV

Analiza nagranych na załączonej płycie CD reprezentatywnych arii wybranych postaci bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej

Kierując się zestawieniem ról operowych odgrywanych przez dwóch śpiewaków Samuela Ramey'a i Ildebrando D'Arcangelo opisanych w rozprawie Antoniego Olszewskiego z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (patrz tabela poniżej) oraz klasycznymi rolami w interpretacji dwóch słynnych chińskich bas-barytonów Tian Haojianga i Shen Yanga (patrz lista w rozdziale 3), oraz własnymi doświadczeniami teoretycznymi i praktycznymi, Autor wybrał Arię Leporello z opery W. A. Mozarta *Don Giovanni* - "*Madamina, il catalogo è questo*", Arię Basilio z opery Gioacchino Rossiniego *Il barbiere di sivilgia* – "*La calunnia è un venticello...*", Arię Króla Filipa z opery Giuseppe Verdiego *Don Carlo* – "*Ella giammai m'amo...*", Arię Banco z opery Giuseppe Verdiego *Makbet* – "*Come dal ciel precipita...*", Arię Aleko z opery Sergiusza Rachmaninowa *Aleko* – "*Ves' tabor spit...*", Arię Ferrando z opery Giuseppe Verdiego *Il Trovatore* – "*Di due figli vivea padre beato...*", oraz arie chińskie – Arię Yang Bailao z opery *Białowłosa* i Arię Chang Wuye z opery *Pustkowie* – *Nie znasz go?* celem dokonania nagrania i analizy.

Role operowe w repertuarze Samuela Rameva⁸⁷

Kompozytor	Opera	Rola
Bartók	Bluebeard's Castle	Bluebeard
Bernstein	Candide	Dr Pangloss
Bellini	Norma	Oroveso
Bellini	I puritani	Sir Giorgio
Berlioz	La damnation de Faust	Méphistophélès
Bizet	Carmen	Escamillo
Boito	Mefistofele	Mefistofele
Britten	Billy Budd	John Claggart
Canepa	Riccardo III	Riccardo III
Charpentier	Louise	La Père
Donizetti	Anna Bolena	Enrico VIII
Donizetti	Lucia di Lammermoor	Raimondo Bidebent
Donizetti	Caterina Cornaro	Andrea Cornaro

⁸⁷ Role operowe w repertuarze Samuela Rameya (Olszewski, Antoni, Głos barytonowy..., UMFC, 2001, str 16-18

Floyd	Susannah	Olin
Händel	Rinaldo	Argante
Händel	Rodelinda	Garibaldo
Händel	Ariodante	Il Re di Scozia
Händel	Semele	Cadmus Somnus
Haydn	Armida	Idreno
Gounod	Faust	Méphistophélès
Massenet	Manon	Le Comte Des Grieux
Massenet	Chérubin	Le Comte
Massenet	Don Quichotte	Don Quichotte
Meyerbeer	Robert le diable	Bertram
Montemezzi	L'amore dei tre re	Archibald
Mozart	Le nozze di Figaro	Figaro
Mozart	Don Giovanni	Don Giovanni Leporello
Mozart	Die Zauberflöte	Sarastro
Mussorgsky	Boris Godunov	Boris Godunov Pimen
Offenbach	Les contes d'Hoffmann	Lindorf Dapertutto Lindorf Miracle
Ponchielli	La Gioconda	Alvise Badoero
Prokofev	Guerra e pace	Kutuzov
Puccini	La Bohème	Colline
Puccini	Tosca	Barone Scarpia Cesare Angelotti
Puccini	La rondine	Rambaldo
Puccini	Turandot	Timur
Rossini	Il signor Bruschino	Gaudenzio
Rossini	L'italiana in Algeri	Mustafà
Rossini	Il turco in Italia	Selim
Rossini	Il Barbiere di Siviglia	Don Basilio
Rossini	Otello	Elmiro
Rossini	La gazza ladra	Podestà Gottardo
Rossini	La donna del lago	Douglas d'Angus
Rossini	Maometto secondo	Maometto secondo
Rossini	Semiramide	Assur
Rossini	Il viaggio a Reims	Lord Sidney

Rossini	Mosè in Egitto	Moïse
Rossini	Le comte Ory	Le Gouverneur
Saint-Saëns	Samson et Dalila	Un vecchio cbreo
Strauss	Elektra	Orest
Stravinsky	The Rake's Progress	Nick Shadow
Thomas	Hamlet	Claudius
Verdi	Oberto, Conte di San Bonifacio	Oberto
Verdi	Nabucco	Zaccaria
Verdi	I Lombardi alla prima crociata	Pagano
Verdi	I due Foscari	Jacopo Loredano
Verdi	Attila	Attila Leone
Verdi	Macbeth	Banco
Verdi	I masnadieri	Massimiliano Moor
Verdi	Jérusalem	Comte de Toulouse
Verdi	Luisa Miller	Wurm
Verdi	Rigoletto	Monterone Sparafucile
Verdi	La forza del destino	Padre Guardiano
Verdi	Don Carlos	Filippo II II Grande Inquisitore
Verdi	Aida	Ramfis

Role operowe w repertuarze D'Arcangelo⁸⁸

Kompozytor	Opera	Rola
Bizet	Carmen	Escamillo
Bellini	La sonnambula	Rodolfo
Donizetti	Anna Bolena	Enrico VIII
Donizetti	Don Pasquale	Don Pasquale
Donizetti	L'elisir d'amore	Dulcamara
Gounod	Faust	Méphistophélès
Mozart	Così fan tutte	Don Alfonso Gugliemo
Mozart	Don Giovanni	Don Giovanni Leporello
Mozart	Le nozze di Figaro	Figaro
Puccini	La Bohème	Colline

⁸⁸ Role operowe w repertuarze Ildebrando d'Arcangelo (Olszewski, Antoni, Głos barytonowy..., UMFC, 2001, str 21-22)

Rachmaninoff	Aleko	Aleko
Rossini	La Cenerentola	Alidoro
Rossini	Il Barbiere di Siviglia	Don Basilio
Rossini	Il turco in Italia	Selim
Rossini	L'Italiana in Algeri	Mustafa
Verdi	Attila	Attila
Verdi	Ernani	Don Ruyz Gomez de Silva
Verdi	Simon Boccanegra	Jacopo Fiesco
Verdi	Don Carlos	Filippo II
Verdi	Il trovatore	Ferrando

4.1 Analiza arii postaci z oper zachodnich

4.1.1 Aria Leporello z opery W. A. Mozarta *Don Giovanni* - „*Madamina, il catalogo è questo*”

1. Kontekst dramaturgiczny

Leporello jest sługą głównego bohatera Don Giovanniego, odgrywającym spójną i istotną rolę w ogólnym rozwoju fabuły opery⁸⁹. Don Giovanni uwielbia romanse i uwodzenie kobiet, czemu jego sługa wydaje się przyglądać w milczeniu, przymykając oko na jego bezczelność i brak szacunku dla kobiet, czasem nawet pomagając mu (na wyraźne polecenie Giovanniego) w jego niecznych knowaniach, w uwodzeniu lub w odwracaniu uwagi narzeczonego upatrzonej przez Don Giovanniego chłopki, a nawet przebierając się za swego pana, czego omal nie przypłaca życiem. Co więcej, Don Giovanni czyni go niekiedy kozłem ofiarnym, płacąc mu następnie, by go udobruchać⁹⁰. Z tego punktu widzenia służący Leporello jest człowiekiem lojalnym, niezbyt odważnym, ceniącym sobie skromną pensję płaconą mu przez Giovanniego. Po prostu zwyczajnym, prostym człowiekiem, którego pozycja wynika ze statusu urodzenia i statusu majątkowego (raczej jego braku) konstytuowanych epoką w której przyszło mu żyć. Jednak kiedy zaczyna wyliczać Elvirze listę dwóch tysięcy kobiet, kochanek swego pana, czyni to z niezwykłą pasją, a wręcz z przesadą. Ukazuje w całej pełni emocje, które nim wewnętrznie targają, a których

⁸⁹ Ford C. Music, sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte[M]. Routledge, 2016: str. 116

⁹⁰ Fisher B D, Da Ponte L. Mozart's Da Ponte Operas: The Marriage of Figaro, Don Giovanni, Così Fan Tutte[M]. Opera Journeys Publishing, 2007: str. 137

przedsmak słyszymy i widzimy już w pierwszej jego krótkiej arii, na samym początku I aktu *Notte, giorno....*. Słuchając arii katalogowej odbieramy już w pełni stan jego jakiegoś zapętlenia emocjonalnego. Odnosimy wrażenie, iż Leporello jednocześnie oskarża Giovanniego i że mu zazdrości. Dramaturgicznie wyliczany skrupulatnie katalog podbojów miłosnych Giovanniego pozycjonuje nam go jako największego uwodziciela, geniusza zalotów ale też nienasyconego erotycznie potwora, którego należy ukarać. Pozwala także zobaczyć skutki tych podbojów, ogarnąć ogrom nieszczęśliwych kobiet uwiedzionych i porzuconych. Paradoksalnie też usprawiedliwia Leporella z jego serwilizmu, poprzez fakt archiwizowania tej całej uwodzicielskiej aktywności swojego Pana.

2. Analiza wokalna

Madamina, il catalogo è questo to aria długa, nasycona tekstem, a jej pierwszą część zaśpiewać trzeba szybko, co wymaga od wokalisty dobrej techniki wykonawczej (oddechowej i artykulacyjnej) i umiejętności zapamiętania długiego tekstu. Trzeba też zadbać o płynność podczas śpiewania *allegro*, przy jednoczesnym zachowaniu wyraźnej wymowy i umiejętności zręcznego przejścia z *Allegro* do *Andante*, ze wszystkimi związanymi z tym przejściem zmianami ekspresji emocjonalnej.

Utwór ten ma strukturę złożoną, dwuczęściową. Pierwsza część ma oznaczenie tempa *allegro* w metrum 4/4, zaś druga *andante con moto* ma metrum 3/4. Dla potrzeb analizy wyróżniam w części pierwszej 5 fragmentów określonych bądź to strukturą motywiczną bądź osadzeniem w konkretnej tonacji. Pierwszy fragment, w tonacji głównej D-dur (Przykład 4-1-1, takty od 1-15) zawiera tekst: *Madamina, il catalogo è questo, delle belle, che amò il padron mio: un catalogo egli è, che ho fatt'io; osservate, leggete con me!osservate, leggete con me!*

Przykład 4-1-1 *Madamina, il Catalogo è questo*⁹¹

⁹¹ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 70-71

Allegro

Wolfgang Amadeus Mozart

LEPORELLO:

Marta - mi - na! Il ca - ta - lo - go è

que - sto del - le bel - le che a - mò il pa - dron mi - o; un ca - ta - lo - go è -

gli è che ho fatt' i - o; os - ser - va - te, leg - ge - te con

me, os - ser - va - te, leg - ge - te con me!

The musical score consists of four systems. Each system includes a vocal line for Leporello (bass clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features a prominent ostinato accompaniment of block chords and broken chords. The lyrics are in Italian and describe Leporello's role as a servant and his admiration for the women in the household.

Na teksturę akompaniamentu składają ostinatowe akordy blokowe i rozłożone pasaże akordowe, co służy wyeksponowaniu tekstu. W pierwszym fragmencie Leporello krótko objaśnia Elvirze rolę i znaczenie listy, którą trzyma w dłoni. Dłuższa część narracyjna nastąpi dopiero po tym wstępie, więc wykonawca może zostawić sobie wybuch entuzjazmu na później.

W drugim fragmencie (takty: 16-36) Leporello zaczyna Elvirze wyliczać: *In Italia seicento e quaranta, in Almagna duecento e trentuna, cento in Francia, in Turchia novantuna, ma in Ispagna, ma in Ispagna son già mille e tre, mille e tre, mille e tre!* W powtarzanym przebiegu harmonicznym D⁷-T w partii skrzypiec mamy powtarzane opadające pasaże, jakby dopowiadające rozmiar niszczących erotycznych podbojów Giovanniego o dewastującej sile lawiny Leporello podaje Elvirze szczegółowy spis: *In Italia seicento e quaranta, in Lamagna duecento e trent'una, cento in Francia, in Turchia novant'una, ma in Ispagna, ma in Ispagna son gia mille e tre, mille e tre, mille e tre!* (przykład 4—1-2). Istotną cechą tego fragmentu jest dialogowanie solisty z orkiestrą, co wymaga od wokalisty świadomego słuchania i odpowiedniej interakcji, tak aby uzyskać wysoki stopień integracji z orkiestrą. Narastająca emocja narracji muzycznej odzwierciedla ekscytację, z jaką Leporello snuje swoją opowieść, kreśląc przed widownią obraz skali dokonań wielkiego uwodziciela, wszakże należy panować technicznie nad kreowaną ekscytacją by nie zaburzyć precyzji artykulacyjnej oraz korespondencji z partią orkiestrową.

Przykład 4-1-2 *Madamina, il catalogo è questo*⁹²

The image shows a musical score for the aria 'Madamina, il catalogo è questo' from Don Giovanni. It consists of two systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line has two systems of music. The first system has the lyrics 'In I - ta - lia sei cen - to e qua - ran - ta,' and the second system has 'in Al - ma - gna due cen - to e trent' u - na,'. Dynamics include piano (p) and forte (f). The score is in G major and 2/4 time.

⁹² Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 71-72

cen - to in Fran - cia, in Tur - chia no - vant' u - na; ma, in I -

spa - gna, ma, in I - spa - gna son già mil - le e tre, mil - le e tre,

mil - le e tre! V'han fra que - ste con - ta - di - ne,

O ile omówiony drugi fragment *allegro* opisuje wyczyny Giovanniego w kategoriach ilościowych i geograficznych, o tyle trzeci porządkuje status uwiedzionych kobiet pod względem pozycji społecznej, zawodu czy konstytucji fizycznej: *V'han fra queste contadine, cameriere, cittadine, v'han contesse, baronesse, marchesane, principesse. E v'han donne d'ogni grado. D'ogni forma, d'ogni eta, d'ogni forma, d'ogni eta.* Tekstura partii orkiestry zasadniczo nie zmienia się, z tą różnicą iż tonacja moduluje do A-dur i taka pozostanie już do końca *allegro* (przykład 4-1-3). W tym fragmencie wokalista powinien zwrócić uwagę na progresywne crescendo wraz z kolejnymi frazami tekstu. Ten fragment wyczerpuje materiał tekstowy części *allegro*, dwa pozostałe stanowią powtórzenia wcześniejszego materiału tekstowego i muzycznego, gdzie fragment czwarty jest powtórzeniem sekcji drugiej z rozwinięciem, zakończonej półkadencją w A-dur. Ze względu na szczegółowy opis tożsamości i profesji tych kobiet, wskazana jest precyzyjna, wyrazista dykcja, skorelowana

z narastającą dynamiką.

Przykład 4-1-3 *Madamina, il catalogo è questo*⁹³

ca-me-rie-re, cit-ta-di-ne, v'han con-tes-se, ba-ro-nes-se,
mar-che-sa-ne, prin-ci-pes-se, e v'han don-ne d'o-gni gra-do, d'o-gni for-ma, d'ognie-
tà, d'o-gni for-ma, d'o-gnie-tà. In I-ta-lia

Piąta sekcja jest powtórzeniem i podkreśleniem sekcji trzeciej. inaczej jednak, niż w sekcji trzeciej, gdzie dynamika głosu narastała wraz ze wzrostem tessitury tu mamy falowanie dynamiki adekwatne do naprzemiennych pasaży, w górę i w dół po stopniach tonacji A-dur. W partii akompaniamentu orkiestry następuje powtórzenie akompaniamentu z części drugiej części, lecz tym razem w tonacji A-dur. Struktura przebiegu harmonicznego to wciąż bardzo proste następstwo dominanty i toniki (V-I). Pasaż kończy się powtarzanymi progresjami harmonicznymi I-VI-IV-V-I w strukturze łamanych akordów (arpeggio), prowadzących część *allegro* do quasi-triumfalnego końca w tonacji A-dur. Oto punkt

⁹³ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 72-73

kulminacyjny pierwszej części arii, w którym partia wokalna i partia orkiestry powinny osiągnąć maksimum ekspresji (przykład 4-1-4).

Przykład 4-1-4 *Madamina, il Catalogo è questo*⁹⁴

tre! V'han fra ques-te con-ta - di - ne, ca - me - rie - re, cit - ta - di - ne, v'han con - tes - se, ba - ro - nes - se, mar - che - sa - ne, prin - ci - pes - se, e v'han don - ne d'o - gni gra - do, d'o - gni for - ma, d'o - gni e - tà, d'o - gni for - ma, d'o - gni e - tà!

⁹⁴ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 74-75

Andante con moto, czyli druga część arii, w metrum $\frac{3}{4}$ powraca do tonacji D-dur, z okazjonalnymi inwersjami dominanty septymowej drugiego stopnia. Autor traktuje tę część partię *Andante* jako odcinek wielowyrazowy. Po pierwsze, w tekście nie ma wyraźnych przerw między akapitami, a muzyka rozwija się bez wyraźnego oddzielenia kolejnych struktur motywiczych. Mozart zmienia narrację na bardziej liryczną chcąc oddać uwodzicielską temperaturę namiętnych romansów Giovanniego, oddając też mimowolną ekscytację Leporello.

Struktura rytmiczna ośmiu akapitów pierwszego fragmentu *andante* jest skorelowana w układzie podobieństwa i liczy sobie łącznie szesnaście taktów (przykład 4-1-5). Słowa tekstu: *Nella bionda egli ha l'usanza, di lodar la gentilezza, nella bruna, la costanza, nella bianca la dolcezza*. W każdym akapicie są dwa takty. Trzecia i ostatnia miara drugiego taktu to pauza. Zdaniem Autora najlepszym sposobem wykonania jest precyzyjna realizacja pauzy, wydobywająca jej znaczenie. Powstaje wrażenie, jakby śpiew się urywał, ekspresja zaś trwa dalej. Odzwierciedla to również wysoki stopień integracji muzyki i słów. Chociaż jedna fraza się kończy, to wskazuje ona na początek następnej. Frazy przed i po pauzie są w ten sposób ze sobą połączone. Wymaga to oczywiście od wokalisty dobrego wyczucia formy i timingu.

Przykład 4-1-5 *Madamina, il Catalogo è questo*⁹⁵

Andante con moto

Nel - la bion - da e - gli ha l' - san - za di lo - dar - la

la gen - ti - lez - za, nel - la bru - na la co -

⁹⁵ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 75

stan - za, nel - la bian - ca la dol - cez - za.

Podobny fragment występuje również pod koniec Andante (4-1-6). Słowa: *voi sapete quell che fa, voi sapete quell che fa*. Muzyka odpowiadająca temu fragmentowi o charakterze wypowiedzi *a parte* (do publiczności) jest spokojniejsza, o charakterze refleksyjnym. Aby wykonania miało właściwy spokój i charakter należy zadbać o właściwy wymiar pauzy przed dla uspokojenia oddechu, dbając o utrzymanie charakteru legato mimo wpisanych w strukturę tekstu muzycznego pauz.

Pryk ład 4-1-6 *Madamina, il Catalogo è questo* (78-79)⁹⁶

voi sa - pe-te quel che fa, voi sa - pe-te

quel che fa, pur - ché por - ti la gon - nel - la, voi sa -

W kolejnym fragmencie trzeba podstawową kwestią jest właściwa wokalnie i muzycznie realizacja drugiej, istotnej wykonawczo kulminacji na słowach: *e la grande*

⁹⁶ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 78-79

maestosa. Nuta odpowiadająca trzeciej sylabie słowa „*maestosa*” w powtórzeniu, to d w oktawie małej, trwająca siedem miar. Jest to dźwięk zarazem długi, jak i wysoki dla basy czy nawet bas-barytona (przykład 4-1-7).

Przykład 4-1-7 *Madamina, il Catalogo è questo*⁹⁷

The image shows a musical score for bass and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "Vuol d'in-ver - no la gras - sot - ta, vuol d'e - sta - te la ma - grot - ta, e la gran - de ma - e - sto - sa, e la gran - de ma - e - sto - sa. La pic - ci - na, la pic -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

⁹⁷ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 76

Dlatego we frazie poprzedzającej tę wysoką nutę należy podkreślić silną tendencję dążenia do funkcji toniczej. Autor uważa też, że realizacja oznaczenia *crescendo* winna trwać do czwartej miary długiej nuty, a następnie przejść w *diminuendo* a nie kończyć się w dynamice forte. Ten sposób interpretacji nie tylko odzwierciedla spryt i elokwentność Leporello, „giętkość” (także w pejoratywnym sensie) jego charakteru, lecz także kanony estetyczne dotyczące głosu prowadzonego zgodnie z regułami *belcanto*.

Trzeci akapit (124-135) drugiej części (przykład 4-1-8) rozpoczyna się od ciągłych zmian i powtórzeń, a muzyka staje się stosunkowo powolna i cicha. Podczas śpiewania zwróćmy tu uwagę na zmiany tonalne, w których humorystyczny i ironiczny ton służy oddaniu znaczenia dramatycznego libretta.

Przykład 4-1-8 Madamina, il catalogo è questo⁹⁸

zo - sa, è o-gnor vez - zo - sa; del - le vec - chie fa con - qui - sta,
 pel pia - cer di por - le in li - sta. Sua pas-sion pre-do-mi -
 nan - te è la gio-vin prin-ci - pian - te. Non si

W fragmencie czwartym (136-172) melodia powtarza się w pierwszych 6 taktach, ale w

⁹⁸ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 77-78

muzyce panuje progresywny nastrój. Śpiewając należy zwrócić uwagę na oddech i akcent językowy oraz zachować jedność pozycji dźwiękowej. Oddech powinien być zarówno elastyczny, jak i wspomagający.

Przykład 4-1-9 Madamina, il catalogo e questo⁹⁹

nan - te è la gio-vin prin-ci - pian - te. Non si
pic - ca, se sia ric - ca, se sia brut - ta, se sia bel - la, se sia
ric - ca, brut - ta, se sia bel - la, pur - ché por - ti la gon - nel - la,

Voi sapete quel che fa Mozart wyraża różne emocje zawarte w tych samych słowach libretta poprzez zmiany rejestru i rytmu z ośmiokrotnym powtórzeniem (patrz przykład partytury). Ton i rym słów muszą mieć progresywny charakter, a każde powtórzenie musi nieść nowe znaczenie. Dodatkowo nucenie „m” może zastąpić przedostatnie powtórzenie. Końcowy dźwięk wysoki wymaga utrzymania wysokiej pozycji i silnej dynamiki, nie może on jednak być przesadnie wyeksponowany (4-1-10).

4—1—10 Madamina, il catalogo è questo¹⁰⁰

⁹⁹ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 78

¹⁰⁰ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 78-79

voi sa - pe-te quel che fa, voi sa - pe-te
 quel che fa, pur - ché por - ti la gon - nel - la, voi sa -
 pe-te quel che fa, voi sa - pe-te, voi sa - pe-te quel che
 fa, _____ quel che fa, _____ quel che fa, _____

4.1.2 Aria Basilio z opery Gioacchino Rossiniego *Il barbiere di siviglia* – „*La calunnia è un venticello...*”

1. Kontekst dramaturgiczny

Nauczyciel muzyki Basilio jest typowym hipokrytą. Oficjalnie udziela Rozynie lekcji muzyki, przecież w rzeczywistości jest współnikiem w intrydze uknutej przez Bartolo, który chce poślubić swą wychowanicę, by zdobyć jej majątek. Typowa kreatura, która dla zdobycia pieniędzy nie cofnie się przed niczym¹⁰¹. Zanim się pojawia na scenie, mamy okazję usłyszeć dosadną opinię o nim z ust Figara, który w rozmowie z hrabią Almaviva charakteryzuje go jako fałszywego mędrca, podejrzaną swatkę, specjalistę od rozmaitych oszustw, totalnego chuligana, w dodatku zawsze bez grosza. Dla niepoznaki nosi na sobie piękny płaszcz nauczyciela muzyki, aby ukryć swoje nikczemne występki i uchodzić za człowieka cnotliwego. W rzeczywistości jest podstępny, przebiegły, skory do intryg, chciwy i tchórzliwy. Dla zysku w każdej chwili gotów jest do zdrady¹⁰². Choć jest to postać raczej drugoplanowa w tej operze, to jednak związany z nią efekt komiczny odgrywa ważną rolę. W arii Basilio doradza Bartolo jak za pomocą plotki pozbyć się niewygodnego konkurenta do ręki Rozyny.

2. Analiza wokalna

Aria ma strukturę dwuczęściową, w tempie *allegro*, tonacji C-dur (w oryginale napisana w tonacji D-dur, praktyka wykonawcza w której dużo częściej powierza się tę partię basom lub bas-barytonom wymusiła transpozycję arii o cały ton niżej), metrum 4/4. Całość składa się z dwóch części A i B. Takty 1-70 to sekcja A, a od 71 do końca to sekcja B. Preludium składa

¹⁰¹ Rossini's The Barber of Seville[M]. Opera Journeys Publishing, 2005(04):73

¹⁰² Deasy M. Il barbiere di Siviglia. By Gioacchino Rossini. Ed. by Patricia B. Brauner[J]. 2013: str.594-596

się z czterech taktów. Zastosowanie dwóch obiegników w prostym motywie melodycznym c-d-g w pierwszych dwóch taktach wprowadza słuchacza w nastrój nerwowości i niepokoju. Szybkie ósemki w kolejnych dwóch taktach i jednocześnie z nimi grane ozdobniki dźwiękowe (grupy przednutkowe) przedzielone pauzami ósemkowymi, po których następuje dokończenie motywu melodycznego z efektowną triolą pomiędzy szesnastkową pomiędzy ostatnimi dwiema nutami z ironią i dramatyzmem, a przy tym bardzo naturalnie wprowadza motyw główny frazy wokalne (przykład 4-2-1).

Przykład 4-2-1 *La calunnia è un venticello* (84)¹⁰³

Gioachino Rossini

Allegro

P sottovoce

BASILIO:

La ca - lun - nia

Po 4-taktowym preludium pierwsza część (Przykład 4-2-2) przypomina melodię recytatywną, z wyrazistą dynamiką piano. Basilio opowiada tu obrazowo o skuteczności działania oszczerstwa. Solista intonuje, miękko, stonowanym głosem, stopniowo go uwalniając, wykorzystując gęstniejącą strukturę rytmiczną akompaniamentu, aby zarysować podstępny, przebiegły i intrygancką naturę kreowanej przez siebie postaci.

Przykład 4-2-2 *La calunnia è un venticello*¹⁰⁴

¹⁰³ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str.84

¹⁰⁴ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str.84-85

BASILIO:

La ca - lun - nia

è un ven - ti - cel - lo, un' au -

ret - ta as - sai gen - ti - le

che in - sen - si - bi - le e sot - ti - le, leg - ger - men - te, dol - ce -

men - te in - co - min - cia, in - co - min - cia a sus - sur -

Samonapędzająca się powtarzana struktura rytmiczna akompaniamentu, stopniowo ujawnia psychologię Basilio, mistrza plotkarstwa, oszczerstw, zdrady i podstępu. Śpiewając, musimy uchwycić tempo rytmu, umiejętnie dysponować wolumenem głosu, stopniowo go zwiększając wraz z falowaniem muzyki, sprawiając, że słuchacz wręcz fizycznie odczuje ogromną i niszczącą moc plotek i oszczerstw, moc, która go przytłoczy.

W całej arii występuje wiele powtórzeń motywów melodycznych, skoków interwałowych quasi-melorecytacji. Na przykład w taktach 29-40, 43-47 i 54-61 mamy fragmenty melorecytacji na jednym dźwięku, gdy np. w taktach 50-53 i 63-70 więcej jest skoków interwałowych. Użyte łącznie zabiegi kompozytorskie doskonale budują obraz destrukcyjnej potęgi plotek i oszczerstw (Przykład 4-2-3).

Przykład 4-2-3 *La calunnia è un venticello*¹⁰⁵

The image shows a musical score for the aria 'La calunnia è un venticello'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics: 'lan-do, e ti fa d'or-ror ge-lar. Al-la fin tra-boc-ca e scop-pia, si pro-pa-ga, si rad-'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many chords and a dynamic marking of *ff*. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'dop-pia e pro-du-ce un'e-splo-sio-ne co-me un col-po di can-'. The piano accompaniment continues with similar complex textures.

W taktach 62 do 69 (Przykład 4-2-4), mamy typowy przykład tzw. „parola urgente”, gdzie tempo artykulacji solisty musi nadążać za szybkim tempem przebiegu melodycznego, przy jednoczesnym wzięciu pod uwagę wartości czasowej potrzebnej na wzięcie dobranego oddechu. Należy również zwrócić uwagę na wyraźną artykulację czystych samogłosek, spółgłosek i spółgłosek podwójnych, niezwykle istotnych dla prawidłowej wymowy w języku włoskim. Muszą one zostać zaśpiewane zgodnie z właściwościami fonetycznymi języka włoskiego i z utrzymaniem stylu tego fragmentu.

¹⁰⁵ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO.1990(04): str. 88

Przykład 4-2-4 *La calunnia è un venticello*¹⁰⁶

no - ne, co-me un col-po di can - no - ne, un tre-muo-to, un tem-po -

ra - le, un tre-muo-to, un tem-po - ra - le, un tu-mul-to ge-ne - ra - le che fa l'a - ria rim-bom -

bar, un tre-muo-to, un tem-po - ra - le, un tre-muo-to, un tem-po - ra - le, un tu-mul-to ge-ne -

ra - le che fa l'a - ria rim-bom - bar.

¹⁰⁶ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str.88-89

Po krótkim przejściu w takcie 71, przechodzimy accelerando do sekcji B, w której takt 88 jest pierwszym punktem kulminacyjnym. Śpiewając zwróćmy uwagę na zmiany tempa, wysoką impostację i appoggio oddechowe, bez utraty spójności przy zadanej realizacji crescendo (przykład).

Przykład 4-2-5 *La calunnia è un venticello* (90)¹⁰⁷

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The first system starts with the tempo marking 'a piacere' and ends with 'a tempo'. The second system starts with 'col canto' and ends with 'p a tempo'. The third system includes dynamic markings 'ff' and 'pp'.

Następnie, od taktu 90 rozpoczyna się reprzyza z przedtaktem, a cały utwór kończy się efektowną kulminacją na dźwięku tonicznym. Wykonawczo utwór zbliżony stopniem trudności jak i charakterem zadań wokalnych do uprzedniej „Madaminy” Leporella. Obie też są, w moim przekonaniu, najlepszą egzemplifikacją potrzeby wyodrębniania głosu bas-

¹⁰⁷ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990(04): str. 90

barytonowego, gdyż tesyaturalnie, barwowo, ale też gdy chodzi o agogikę i dynamikę pozycjonują się w obrębie pomiędzy basem a barytonem.

4.1.3 Aria Króla Filipa z opery Giuseppe Verdiego *Don Carlo* – „*Ella giammai m'amo...*”

1. Kontekst dramaturgiczny

Filip II – jedna z głównych postaci opery Verdiego, opartej na dramacie F. Schillera – to postać prawdziwa. Był królem Hiszpanii w drugiej połowie XVI w. Jego syn, Infant – Don Carlo, książę Asturii to również postać historycznie autentyczna. Inna sprawa, to fakt iż Schiller pisząc swoją sztukę nie dbał o prawdę historyczną i mocno konfabulował. W rezultacie powstał niezwykle ciekawy dramat o władzy, o intrygach, wszakże jest to opowieść nieprawdziwa. Np. prawdziwy Don Carlos był, jak twierdzą historycy, obłąkanym nieszczęśnikiem, którego fatalna konstytucja psychiczna była efektem wielopokoleniowych małżeństw blisko spokrewnionych osób habsburskiej dynastii. Rzecz istotna gdy chcemy zrozumieć jak widział swoje postaci kompozytor, a widział je przez pryzmat swobodnej kreacji pisarskiej. Przecież gdy Verdi widzi swojego Filipa jako męża stanu, jako postać tragiczną, złożoną to jest to bliskie obiektywnej prawdy historycznej. I w ślad za tym osądem traktuje go z "niezwykłą sympatią muzyczną", kreując jego złożoną naturę psychologiczną, przejawiającą się w różnych sytuacjach. W pięcioaktowej operze Król Filip pojawia się osiem razy, w dwunastu scenach solowych i zespołowych (w tym recytatywy i arie).¹⁰⁸

Król Filip pojawia się w każdym z czterech aktów opery (mam tu na myśli wersję czteroaktową, gdzie usunięto prolog – akt I z wersji 5-aktowej) przy czym są to wszystko momenty ważne i przełomowe z punktu widzenia rozwoju fabuły. Każde z jego pojawień się ma wyraźnie ludzki charakter, któremu towarzyszy dobrze dobrana muzyka, wyrażająca cechy jego charakteru. Z jego recytatywów, arii i partii zespołowych widać, że jest on dumny i dostojnym władcą, a jednocześnie samotnym i nieszczęśliwym mężem, któremu brak miłości, oraz ojcem będącym w konflikcie z synem. Jest w nim nie tylko sympatia i uznanie dla idealizmu i demokracji, lecz także uległość i poświęcenie wobec symboli teokracji.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Fisher B D. Verdi's Don Carlo (Opera Journeys Mini Guide Series)[M]. Opera Journeys Publishing, 2002: str.87

¹⁰⁹ Dean W. The Operas of Verdi. iii: From 'Don Carlos' to 'Falstaff'[J]. 1982: str. 91-93

2. Analiza wokalna

Aria pojawia się na początku trzeciego aktu opery. Król zdaje sobie sprawę, iż poślubiona mu z powodów politycznych królowa nigdy go nie kochała. Ma też poważne poszlaki by podejrzewać Elżbietę o zdradę. Ciężar królowania, ciężar odpowiedzialności za państwo zaczyna mu niewymownie ciążyć. Głęboko ubolewa nad swoim starzeniem się i samotnością, co właśnie wyraża w arii, która weszła do kanonu najwspanialszych arii basso cantante czy też bas-barytonowych. Pragnąc dobrze wykreować wizerunek postaci, musimy zrozumieć te stany psychiczne zamknięte w mistrzowskiej strukturze muzycznej.

Ze strukturalnego punktu widzenia cała aria przyjmuje tradycyjną formę muzyczną. Dzieli się na cztery części: preludium instrumentalne, recytatyw, arię (a-b-a') i kodę (jak pokazano w tabeli 1).

Preludium instrumentalne	Recytatyw	Aria			Koda
32 takty	24 takty	35 takty			10 taktów
		a	b	a'	
		4+2+2+3	3+2+1+4+4	3+2+2+3	
d-moll	d-moll	d-moll	d-moll - As-dur	d-moll	A-dur - D-dur

Tabela 1

Partia akompaniamentu na początku utworu utrzymana jest w tonacji d-moll, z wykorzystaniem dużej liczby ósemkowych i szesnastkowych pasaży oraz łkającej medytacji wiolonczeli. Tworzy ona nastrój ciszy, spokoju i melancholii rozpoczynające akt III opery. Linia melodyczna recytatywu ma stosunkowo płaski ambitus, a wzór melodyczny na początku rozwijany jest przez fakturę akompaniamentu. Początkowa dynamika piano partii wokalne stanowi kontynuację nastroju muzyki, co również pokazuje, że Król pogrążony jest w rozmyślaniach i wspomnieniach. Wykonawca musi zatem rozpocząć tak, jakby prowadził dialog z samym sobą, wyrażając zarazem złożoność zmian nastroju. Głos powinien być słaby i niezdecydowany, z jednoczesnym utrzymaniem jednolitej wysokiej pozycji i solidnym wsparciem oddechowym. (Przykład 4-3-1).

Przykład 4-3-1 *Ella giammai m'amo...*¹¹⁰

¹¹⁰ Giuseppe Verdi. Don Carlos [M]. Milan: Ricordi, 1910: str. 245-246

wcale mnie nie kocha. Po tym wybuchu, Król jakby budzi się z sennego koszmaru, a seria progresywnych figuracji oddaje jego oszołomienie i dezorientację. (Przykład 4-3-2)

Przykład 4-3-2 *Ella giammai m'amo...*¹¹¹

The image shows a musical score for the aria 'Ella giammai m'amo...'. It consists of a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics: 'No, amor per me non ha! A - mor per me non ha!... Ove'. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include 'pp', 'rall.', and 'dim. e rall.'. There is a section marked 'B' and '(ritornando in sè)'.

Aria właściwa ma strukturę regularną trzyczęściową a-b-a¹. Struktura motywu melodycznego każdego z akapitów jest równoległa z tym samym początkiem i końcem. Frazy są stosunkowo regularne, a tonacja stabilna. Na początku części a wykorzystano materiał melodyczny z prologu. Faktura jest prosta i wyraźna, pozostawiając sporo swobody w realizacji partii wokalne. Tempo zmienia się z 76 na 56. Król ma zamiar powoli opowiedzieć o swoim bólu i smutku. W partii instrumentów dętych drewnianych orkiestry pojawia się jako przednutka ta sama figuracja, przy której Król użalał się nad swoją samotnością. Wokalista musi utrzymać stały rytm, kontrolować dynamikę głosu by wykreować przed publicznością postać bezradnego króla, który rozmyśla nad przemijaniem i starością, w obliczu zdrady własnego syna i niepowodzeń w życiu prywatnym, oddając jego tłumione emocje i poczucie bezsilności wobec przemijającego czasu. (Przykład 4-3-3)

Przykład 4-3-3 *Ella giammai m'amo...*¹¹²

The image shows a musical score for the aria 'Ella giammai m'amo...'. It consists of a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics: 'Dor - mi - rò sol nel manto mio re - gal, quan - do la'. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and chords. Dynamics include 'p'. The tempo is marked 'AND.^{te} MOSSO CANTABILE' with a quarter note equal to 56.

¹¹¹ Giuseppe Verdi. Don Carlos [M]. Milan: Ricordi, 1910: str. 247

¹¹² Giuseppe Verdi. Don Carlos [M]. Milan: Ricordi, 1910: str. 247-248

mia giornata è giunta a se - ra, dor - mi - rò sol sot - to la vòl - ta
 ne - ra, dor - mirò sotto la vòl - - ta ne - ra, là nell'a_vello dell'Escuri -
 - al. Se il serto regal a me

Sekcja b jest zupełnie inna, kontrastowa w stosunku do części a, jakby przymocą wdzierająca się w nastrój bezsilnej zadumy. Gęste sekstole zdają się przypominać płomyki nadziei: *Niech korona da mi siłę, abym mógł dostrzec ludzkie serce, które widzi tylko Bóg, aby wszystkie tajemnice nie mogły być ukryte.* To jednak płonna nadzieja, Król jest bezsilny wobec rzeczywistości. Pozornie niewinne życzenie by korona którą dźwiga użyczyła mu daru czytania skrytych zamiarów ludzkich serc ujawnia niemal beznadziejną bezradność króla. Szybki bieg melodii nie był tak bardzo wyrazem pozytywnego nastawienia, ponieważ jest to jedynie oszukiwanie samego siebie. Śpiewając należy tu zwracać uwagę na zmianę dynamiki z *forte* w dwóch miejscach na *pianissimo*. Pomimo dużych zmian dynamicznych należy zachować prostotę narracji aż do przesady, dobrze kontrolując oddech i demonstrując ból i walkę wewnętrzną. (Przykład 4-3-4)

Przykład 4-3-4 *Ella giammai m'amo...*¹¹³

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are:
 - al. Se il serto regal a me
 des - se il po-ter..... di leg - ge-re nei cor, che Dio può
 sol..... può solveder!..... Ah! se il sertoregal
 The piano accompaniment features intricate arpeggiated patterns and triplets. Dynamics range from *f* to *pp*. Performance instructions include *stringendo* and *P ed animato*.

Repryza motywu pierwotnego w części a' raz jeszcze oddaje smutną atmosferę ekspozycji. Król po raz kolejny pogrąża się w tym samym smutku, co na początku arii, ale jest teraz jakby spokojniejszy, bardziej pogodzony z rzeczywistością. Zaraz potem następuje kolejny wybuch władczej emocji. Kluczowa fraza zaczyna od niskiego A (w oktawie wielkiej) zdążając ku wysokiemu d1 (w oktawie razkreślnej) we wznoszącym się arpeggio. Potem jest nagła, przedłużona pauza i powrót do p, by zaśpiewać *ona nigdy mnie nie kochała*. Ta figura muzyczna dosadnie ukazuje wewnętrzne sprzeczności i złożoną osobowość króla. Należy tu kontrolować siłę głosu, używać tonu narracyjnego, jakby z lekkim płaczem, wszakże zachować jednolitość linii głosowej, która służy ekspresji emocji.

Zakończenie należy zaśpiewać bardzo słabo, gdyż Król właśnie stracił panowanie nad

¹¹³ Giuseppe Verdi. Don Carlos [M]. Milan: Ricordi, 1910: str. 248-249

sobą, popadając w histerię, a teraz pogrążył się na powrót w bolesnych wspomnieniach, więc zarówno z fizjologicznego, jak i z psychologicznego punktu widzenia, przedtakt wyraża stan psychiczny postaci: „amor per me non ha, amor per me non ha!” W końcowej frazie ponownie pojawia się wysoki dźwięk e1, śpiewany z dużą dynamiką, mocniej niż poprzednio. Nieszczęśliwy stary król w obliczu utraconej miłości, nie mając się komu zwierzyć, płacze w samotności. Ponuro brzmiące sekstole w niskim rejestrze partii orkiestrowej na zakończenie wybrzmiewają ostatecznym nastrojem przygnębienia i bezradności. (Przykład 4-3-5)

Przykład 4-3-5 *Ella giammai m'amo...*¹¹⁴

The image displays a musical score for the vocal piece "Ella giammai m'amo...". It consists of three systems of music, each featuring a vocal line (soprano or tenor) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system begins with a vocal line starting on a whole rest, followed by the lyrics "- al. Ah! se il şerto regal.....". The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand, marked *mf*. The second system continues the vocal line with lyrics "a me desse il po-ter di leg - ge-re nei cor!.....". The piano accompaniment maintains the sixteenth-note pattern, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The third system starts with a vocal line marked *p* and lyrics "Ella giammai mi a - mò! no! quel cor chiuso m'è, a - mor per me non". The piano accompaniment is marked *pp* and features a more sparse, chordal texture. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

¹¹⁴ Giuseppe Verdi. Don Carlos [M]. Milan: Ricordi, 1910: str. 251



4.1.4 Aria Banco z opery Giuseppe Verdiego *Makbeta* – „*Come dal ciel precipita...*”

1. Kontekst dramaturgiczny

Verdi portretuje postacie Banco i Makbeta w ostrym kontraście. Przed zabójstwem starego króla Duncana, Banco i Makbet byli na równi szlachetnymi, prawymi, odważnymi i lojalnymi ludźmi, cieszącymi się wielkim zaufaniem króla Duncana i miłością jego podwładnych. Jednak po usłyszeniu złowieszczego proroctwa wiedźm, które spotykają na polu bitwy, przyjmują diametralnie przeciwne postawy. Makbet daje wiarę jej słowom, podczas gdy Banco w nie wątpi i opiera się swoim wewnętrznym pragnieniom i pokusie diabła¹¹⁵. Jego serce pozostaje czyste, przepełnione staraniami o dobro kraju i ludu, który mu ufa. Potem jednak proroctwa wiedźm zaczynają się spełniać - król Duncan zostaje zamordowany, a Makbet wstępuje na tron.... Banco, zdaje sobie sprawę, iż musi teraz wraz ze swoim synem uciekać. Pamięta o przepowiedni, iż to on będzie protoplastą przyszłej wielkiej linii królewskiej. On, a nie Macbet, który właśnie objął tron. Swoimi obawami dzieli się z synem Macduffem (aria „*Come dal ciel precipita...*”). Niestety wynajęci przez Macbeta zabójcy mordują go, a Macduff ucieka by w przyszłości dopełnić proroctwa. W obliczu pokus i zaszczytów Banco okazuje zatem spokój i obojętność, dbając o stabilność i bezpieczeństwo kraju. Uczciwość, godność, szlachetny charakter i czystą duszę zachowuje do śmierci, nie godząc się na kompromis ze złem¹¹⁶.

2. Analiza wokalna

Słynna basowa ale też bas-barytonowa aria Banco "*Come dal ciel precipita...*" pochodzi

¹¹⁵ Schmidgall G. Verdi's Macbeth: A Sourcebook ed. by David Rosen, Andrew Porter[J]. Comparative Drama, 1985, 19(4): str. 387-389.

¹¹⁶ Fisher B D. Verdi's Don Carlo (Opera Journeys Mini Guide Series)[M]. Opera Journeys Publishing, 2002: str. 59

z drugiej sceny drugiego aktu opery. Król Duncan zostaje zamordowany, a zamek nowego króla Makbeta spowija cień zła. Banco jako generał nie może być pewnym dnia ani godziny i w każdej chwili może stanąć w obliczu zagrożenia życia. Przepowiednia więdźm często brzmi mu w uszach. Pragnąc chronić swojego syna zamierza, zaraz po koronacji Makbeta, uciec wraz z synem ze stolicy, pod osłoną nocy, kiedy Makbet będzie świętował wstąpienie na tron. Jednak wynajęci przez Makbeta zabójcy czekają na nich w lesie, w pobliżu zamku. Wydaje się, że uciekający Banco przewiduje tragedię, jaka go czeka, wyśpiewując swoje obawy w słynnej pełnej skargi i emocji arii.

Strukturę muzyczną arii przedstawia poniższy schemat

(ryc. 2). Tempo utworu: Adagio (56 uderzeń na minutę) Adagio, Lento

Recytatyw	A	B	Koda
20	a+a1+b+b1	c+c1+d+d1	8
	5+4+2+2	2+2+3+2	
e	e	E	E

Pierwsze osiem taktów recytatywu to prolog, który rozpoczyna się serią niestabilnych akordów tremolowych. Dynamika narasta od piano pianissimo (ppp) do forte (f), by znowu powrócić do pianissimo (ppp). W ten sposób prolog ukazuje zewnętrzny spokój (akord dominantowy) postaci generała Banco i jego wewnętrzne zaniepokojenie, muzyczny obraz paniki (niestabilne akordy tremolowe) i ponurość całej sceny (zmiany dynamiczne). tremolo, w trzech kolejnych taktach pojawia się fraza melodyczna na rozłożonym akordzie dominantowym w basie, w regularnym ćwierćnutowym pochodzi, obrazującym czającą się śmierć. W tym momencie Banco rozpoczyna swoją narrację, pełen rozpacz z powodu przeczuwanej śmierci, przecież z nadzieją na uratowanie syna: „Dziecko, musisz uważać! Uciekaj od tej mrocznej siły! Przeczucie, niefortunne przeczucie uderzyło w me serce, napawając mnie niepokojem i przerażeniem". Tekstura harmoniczna tego utworu jest skomponowana na zasadzie progresji chromatycznej i chwilowych modulacji, stopniowo doprowadzając wewnętrzne napięcie i niepokój Banco do punktu kulminacyjnego. Dominanta septymowa na końcu recytatywu jeszcze bardziej pogłębia niestabilność muzyki i emocji, stanowiąc przygotowanie do rozpoczynającej się dalej arii. (Przykład 4-4-1)

Przykład 4-4-1 *Come dal ciel precipita* (39)¹¹⁷

¹¹⁷ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO.1990: str. 143

Adagio

ppp

Recitativo
BANCO:

Stu-dia il pas-so, o mio fig-lio! U- sciam da que- ste te -

ppp

ne - bre; un sen - so j - gno - to na - scer mi sen - to in

p

pet - to, pien di tri - sto pre - sa - gio e di so - spet - to.

pppc
p

Śpiewając należy zwrócić tu uwagę na to, że chociaż ta część recytatywu oznaczona jest jako Adagio (lento, adagio), to tempo, moim zdaniem, nie powinno być zbyt monotonne ani powolne, lecz nieco szybsze, niż oznaczono, w przeciwnym wypadku nie będziemy w stanie wyrazić niepokoju i napięcia Banco. Na początku utworu, zarówno pod względem psychologicznym, wewnętrznym, jak i w ekspresji zewnętrznej, wokalista musi od razu wejść w rolę by wyrazić odczuwany lęk przed śmiercią i targający postacią niepokój, by dokładne

przekazać odbiorcy treść utworu. Musimy też zwracać uwagę na ton recytacji, na to, by wymawiać spółgłoski jasno i zrozumiale, unikając niepotrzebnej dwuznaczności. Na przykład podwójne *tt* w słowach *in petto* czy *sospetto*. Interwał septymowy przy słowach *usciam da* musi być wykonany precyzyjnie, a ponadto śpiewanie długich fraz w recytatywach wymaga dobrego wsparcia oddechowego, aby dźwięk „płynął”, pomimo dużej ilości tekstu. Unikamy jednak glissando.

Aria właściwa rozpoczyna się od taktu 21. Wahania melodii są niewielkie, a linia melodyczna jest długa. Jej wznoszenie się potęguje napiętą atmosferę muzyki. Druga fraza zaczyna się progresywnie o tercję małą wyżej i kończy na stopniu dominantowym. Celem jest ekspresja zmian nastroju Banco, powodująca kontrast barwy. Użycie dużej liczby kropkowanych grup rytmicznych, także tych rozpoczynanych przedtakterem kreuje wizerunek muzyczny Banco - wzburzonego i zaniepokojonego, co tworzy podstawowy klimat wyrazowy arii. (Przykład 4-4-2)

Przykład 4-4-2 *Come dal ciel precipita*¹¹⁸

Adagio (♩ = 56)

Co - me dal ciel pre - ci - pi - ta l'om - bra più sem - pre o -
 scu - ra! In not - te u - gual tra - fis - se - ro Dun - ca - no, il mio si -

¹¹⁸ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990: str. 144

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line starts with the word 'gnor.' and the lyrics 'Mil - le af - fan - no - se im -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second system continues the vocal line with lyrics 'ma - gi - ni m'an - nun - cia - no sven - tu - ra,'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include 'p' (piano) and 'stacc.' (staccato).

Należy zauważyć, że choć tempo jest oznaczone jako Adagio (56 uderzeń na minutę) Adagio i Lento, to wokalista nie może śpiewać zbyt wolno ani zbyt długo. Fraza musi płynąć, ważne jest zatem indywidualne dostosowanie tempa do parametrów określających dany głos, jak barwa, wolumen czy panowanie nad długim oddechem. W dwóch frazach a i a1 Verdi przyjmuje dwufrazową strukturę z takim samym początkiem i końcem. Ekspresja nastroju Banco tuż przed morderstwem jest jasna: „W tym ciemnym miejscu, w ponurą noc zdrajca zamordował dobrego króla – Duncana”. Słowo *come* w *come dal ciel precipita* ma dynamikę *p*, a podczas śpiewania „Duncano” w „Duncano il mio signor”, dynamika muzyki po czterech kolejnych pauzach natychmiast zostaje podniesiona do *ff*. Verdi użył tego przebiegu dynamicznego, by wyrazić skrajne oburzenie, potępienie i żal Banco za zamordowanym, prawowitym królem. W trakcie rozwoju muzycznego tekstu akompaniamentu zmienia się z poprzednich akordów blokowych, ułożonych strukturalnie w figurę fałszywej trioli, poprzez brak wypełnienia na 4 ósemce w metrum 4/4 na akordy synkopowane, co w moim przekonaniu antycypuje nadchodzące tragiczne zakończenie. Banco wie już, że mordercą króla jest Makbet i że teraz on – Banco będzie kolejną ofiarą w zapowiadanej przez wiedźmy walce o tron. Śpiewa „Tysiąc złowrogich omenów w mojej głowie”, kończąc na dominancie, po czym rozpoczyna się sekcja B.

Tonacja w sekcji B (takty 34-42) zmienia się na E-dur i sekcja ta rozpoczyna się dźwiękiem tonicznym. Zmiana trybu tonacji w tym momencie nie oznacza, że nastrój Banco

staje się lepszy, wskazuje jedynie na jasność sytuacji. Banco wie, że czeka go śmierć, przecież lęka się o syna, dlatego śpiewa *E il mio pensiero ingombrano di larve e di terror* (me myśli pełne demonów i lęków...). Fraza ta jest wykonywana w dominancie E-dur, kiedy zaś śpiewa ją po raz drugi, to już w akompaniamentcie toniki E-dur. Oznacza to, że finał jest już znany. Tekstura akompaniamentu ponownie zmienia się w proste, akcentowane akordy blokowe (współgrając z dobitnie artykułowanymi, także akcentowanymi ósemkami kulminacyjnej frazy wokalnejschodzącej pasażem w dół. (Przykład 4-4-3)

Przykład 5-4-3 *Come dal ciel precipita*¹¹⁹

The musical score is presented in three systems. Each system includes a bass line with lyrics, a vocal line, and a piano accompaniment. The piano accompaniment features block chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. Dynamics include 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo).

System 1: *e il mio pen-sie - ro in - gom - bra - no di*

System 2: *lar - ve e di - ter -ror, di ter-ror,*

System 3: *e il mio pen-sie - ro in-gom - bra - no di lar - ve, di -*

¹¹⁹ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990: str. 145

Realizacja wzmiankowanych akcentów przy jednoczesnym zachowaniu akcentu logicznego i utrzymaniu wrażenia stale narastającego napięcia to bardzo trudne wyzwanie dla umiejętności wokalisty. Zwłaszcza najwyższy dźwięk e1, który dwukrotnie rozpoczyna schodzący pasaż omawianego fragmentu frazy o potężnej, wybuchowej sile i potędze ekspresji emocjonalnej, powinien eksplodować niczym wulkan, bez wahania i słabości. Szczególną uwagę należy zwrócić na moment kiedy wolno nam będzie dobrać oddech. Fraza *E il mio pensiero ingambrano* musi być zaśpiewana na jednym oddechu.

Całości wyrażanych emocji pełnych strachu i przygnębienia, ale też nadziei i strachu dopełnia koda osiągając niespotykane napięcie i bezprecedensowe uwolnienie w ostatniej frazie, która jest wręcz histerycznie wykrzyczana, najgłośniej w całej arii.

Przykład 4-4-4 *Come dal ciel precipita*¹²⁰

¹²⁰ Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990: str. 146

The image displays a musical score for a vocal piece with piano accompaniment, consisting of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics "no di ter - ror, in-gom - bra -" and piano accompaniment with dynamics "pp". The second system shows "no di ter - ror, e di ter - ror, e di ter -" with dynamics "ppp". The third system shows "ror!" with dynamics "ff". The piano part features complex chordal textures and a strong rhythmic accompaniment.

Wykonawca musi tutaj zwrócić uwagę na dwa ostatnie powtórzenia ...*e di terror!*, które wyrzuca z siebie pełną pierś sięgając wysokiego e1. Siedem kolejnych sylab to bardzo mocne nuty. Partia akompaniamentu ma tu również dynamikę ff, pełną i spójną harmonią wspomagając śpiew w wysokich rejestrach, toteż spójność śpiewu jest tu niezwykle ważna, co wymagania od wokalisty bardzo dobrej kontroli oddechu, aby kontynuować ekspresję z poprzedniej frazy, zwalniając tempo, początkowo zmniejszając dynamikę i powtarzając frazę, jakby mamroczać do siebie: *Di larve di terror*. W rzeczywistości osłabienie dynamiki służy stworzeniu jak największego kontrastu do emocji ostatecznej kulminacji, kiedy to następuje gwałtowne crescendo z ppp do ff w ciągu jedynie dwu taktów, a następnie trzymana końcowa sylaba, nieprzerwanie przez pięć miar na wysokim e1, co stanowi spektakularną kulminację.

4.1.5. Aria Aleko z opery Sergiusza Rachmaninowa *Aleko* – „*Ves' tabor spit...*”

1. Kontekst dramaturgiczny

Aleko to jednoaktówka skomponowana przez Rachmaninowa jeszcze gdy był studentem Konserwatorium, zyskując uznanie między innymi Piotra Czajkowskiego. Opera odniosła międzynarodowy sukces choć sam kompozytor, jak o tym wspomina choćby Piotr Kamiński w swojej antologii operowej *Tysiąc i jedna opera* (s.185-186), przez długi czas zabraniał wystawiania swojego dzieła.

Aleko jest typowym przedstawicielem „ludzi zbędnych”¹²¹. „Zbędny człowiek” to XIX-wieczny typ bohatera w klasycznej literaturze rosyjskiej. To jednostka zagubiona życiowo, u której intelekt dominuje nad sferą czynu, z programowo wpisanym w swoje losy fatum. „Liszniy czielowiek” to także wykraczające poza romantyzm, przetworzenie zbuntowanego bohatera bajronowskiego¹²² Aleko dąży do idealnego świata wolności. Nie może znieść hipokryzji tak zwanych wyższych warstw społecznych w mieście. Przyłącza się zatem do Cyganów, by razem z tymi wolnymi ludźmi wędrować swobodnie i odnaleźć piękno życia. Wśród nich poznaje też Zemfirę, kobietę wolną, typową Cygankę, zakochuje się w niej i poślubia ją. Jednak ich związek jest skazany na porażkę. Młodych różni zbyt wiele w sferze rozumienia swych praw i powinności, w sferze ideałów. Pochodzą z obcych sobie światów. On młody uciekinier z arystokratycznego świata pełen jest przywiązania do własności prywatnej, ale też pełen egoizmu i chciwości¹²³. Jego prawie szalona i zaborcza miłość do Zemfiry staje się dla niej nie do zniesienia, odbierając jej wolność, do której od dziecka była przyzwyczajona. Po dwóch latach małżeństwa Zemfira zrywa z nim i zakochuje się w poznanym w taborze, młodym, przystojnym Cyganie. Aleko nie mogąc pogodzić się z jej zdradą próbuje ich rozdzielić i w rezultacie oboje zabija. Widać, że postać Aleko uosabia bunt i szaleństwo, bezwzględność i okrucieństwo. Chcąc pozbyć się kajdan społeczeństwa, trafia do Cyganów. Pozornie staje się wolny, w rzeczywistości jednak nie może uwolnić się od wad,

¹²¹ Natura „ludzi zbędnych” jako „gigantów” mowy i myśli jest wyraźna i postępową. Jednak cecha „karła czynu” nieuchronnie obnaża ograniczenia tych ludzi. Jak powiedział Dubroryubov: „Podążając za biegiem sekwencji czasowej, wraz z rozwojem świadomości społecznej, model ten również zmienia swoją formę, tworząc kolejną relację z życiem i nabierając nowego znaczenia”. Zobacz też: Xin Wei'ai: Wybrane eseje o literaturze dubrownickiej, Shanghai Translation Publishing House, 1984. P11

¹²² Alexanderson, artykuł „Zbędni ludzie z prozy rosyjskiej XIX wieku”, internetowa publikacja 107.10.07, g.11:05 // "Zbędni ludzie" z prozy rosyjskiej XIX wieku - Książki - Forum dyskusyjne | Gazeta.pl, 2022.11.19 g. 6:33

¹²³ Rachmaninov S, Järvi N, Lejferkus S, et al. Aleko[M]. Capriccio, 1997: str. 68

jakie nosi w sercu - uprzedzeń społecznych i egoizmu.¹²⁴

2. Analiza wokalna

Jest to nie tylko klasyczna aria głównego bohatera, lecz także najbardziej znany fragment tej opery. Gatunek muzyczny to cavatina, a struktura to klasyczna forma trzyczęściowa bez reprzyzy tematu (ryc. 3)

Prolog	A	Łącznik	B	C	Koda
1—7	7—36	36—39	40—56	57—76	77—102

Tabela 3

Prolog (Przykład 4-5-1) jest prosty. Na wstępie progresja opadająca w niskim rejestrze, grana przez fagoty i kwintet, a po niej krótki motyw, zamknięty w obrębie tercji powracający czterokrotnie w dialogu orkiestrowym pomiędzy waltorniami i fagotami, wyrażający nieustanną wewnętrzną walkę i ból w jego (Aleko) sercu¹²⁵.

Przykład 4-5-1 *Ves' tabor spit...*¹²⁶



Rozpoczyna się sekcja A (przykład 4-5-2) Aleko, nocą, na skraju taboru w pierwszej frazie, a capella, patrzy na obóz w nocnym świetle księżyca. Wykonawca powinien tu zwracać uwagę na jakość barwy głosu, nasyconego ciepłym, miękkim brzmieniem i śpiewać swobodnie (w partyturze mamy wskazówkę kompozytora „comodo”) tworząc nastrój spokoju i ciszy, w którym musimy pokazać delikatność postaci i jej wewnętrzne zagubienie.

Przykład 4-5-2 *Ves tabor spit*¹²⁷

¹²⁴ Гивенталь И А. Опера "Алеко" С. Рахманинова[М]. Gos. muzykalnoe izd-vo, 1963: str. 112

¹²⁵ БОРИСОВА Л Н. НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ОПЕРЫ СВ РАХМАНИНОВА «ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ»(на пути к обновлению жанра)[J]. Теория и история искусства, 2021 (1-2): str.168-180

¹²⁶ First edition.Aleko[M].Moscow: A. Gutheil,2006: str. 59

¹²⁷ First edition.Aleko[M].Moscow: A. Gutheil,2006: str. 59

АЛЕКО. *comodo* *mf*

Весь таборъ спитъ. Луна надъ нимъ полночной красо-

p *mf*

А. -то - ю блестятъ. Что-жь сердце бѣдно е тре-

pp *mf* *p* *p*

А. -пещетъ? Какую грустью я томимъ? Я безъ за-

f *dim.* *mf* *p* *p*

Począwszy od taktu 17 zmienia się figuracja akompaniamentu, z ciągłą progresją oktawową unisono I i II drugich skrzypiec oraz niespokojnymi grupami szesnastkowymi w partii altówki, w tempie *Allegro na non troppo*, wzmacniając narastające napięcie emocjonalne postaci. W realizacji frazy wokalne należy zadbać o legato, pomimo wpisanych we frazę pauz emocjonalnych, dbając o to by motoryka frazy była bardziej dynamiczna. (Przykład 4-5-3)

Przykład 4-5-3 *Ves' tabor spit...*¹²⁸

¹²⁸ First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006: str. 60

Allegro ma non troppo

A. - боть, безъ со жа-лѣнь - я ве - ду ко -
Allegro ma non troppo.

- чу - ю - щі - е дни,

mf *cresc.* *p* *f*

W takcie 27 pojawia się najwyższa nuta w utworze – fl. Jest ona w drugiej mierze taktu i choć to zaledwie ósemka, powinna być zaatakowana przy dobrze otwartym gardle, by mimo wysokiej tessytury nie stracić pełni brzmienia głosu w ważnym momencie pełnej ekspresji emocjonalnej. Figuracja akompaniamentu jest uproszczona do półtonowej progresji realizowanej unisono przez wiolonczele i kontrabasy, z kontrapunktem ostinatowych grup szesnastkowych realizowanych przez pozostałą część kwintetu. Cały akompaniament jest tu bardzo rytmiczny, stymulujący wzrastające napięcie. Podstawą prawidłowej realizacji frazy wokalne jest zadbanie o właściwe, elastyczne podparcie oddechowe skoordynowane z utrzymaniem niskiej pozycji krtani i wysokiej impostacji. (Przykład 4-5-4)

Przykład 4-5-4 *Ves' tabor spit...*¹²⁹

A. - ши. Ї жиць, не дриз - на - ва - я влос - ти

¹²⁹ First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006: str. 61

W takcie 34 następuje emocjonalny zwrot. Tekstura akompaniamentu zostaje uproszczona i łagodnieje do pięknej lirycznej frazy realizowanej przez kwintet. Wstępem do tej sekcji jest zaśpiewana w dynamice pianissimo fraza *Zemfira, ach jak ona kochała!* Najwyższy dźwięk w tej frazie c1 w takcie 36 należy zinterpretować tenuto, co znajduje wyraz stricte w oznaczeniu kompozytora. Praktyka wykonawcza sugeruje w tym miejscu nawet ritenuto lub wręcz fermatę, wszystko po to aby wyrazić tęsknotę Aleko za czasem kiedy Zemfira go kochała. Wszakże jest to wbrew intencjom kompozytora, który wskazuje ritenuto dopiero trzy takty dalej, na koniec następującego teraz w orkiestrze łącznika. (Przykład 4-5-5)

Przykład 4-5-5 *Ves' tabor spit...*¹³⁰

A. *pp* *ten.*
 Зем - фи - ра! какъ о - на лю - би - ла!
ppp *espressivo*

Opisana wcześniej struktura łącznika w taktach 36 do 39 ma oznaczenie wykonawcze *con sordino* w partii skrzypiec i tę stłumioną, miękką barwę należy antycypować w solowej frazie poprzedzającej. (przykład 4-5-5), Na koniec tego fragmentu, w takcie 39 pojawia się dominanta septymowa, realizowana *ritenuto*, jako przygotowanie do wybuchu emocji rozbudzonych wspomnieniem szczęśliwych dni, pełnych miłosnych uniesień, w kolejnym fragmencie arii oznaczonym agogicznie *meno mosso* choć ze wskazaniem dla frazy wokalne *con anima*.

Przykład 4-5-5 *Ves' tabor spit...*¹³¹

¹³⁰ First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006: str. 61

¹³¹ First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006: str. 62

Meno mosso.

A.

Meno mosso. Какъ

dim. rit. *pp*

Od 40 taktu zatem rozpoczyna się sekcja B w tonacji c-moll. Tekstura orkiestry to łagodne kołysanie triolowych grup ósemkowych w partii I i II skrzypiec oraz altówek, uzupełnione triolowymi pasażami akordowymi w partii wiolonczeli. Przywoływane przez Aleko obrazy miłosnych uniesień to ciąg narastających emocji. Staranność w zachowaniu kontroli nad oddechem to warunek poprawnej realizacji tego fragmentu, a także warunek zachowania energii na pozostałą część arii. Szybkie i sprawne dobieranie oddechu można też wykorzystać jako element interpretacyjny wzmacniający jakość wykonania. (Przykład 4-5-6)

Przykład 4-5-6 *Ves' tabor spit...*¹³²

Meno mosso.

A.

Meno mosso. Какъ

dim. rit. *pp*

con anima

нѣж - - но прек_ло_нясь ко миѣ, въ цуе_гын_ной ти_ти_

¹³² First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006: str. 62-63

A. *mf* *cresc.* *f* *p*
 нѣ часы ночны - е про - во - ди - ла! Какъ час - то
p *cresc.* *mf*

Linia melodyczna pulsuje w górę i w dół, osiągając kilkukrotnie es1, który to dźwięk znajduje się w pasażu dźwięków przejściowych głosu bas-barytonowego. W takich przypadkach realizacja czy jest to dźwięk „kryty” czy „otwarty” zależy od charakteru przebiegu frazy ale też od indywidualnej charakterystyki danego głosu. Ważną wskazówką w tym wypadku jest, iż są to szybkie przebiegi, bez zatrzymywania się na najwyższym dźwięku. Śpiewając, zwracamy zatem uwagę na elastyczne podparcie oddechowe, utrzymując poczucie przepływu powietrza i swobodnej frazy, podkreślając falowanie melodii. (Przykład 4-5-7)

Przykład 4-5-7 *Ves' tabor spit...*¹³³

A. *pp* *p*
 ми - лымъ ле - пе - тань - емъ, У - по - и - тельнымъ лоб - зань - емъ, за -
pp *p*

Takty 59 i 61 z uwagi na barwne rozszerzenia harmoniczne mogą sprawić trudność intonacyjną. Opanowując materiał wokalny, należy zatem dopilnować czystości intonacyjnej tych fragmentów. Także realizacja wpisanych w partię wokalną pauz nie powinna rwać ciągłości frazy. Plastyczność wyrażanych emocji winna być uzyskana właściwym rozłożeniem akcentów i precyzyjną artykulacją tekstu. (Przykład 4-5-8)

Przykład 4-5-8 *Ves' tabor spit...*¹³⁴

¹³³ First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006: str. 64

¹³⁴ First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006: str. 65

Ког-да рѣ-чамъ е-я внималъ Ц,каль безумный,цѣ-ло.

Takty 62-70 (przykład 4-5-9) to dalszy rozwój emocji i dalsze pogrążanie się we wspomnieniach o tym, jak bardzo kochały się dwie osoby. Następnie w partii wokalne pojawia się pauza. Kulminacja emocjonalna została osiągnięta i wydaje się to również wskazywać na zmianę nastroju po otrząśnięciu się z zadumy. Nastrój ten podczas śpiewania jest nieco bardziej podekscytowany, niż wcześniej. Wyrażając liryzm tego fragmentu należy zwrócić uwagę na kontrolę pozycji głosowej. Articulacja słów musi być wyraźna, a głos nieco wyższy i jaśniejszy, co dotyczy szczególnie dźwięku E w oktawie dwuliniowej i służy nie tylko utrzymaniu stabilności, płynności i spójności oddechu, lecz także kontrolowaniu siły głosu, stanowiąc najpoważniejszą trudność w śpiewie lirycznym w tym fragmencie.

Приклад 4-5-9 *Ves' tabor spit...*¹³⁵

-валъ Е-я ча-рующі-я о-чи, Кооъ чудныхъпрядьтемнѣ-е
но-чи, Уо-та Зем-фи-ры...

¹³⁵ First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006: str. 64-65

А. А она вся нѣ - гоѣ отрас - тью полна

А. Прильнувъ ко мнѣ, вѣгла - за глядѣ - ла... II

Takty 71-79(Przykład 4-5-10), Pod koniec swojej arii Aleko postanawia zabić żonę, a miłość w jego sercu przemienia się w nienawiść. Powtarza wielokrotnie jej imię, śpiewając: *Zemfira niewierna? Moja Zemfira stała się oziębła (wychłodła)!* Interpretacja winna wydobywać całą skalę targających sercem Aleko wątpliwości, od żalu, tęsknoty, poprzez oszołomienie, aż do wściekłego gniewu. Kształt długich, legatowych fraz partii wokalne w kodzie wymaga uspokojenia oddechu. Potrzebujemy całego zasobu energii by osiągnąć najważniejszą kulminację emocjonaną i wokalną w całej arii na ostatnim słowie „ochładiła” (wyziębła). W partyturze przedostania sylaba ma wartość półnuty na dźwięku c1, ale tradycja wykonawcza nakazuje jej wydłużenie przez kolejne dwa takty (vide np. wykonanie arii przez Dymitra Chworostowskiego). Takie rozszerzenie wymaga wszakże precyzyjnie rozplanowanego crescendo, które dopełnia obraz narastającego szaleństwa Aleko, popychającego go w rezultacie do zabójstwa niewiernej żony i jej kochanka.

Przykład 4-5-10 *Ves' tabor spit...*¹³⁶

¹³⁶ First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006: str. 66-67

A. *Meno mosso.*
 что-жъ? Пчто-жъ? Зем.фи.ра не вѣр.на!

A. *Meno mosso.*
 Зем - фи.ра не вѣр - на! Мо.я Зем - фи - ра ох - ла.

A. *pp* *espressivo* *rit. e dim.*
 Уходитъ налѣво.
 да!

pp *cres cen - do e*

4.1.6 Aria Ferrando z opery Giuseppe Verdiego *Il Trovatore* – „Di due figli vivea padre beato...”

1. Kontekst dramaturgiczny

Aria pojawia się w pierwszej scenie pierwszego aktu opery *Il Trovatore*. Przy bramie dworu książęcego w Zamku Aliaferia w Saragossie Ferrando – kapitan gwardii hrabiego Luny zebrał swoich żołnierzy. Wszyscy w pełnej gotowości, czekają na pojawienie się Hrabiego di Luny i jego rozkazy. Część czekających, z nudów zapada w drzemkę. Ferrando karci ich i ostrzega, aby byli czujni. Dla rozbudzenia ich uwagi śpiewa tę narracyjną arię, w której

opowiada niezwykle skomplikowaną historię z dzieciństwa ich Pana. Nawiasem mówiąc stopień komplikacji i nagromadzenia mało prawdopodobnych zdarzeń w tej historii był powodem wielu nieprzychylnych komentarzy i wręcz drwin ze strony zarówno profesjonalnych krytyków jak i melomanów. Być może wpływ na to miały komplikacje z napisaniem libretta, które rozpoczął pisać Samuel Cammarano, a kończył – po jego śmierci – Emanuele Bardare. Dowiadujemy się zatem, że Hrabia Luna i Ferrando od piętnastu lat poszukują starej Cyganki, która porwała w dzieciństwie brata Hrabiego, lecz wciąż nie mogą jej znaleźć. Dość zabawna jest konstatacja, iż Ferrando prezentując quasi bajkową historię rodzinnego dramatu rodu swojego Pana jest jeszcze dość wiarygodny, bez obciążenia następującym po niej stopniem komplikacji w całej tragicznej historii nieszczęśliwej miłosnej intrygi pomiędzy Leonorą, Manrico i di Luną.

2. Analiza wokalna

Partia ta dzieli się na recytatyw i arię.

Pierwsze 27 taktów recytatywu należy do preludium, w tonacji E-dur i rozpoczyna się oktawowym tremolo w basie przy wtórze kotłów, powtórzonym trzykrotnie w dynamice crescendo, w muzycznej kreacji spokojnego nocnego nieba, a zarazem napiętej atmosfery, po której następuje tragiczny motyw z uwertury (przykład 4-6-1). W takcie 7 fanfara złowieszczych triol forte przerywa tę ciszę. Motyw powraca jeszcze dwukrotnie za każdym razem coraz bardziej wyciszony, uspokojony jakby adaptujący się do spokoju nocy i sennego nastroju strażników Ferranda.

Przykład 4-6-1 Il Trovatore Act 1¹³⁷

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The top system is labeled 'Piano.' and includes a 'Tymp.' (Tympani) part. The tempo is 'Allegro assai sostenuto' with a metronome marking of quarter note = 88. The key signature is E major. The score includes a 'Tutti.' section marked 'ff' (fortissimo) and features various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and a cor Anglais part (Cor.).

¹³⁷ Verdi G., Il Trovatore, G. Schirmer 1898, str. 1

Widząc śpiących służących i strażników Ferrando budzi ich okrzykiem. Znowu triumfalnie brzmi znajomy motyw, zaś Ferrando przypomina o rozkazie pilnowania ukochanej Hrabiego di Luny, którego niepokoi przychodzący nocami pod okno Leonory nieznajomy trubadur. (przykład 4-6-2) To dlatego w zamku każdej nocy czuwają specjalnie rozstawione straże. Aby rozbudzić sennych żołnierzy, Ferrando opowiada im historię, która wydarzyła się przed wielu laty. Dynamizm pierwszego wejścia Ferrando należy wspomóc prawidłowym appoggio i precyzyjną impostacją głosu na masce, pilnując punktu emisji, by nie obciążyć nadmiernie głosu już na samym początku.

Przykład 4-6-2 *Il Trovatore* Act 1¹³⁸

Ferrando. (To the servants, who are going to sleep.)

Al-l'er - ta! Al - l'er - ta!
A-rouse ye! a - rouse ye!

allarg. molto piano

ff

Recit.

Il Con - te nè duo - po at -
Be wake - ful, the Count's re -

ten - der vi - gi - lan - do; ed e - gli ta - lor presso i ve - ro - ni del - la sua
turn a - wait not sleeping, he of - ten doth watch, un - til the dark - ness melts in - to

¹³⁸ Verdi G., *Il Trovatore*, G. Schirmer 1898, str. 2-4

Allegro.

ca - ra, in - te - re pas - sa le not - ti.
morn - ing, be - neath his fair la - dy's win - dow.

TENOR *pp*
Chorus of Servants. Ge - lo -
'Tis the

BASS. *pp*
Ge - lo -
'Tis the

Allegro.
pp
Strings

Nel Tro - va -
That Trou - ba -

cresc.

si - a le fie - re - ser - pi gli avven - tajn pet - to!
ser - pent of jeal - ous - fear that a - wake doth keep him.

si - a le fie - re - ser - pi gli avven - tajn pet - to!
ser - pent of jeal - ous - fear that a - wake doth keep him.

cresc.

Moderato

te - me.
feareth.

p

Chorus. Dal - le gra - vi pal -
From oursleepsunk - en

p

Dal - le gra - vi pal -
From oursleepsunk - en

Moderato. (♩ = 92)

Viole.

pe - bre il son-no a dis-cac - ciar, la ve - ra sto - ria oi nar-ra di Gar-
 eye - lids the drowsi - ness to chase, wilt thou not tell us the sto-ry true of

pe - bre il son-no a dis-cac - ciar, la ve - ra sto - ria oi nar-ra di Gar-
 eye - lids the drowsi - ness to chase, wilt thou not tell us the sto-ry true of

Ferrando.

La di - rò, ve-nit-te in-tor-no a
 Yes, I will; draw nearer un-to

zi - a, ger - ma - no al no-stro con - te.
 Gar - zia, our Count's ill - fat-ed broth - er?

zi - a, ger - ma - no al no-stro con - te.
 Gar - zia, our Count's ill - fat-ed broth - er?

Aria składa się z czterech części: takty 64-79 stanowią część pierwszą, takty 80-127 część drugą, takty 128-144 część trzecią, a takty 145-188 część czwartą, przy czym część trzecia jest repryzą części pierwszej, zaś część czwarta powtarza materiał melodyczny części trzeciej. Zatem formalnie aria ma budowę dwuzwrotkowej pieśni, wszakże refreny różnią się tekstem.

W części pierwszej (takty 64-79, przykład 4-6-3) wykorzystano stosunkowo jednolity schemat rytmiczny, z charakterystycznymi triolami w artykulacji staccato w drugiej części w tempie *Andante mosso*. Schemat rytmiczny jest powtórzony trzykrotnie w całości, za czwartym razem tylko jego pierwsza część. Powtarzalność struktury w intencji kompozytora buduje narrację skomplikowanej, długiej historii.

Ferrando rozpoczyna opowieść o szczęśliwym dzieciństwie dwóch braci, synów Hrabiego di Luny, pod opieką piastunki. Szczęśliwym do momentu pojawienia się okrutnej cygańskiej wiedźmy. Dynamika jest tutaj umiarkowana. Kontrolowane *appoggio* winno zabezpieczyć przejrzystość tekstu ale też należyta realizację wokalną quasi-recytatywnych

fraz. Ponadto rytm trioli wykazuje pewne napięcie, jest zwarty, co dobrze odpowiada ekspresji silnych emocji. Pauza po półnucie w takcie 17 wskazuje na zmianę nastroju I powinna być bardzo wyraźna.

Przykład 4-6-3 *Il Trovatore*, akt 1¹³⁹

Andante mosso.
NO 2. (Narrative.)

me. Di due fi-gli vi-vea, padre be -
me. When the good Count di Lu-na here re -

Servants.
Noi pu-re. U - di - te, u - di - te!
Soldiers. And we too. Oh hear him, oh hear him!
(coming forward.)

Noi pu-re. U - di - te, u - di - te!
And we too. Oh hear him, oh hear him!

Andante mosso. (♩ = 88)
Cl. & Fog.
p

a - to, il buon con-te di Lu - - na; fi-da nu - tri - ce del se-con-do
sid-ed, Two fair children he num - ber'd; One to a faith-ful nurse was once con-

Strings.
pp

na - to dor-mia pres-so la cu - - na. Sul -
fid-ed, By the cra-dle she slum - - ber'd. At -

pp *p*

¹³⁹ Verdi G., *Il Trovatore*, G. Schirmer 1898, str. 4-5

romper dell' au-ro-ra un bel mat - ti - no el - la di-schiu-dei rai: e chi
morn-ing, when she woke and gazed a - round her, Sore - ly stricken was she, And what

tro - va d'ac-can to a quel bam-bi-no?
sight do ye think did so confound her?

All the Chorus.

Chi? Fa - vel-la! Chi? chi mai?
What, oh tell us, did she see?

Chi? Fa - vel-la! Chi? chi mai?
What, oh tell us, did she see?

Część druga (takty 80-127, przykład 4-6-4) jest utrzymana w tempie Allegretto I w tonacji zmienionej z pierwotnej E-dur na G-dur. Zmienia się również metrum - z 4/4 na 3/4. Tekstura melodii też staje się gęsta, a w każdej frazie jest wiele pauz. Słowa opowiadają o tym, jak cygańska wiedźma odmieniła los Hrabiego di Luny i jego synów. Artykulacyjnie największą trudność sprawia klarowna realizacja grup staccatowych oznaczonych łukiem, oraz duża ilość akcentów podbijających dramatyzm przekazu. Śpiewając, utrzymujemy stały rytm i dobre wsparcie oddechu, kontrolujemy barwę głosu i zwracamy uwagę na zmiany dynamiczne. Nie "wyciskamy" wysokich tonów w przejściach między rejestrami. Konieczne jest zachowanie spójności głosu i zwrócenie uwagi na elastyczność oddechu.

Przykład 4-6-4 *Il Trovatore*, akt 1¹⁴⁰

¹⁴⁰ Verdi G., *Il Trovatore*, G. Schirmer 1898, str. 6-8

6 Allegretto. (♩ = 112)
Mysteriously

pp mezza voce

Ab - biet - ta zin - gara, fo - sca ve - gliar - da!
Swar - thy and threatening, a — Gip - sy wom - an,

Strings Cor. & Fag.
p

Cin - ge - vai sim - bo - li, di - ma - li - ar - da, E sul fan -
Bear - ing of fiendish art, sym - bols in - hu - man, Up - on the

pp

ciul - lo, con - vi - scar - ci - gno, l'oc - chio af - fig - ge - a
in - fant fierce - ly she gaz - es, As if to seize him

pp

tor - vo, san - gui - gno! D'or -ror com - pre - sa,
her — arm she rais - es! Spell - bound the nurse — watch'd,

— compresaè la nu - tri - ce — A - cu - to un gri - do,
— at first the beldame hoar - y, But — soon her shriek - ing

cresc. poco a poco

— un grido all'au-ra scio - glie; ed ec - co, in me - no che
 — was answer in the dis - tance, And quick - er than now — I can

cresc. poco a poco

pp

lab - bro il di - ce, i ser - vi, i ser - vi ac - cor - ro - no, i ser - vi ac -
 tell — you the sto - ry, The ser - vants of the castle one and all came

cresc. *pp*

cor-ro - no in quelle so - glie; e fra mi - nac - cie,
 hastening to her as - sist - ance; They on the Gip - sy

cresc. sempre a poco

ur - li, per - sos - se, e fra mi - nac - cie, ur - lie per -
 pourd — im - pre - ca - tions, they on the Gip - sy pourd im - pre -

cresc. sempre a poco

cos - se la rea di - scac - cia - no ch'entrar vi o - sò, la rea, la rea di -
 ca - tions, And drove the sor - cer - ess from that a - bode, and drove the dar - ing

scac - cia - no ch'en - tra vi o - sò, la rea, la rea di - scac - cia - no ch'en - tra vi o -
sor - cer - ess from that a - bode, and droveth the dar - ing sor - cer - ess from that a -

sò!
bode!

Giu - sto quei pet - ti sde - gno com mos - se; l'in - fa - me vecchia lo pro - vo - cò.
Well did she mer - it their in - dig - na - tion; They had done well if her blood had flow'd.

Giu - sto quei pet - ti sde - gno com mos - se; l'in - fa - me vecchia lo pro - vo - cò.
Well did she mer - it their in - dig - na - tion; They had done well if her blood had flow'd.

Część trzecia (takty 128-144, przykład 4-6-5) to repryza melodii z części pierwszej, ponownie z oznaczeniem tempa *Andante mosso*. Jest to dalsza część opowieści o tym, jak *stara Cyganka skłamała, że zamierza wróżyć i modlić się za chłopczyka, który wkrótce zachorował i stawał się coraz słabszy. Drżał całe noce, a w ciągu dnia nieprzerwanie płakał, co było efektem uroku rzuconego przez Cyganke*. W realizacji frazy wokalne powraca narracyjny styl do którego odnoszą się uwagi wyartykułowane przy analizie części pierwszej. Dobra kontrola oddechowa winna zapewnić prawidłową realizację crescendo i utrzymanie wysokiej nuty w ostatniej frazie.

Przykład 4-6-5 *Il Trovatore*, akt 1¹⁴¹

¹⁴¹ Verdi G., *Il Trovatore*, G. Schirmer 1898, str. 8-9

Andante mosso come prima
Ferrando.

As - se - ri che ti - rardel fan - ciul - li - no - l'o - ra - sco - po vo - le -
 'Twas for casting the ho - ro - scope un - ho - ly - of that in - fant, she en -

(speaking.)

a_ Bugiarda! Len - ta feb - bre del me - schi - no la sa - lu - testrug - ge -
 terd, So said she - But 'twas false from that day slow - ly dead - ly pains on him cen -

a! Co - ver - to di pa - lor, lan - gui - do, af - fran - to ei tre - ma - va la
 tred. Consum'd by inward fire, rest - less e'er with anguish, More and more did he

se - ra, eil di tra - e - va in la - men - te - vol pian - to: am - ma - lia - to e - glè -
 sicken, In pain, and weeping, he yet awhile did languish, By fatal glamour strick -

cato. Celli & Fig.

(The Chorus are struck with horror.)

ra!
 en .

Część czwarta (takty 145-188, przykład 4-6-5) jest (jak już wspominałem) repryzą części drugiej, jednak tu właśnie jest zlokalizowana kulminacja emocjonalna arii, dlatego trzeba zwrócić uwagę na dynamikę fraz. Śpiewając, pamiętamy o przedtaktach i śpiewaniu piano, unikając zbyt silnej dynamiki, w przeciwnym razie nie oddamy prawidłowo stanu emocjonalnego postaci. Jednocześnie od śpiewaka wymaga się dobrego panowania nad formą muzyczną. W całym utworze występują puste miary, przednutki i pizzicato, będące elementami wykonawczo dość trudnymi. Wartość czasowa każdej nuty, pauzy lub appogiatury musi być dokładna, w przeciwnym razie aria zabrzmiałaby sztucznie.

Przykład 4-6-5 *Il Trovatore*, akt 1¹⁴²

(The Chorus are struck with horror.) *Allegretto come prima.*

ra!
en. La fat-tuc-chie-ra per-se-qui-once-more re-

ta-ta fu pre-sa, e al ro-go fu con-dan-na-ta:
tak-en, Burnt for her mis-deeds, by all for-sak-en,

ma ri-ma-ne-a la ma-le-det-ta fi-glia, mi-
But her vile daugh-ter jus-tice e-lud-ed, Swearing t'a-

¹⁴² Verdi G., *Il Trovatore*, G. Schirmer 1898, str. 9-11

ni - stra di - ria ven - det - ta! Com - pi que - stem - pia ne -
 vengeher, she lives se - clud - ed! More than her moth - er she's

- fan - do ec - ces - so! Spar - ve il fan - ciul - lo, e
 guilty of mur - der, For soon the child was gone;

— si - rin - ven - ne mal - spen - ta bra - ce nel
 none could find him. With fiend - ish mal - ice her

cresc.

gior - no la stre - ga ven - ne! E d'un bam - bi - no ahi -
 stake murd'rous - ly to bind him. None saw the deed done, they

mè! los - sa - me bru - cia - to a mez - zo, bru - cia - to a mez - zo, bru - cia - to a
 found one morn - ing The calcined cin - ders, the calcined cin - ders, the calcined

cresc. sempre.

41

mez - zo, fu-mante an-cor, bru-cia_ to a mez - zo, fumante an-cor, bru-cia - to a
cin - ders of a young child, the cal - cined cin - ders of a young child, the cal - cined

cresc. *f*

cresc. *f*

mez - zo, fu-mante an-cor!
cin - ders of a young child!

Chorus.

Ah scel - le - ra - ta! oh don-na in - fa - me! Del par m'in -
Oh witch ac - curs - ed! thy end be scorn - ing, un - to all

Ah scel - le - ra - ta! oh don-na in - fa - me! Del par m'in -
Oh witch ac - curs - ed! thy end be scorn - ing, un - to all

ve-ste odio ed or - ror!
ag-es be thou re-viled!

ve-ste odio ed or - ror!
ag-es be thou re-viled!

morendo *ed* *allarg.*

p

14140

4.2 Analiza arii bas-barytonowych w operach chińskich

4.2.1 Aria Yang Bailao w operze Białowłosa

1. Analiza postaci

Fabula opery *Białowłosa* opowiada historię obszarnika Huang Shirena, który gnębi pospółstwo i w zмовie z byłym sędzią powiatowym zmusza miejscowego chłopca Yang Bailao do sprzedania swojej córki Xi'er jako formę spłaty zaciągniętego długu. Yang Bailao jest człowiekiem zniszczonym przez okoliczności życiowe. Akceptuje żądania Huang Shirena, po czym popełnia samobójstwo, jednak jego córka Xi'er ucieka, aby się skryć przed prześladowcą. W wyniku życia w odosobnieniu, jej włosy siwieją i stają się śnieżnobiałe. Później Huang Shiren zostaje pokonany przez Armię Ósmego Szlaku (następnie przekształconą w Chińską Armię Ludowo-Wyzwoleńczą), prowadzącą chłopów do walki z właścicielami ziemskimi, a Xi'er zostaje uratowana.¹⁴³

Wizerunek postaci Yang Bailao nakreślony w operze jest klarownie w zgodzie z typologią postaci obecną w literaturze chińskiej. Jest to klasyczny wizerunek biednego chłopca. Jest on pracowity, prosty i posłuszny, ale zamknięty w sobie i zastraszone. Przeciw uciskowi właściciela i sędziego powiatowego, nie śmiejąc otwarcie się sprzeciwić, reaguje milczeniem i akceptacją. Przecież bardzo kocha swoją jedyną córkę i boleje nad krzywdą, którą jej wyrządza, toteż wobec tej wewnętrznej sprzeczności pozostaje mu jedynie samobójstwo. Postać ta nie wzbudza w odbiorcy nienawiści ze względu na swoją słabość i uległość oraz brak ducha oporu wobec zła, lecz raczej współczucie dla nieszczęśliwego człowieka, który pragnąc chronić córkę, poświęca własne życie.¹⁴⁴

2. Analiza wokalna

Struktura partii wokalne Yang Bailao jest dość swobodna. liczy sobie 60 taktów i podzielona jest na cztery części zgodnie z rozwojem fabuły. Metrum w całej arii to 4/4 z oznaczeniem tempa Adagio. Oznaczenia znaków przy kluczu są mylące dlatego że sugerują tonacje europejskie, tymczasem kompozycję oparto na tonalności chińskiej¹⁴⁵. Pierwsza

¹⁴³ Zhang Ye: Charakterystyka postaci Yang Bailao w operze „Białowłosa” [D], Shanghai Conservatory of Music, 2011

¹⁴⁴ Ye Jun: Analiza charakterystyki artystycznej pieśni Yang Bailao w operze „Białowłosa” [J], Gehai, 2011 (2): str. 51-52

¹⁴⁵ Chińska tonacja narodowa to tonacja pentatoniczna złożona z pięciu tonów Gong, Shang, jue, Zhi i Yu oraz tonacje sześć- i siedmionowe wykorzystujące te pięć dźwięków. Pomiędzy tonami Gong, Shang, Jue, Zhi i Yu istnieją jedynie ustalone relacje interwałowe, nie ma natomiast ustalonej wysokości dźwięku. Może poruszać się po nucie o stałej tonacji, podobnie jak solfeż, ale nie jest to solfeż. Niektórzy opowiadają się za nazywaniem ich „skalami”, czyli nazwami poszczególnych poziomów skali pentatonicznej. W chińskiej narodowej teorii muzyki Gong, Shang, Jue, Zhi i Yu nazywane są "zhengyin", co odpowiada dźwiękom podstawowym. Dźwięk o półton wyższy niż "zhengyin" nazywa się „qing”, co jest odpowiednikiem # (krzyżyka). Dźwięk o półton niższy niż "zhengyin" nazywa się „bian”, co odpowiada b (bemol). Dźwięk o cały ton niższy niż "zhengyin" nazywany jest „run”, co odpowiada bb (podwójny bemol). Te dźwięki nazywa się "pianyin". W czasach starożytnych najczęściej używano tylko czterech tonów "pianyin", czyli którymi są

i druga część utrzymane są w tonacji As w siedmionowej skali Zhi (Tonacja Zhi oznacza, że Zhi jest głównym dźwiękiem, w tym przypadku odpowiadającym dźwiękowi A b.)¹⁴⁶, z rozszerzeniem oryginalnej skali o dwa dźwięki, natomiast tonację części trzeciej uzyskano poprzez przekształcenie poprzedniej tonacji w tonację Cis w sześciotonowej skali Shang¹⁴⁷ (Tonacja Shang oznacza, że Shang jest głównym dźwiękiem, w tym przypadku odpowiadającym dźwiękowi cis) . W ostatniej części, tonalność zmienia się ponownie, tym razem w tonację Es w siedmionowej skali Shang¹⁴⁸ (Tonacja Shang oznacza, że Shang jest głównym dźwiękiem, w tym przypadku odpowiadającym dźwiękowi E b.) .

Melodia pierwszej części całego utworu, As w siedmionowej skali Zhi, opisuje moment, kiedy Yang Bailao po ucieczce przed wierzycielem, powraca do domu, cierpiąc zimno i głód. Tempo tej części utworu powinno być kontrolowane w przedziale 56-58 BPM, brzmienie głosu powinno być „stare i słabe”, ale narracja spójna i stabilna, z delikatną imitacją płaczu i uwzględnieniem zasad ekspresji emocjonalnej i prozodii słów. Nagłosy i wygłosy wyrazów powinny być śpiewane wyraźnie, z odpowiednim podkreśleniem rymów, nie może to być jednak zbyt nienaturalne i sztywne. Jednocześnie zwracamy uwagę na ekspresję psychologicznego kontekstu. Utrzymując napięcie przepony i wykorzystując wsparcie oddechowe, uzyskamy odpowiednią barwę, kreującą nastrój. Głos nie może być zbyt silny i głośny, lecz również nie może być pusty. (Przykład 4-6-1)

Przykład 4-6-1 *Yang Bailao*¹⁴⁹

"Qingjue", "Bianzhi", "Biangong" i "Run", odpowiadających dźwiękom chromatycznym w systemie dur-molowym. Każdy ton skali pentatonicznej może być użyty jako ton główny do utworzenia skali pentatonicznej. Skala pentatoniczna plus ton chromatyczny tworzy skalę sześciotonową, a dodanie dwóch tonów chromatycznych tworzy skalę siedmionową. Tonacja narodowa zależy od relacji między naturalnymi interwałami durowymi utworzonymi przez ton Gong. Wzajemne relacje interwałowe tonów Gong, Shang, Jue, Zhi i Yu są równoważne relacjom interwałowym: (Gong) Do, (Shang) Re, (Jue) Mi, (Qingjue) Fa, (Zhi) Sol, (Yu) La, Si (Biangong).

¹⁴⁶As to dźwięk toniczny i zarazem dźwięk Zhi, a zgodnie z relacją interwałową, Des to dźwięk Gong, więc użyto tu tonacji As-Gong: Des-dur w skali naturalnej

¹⁴⁷Cis to dźwięk toniczny i zarazem dźwięk Shang, a zgodnie z relacją interwałową, B o dźwięk Gong, więc użyto tu tonacji B-gong: B-dur w skali naturalnej

¹⁴⁸Es to dźwięk toniczny i zarazem dźwięk Shang, a zgodnie z relacją interwałową Des to dźwięk Gong, więc użyto tutaj tonacji Des-Gong: Des-dur w skali naturalnej

¹⁴⁹ Wen Hengtai: Zbiór pieśni do nauczania barytonu [M] Guangdong Higher Education Press 2000(05): str. 156

无力地

5
十里风雪一片白, 躲账七天回家来,

9
指望着熬过了这一关, 挨冻受饿我也能忍耐,

p *p* 8^{va}

Część druga przedstawia Yang Bailao, który jest zszokowany, nie śmiejąc jednak stawiać oporu, gdy słyszy żądanie sprzedania córki za długi. Klęka i błaga, ale zostaje ogłuszony uderzeniem i ostatecznie odciska palec pod umową sprzedaży. Emocje zmieniają się, od bezsilności do nerwowości i desperacji. . Tempo pulsu metrycznego pozostaje w granicach 58. Tekst jest klarowny, o silnych cechach narracyjnych. Ta część obejmuje rejestry wysokie, średnie i niskie bas-barytonu, dlatego podczas śpiewania należy przygotować na skoki i progresje i ujednoczyć dźwięk podczas przejścia pomiędzy trzema rejestrami. Ważne by śpiewak był odpowiednio przygotowany do progresji w górne rejestry, panując nad oddechem i kontrolując nadzwyczajenie w jamach rezonansowych. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na wiarygodną ekspresję emocjonalnego rozchwiania postaci, operując głosem w dużej rozpiętości dynamicznej. Zwróćmy szczególną uwagę na klarowną realizację trioli w przebiegu rytmicznym , Przeskoki od tonów niskich do wysokich są śpiewane mocno i miękko, aby „wysokie tony nie eksplodowały”. W procesie przechodzenia z rejestrów wysokich do niskich należy dobrze kontrolować stabilność rozszerzania się przepony, by przy stabilnym wsparciu oddechu stopniowo modulować punkt ciężkości w rezonansie głosu, obniżając go od jam głowy do klatki piersiowej. (Przykład 4-6-2)

Przykład 4-6-2 Yang Bailao¹⁵⁰

17 惊恐地

猛听叫喜儿顶租子， 好比那晴天打霹雳， 喜儿呀喜儿我的命根

20 子， 父女俩死³也不能离。

23 老³天单杀独根草， 大³水淹尽独木桥，

26 我³一生只有这³一个女， 离³开了我喜儿我活不

¹⁵⁰ Wen Hengtai: Zbiór pieśni do nauczania barytonu [M] Guangdong Higher Education Press 2000(05): str. 157

29

Trzecia część to scena, w której Yang Bailao patrzy na swoją ukochaną córkę i wzdycha. Jest to również moment działań jawnych i utajonych. Ciche zasypianie Xi'er kontrastuje z wyobrażanym ogromem cierpienia, jakie czeka ją po sprzedaniu w niewolę. Jest to miejsce bardzo trudne dla wykonawcy. W tym czasie w partii melodycznej następuje repryza pierwszego akapitu, muzyka wydaje się łagodniejsza, a w ekspresji emocjonalnej pojawia się nieco podekscytowania. Tempo zawiera się teraz w przedziale od 50 do 52. Styl śpiewania przyjmuje znaną z *belcanto* technikę *messa di voce*. Konieczne jest kontrolowanie szybkości przepływu oddechu oraz czułe i delikatne wyrażanie uczuć do ukochanej córki. Z drugiej strony Yang Bailao obwinia się za własną nieudolność, za to, że z powodu własnej słabości, starości i niezdolności do pracy był zmuszony sprzedać córkę, aby spłacić dług. Pełen jest zatem żalu i wyrzutów sumienia. Nasycenie głosu tak wieloznaczną ekspresją to poważne wyzwanie dla kreującego postać. Znaczniki fermato i crescendo w partyturze wymagają również odpowiedniej korelacji z gospodarowaniem oddechem. (Przykład 4-6-3)

Przykład -6-3 Yang Bailao¹⁵¹

35

深沉地

喜儿喜儿你睡着了，爹爹叫你不知道，你作梦也

¹⁵¹ Wen Hengtai: Zbiór pieśni do nauczania barytonu [M] Guangdong Higher Education Press 2000(05): str. 158

40

没想到你爹我有罪，不能饶。

Czwarta część przedstawia Yang Bailao zmagającego się w emocjach bezradności, rozpacz, poczucia winy i gniewu, ze łzami oskarżającego feudalną klasę właścicieli ziemskich i skorumpowanych biurokratów. Muzyka powraca do melodii głównej, a w emocjach więcej jest ekscytacji. Od *p* do *f* i wreszcie do *ff*, śpiew przyjmuje znaną z chińskiej opery tradycyjnej formę, w której jednemu wyrazowi odpowiada jeden ton, nadając głosowi dźwięczności i siły, zbliżonej nieco w ekspresji do skandowania. Wysokie dźwięki na końcu utworu wymagają użycia rezonansu głowowego, nadającego głosowi ogromnego napięcia uzasadnionego kulminacją ekspresji emocjonalnej, w której Yang Bailao daje upust ostatecznemu smutkowi, złości i rozpacz. Na słowach "mam tylko jedno wyjście", głos należy nasycić rezonansem piersiowym, kończąc śpiew w sposób kontrolowany i równy, by uzyskać ekspresję ostatecznego podjęcia nieodwołalnej decyzji o samobójstwie. Życie dla Yang Bailao stało się już nie do zniesienia. (Przykład 4-6-4)

Przykład 4-6-4 *Yang Bailao*¹⁵²

说白地

48

县长财主豺狼虎豹 我欠租欠账，是你们逼着我写的卖身的

colla porte

¹⁵² Wen Hengtai: Zbiór pieśni do nauczania barytonu [M] Guangdong Higher Education Press 2000(05): str. 159

51 *ad lib*
文书 北风 刮 大雪 飘, 哪里 走 哪里

55 *f*
逃, 哪里有 我的路 一条。
mp *ff* *rit.* *mf*

Chociaż ta część jest najbardziej gwałtowną i dramatyczną częścią pieśni, Yang Bailao wciąż nie może pozbyć się prostej chłopskiej mentalności, która trzyma go w okowach postrzegania świata jako rzeczywistości niezmiennej, ostatecznej i fakt ten ostatecznie dookreśla Yang Bailao jako postać tragiczną, kogoś komu nie przysługuje nawet cecha, którą są obdarzeni „ludzie zbędni” w literaturze rosyjskiej, o czym była mowa w przypadku Aleko.

4.2.2. Aria Chang Wuye z opery Jin Xiang’a *Pustkowie* – "Nie znasz go?..."

1. Analiza postaci

Pustkowie to pierwotnie opowieść o miłości i zemście młodego rolnika Chou Hu. Główną treścią utworu oryginalnego wydają się nienawiść i zemsta. Wersja operowa jednak pomija wiele wątków, skupiając się na ukazaniu głębi emocjonalnej bohaterów. Wyraźnie pokazuje, że nienawiść Chou Hu ma swoje korzenie w miłości do Jinzi, która została zmuszona do małżeństwa z innym mężczyzną, a także w miłości do ojca i siostry, którzy zostali zgładzeni przez głównego sprawcę nieszczęścia. Za pomocą muzyki twórcy opery wprowadzili akcję w wyższy poetycki nastrój, nieco łagodząc elementy nienawiści i zemsty Chou Hu.

Chang Wuye nie jest głównym bohaterem tej opery, ale jako postać charakterystyczna

wnosi istotne dramaturgicznie ożywienie do fabuły. Jest snobistyczny, podstępny, przebiegły, przyziemny, lubieżny, tani, uzależniony od alkoholu, pozbawiony zasad - mówiąc wprost: łobuz, lub nawet ostrzej typ „spod ciemnej gwiazdy”. Kiedy się pojawia, w drugim akcie, otrzymuje od Matki Jiao polecenie sprawdzenia, czy Jinzi miała romans z Chou Hu. W kolejnej scenie, dialogu z Jinzi, możemy zobaczyć jego arogancję, podłość i podstępność. Kiedy Jinzi idzie napić się do tylnego pokoju, Chang Wuye potajemnie podąża za nią i zagląda do środka. Złapany na „gorącym uczynku” bezwstydnie zaprzecza. Odurzony urodą Jinzi musi toczyć walkę wewnętrzną z narastającą lubieżnością.

2. Analiza wokalna

Aria *Nie znasz go?* to wspomniany moment kiedy Chang Wuye na polecenie Matki Jiao rozmawia z Jinzi próbując zmusić ją do zerwania kontaktów z Chou Hu. Przedstawione w analizie tłumaczenie tekstu odnosi się do oryginału chińskiego, nie do angielskiego tekstu, który z konieczności zawiera sporo uproszczeń. Tempo utworu jest na początku spokojne i swobodne. Oznaczenie *Andante* jest dookreślone wskazaniem ćwierćnuty w tempie 68 uderzeń na minutę. Na wstępie, w akompaniamencie mamy pustą dominantową kwintę z dynamiką *mp*. Dalej wchodzi partia wokalne ze słowami *Nie znasz go? Chcieliście się pobrać. Zostałaś członkiem rodziny Jiao tylko z powodu pozwu przeciwko Chou Hu* (Przykład 4-7-1). Od samego początku należy uchwycić dość agresywny sposób artykulacji i wyostrzyć barwę głosu by oddać podły charakter osobowości Chang Wuye, sarkazm i ukrytą groźbę maskowaną udawaną troskliwością.

Przykład 4-7-1 *Nie znasz go?* z opery

„Pustkowie”¹⁵³

常五:
Chang Wu:
Andante ♩ = 68

你 会 不 知 道 他? 当 初 你 俩 人 要 成
Sure - ly you must know him? At first you were be- trothed to

mp
Fg.

¹⁵³ Jin Xiang: *Pustkowie* [M], People's Music Publishing House, 2001(04): str.73

„W rodzinie Jiao, wrogiej rodzinie, jest uraza i nienawiść, jeśli twój teść nie zapłacił, to będzie twoje brzemię.” (Przykład 4-7-2) To zdanie zdaje się przypominać Jinzi, że słodycz i piękno miłości są chwilowe, a kryzys nienawiści wciąż trwa. Dynamika oznaczona jest tu jako *f*, układ rytmiczny jest stosunkowo prosty, struktura niskiego rejestru akompaniamentu wyraża niespokojny nastrój. Podczas śpiewania, ze względu na wysoki rejestr, należy w pełni wykorzystać technikę „krycia” w celu ustabilizowania krtani, utrzymania rozciągniętej przepony, pełnego otwarcia jamy ustnej, jamy nosowej i gardła oraz użycia rezonansu "na maskę", aby uzyskać skoncentrowany, wysoki, metaliczny połysk. Uzyskana w ten sposób jakość brzmienia i wolumenu pozwala odzwierciedlić napastliwość przemowy i nikczemny charakter Chang Wuye.

Przykład 4-7-2 "Nie znasz go?" z opery „Pustkowie”¹⁵⁴

„Nie masz się czego obawiać Jinzi, jedno słowo twojej teściowej i ponownie (Chou Hu) trafi do więzienia. Bacz na więzy z Jiao i przetnij więzy z jej wrogiem” (Przykład 4-7-3).

¹⁵⁴ Jin Xiang: Pustkowie [M], People's Music Publishing House, 2001(04): str.73

W teksturze orkiestry mamy prosty układ bloków akordowych uzupełnianych punktowanym kontrapunktem. Fraza wokalna zaś oparta została na rytmie synkopowanym i w drugiej części na triolach dla podkreślenia natarczywości stawianych oczekiwań. Ambitus partii wokalne nie jest tu szeroki. Dodane, liczne przednutki dodatkowo podkreślają nerwowość wypowiedzi, wszakże obok precyzji ich wykonania należy zachować mocny, stanowczy ton głosu.

Przykład 4-7-3 "Nie znasz go?" z opery „Pustkowie”¹⁵⁵

a tempo *più mosso*

金子你不要怕， 有你婆婆一句话，
Jin Zi, don't be a - - fraid, *mp* A word from your mother-in-law, *mp*

mp Cl. Cl.

presto poi lento

送他到侦辑队， 保住焦家苗， 除了仇家根。
will send him back to jail. Save the sprout of Jiao Cut the root of Chou.

185 *mf*

¹⁵⁵ Jin Xiang: Pustkowie [M], People's Music Publishing House, 2001(04): str.73

Zakończenie

Studium porównawcze opery chińskiej i zachodniej to dziedzina nader szeroka. Ze względu na różnice językowe, różne regionalne i różnice tła kulturowego, kanony estetyczne i systemy wartości też się od siebie różnią. Te różne czynniki wpływają na charakterystykę twórczości operowej w poszczególnych krajach i regionach, co skutkuje różnym obliczem tych oper. Chińska opera rozwijała się stopniowo poprzez zderzenie, wpływ i mieszanie chińskich i zachodnich kultur muzycznych. Wprowadza i naśladuje, uczy się i czerpie, wchłania i integruje zachodnie pieśni artystyczne, co pozwoliło na stworzenie od podstaw nowej opery chińskiej i pchnięcie jej na drogę nowoczesnego rozwoju. Katalog postaci rozpisanych na różne głosy w operach ma bezpośredni związek ze środowiskiem społecznym, tłem historycznym i tradycją kulturową różnych narodów. Osadzona w konkretnej tessiturze postać w operze służy wyrażaniu uczuć określonych typów bohaterów za pośrednictwem śpiewu lirycznego. Jako muzyczno-dramatyczny środek ekspresji, tessitura odgrywa zatem ważną rolę w portretowaniu psychologicznym postaci i ich kreacji wizerunkowej. W większości pierwszoplanowych partii (często też drugoplanowych) aria operowa jest najważniejszym środkiem ekspresji w operze i służący prezentacji charakteru postaci, toteż wymaga od wykonawcy odpowiedniego poziomu techniki wokalne. Z tego właśnie powodu jest najbardziej reprezentatywna dla danej partii. Jej forma wyrazu, sposób wykonania i stan rozwoju stanowią o poziomie rozwoju sztuki muzycznej danego kraju. Dysponując zakresem głosowym o charakterystyce odpowiadającej tessiturze bas-barytonowej, z natury rzeczy byłem i jestem zainteresowany perspektywami rozwojowymi dla mojego gatunku głosu, szczególnie gdy chodzi o dynamicznie rozwijającą się rodzimą operę chińską. Przegląd stanu posiadania w tej mierze, dokonany na przestrzeni niniejszej pracy ujawnił, iż po pierwsze ewolucja głosu bas-barytonowego nie została jeszcze w pełni zakończona i nawet w bogatej literaturze europejskiej i światowej istnieją zasadnicze rozbieżności co do ścisłej klasyfikacji. Po drugie analiza dowiodła, iż w operowej literaturze chińskiej istnieją znaczne opory w zakresie dynamiki kreacji takich partii z racji silnych nawyków estetycznych wyrosłych m.in. z rodzimego teatru muzycznego zwanego „operą pekińską”. Wszakże na skutek intensywnej edukacji operą światową, a także intensywnej edukacji zagranicznej wokalistów chińskich poszerza się stale zrozumienie i wręcz estetyczna potrzeba istnienia szerokiej palety barwowej w obszarze niskich głosów męskich.

Jako ważny element opery, bas-baryton posiada bogate możliwości ekspresji dzięki cieplej i okrągłej, niepowtarzalnej barwie. Głos ten wykreował wiele żywych postaci

operowych, stając się nieodłącznym i ważnym, choć dość rzadkim głosem operowym. Na przykład: Escamillo, szorstki i śmiały bas-baryton w operze Bizeta *Carmen*, Leporello, dowcipny bas-baryton w operze Mozarta *Don Giovanni*, czy złowrogi i przebiegły bas-baryton i nauczyciel muzyki Basilio w operze Rossiniego *Il barbiere di Siviglia*. Te klasyczne i żywe role operowe ogromnie wzbogaciły paletę ważnych postaci w historii opery, przyczyniając się do dalszego rozwoju wokalistyki. W sztuce operowej bas-baryton może dostosować barwę swojego głosu do konkretnych wymagań związanych z charakterem roli i emocjami muzycznymi. Wykorzystując swoją głęboką i szeroką skalę głosu, możliwości śpiewania zarówno w rejestrach wysokich, jak i niskich oraz bogate możliwości ekspresji, może wcielać się w postaci w różnym wieku i o różnych charakterach, takich jak majestatyczny i stanowczy Król Filip ale także „zbędny człowiek” Aleko. Te niezwykle postaci, dzięki odmienności i oryginalności swoich głosów, jednoznacznie pokazały szerokie spektrum możliwości tkwiących w potencjalne głosu bas-barytonowego przecież wciąż istnieje wyraźny niedostatek postaci i ról bas-barytonowych w operze chińskiej, nad czym Autor ubolewa. To jest główna przyczyna dlaczego w części artystycznej wobec bogactwa możliwych do wykonania arii bas-barytonowych ze światowego dziedzictwa operowego, można było wybranym pozycjom przeciwstawić jedynie dwie arie z oper chińskich.

Autor koncentrując się na partiach bas-barytonowych, starał się przeprowadzić studium porównawcze typów postaci, stylów muzycznych, wymagań technicznych i innych ważnych aspektów partii bas-barytonowych w operach chińskich i zachodnich, przeanalizować podobieństwa i różnice w ich sposobach wykonania, uchwycić piękno stylu i formy dzieła jako całości, a także przyczynić się do dalszego rozwoju i doskonalenia partii bas-barytonowych w operze chińskiej. Jednocześnie Autor chciałby wyrazić nadzieję, że wokaliści dążyć będą do wniesienia jak największego własnego wkładu w rozwój narodowej opery chińskiej, kształtować otwartą orientację na narodową tożsamość kulturową, zgłębiając zarazem kulturowe konotacje różnorodnej i bogatej opery. Wyraża tutaj swoją szczerą nadzieję, iż więcej uczonych i ekspertów zaangażuje się w badania w tej dziedzinie, dostarczając swoich cenniejszych opinii i przemyśleń dla rozwoju chińskiej sztuki operowej.

Bibliografia

1. Monografie

- 1) Guo Jianmin, Kultura wokalna [M] Shanghai Music Publishing House, 2007
- 2) Meng Zhaoyi, Zeng Yanbing: Historia kultury zagranicznej [M], Beijing Book Co. Inc., 2021.: 46
- 3) Shang Jiaji, Historia europejskiej muzyki wokalnej [M], Huale Publishing House, 2003
- 4) Man Xinying. Historia współczesnej chińskiej opery Storia dell'Opera Lirica Moderna della China [M], Zhong Guo Wenlian Chubanshe, 2012
- 5) Li Weibo, Zarys rozwoju wokalistyki zachodniej [M]. World Book Publishing House, 1999
- 6) Randolmi, P., przekł. Zhu Shaokun i in., Historia muzyki zachodniej [M], People's Music Publishing House, 1989
- 7) Qian Yuan, Lin Hua, Podstawy opery [M], Shanghai Music Publishing House, 2003
- 8) Hickok, przekł. Mao Yurun, *Odbiór muzyki* [M], People's Music Publishing House, 1989
- 9) Xu Guobi i in., Komentarze do arcydzieł opery zachodniej [M], People's Music Publishing House, 1992
- 10) Shao Yiqiang: 400 lat muzyki klasycznej. Odbiór opery [M], Hebei Education Press, 2004
- 11) Wen Hengtai, *Zbiór pieśni do nauczania barytonu* [M], Guangdong Higher Education Press, 2000
- 12) Shao Jingmin, Ogólna teoria współczesnego języka chińskiego [M], Shanghai Education Press, 2016
- 13) Mo Liyun, Opera Pekkańska [M] Contemporary China Press, 2008
- 14) Yu Dugang, Cai Yuanhong: Pedagogika wokalna [M], Shanghai Music Press, 2009
- 15) Zhou Feng, Zhu Xiaoqiang: Wybrane dzieła opery światowej [M], Shanghai Music Publishing House, 1996
- 16) Wei Hailin, Wei Fan: Zbiór melodii Taiping [M], Ningxia People's Publishing House, 2018
- 17) Zhou Deqing: Fonologia Równin Centralnych [M], Zhonghua Book Company, 1978

- 18) Jin Xiang, Pustkowie [M], People's Music Publishing House, 2001
- 19) Huo Li, Wybrane nowochińskie utwory wokalne [M], Liaoning People's Publishing House, 2009(01)
- 20) Shang Jiexiang, Wybór pieśni włoskich [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2009(01)
- 21) Le Shaofeng, Song Lian: Hongwu Zhengyun [M], National Library Press, 2020
- 22) Wang Ning, Liu Wei: Język mandaryński [M], Higher Education Press, 2021
- 23) Wen Hengtai: Zbiór pieśni do nauczania barytonu [M] Guangdong Higher Education Press 2000
- 24) 16) Ma Ke, Białowłosa [M.] Shanghai Music Publishing House. 2004
- 25) An Bo, O doskonaleniu nowej opery [M] Muzyka ludowa, 1962
- 26) Palisca C V. Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries[M]. University of Illinois Press, 2006
- 27) Stanley Sadie. The New Grove dictionary of opera[M], London : Macmillan Press Limited, New York : Grove's Dictionaries of Music Inc., 1992
- 28) Leslie Orrey and Rodney Milne. Opera: A Concise History (World of Art)[M], Thames & Hudson, 1987
- 29) Ford C. Music, sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte[M]. Routledge, 2016
- 30) Schneeman, Eric Olds. The German Reception of Christoph Willibald Ritter von Gluck in the Early Nineteenth Century[M], University of Southern California, 2013
- 31) Robert Cieśla, Klasyfikacja głosów operowych według Rudolfa Kloibera, Poligrafia Wyższego Seminarium Duchownego w Rzeszowie, Rzeszów 2005
- 32) Hunter M. The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna[M], Princeton University Press
- 33) Fisher B D, Da Ponte L. Mozart's Da Ponte Operas: The Marriage of Figaro, Don Giovanni, Così Fan Tutte[M]. Opera Journeys Publishing, 2007
- 34) Walker F. The Man Verdi[M]. University of Chicago Press, 1982
- 35) Rossini's The Barber of Seville[M]. Opera Journeys Publishing, 2005
- 36) Giuseppe Verdi. Don Carlos [M]. Milan: Ricordi, 1910
- 37) SRachmaninov S, Järvi N, Lejferkus S, et al. Aleko[M]. Capriccio, 1997
- 38) Гивенталь И А. Опера "Алеко" С. Рахманинова[M]. Gos. muzykal'noe izd-vo, 1963
- 39) First edition. Aleko[M]. Moscow: A. Gutheil, 2006

- 40) Verdi G., Il Trovatore[M], G. Schirmer 1898
- 41) Hal Leonard Corp. Staff. Anthology of Italian Opera Baritone by Paolo Toscano[M]. Casa Ricordi, 2002
- 42) G Puccini. Tosca[M]. Milan: G. Ricordi & C. 1899
- 43) Ringer M. Opera's first master: the musical dramas of Claudio Monteverdi[M]. Hal Leonard Corporation, 2006
- 44) Schmid A F. Christoph Willibald Ritter von Gluck: Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken[M]. BoD–Books on Demand, 2018
- 45) The Oxford illustrated history of opera[M]. Oxford University Press, USA, 2001
- 46) Einstein A. Mozart, his character, his work[M]. Oxford University Press on Demand, 1962
- 47) Morrison S A. Russian opera and the symbolist movement[M]. University of California Press, 2002
- 48) Kirk E K. American opera[M]. University of Illinois Press, 2001
- 49) Auteurs Divers. Arias for Bass: G. Schirmer Opera Anthology[M]. HAL LEONARD PUB CO. 1990

2. Artykuły

- 1) Wu Kun: Koncepcja śpiewu dla basu [J], Modern Communication, 2018 (12)
- 2) Ouyang Zhao: Badania nad podstawami tworzenia i rozwoju chińskiej opery pod wpływem kultury tradycyjnej [J], Tworzenie Muzyki, 2018 (3)
- 3) Wei Lunji: Charakterystyka artystyczna partii basowych w operach Verdiego [J.] Journal of Tianjin Conservatory of Music. 2011(01)
- 4) Wang Kuntong: Wysokość basu - Podróż operowa Li Xiaoliang i jej oświecenie [J], Muzyka ludowa, 2018 (1)
- 5) Liu Jian. Studium kulturowych i artystycznych różnic między pieśnią chińską i zachodnią [J], Da Zhong Wen Yi, 2008(06)
- 6) Zhou Jing: Czując urok basu. Komentarz do wykonania operowego basu Peng Kanglianga [J], Muzyka ludowa, 2010 (8)
- 7) Hao Xiangcai: Strategie prowadzenia basbrytonu celem osiągnięcia niskiego „c” w praktyce nauczania muzyki wokalne [J], Journal of Beijing Institute of Education, 2015 (2)
- 8) Yang Bide: Kilka kwestii dotyczących określania głosu basowego [J], Journal of the

- PLA Academy of Arts, 2000 (2)
- 9) Cui Honghe: Specjalny status tragicznych ról basbarytonowych w operze [J], Art Science and Technology, 2017 (6)
 - 10) Ye Jun: Analiza cech artystycznych arii Yang Bailao z opery „Białowłosa” [J], Gehai, 2011(2)
 - 11) Li Yuehua: Stuletni klasyk - inna pieśń, ta sama praca [J], Journal of Shaanxi Normal University, 2009 (04)
 - 12) Zheng Yang: Estetyka muzyki wokalne [J], Cultural Journal 2011(03)
 - 13) Yang Shuguang, Jin Yongzhe: Studium chińskiego śpiewu operowego, [J], Muzyka chińska, 2010 (02)
 - 14) Bai Hua: Analiza ról barytonowych w chińskiej operze narodowej [J] Chizi, 2014 (06)
 - 15) Wang Kun: Studium charakterystyki artystycznej arii Yang Bailao w operze „Białowłosa” [J], Muzyka współczesna, 2021 (07)
 - 16) Zhao Xianjun: Charakterystyka barytonu w operze narodowej z perspektywy ról klasycznych [J] Edukacja artystyczna, 2019 (01)
 - 17) Yang Shuguang, He Rong: Porównanie chińskiego i europejskiego śpiewu operowego [J], muzyka chińska, 2011 (04)
 - 18) Shen Tiehou: O wydawnictwach audio [J], People's Music, 2009(10)
 - 19) Zhan Qiaoling: Rozwój opery chińskiej w XX wieku [J], Music Research, 2005(1)
 - 20) Tian Yaru: Refleksje na temat trzech złotych okresów w historii opery chińskiej [J] Muzyka ludowa, 2004(4)
 - 21) Yang Shuguang, Jin Yongzhe: Studium chińskiego śpiewu operowego [J], Muzyka chińska, 2010(2)
 - 22) Han Ke: Ćwiczenie barwy głosu w partiach basowych [J], Northern Music, 2018(04)
 - 23) Li Ling: O muzyce opery „Liu Hulan” [J], Muzyka ludowa, 1955(01)
 - 24) Ma Ning, Wang Zhengjun: Sztuka śpiewu bez śpiewu - wywiad z młodym piosenkarzem Shen Yangiem [J] Sztuka wokalna, 2013
 - 25) Dean W. The Operas of Verdi. iii: From 'Don Carlos' to 'Falstaff' [J]. 1982.
 - 26) Schmidgall G. Verdi's Macbeth: A Sourcebook ed. by David Rosen, Andrew Porter [J]. Comparative Drama, 1985
 - 27) БОРИСОВА Л. Н. НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ОПЕРЫ СВ РАХМАНИНОВА «ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ» (на пути к обновлению жанра) [J]. Теория и история искусства, 2021
 - 28) Poultney D. Alessandro Scarlatti and the Transformation of Oratorio [J]. The Musical

- Quarterly, 1973, 59(4)
- 29) Sternberg R. Fantasy, geography, Wagner, and opera[J]. *Geographical Review*, 1998, 88(3)
- 30) Smart M A, Budden J. Donizetti,(Domenico) Gaetano (Maria)[J]. *Grove Music*, 2020.
- 31) Cerri A. Oltre il sipario: l'immagine occidentale dell'altro da sé attraverso l'opera lirica italiana dell'800[J]. *Oltre il sipario*, 2008
- 32) Garavaglia A. Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana[J]. *Il mito delle amazzoni nell'opera barocca italiana*, 2015
- 33) Deasy M. Il barbiere di Siviglia. By Gioachino Rossini. Ed. by Patricia B. Brauner[J]. 2013(12)
- 34) Monson C. 'Giulio Cesare in Egitto': From Sartorio (1677) to Handel (1724)[J]. *Music & Letters*, 1985, 66(4)
- 35) Marek V. Tra l'Occidente ei Balcani. L'opera narrativa di Ornela Vorpsi[J]. *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, 2014, 9(3)
- 36) Stempel L. The Story of Giuseppe Verdi: Oberto to Un Ballo in Maschera[J]. 1981
- 37) Tambling J. Don Carlos: Narrative Transformation in the Works of Abbé de Saint-Réal, Friedrich Schiller and Giuseppe Verdi. By Jennifer Jackson[J]. 2011.
- 38) Kramer U. Giuseppe Verdis „Macbeth”. Über den Zusammenhang zwischen Sujet und musikalischem Fortschritt[J]. *Die Musikforschung*, 1995, 48(H. 3)
- 39) Hix M. Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices[J]. *The Choral Journal*, 2008, 49(5)
- 40) Seesholtz J C. The origin of the Verdi baritone[J]. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 2012, 68(5)
- 41) Lin J Q, Pan B Y T. Scientific Principles of Singing Chapter 4: Artistic application of the voice[J]. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 2011, 21(1-2)
- 42) Stempel L. The Story of Giuseppe Verdi: Oberto to Un Ballo in Maschera[J]. 1981
- 43) Lawton D. Giuseppe Verdi. Don Carlos: Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani)[J]. 1984.
- 44) Эпштейн А. Секуляризация и ее пределы: самосознание и свобода совести в эпоху конфликта цивилизаций[J]. *Локус: люди, общество, культуры, смыслы*, 2015 (2)

3. Prace dyplomowe

- 1) Zhao Shuang: Charakterystyka artystyczna i analiza śpiewu arii basowej „Ona mnie nigdy nie kochała” [D], Xiamen University, 2018
- 2) Wang Xin'an: Badania nad sztuką śpiewu Wen Kezhenga [D], Hebei Normal University, 2009
- 3) Sun Zhifu: Analiza partii basowych w operze „Ivan Susanin” [D], Tianjin Conservatory of Music, 2013
- 4) Zi Ran: Studium rozwoju opery chińskiej [D], Yunnan Arts Institute, 2019
- 5) Wang Yue: Studium kreacji wizerunku artystycznego i wykonania Lu Xiaomana w operze Pożegnanie z Cambridge [D], Shandong Normal University, 2019
- 6) Huijuan Zheng, Studium porównawcze postaci kobiet w operze chińskiej i europejskiej na przykładzie Chen Bailu w operze Wschód słońca Jin Xianga'a i Violetty w operze Traviata Giuseppe Verdiego[D],UMFC 2021
- 7) Chen Xieyao: Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna arii basowych w operach Verdiego - na przykładzie oper „Nabucco”, „Trubadur” i „Simon Bocanegra” [D], Fujian Normal University University, 2018
- 8) Feng Lixing: Studium sztuki wokalne Tian Haojianga [D], Zhejiang Normal University, 2015
- 9) Lin Shaojie: Techniki kompozycji i charakterystyka artystyczna arii basowych w operach Mozarta - na podstawie trzech utworów [D], Northwest University for Nationalities, 2015
- 10) Cheng Tianhao: Charakterystyka artystyczna roli Yang Bailao w operze „Białowłosa”. Refleksje na temat chińskich cech narodowych partii basbarytonowych [D], Shanghai Conservatory of Music, 2017
- 11) Zhang Ye: Charakterystyka postaci Yang Bailao w operze „Białowłosa” [D], Shanghai Conservatory of Music, 2011
- 12) Wang Zhida: Studium wizerunku postaci i edukacji estetycznej w operze Pustkowie [D], East China Normal University, 2021
- 13) Liu Kuo: Stylu śpiewu i charakterystyka artystyczna ról barytonowych w chińskiej muzyce wokalne [D], China Conservatory of Music, 2017
- 14) Ou Lusha: Samojakość opery chińskiej [D] Northeast Normal University 2006
- 15) Liu Kuo: Studium stylu i charakterystyki wykonawczej barytonu w wokalistyce chińskiej [D], China Conservatory of Music, 2017
- 16) Lv Jiayin: Początki rozwoju kreacji ról mezzosopranowych i barytonowych w operze europejskiej [D] Henan Normal University, 2014

- 17) Tian Tian: Studium typóœ wizerunków i wyonania ról mezzosopranowych w operze europejskiej [D], Jiangxi Normal University, 2018
- 18) Hou Fang: Studium postaci w operze Rossiniego "Cyrulik sewilski" [D], Xinjiang Normal University, 2008
- 19) Liu Yinghao: Interpretacja głosowa w wykonaniu arii basowych [D], Wuhan Conservatory of Music, 2014
- 20) Xu Licheng: Wizerunek artystyczny postaci Aleko w operze Rachmaninowa „Aleko” [D], Shanghai Normal University, 2011
- 21) Peng Jinlong: Studium kreacji wizerunków artystycznych postaci barytonowych w operach Verdiego [D], Inner Mongolia Normal University, 2015
- 22) Yu Qiuting: Studium rozwoju opery zachodniej w Chinach [D], Wuhan University of Technology, 2014
- 23) Shen Guangyao: Analiza opery Verdiego „Don Carlo”, dramatyzm postaci Filipa II [D], Shanghai Conservatory of Music, 2012
- 24) A.Olszewski „Głos bas-barytonowy – pojęcie, historia, repertuar i problematyka wykonawcza” UMFC Warszawa 2021
- 25) Antoniego Olszewskiego.Głos bas-barytonowy – pojęcie, historia, repertuar i problematyka wykonawcza[D],Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina,2005,str. 7
- 26) Ball S J. The opera chorus as choral concert repertoire: An examination of choruses by Giuseppe Verdi[D]. University of Southern California, 1995
- 27) Ball S J. The opera chorus as choral concert repertoire: An examination of choruses by Giuseppe Verdi[D]. University of Southern California, 1995
- 28) Smiley R. Vocal Characteristics of the Britten Mezzo: An Analysis of Fundamental Vocal Qualities Demonstrated in the Recordings of the Premiere Performers and Notable Contemporary Singers of Britten's Works[D]. California State University, Long Beach, 2012
- 29) Doe J I. French Opera at the Italian Theater (1762-93): Opéra-comique and the Development of National Style in France[D]. Yale University, 2013
- 30) Smith E H. Mozart’s “Great” Mass: Sources, History, and Performance Practice[D]. University of Notre Dame, 2019
- 31) Garafallo D. Mozart's Die Zauberflöte: A Kingdom of Notes and Numbers[D]. Florida Atlantic University, 2016
- 32) Ramirez F Z. Pedagogical and Performance Approach to Selected Bel Canto Songs

and Arias of Bellini and Donizetti[D]. California State University, Long Beach, 2012

4. Źródła internetowe

- 1) <https://zh.wikipedia.org/wiki/温可铮> 2022.04.17
- 2) Sohu.com oceniło dziesięć najlepszych ról bas-barytonowych w operze
https://www.sohu.com/a/254068018_636365 2022.03.27
- 3) Ju Qihong – komentarz do opery „Pustkowie”:
[https://baike.baidu.com/item/Opera Wilderness/7220766?fr=aladdin](https://baike.baidu.com/item/Opera_Wilderness/7220766?fr=aladdin) 2022.03.30
- 4) Yu Long – komentarz do opery „Pustkowie”: <http://ent.sina.com.cn/j/2012-10-11/14283761469.shtml> 2022.03.30
- 5) https://www.youtube.com/results?search_query=%E6%96%AF%E4%B9%89%E6%A1%82 01/04/2022
- 6) Alexanderson, artykuł „Zbędni ludzie z prozy rosyjskiej XIX wieku”, internetowa publikacja 107.10.07, 11:05 // "Zbędni ludzie" z prozy rosyjskiej XIX wieku - Książki - Forum dyskusyjne | Gazeta.pl 2022.11.19

Podziękowania

Dysertacja niniejsza powstała w wyniku badań, których kierunek i przebieg wyznaczył Autor z pomocą Promotora, który służył Autorowi nieocenioną radą i pomocą od momentu jego przybycia do Polski celem podjęcia studiów doktoranckich. Stanowi ona owoc wysiłków Autora w okresie studiów, jak również podsumowanie teoretyczne jego doświadczeń wokalnych na przestrzeni wielu lat. Pozornie długi, lecz jakże ciekawy i niezapomniany okres pobytu w Polsce był fascynującą podróżą pełną wytężonej pracy i nauki, a z jego bezcennych owoców korzystać będzie Autor przez całą resztę swojej kariery wokalne. Po ukończeniu pisania, Autor nie odczuł ulgi, znając trudy życia akademickiego i zdając sobie sprawę z tego, jak długa jeszcze przed nim droga. Teraz zaś już bardziej osobiście.

Przede wszystkim chciałbym serdecznie podziękować swojemu Promotorowi, prof. Ryszardowi Cieśli, który udzielił mi wielu konstruktywnych wskazówek i rad co do wyboru tematu dysertacji, poprzez merytoryczny nadzór nad powstaniem konspektu przyszłej pracy, poprzez dalej poprzez wskazówki co do metody opracowania tematu, ale też struktury wypowiedzi, stylu narracji wreszcie merytoryczny nadzór nad wszystkimi formalnymi elementami dysertacji doktorskiej. Dziękuję też, last but not least, za to wszystko czego się nauczyłem gdy chodzi o mój rozwój wokalny.

Po drugie, pragnę podziękować mojej pianistce i korepetytorowi operowemu i artystycznemu, dr hab. Beacie Szebeszcyk za nieocenioną pomoc w rozwoju artystycznym ale też cenne sugestie dotyczące pisania dysertacji.

Na koniec serdecznie dziękuję Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina za umożliwienie mi podjęcia studiów. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina jest dla studentów zagranicznych niczym przyjazny dom (tak jest powszechnie przez nas odbierany), stwarzając im wspaniałą atmosferę do rozwijania swoich talentów.

Być może uważni recenzenci dostrzegą pewne braki w niniejszej dysertacji. Cenna krytyka merytoryczna będzie z wdzięcznością przyjęta i stanie się cennym impulsem do podnoszenia jakości pracy naukowej. krytyka i poprawki będą mile widziane. W przyszłych badaniach i pracy zamierzam bowiem nadal prowadzić dogłębne badania na ten powiązany temat, ale też na inne interesujące tematy, które pojawią się w orbicie zawodowych zainteresowań.