

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Guang Hu

**Orientalizm w utworach zachodnich na przykładzie
*Turandot, Madame Butterfly i Das Land des Lächelns***

Praca Doktorska

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof.dr hab.Roberta Cieśli

Warszawa ROK (2024)

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/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt.
„Orientalizm w utworach zachodnich na przykładzie *Turandot*, *Madame Butterfly*
i *Das Land des Lächelns*” 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

Abstract	1
Abstrakt	2
Wstęp	3
I Podstawa wyboru tematu	3
II Metody badawcze	11
1. Rozdział Pierwszy: Orientalizm	13
1. 1. Definicja orientalizmu	13
1. 2. Said i orientalizm	15
2. Rozdział Drugi: Orientalizm w muzyce	17
2. 1. Orientalizm w muzyce	17
2. 2. Style orientalne w muzyce końca XIX i początku XX wieku	21
3. Rozdział Trzeci orientalizm w twórczości Pucciniego	23
3. 1. Madame Butterfly - kobieta orientalna	23
3. 1. 1. Egzotyczna sceneria w czasach Pucciniego	23
3. 1. 2. Egzotyka w <i>Madame Butterfly</i> - japońska tonalność yin i yang	26
3. 1. 3. Współlistnienie melodii japońskich i zachodnich	38
3. 1. 4. Orientalna Madame Butterfly jako wewnętrzny outsider	40
3. 1. 5. Tragedia i orientalizm.	41
3. 1. 6. Analiza wykonawcza duetu miłosnego i arii Pinkertona w operze <i>Madama Butterfly</i>	44
3. 1. 7. Madame Butterfly - podsumowanie	62
3. 2. Turandot – Orient niebezpieczny	64
3. 2. 1. Nieokreśloność w zachodnim postrzeganiu Chin i Chińczyków	64
3. 2. 2. Formy ekspresji orientalizmu w teatrze i operze	66
3. 2. 3. Puccini i jego Turandot	67
3. 2. 4. Postacie Chinek wykreowane przez Pucciniego w <i>Turandot</i>	70
3. 2. 5. Zachód i Chiny, mężczyźni z Zachodu i kobiety ze Wschodu	72
3. 2. 6. Zastosowanie pentatoniki chińskiej w <i>Turandot</i>	75
3. 2. 7. Integracja melodii pentatonicznych i diatonicznych	79
3. 2. 8. Konfucjanizm i taoizm w operze <i>Turandot</i>	84
3. 2. 9. Analiza arii Kalafa z opery <i>Turandot</i>	88

3. 3. <i>Turandot</i> - podsumowanie	102
4. Rozdział Czwarty: <i>Das Land des Lächelns</i> Lehára - elementy operetki niosące ciężar konfliktu kulturowego	105
4. 1. Operetka	105
4. 1. 1. Definicja i charakterystyka operetki	105
4. 1. 2. Jaka jest struktura operetki?	106
4. 2. "Książę operetki" - Franz Lehár	108
4. 2. 1. Franz Lehár (1870-1948)	108
4. 2. 2. Styl utworów Lehára	109
4. 3. Tło powstania <i>Das Land des Lächelns</i>	114
4. 3. 1. Prawdziwa historia na scenie	114
4. 3. 2. Lehár i renesans operetki	115
4. 4. „Dein ist mein ganzes Herz“ - "chińskie serce" Lehára	116
4. 4. 1. Tło powstania <i>Das Land des Lächelns</i>	116
4. 4. 2. Chiński system skali pentatonicznej i chińska stylistyka	117
4. 4. 3. Analiza muzyczna i wykonawcza trzech arii i dwóch duetów miłosnych partii Sou Chonga z operetki <i>Das Land des Lächelns</i>	119
4. 5. "Uśmiech i radosna miłość" oraz "Porzucenie konfliktu kulturowego"	141
4. 5. 1. "Wiedeńska miłość, chiński uśmiech"	141
4. 5. 2. Rezygnacja jako zjawisko społeczne	143
4. 5. 3. Wizerunki kobiet w Pekinie i Wiedniu w systemie feudalnym	144
4. 6. Struktura wyważenia dramaturgicznego pomiędzy lekkością przekazu, charakterystycznego dla operetki, a dramatem.	145
5. Rozdział Piąty Podsumowanie: „Zorientalizowany” Wschód	147
BIBLIOGRAPHY	149
Podziękowanie	154

Abstract

If you were a European who lived 600 years ago and had the opportunity to join a caravan traveling through the Silk Road, you would be amazed by the novelty and mystery of exotic Persia, China, Japan and other Asian countries. You can also take some artwork home with you. The caravans at that time were the earliest cultural exchanges. Through the Silk Road, a cultural bridge connecting Europe and the distant eastern continent, they continued to export a large amount of oriental culture, and also had an unprecedented impact on Western art masters, cultural elements known as "Oriental style" began to appear widely in Western art masterpieces. In the development of Western music, Eastern styles or Eastern elements have been adopted since the 17th century, and many Western composers have tried to use Eastern poetry and music in their works. In fact, we can still identify Western music with Eastern influences from the same era, although this influence may come from different concepts. I use the two operas *Turandot* and *Madama Butterfly* by Italian composer Giacomo Puccini and the opera *Das Land das Lächelns* by Austrian composer Franz Lehár as the starting point to analyze and elaborate on the Orientalism in the composers' hearts and the Orient in their works. elements, thereby exploring the Eastern style in Western music and looking for Orientalism from Western music. From this we can also discover what kind of ideology Puccini and Lehár used to create these works. Did the social and historical background at that time affect their creative ideas? Whether the "Oriental elements" and "Orientalism" in the work compound the true Orient.

Keywords

Orientalism, Oriental elements, exoticism, love between East and West, Puccini, Lehar

Abstrakt

Gdyby ktoś miał szansę przenieść się w czasie i stałby się Europejczykiem żyjącym 600 lat temu i miał okazję dołączyć do jednej z karawan przemierzających Jedwabny Szlak, można przypuszczać, że zachwyciłby się egzotycznymi tajemnicami Persji, Chin, Japonii i innych krajów azjatyckich, a może nawet próbowałby kupić niektóre dzieła sztuki? Ówczesne karawany były pierwszymi pośrednikami w wymianie kulturowej, a poprzez Jedwabny Szlak, pomost kulturowy między Europą a Azją, sprowadzały wiele różnych przedmiotów, będących wyrazem kultury Wschodu. Fakt ten miał bezprecedensowy wpływ na zachodnich mistrzów sztuki, w wyniku czego elementy kulturowe znane jako "styl orientalny" zaczęły powszechnie pojawiać się w zachodnich arcydziełach. Wschód miał duży wpływ na rozwój muzyki zachodniej. W rozwoju muzyki zachodniej, styl orientalny lub elementy orientalne były używane od XVII wieku, a wielu zachodnich kompozytorów eksperymentowało z orientalną poezją i muzyką w swoich utworach. W rzeczywistości nie tylko w tamtej epoce znaleźć można wpływy Wschodu na muzykę zachodnią. Wykorzystując jako punkt wyjścia dwie opery włoskiego kompozytora Giacomo Pucciniego, *Turandot* i *Madame Butterfly* oraz operetkę austriackiego kompozytora Franza Lehára *Das Land des Lächelns*, skomponowaną dla wybitnego tenora Richarda Taubera, staram się przedstawić tendencje orientalistyczne u tych kompozytorów oraz analizuję elementy muzyki wschodniej w ich dziełach. W ten sposób nie tylko możemy próbować odkryć zamysł, z jakim Puccini i Lehár komponowali te dzieła, ale także zastanowić się, czy ówczesny kontekst społeczno-historyczny miał wpływ na ich myślenie oraz czy orientalizm w istocie ilustruje prawdziwy Wschód.

Słowa kluczowe

Orientalizm, elementy orientalne, Wschód a Zachód, Puccini, Lehár, *Turandot*, *Madama Butterfly*, *Das Land des Lächelns*

Wstęp

I Podstawa wyboru tematu

1. Dziedzina, zakres i charakter pracy dyplomowej

Orientalizm jest zachodnim pojęciem badawczym, odnoszącym się do kultury, języka oraz obyczajów panujących w społeczeństwach Bliskiego, Środkowego i Dalekiego Wschodu. Ten termin oznacza również dla zachodnich pisarzy, projektantów, artystów inspirację oraz opisywanie krajów Wschodu. W zachodniej filozofii, polityce, systemie władzy i polityce ekonomicznej pojęcie „Orient” określa gromadzoną przez długi czas „inność”, tak charakterystycznie odmienną. W niektórych radykalnych utworach Orient – Wschód jest wręcz postrzegany jako opozycja wobec Zachodu, jako tak zwani „oni”.

Publikacja monografii wpływowego teoretyka literatury oraz filozofa kultury Edwarda W. Saida takich jak m.in.: „Orientalizm”, „Kultura i Imperializm”, „Teoria intelektualistów”, wywołała burzliwe dyskusje i debaty w zachodnich i światowych kręgach intelektualnych XX i XXI wieku, a sam autor został uznany w Stanach Zjednoczonych za przedstawiciela jednej z najbardziej kontrowersyjnych szkół akademickich. Edward Said uważał, iż powszechne na Zachodzie opisy Wschodu i jego kultury nie są szczere i prawdziwe, należy więc przejawiać wobec nich sceptycyzm. W swojej książce „Orientalizm” umieścił na pierwszej stronie cytaty z książki Karola Marksa „18 brumaire’a Ludwika Bonaparte”: „nie są zdolni do prawdziwego opisanie siebie, muszą zostać opisani przez innych”¹. Jego intencją było ukazanie trudnego położenia ludzi Wschodu na Zachodzie. Ekstrapolując teorię Saida na postkolonialną teorię teatru, można również stwierdzić, iż w dramacie raz po raz świadomie bądź nieświadomie narzuca się kulturę jednej społeczności członkom innej społeczności.

¹ Said E (1999): *Orientalism*, Beijing Sanlian Bookstore. s3

Wprowadzam do mojej pracy, stworzone przez Edwarda Saïda pojęcie orientalizmu, ponieważ bardzo głęboko oddziałuje ono na teorię literatury oraz dziedzinę badań nad kulturą, jak również odciska piętno na historii oraz studiach nad Wschodem [Orientem]. Saïd wskazuje, iż wobec opisywania Wschodu przez Zachód oraz znajdującego się w tym opisie rozumienia Wschodu należy przejawiać sceptycyzm, nie należy go w pełni akceptować. Jego zdaniem kolonializm oraz kontrola polityczna Europy nad Wschodem, wpłynęły na myślenie nawet najbardziej kompetentnych, pełnych dobrych intencji i współczucia ludzi Zachodu. Z tego powodu tworzony przez „orientalistów” opis Wschodu jest zwodniczy i nieprawdziwy.

W dziedzinie muzyki początki zastosowania elementów orientalnych europejskiej sięgają XIX wieku, jakkolwiek pod koniec wieku XIX i na początku wieku XX wpływ kultury Wschodu na Zachód można uznać za znacznie silniejszy niż w poprzedzających okresach. Wschód stał się dla zachodnich kompozytorów nowym i podstawowym źródłem inspiracji. Coraz to liczniejsze rzesze artystów wprowadzało do swoich utworów elementy muzyki orientalnej. Zachodni kompozytorzy próbowali czerpać idee ze Wschodu i jego poezji, umieszczając w swych dziełach motywy chińskie, indyjskie czy japońskie. Należy podkreślić, iż chińska poezja jest ściśle powiązana z nastrojem. Moim zdaniem w przypadku pieśni, powstałych na skutek inspiracji chińską poezją, bardzo często atmosfera jest ważniejsza od samej muzyki, co stanowi nowy aspekt orientalnego stylu, charakterystycznego dla tego okresu.

Sądzę, iż elementy orientalne w muzyce Zachodu pod koniec XIX wieku i na początku XX wieku cechują dwa zjawiska.

Po pierwsze, badając ten okres możemy zauważyć, iż orientalny styl w muzyce Zachodu stanowił ważny prąd artystyczny, pod którego wpływem znalazło się wielu kompozytorów. Dla przykładu możemy wyróżnić Giacomo Pucciniego i jego słynną operę *Turandot*, czy operetkę austriackiego kompozytora Franza Lehára *Das Land des Lächelns* (*Kraina uśmiechu*). Oba te utwory powstały we wspomnianym powyżej okresie.

Po drugie, możemy zauważyć występowanie dwóch etapów w procesie orientalizacji zachodniej muzyki, mianowicie rozdziału i syntezy. Na samym początku zachodni kompozytorzy postrzegali muzykę orientálną jako posiadającą całkowicie odmienną naturę, która powodowała rozdzielenie elementów zachodniej muzyki od wschodniej poezji. Później zauważyli, iż te dwa style muzyczne, wynikające z innych kultur, mogą podlegać syntezie, a niektórzy kompozytorzy dostrzegli możliwości tworzenia muzyki bez podziału na elementy Wschodu i Zachodu. Wraz z pogłębiającym się procesem porozumienia międzykulturowego taki proces syntezy stał się naturalny i łatwy do przewidzenia.

Rozpoczynając studium od analizy dwóch, wielkich dzieł muzycznych Giacomo Pucciniego - oper *Turandot* i *Madame Butterfly* oraz operetki *Das Land des Lächelns* Franza Lehára, z perspektywy struktury muzyki, osobowości bohaterów, użycia chińskich i japońskich tonacji muzycznych, filozofii sztuki, przeprowadzę opis i analizę orientalizmu w myśleniu twórczym kompozytorów oraz znajdujących się we wspomnianych dziełach orientálnych elementów. Następnie przejdę do eksploracji stylu orientálnego w kompozycjach Zachodniej muzyki. Na tej podstawie będzie można prześledzić zamysły twórcze Pucciniego i Lehára w trakcie komponowania powyższych dzieł oraz przyjrzeć się zagadnieniu wpływu ówczesnej sytuacji społecznej i historycznej na ich twórczość. Następnie przejdę do konkluzji czy elementy orientálne i Orientalizm odpowiadają prawdziwemu ich znaczeniu.

2. Teoretyczne znaczenie tematu pracy oraz jej praktyczna wartość

W niezwykle bogatej tematyce europejskich kompozycji muzycznych, dokonany przez Pucciniego i Lehára wybór egzotycznych motywów, nie tylko wzbogacił treść tworzonych utworów, lecz również umożliwił, zapoznając się z ich wspaniałymi utworami europejskiej publiczności, lepsze poznanie kultury z innych stron świata, wzbudzając tym samym zainteresowanie egzotyczną muzyką.

Znaczenie teoretyczne:

1. Elementy egzotyczne wzbudzające zainteresowanie Europejczyków

Pierwszym elementem jest tło kulturowe, którym jest miejsce fabuły - odległe strony na Dalekim Wschodzie, pod względem psychologicznym jakże odmienne od europejskiego głównego nurtu, tworzące swoistą opozycję wobec ówczesnej europejskiej kultury i społeczeństwa. Umieszczenie fabuły trzech dzieł, będących przedmiotem moich badań, w tak egzotycznych geograficznie miejscach powoduje, iż ich inscenizacja prezentuje dość słabo poznany, odmienny od głównego nurtu europejskiego społeczeństwa, „zewnątrzny świat”. Drugim elementem utworów jest przenikający ich fabułę wątek miłosny, odpowiadający gustom ówczesnej, miejskiej widowni. Ów wątek jest fuzją dalekiej egzotyki z europejskim tęsknotami. W ten sposób usatysfakcjonowane zostają, powszechne pośród mieszkańców miast, pragnienie poznania zewnętrznego świata. Powyższa fuzja w rzeczywisty sposób odzwierciedliła psychologiczny nastrój końca stulecia, który stał się możliwy do ujęcia za pomocą następującego cytatu: „zwykli ludzie nie przejmują się losem ludzkości, narodu, lecz lękają się ostrego i okrutnego konfliktu”². Możemy określić to jako manifestację estetycznych wartości nowo powstałej burżuazji. Po trzecie zastosowanie muzyki i tematyki, pełnych egzotycznego nastroju, nie tylko uwypukliło dramatyzm utworów oraz wzbudziło większe zainteresowanie publiczności, lecz również w pełni zaprezentowało różnice kulturowe pomiędzy Europą a dalekimi kulturami Wschodu. Puccini i Lehár w pełni wykorzystali narodowy charakter muzyki, impresjonistycznie stosując, charakterystyczne dla dalekich regionów geograficznych, tematykę i muzykę. Przedstawiając za pomocą muzyki postacie, ich osobowości, otoczenie, a tym samym odmienny świat, stworzyli dla słuchaczy niezwykle interesujący brzmieniowo obraz.

2. Wzmocnienie zjawiska wymiany kulturowej pomiędzy Wschodem i Zachodem

² Zeng SiYi „Fyodor Dostoevsky” *Crime and Punishment*” .Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing House.2020 s.57

Utwory Pucciniego i Lehára pokazują początek wielkiego zainteresowania egzotycznymi kulturami wśród europejskiej publiczności. W historii opery i operetki trzy, wymienione wyżej arcydzieła muzyczne, stanowią przykład znakomitego wykorzystania orientalnej tematyki. Pod koniec XIX wieku i na początku wieku XX ekspansja kolonialna oraz towarzyszące jej wojny, w pośredni sposób doprowadziły do zwiększenia stopnia wymiany kulturowej oraz wzajemnego zrozumienia pomiędzy wieloma krajami. Dzięki tym procesom powstały warunki dla komponowania dzieł muzycznych pełnych egzotycznego nastroju. W trakcie twórczej pracy, Puccini i Lehár, zwrócili uwagę na muzykę Japonii oraz Chin wraz z występującymi pomiędzy nimi odmiennościami. W istocie dawni Europejczycy z ciekawością zaczęli słuchać orientalnej muzyki. Z jednej strony zaspokajało to ich pragnienie nowości i świeżości, z drugiej zaś doprowadziło do oceny egzotycznej muzyki według nowych standardów. W efekcie nastąpił rozwój europejskich studiów nad muzyką orientalną wraz z liczbą czerpanych z niej zapożyczeń.

Praktyczna wartość wybranego tematu:

- po pierwsze, pomoc śpiewakom w pogłębieniu rozumienia wielowątkowo treści wykonywanych dzieł, a tym samym stworzenie lepszej podstawy do pojęcia dualizmu kulturowego.
- po drugie, poprzez analizę wybranych utworów, przedstawienie istotnych informacji, które mogą być pomocne w lepszym kreowaniu scenicznego wizerunku omawianych postaci.
- po trzecie, ukazanie specyfiki, a tym samym odmienności stylu, języka, włoskiej opery romantycznej i niemieckojęzycznej operetki.

Kreowanie danej postaci powinno zakładać bardzo dobre przygotowanie wokalne, które pozwala na muzyczne portretowanie postaci i zapewnia sprostanie wymogom stylu i założeń kompozytora. Kolejną kwestią jest przygotowanie aktorskie, które zakłada analizę zarówno dzieła, a także literatury, pozwalające na zrozumienie zależności postaci w dramacie, a także przekazu nadrzędnego danej opery. Trzecim

elementem jest koncepcja reżysera, która bazując na danym dziele zawiera ideę, którą dany reżyser chciałby podzielić się z publicznością.

3. Przegląd stanu aktualnych badań oraz trendów rozwojowych w kraju i za granicą

Analizując literaturę przedmiotu chciałbym przedstawić wybrane pozycje, które zajmowały się tematem badań wpływu orientalizmu na muzykę zachodnią oraz elementów muzycznych wschodniej kultury w dziełach kompozytorów zachodnich.

Wybrane prace badawcze na rynku zachodnim:

1. Spectacular Orientalism: Finding the Human in Puccini's *Turandot*³ (Spektakularny orientalizm: Poszukiwanie człowieczeństwa z operze Pucciniego *Turandot*) Praca ta poświęcona jest poszukiwaniu zagubionej w *Turandot* ludzkiej osobowości, ukazując głębszą refleksję nad sytuacją Włoch po zakończeniu I Wojny Światowej.
2. „Wissen Sie vielleicht, wie man hier herauskommt— *Das Land des Lächelns* eine analyse der Inszenierung im Landestheater Eisenach “⁴ (Czy wiecie Państwo, jak się z tego wychodzi – *Kraina uśmiechu*, analiza inscenizacji w teatrze Landu Eisenach – tłum.wł.). Powyższa praca, za pomocą opisu scenografii scenicznej, opisuje odmienności kulturowe pomiędzy Wschodem a Zachodem oraz relacje miłosne pomiędzy bohaterami.
3. „Developments in Viennese Operetta in Johann Strauss, Franz Lehár and Robert Stolz”⁵ (Johann Strauss, Franz Lehar I Robert Stolz- rozwój Operetki Wiedeńskiej – tłum.wł.).

Praca poświęcona jest analizie historycznego znaczenia zapożyczeń, egzotycznego nastroju oraz lokalnego kolorytu w rozwoju operetki. Pozycja omawia

³ Francesca Folch-Couyoumdjian *Spectacular Orientalism: Finding the Human in Puccini's Turandot*. Pontifical Catholic University of Chile, 2019

⁴ Jochen Biganzolis *Wissen Sie vielleicht, wie man hier herauskommt—„Das Land Lächelns”eine analyse der inszenierung im landestheater Eisenach* Freie Universität Berlin Theaterwissenschaftliches Seminar 2006

⁵ Brittingham Joanie *Developments in Viennese Operetta in Johann Strauss, Franz Lehár and Robert Stolz* Baylor University Master Degree of Music 2009

zastosowanie wymienionych elementów w najbardziej reprezentatywnych operetkach. Jakkolwiek w pracy tej dość rzadko poruszany jest temat roli wpływu elementów orientalnych i dalekowschodniej barwy na twórcę operetki *Das Land des Lächelns*.

Artykuły:

4. „Representing Giacomo Puccini’s ‘Vision of the Orient’ in *Madama Butterfly*”⁶ (Wizja Dalekiego Wschodu w operze Pucciniego *Madame Butterfly* - tłum.wł.). Autor próbuje przeanalizować kwestię niuansów orientalnych w operze oraz jej znaczenie jako tekstu społeczno-kulturowego.
5. “L’orientalismo Di Giacomo Puccini”⁷ (Orientalizm Giacomo Pucciniego - tłum.wł.). Powyższy artykuł, po zaprezentowaniu życiorysu Giacomo Pucciniego oraz stylu muzyki werystycznej, opisuje orientalizm w twórczości kompozytora na przykładzie wizerunku głównej postaci w operze *Madame Butterfly*.
6. „The Harmonic Representation of the Feminine in Puccini”⁸ (Harmoniczny obraz kobiecej postaci w dziełach Pucciniego – tłum.wł.). Powyższa praca, za pomocą analizy harmonicznego, prezentuje styl kompozytorski Pucciniego. Przedstawia też informacje ukazujące jak twórca, dokonuje rozdziału na role kobiece i męskie. W Pracy ponadto znajdziemy informacje dotyczące ewolucji harmonicznego od środkowego do późnego okresu kariery twórczej Pucciniego.
7. „Il Trittico, *Turandot* and Puccini’s Late Style”⁹ (Tryptyk, Turandot i późny styl twórczy Pucciniego – tłum.wł.). Książka koncentruje się głównie na analizie dwóch ostatnich dzieł Giacomo Pucciniego, podając je jako przykład stylu twórczego i języka muzycznego w późnym okresie kariery kompozytorskiej. W

⁶ Riti Agarwala Re-presenting *Giacomo Puccini’s ‘Vision of the Orient’ in Madama Butterfly* Spring Magazine on English Literature 2019

⁷ Luciana Dsitante *L’orientalismo Di Giacomo Puccini* Publica con la rivista ASSODOLAB 2013

⁸ Cheng YaHui *The Harmonic Representation of the Feminine in Puccini* Florida State University Libraries 2008

⁹ Andrew Davis *Il Trittico, Turandot, and Puccini’s Late Style* Indiana University Press s 225-227

pracy tej pojawia się wzmianka o osobowości głównej bohaterki opery *Turandot* i zgodności jej wizerunku muzycznego z myśleniem twórczym, charakterystycznym dla komponowania chińskich melodii.

Wybrane prace badawcze na rynku chińskim:

Artykuły:

1. „*Madame Butterfly* and Chinese Princess – exotic oriental imagination” (*Madame Butterfly* i Chińska księżniczka – wyobrażenie egzotycznego, dalekowschodniego nastroju tłum.wł.)¹⁰. Autorka dokonuje literackiej interpretacji dwóch utworów Pucciniego z perspektywy teorii orientalizmu.
2. „Chinese Traditional Cultural Elements in *Turandot* from the Perspective of Orientalism” (Elementy tradycyjnej kultury chińskiej w operze *Turandot* z perspektywy teorii orientalizmu – tłum.wł.)¹¹. Autor opisuje występowanie w operze *Turandot*, nasyconych chińską kulturą elementów, jak na przykład muzyka ludowa towarzysząca weselom i pogrzebom.
3. „Orientalism in Opera Japan and China in Puccini Opera” (Orientalizm z operze Pucciniego – Japonia i Chiny - tłum.wł.)¹². Autor, rozpoczynając analizę od wykorzystywanych przez Pucciniego elementów muzyki orientalnej oraz głębokiego znaczenia muzyki zachodniej, w obiektywny sposób skupia się na rozwoju relacji pomiędzy Wschodem a Zachodem.
4. „The Ambiguity of *Turandot*; An Orientalist Perspective” (Niejednoznaczności w *Turandot* – spojrzenie z perspektywy orientalnej -tłum.wł.)¹³. Główną część pracy

¹⁰ Zou YaYan *Madame Butterfly and Chinese Princess – exotic oriental imagination* Journal of Tianjin Normal University (social science) Sun No 261 2018

¹¹ Wang Weihua *Chinese Traditional Cultural Elements in Turandot from the Perspective of Orientalism* Putian University 2019

¹² Ma Ye *Orientalism in Opera Japan and China in Puccini Opera*. Academic 2011

¹³ Yu Hong *The Ambiguity of Turandot; An Orientalist Perspective* Jinling College of Nanjing University, China 2018

stanowi analiza orientalnego charakteru bohaterów w operze Pucciniego *Turandot*, dokumentująca proces „orientalizacji” obrazu Azjatów w oczach Europejczyków.

II Metody badawcze

Przeprowadzam analizę tematu mojej pracy, rozpoczynając od zarysowania tła historycznego i syntezy pojęcia „orientalizmu”, a następnie przechodzę do struktury muzyki, sylwetek psychologicznych głównych bohaterów oraz tradycyjnej chińskiej filozofii. Analiza manifestacji orientalizmu w operach *Madame Butterfly*, *Turandot* i *Das Land des Lächelns* została przedstawiona w pięciu rozdziałach. Omawiam również, czy elementy orientalne i orientalizm w dziełach Pucciniego i Lehára odzwierciedlają autentyczny obraz Orientu. Następnie, z perspektywy śpiewaka, koncentruję się na analizie kluczowych zagadnień wokalnych, strukturze melodii, problematyce wymowy, czyli istotnych kwestiach związanych z kreowaniem przez tenora wybranych fragmentów danej partii.

Pierwszy rozdział mojej pracy poświęcam pojęciu orientalizmu. Na podstawie zgromadzonych i przeanalizowanych materiałów źródłowych omawiam poglądy Edwarda Saïda, głównego przedstawiciela teorii orientalizmu, oraz ich wpływ na kręgi naukowe.

W drugim rozdziale skupiam się na metodach kompozytorskich, estetycznej wartości elementów orientalnych i orientalnego stylu muzycznego w zachodnim systemie muzycznym, używając do tego analizy konkretnych przykładów nutowych. Opisuję również ewolucję i rozwój elementów muzyki orientalnej oraz ich wpływ i syntezę z muzyką światową.

Rozdział trzeci dzielę na dwie części. W pierwszej, bazując na przykładzie *Madame Butterfly*, rozpatruję relacje międzykulturowe, panujące w ówczesnej epoce. Staram się pokazać, jak kompozytor wykorzystuje japoński system muzyczny ying-

yang i łączy go z zachodnimi melodiami, by przedstawić wiarygodnie skomplikowanie postaci Cio-Cio-San. W drugiej części, zagłębiam się nad percepcją Chin i Chińczyków przez G. Pucciniego, odwołując się do ówczesnego rozumienia kraju Środka przez przedstawicieli Europy.

W czwartym rozdziale przedstawiam genezę i rozwój operetki oraz manifestację orientalnych elementów w muzyce. Opierając się na tle historycznym tamtych czasów, omawiam konflikt kulturowy pomiędzy Wschodem a Zachodem oraz wykorzystanie elementów orientalnych i adekwatny obraz Wschodu w wybranych dziełach.

1. Rozdział Pierwszy: Orientalizm

1. 1. Definicja orientalizmu

Orientalizm to trend naukowy w krajach zachodniej kultury, zajmujący się badaniem kultury, języka i nauk humanistycznych społeczeństw Bliskiego, Środkowego i Dalekiego Wschodu. Może też oznaczać próbę opisu czy odwzorowania istotnych elementów kultury krajów Wschodu przez zachodnich pisarzy, projektantów i artystów. Wschód z perspektywy Zachodu jest postrzegany jako heterogeniczny, dzielący się na: tożsamy z kulturą Zachodu i "inny". W radykalniejszych wersjach Wschód jest wręcz uważany za przeciwieństwo Zachodu – "Oni" są przedstawiani jako przeciwieństwo "Nas". Orient, w niedawnej przeszłości, odnosił się do takich miejsc jak Azja, obejmując to, co Europejczycy określali jako Bliski i Środkowy Wschód, Daleki Wschód, a nawet Rosja i dawne Cesarstwo Wschodniorzymskie. W Chinach termin „wschodni krąg kulturowy” odnosi się do wschodnioazjatyckiego kręgu cywilizacyjnego, reprezentowanego przez Chiny. We współczesnym języku angielskim termin „oriental” odnosi się również, w wąskim zakresie, do regionu kulturowego Azji Wschodniej, reprezentowanego przez Chiny, z wyłączeniem takich obszarów jak Indie i Azja Zachodnia.

XVIII- i XIX-wieczne europejskie nastawienie polityczne nacechowane jest staroświeckim rozumieniem wschodnich kultur i nauk humanistycznych. Opisowe określenia orientalizmu niezmiennie uprzedmiotawiają, esencjalizują i stereotypizują wielorakie życie społeczeństw krajów położonych na wschód od Morza Śródziemnego. Przejawami antagonizmów są:

1. Ksenofobia - skupienie się na groźnej i odrażającej naturze „Innego” (np. tyrania, fundamentalizm, terroryzm itp.; z orientalnym mężczyzną jako postacią zdeprawowaną, bezwstydną i demonizowaną); To irracjonalny lęk, niechęć lub wrogość wobec osób pochodzących z innych krajów lub kultur. Jest to rodzaj

uprzedzenia, które może manifestować się na różne sposoby, od dyskryminacji i segregacji po przemoc fizyczną lub werbalną. Ksenofobia często wynika z niezrozumienia i braku znajomości innych kultur, a także z poczucia zagrożenia własnych wartości i tradycji. Może być podsycana przez polityczne lub medialne narracje, które przedstawiają „obcych” jako zagrożenie dla społeczeństwa. Ksenofobia różni się od rasizmu, ponieważ skupia się na pochodzeniu narodowym lub kulturowym, a nie na cechach rasowych. Jednak obie postawy mogą współistnieć i często nakładają się na siebie.

2. Ksenofilia - koncentruje się na atrakcyjnych aspektach „Innego” (np. harem, buduar, welon itp.; kobiety orientalne przedstawiane są jako dość frywolne, uległe i egzotyczne). Ksenofilia to pozytywne nastawienie, fascynacja lub miłość do ludzi, kultur, zwyczajów czy tradycji, które pochodzą z innych krajów lub są obce własnej kulturze. Osoba wykazująca ksenofilię często wyraża zainteresowanie i otwartość na nowe doświadczenia oraz pragnie zdobywać wiedzę o innych społecznościach i ich sposobach życia. Ksenofilia może przejawiać się w różnych formach, takich jak zamiłowanie do podróży, entuzjazm w nauce języków obcych, ciekawość kulinarna czy zainteresowanie sztuką i muzyką z różnych zakątków świata. Ksenofilia sprzyja budowaniu mostów międzykulturowych, promowaniu tolerancji i zrozumienia między ludźmi z różnych środowisk. Może również przyczyniać się do rozwoju osobistego przez poszerzanie horyzontów, przełamywanie stereotypów i uczenie się szacunku dla różnorodności. Osoby ksenofilne często są postrzegane jako otwarte, przyjazne i ciekawe świata, co może prowadzić do wzbogacających i satysfakcjonujących relacji międzyludzkich oraz osobistego rozwoju.

1. 2. Said i orientalizm

Nie sposób mówić o orientalizmie, nie wspominając o Edwardzie W. Saidzie. Jest on autorem książki pt. „Orientalizm”, która zebrała wiele podstawowych założeń Zachodu na temat Wschodu. W swojej książce, opublikowanej w 1978 r., badacz dowodził, że sposób postrzegania Wschodu przez Zachód w XIX w. nie miał żadnych realnych podstaw. Był wyimaginowany oraz bazował na tym, że świat zachodni „miał subtelne, lecz bardzo trwałe uprzedzenia wobec ludów i kultur świata arabsko-islamskiego”¹⁴Said argumentuje, że długo utrzymujące się w kulturze zachodniej fałszywe i uromantycznione wyobrażenia o Bliskim i Dalekim Wschodzie, stanowiły pretekst dla europejskiego i amerykańskiego kolonializmu. Książka ta stała się klasykiem i podstawą teoretyczną dyskursu postkolonialnego. Autor w swoim dziele krytykuje też ostro arabskie elity intelektualne za internalizację poglądów anglo-amerykańskich orientalistów na temat kultury arabskiej.

Orientalizm wywarł głęboki wpływ na teorię literatury, kulturoznawstwo i geografię, a także na historiografię i orientalistykę. Said zwrócił uwagę, że zachodnie wyobrażenia Wschodu, a także rozumienie Wschodu, przekazywane w tych wyobrażeniach, są wątpliwe i nie powinny być akceptowane w całości. Przekonuje on, że europejska dominacja kolonialna i polityczna Wschodu sprawiła, że nawet najbardziej kompetentni, mający dobre intencje i sympatię zachodni orientaliści, przedstawiają Wschód w sposób błędny ("orientaliści" ma tutaj wydźwięk pejoratywny).

“Zastanawiam się, czy byłoby kontrowersyjne powiedzieć na przykład, że Anglik, żyjący w późnych dziewiętnastowiecznych Indiach czy Egipcie nigdy nie był daleki od zainteresowania tymi krajami, które istniały w jego umyśle jako brytyjskie kolonie Indii i Egiptu. To z kolei bardzo różni się od następującego stwierdzenia, a mianowicie, że cała naukowa wiedza o Indiach i Egipcie jest przesiąknięta, a raczej

¹⁴ Keith Windschuttle, *The New Criterion* 1999, s 37

zbezczeszczona przez wspomnianą wyżej barbarzyńską rzeczywistość polityczną. To jednak jest właśnie twierdzenie, które przedstawię w moim *Orientalizmie*”.¹⁵

Said twierdził, że ponieważ Europa tak długo dominowała politycznie nad Azją, to wiele uprzedzeń zostało przemyconych w nawet pozornie obiektywnych zachodnich tekstach o Wschodzie. Bardzo dużo z nich nie było nawet rozpoznanych przez zachodnich uczonych za takowe. Przekonuje on również, że Zachód nie tylko podbił Wschód politycznie, ale że zachodni uczeni przypisali sobie pionierstwo Zachodu na Wschodzie i dokonali samowolnej interpretacji języka, historii i kultury Wschodu. Pisali o przeszłości Azji i konstruowali jej współczesną tożsamość z perspektywy Europy jako prawdziwego wzorca, od którego odbiega "egzotyczny" i "nieuchwytny" Wschód.

Said dochodzi do wniosku, że Wschód z perspektywy Zachodu jest irracjonalnym, słabym i kobiecym "innym", w przeciwieństwie do racjonalnego, silnego i męskiego obrazu Zachodu. Said twierdzi, że ten kontrast był tworzony, aby podkreślić różnice między Wschodem a Zachodem i że ta różnica również wygenerowała wiele stereotypów dotyczących Wschodu.

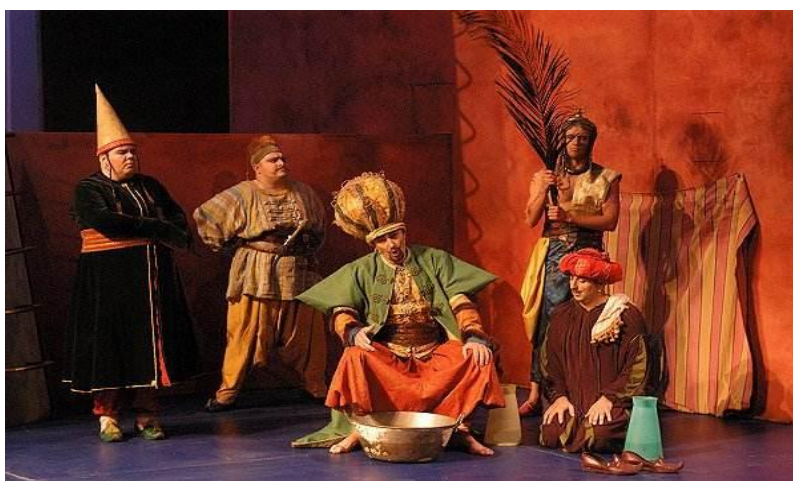
¹⁵ E. Said, *Orientalizm*; Beijing Sanlian Bookstore 1999 r..s. 69.

2. Rozdział Drugi: Orientalizm w muzyce

2. 1. Orientalizm w muzyce

W muzyce orientalizm odnosi się ściśle do elementów wschodnich zawartych w zachodniej sztuce muzycznej, których zasięg geograficzny początkowo obejmował głównie Azję Wschodnią i Południową (w tym głównie Indie, Chiny, Japonię, itp.), a następnie rozszerzył się na regiony islamskie i inne regiony Bliskiego Wschodu (w tym Turcję, Półwysep Arabski, Persję, itp.). Elementy tureckie i chińskie zaczęły być wykorzystywane w niektórych dziełach operowych w XVIII wieku, na przykład *Le Cinesi* (*Chińczycy*) Christopha Wilibalda Glucka czy *Die Entführung aus dem Serail* (*Urowadzenie z seraju*) (patrz zdjęcie nr 1), itd.

Zdjęcie nr 1 - Scena z opery W. A. Mozarta *Die Entführung aus dem Serail*, Opera de Rouen, March 9, 2004 (FC)



16

W tych dziełach muzycznych rola elementów orientalnych sprowadza się głównie do tworzenia tła i atmosfery. Kompozytorzy tego okresu mieli jedynie mgliste pojęcie o Wschodzie. Znakomitym tego przykładem jest chór żołnierzy tureckich w *Urowadzeniu z seraju* W.A.Mozarta, który został wprowadzony, by nawiązać do kultury islamu na Bliskim Wschodzie (Patrz przykład nutowy nr1).

¹⁶ <https://www.musicweb-international.com/SandH/2004/Jan-Apr04/seraglio93.htm>

Przykład nutowy nr 1 *Die Entführung aus dem Serail* Mozarta: Nr 5 Chór

36 **Allegro. G. Orch. mit Schlagzeug. Nº 5. CHOR.**

Chor der Janitscharen.

Sopran.

Alt. Singt dem gro - ssen Bas - sa Lie - der, dem grossen Bassa Lie - der, tö - - ne

Tenor. - - - - -

Bass. - - - - -

Al Ba - - - - -

Singt dem gro - ssen Bas - sa Lie - der, dem grossen Bassa Lie - der, tö - - ne

feu - ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wie - der, vom U - fer hal - le wie - der

de - ce - - - - -

Ed in o - - - - -

feu - ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wie - der, vom U - fer hal - le wie - der

17

W XIX wieku kompozytorzy z większym entuzjazmem zaczęli komponować muzykę opartą na motywach wschodnich. Niektórzy z nich mieszkali przez pewien czas na Bliskim Wschodzie. Do dzieł, które powstały właśnie pod takim wpływem można zaliczyć np.: V Koncert fortepianowy F-dur op. 103, popularnie zwany *Egipcjaninem*, który był ostatnim koncertem fortepianowym Camille’a Saint-Saënsa.

¹⁸Koncert ten nazywany jest *Egipskim* z dwóch powodów:

- po pierwsze, Saint-Saëns skomponował go w świątynnym mieście Luksor, podczas jednych ze swoich częstych zimowych wakacji w Egipcie
- po drugie, utwór ten należy do najbardziej egzotycznych jego dzieł i wykazuje wpływy muzyki jawańskiej, hiszpańskiej, a także bliskowschodniej.

Saint-Saëns powiedział, że koncert przedstawia podróż morską¹⁹.

Inni twórcy, zafascynowani kulturą orientálną, nie podróżowali na Wschód, ale

¹⁷ W.A.Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Edition C.F.Peters, s 36

¹⁸ [https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._5_\(Saint-Saëns\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._5_(Saint-Saëns))

¹⁹ Phillip Borg-Wheeler, Hyperion record notes

pozostawali pod jej wpływem. Do takich dzieł należą: *L'italiana in Algeri* (Włoszka w Algierze) Gioacchino Rossiniego (patrz zdjęcie nr 2),

Zdjęcie nr 2 Scena z opery G. Rossiniego *L'italiana in Algeri*, Teatro alla Scala, 19 IX 2021.



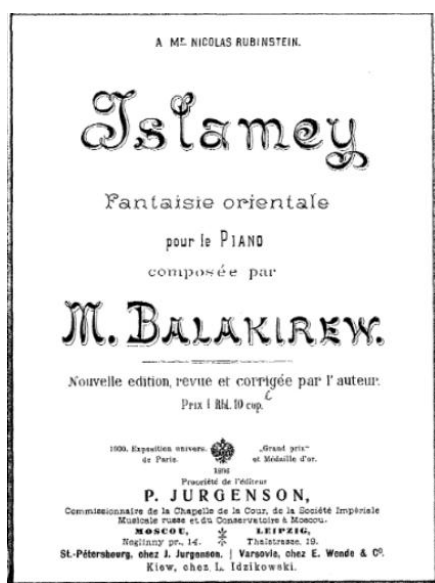
20

Djamileh Georges Bizeta, czy wykorzystujący motywy indyjskie *Le roi de Lahore* Julesa Masseneta. Również w wielkiej operze francuskiej częściej sięga się po tematy egzotyczne, jak np. w *L'Africaine* Giacomo Meyerbeera, w której co prawda nie ma wpływów wschodnich, ale akcja osnuta jest na wątku miłości między nie-Europejką a człowiekiem Zachodu. W tych operowych dziełach kompozytorzy często przejmują starożytne rytuały orientalnych klasyków lub używają orientalnego kolorytu. Muzyka operowa tego okresu, w niektórych wypadkach, zdaje się poszukiwać mistycznej, emocjonalnej i romantycznej atmosfery. Jednak mimo to wciąż widoczne są europejskie rytuały kolonialne.

Paralelnie do twórczości wokalne powstawało wiele kompozycji instrumentalnych z elementami orientalnymi. W drugiej połowie XIX wieku pięcioosobowa grupa przedstawicieli szkoły narodowej z kręgu muzyki rosyjskiej skomponowała szereg takich właśnie utworów, m.in.: poemat symfoniczny Bałakiriewa *Tamara*, oparty na wierszu Michaiła Lermontowa (który zawiera motywy tańców kaukaskich), czy fantazja orientalna na fortepian *Islamey* (Zdjęcie 3), będąca

²⁰ <https://www.apemusicale.it/joomla/it/recensioni/58-opera/opera-2021/12341-milano-l-italiana-in-algeri-13-09-2021>

Zdjęcie 3 Mily Balakirev *Islamey: Oriental Fantasy Op.18*²¹



Przykład nutowy nr 2. N. Rimsky-Korsakov *Młody książę i księżniczka*²²

Agnus Dei quasi Allegretto ♩ = 52

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

²¹ <https://imslp.org/wiki/Islamey>, Op.18 (Balakirev, Mily)

²² N.Rimsky Korsakov, *Scheherazade*, Eulenburg edition 1931, s.107

Przykład nutowy nr 2. N. Rimsky-Korsakov *Młody książę i księżniczka*



Wraz z nadejściem XX wieku rozwój gospodarczy, społeczny i technologiczny doprowadził do lepszego zrozumienia Wschodu przez kompozytorów. W 1889 roku, na paryskich targach światowych, gdzie prezentowały się zespoły muzyczne ze Wschodu, wielu kompozytorów jak np.: Claude Debussy czy Maurice Ravel zaczęło interesować się muzyką Wschodu. Debussy w swoich kompozycjach wykorzystywał orientalne materiały i wątki. Do tych najważniejszych należą: *arabeski na fortepian*, *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* i *La Mer* (Morze - utwór orkiestrowy inspirowany japońskimi obrazami i drzeworytami). Jednocześnie dzieła Debussy'ego wywarły wpływ na innych kompozytorów, prowadząc ich twórczość ku nowemu źródłu inspiracji.

2.2. Style orientalne w muzyce końca XIX i początku XX wieku

Style wschodnie w Europie sięgają czasów sprzed XIX wieku. Jednak to pod koniec XIX i na początku XX wieku wpływ Wschodu na muzykę zachodnią był prawdopodobnie bardziej znaczący niż kiedykolwiek. Wschód stał nowym i częstym źródłem muzyki dla zachodnich kompozytorów, którzy coraz częściej próbowali włączyć elementy wschodnie do swoich dzieł. Ich głównym źródłem inspiracji była

poezja. Był to okres, kiedy kompozytorzy wykorzystywali w swoich utworach poezję chińską, indyjską, japońską i można stwierdzić, że tendencja była dość powszechna. Na przykład, Granville Bantock i Bernard Van Dieren, dwaj brytyjscy kompozytorzy, wykorzystywali chińską poezję w swojej muzyce. Bantock napisał muzykę do sześćdziesięciu chińskich wierszy w języku angielskim, a Dieren skomponował chińską symfonię w 1914 roku.²³ Chińska poezja kojarzy się na ogół z nastrojem, emocjami i można zauważyć, że utwory inspirowane poezją chińską, często kładą większy nacisk na atmosferę niż na muzykę. Można uznać ten fakt za zupełnie nowy aspekt stylu orientalnego w tym okresie.

Styl wschodni w muzyce zachodniej końca XIX i początku XX wieku miał podwójne znaczenie. Po pierwsze, możemy zauważyć, że w tym okresie styl wschodni był ważnym trendem w muzyce zachodniej i wielu kompozytorów było pod jego wpływem, czego przykładami mogą być słynne opery Pucciniego *Turandot* i *Madame Butterfly* oraz operetka austriackiego kompozytora Lehára *Das Land des Lächelns* (Kraina uśmiechu), które zostały skomponowane w tym okresie. Po drugie, proces orientalizacji muzyki zachodniej przebiegał od separacji do fuzji. Początkowo kompozytorzy zachodni postrzegali muzykę Wschodu i Zachodu jako zupełnie różne w swej naturze i oddzielnie używali wschodnich i zachodnich elementów. Potem odkryto, że obydwa rodzaje muzyki i kultury można odpowiednio połączyć, a niektórzy kompozytorzy przekonali się, że można stworzyć muzykę, która nie zna granic między Wschodem a Zachodem. Taki proces fuzji jest naturalny i należy się go spodziewać, ponieważ Wschód i Zachód zaczynają coraz lepiej rozumieć się nawzajem.

²³https://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_van_Dieren#cite_note-23

3. Rozdział Trzeci orientalizm w twórczości Pucciniego

3. 1. Madame Butterfly - kobieta orientalna

3. 1. 1. Egzotyczna sceneria w czasach Pucciniego

Madame Butterfly to ostatnia operowa eksploracja Dalekiego Wschodu w twórczości Giacomo Pucciniego (1858-1924) (choć w *Turandot* zwrócił się jeszcze ku Azji Środkowej). Ukończył ją cztery lata po premierze *Toski*, jednak inaczej niż w *Tosce*, tutaj inspiracja nurtem romantycznym zanika. Zamiast tego opera angażuje się w egzotykę, starając się wprowadzić kulturę Wschodu w świat muzyki Zachodu, a zwłaszcza w świat włoskiej tradycji muzycznej. Puccini nie był oczywiście pierwszym kompozytorem operowym, który wprowadzał do swoich oper elementy egzotyczne. W rozdziale 2 wspominałem o *Die Entführung aus dem Serail* Mozarta, w której to operze muzyka nawiązuje do bliskowschodniej kultury islamu. *L'Africaine* Meyerbeera dotyczy historii miłości afrykańskiej dziewczyny do Europejczyka. Także w *Aidzie* Verdiego główną bohaterką jest egipska księżniczka. Wydaje się, że Puccini, podobnie jak wielu współczesnych mu kompozytorów, przejął po swoich poprzednikach wzorce muzycznej egzotyki.²⁴

Gdy zachodni kolonializm zdobywał nowe terytoria, w XVIII wieku kraje bliskowschodnie, takie jak Turcja lub Egipt stały się głównymi obszarami dla zachodnich fantazji o egzotyce. Szczególnie, pod koniec XIX wieku, wzrastało zainteresowanie tymi obszarami. Stamtąd uwaga Zachodu przeniosła się na Daleki Wschód. Na Targach Światowych w Paryżu w 1867 roku pierwszy raz można było zapoznać się ze wschodnią estetyką, a dzieła japońskie i chińskie wywarły silne

²⁴ Edward W. Said "The Imperial Spectacle (*Aida*)," *Grand Street* 1987. s. 82-104.

wrażenie na Europejczykach.²⁵

W okresie Restauracji Meiji (1868-1912; Restauracja Meiji - przełom w ustroju władzy, jaki się dokonał w Cesarstwie Japońskim w 1868) została wprowadzona do Japonii zachodnia muzyka, co nieoczekiwanie doprowadziło do westernizacji rodzimej muzyki.²⁶ Dlatego, patrząc z perspektywy globalnej można powiedzieć, że pod koniec XIX wieku rozpoczął się nowy rodzaj transmisji międzykulturowej między Zachodem a Dalekim Wschodem (kultura zachodnia najpierw dotarła do Japonii, potem do Chin i Korei).

Puccini skomponował opery o egzotycznej tematyce, *Madame Butterfly* i *Turandot*, w których został wykreowany fikcyjny świat: tajemniczy, odległy i pełen dziwnie urokliwej egzotyki. Pojawia się jednak pytanie, czy tylko piękną egzotykę wyczarował kompozytor w tych dziełach?

Madame Butterfly została napisana pod koniec XIX wieku, w okresie Restauracji Meiji, kiedy Japonia zaczęła otwierać się na świat zewnętrzny, a wysłannicy krajów Europy Zachodniej kolejno przybywali do Japonii. To właśnie w tym kontekście została osadzona *Madame Butterfly* Pucciniego. W operze tytułową bohaterką jest Japonka, „mała gejsza”, której postać ma zarówno operowy, jak i literacki rodowód. Operowy archetyp *Butterfly* wywodzi się od dwóch protagonistek francuskiej opery romantycznej: Seliki z *L'Africaine* Meyerbeera i Lakmé, tytułowej indiańskiej bohaterki opery Léo Delibes'a. „Obie bohaterki są pochodzenia nieeuropejskiego i, podobnie jak Butterfly, zakochują się w białym mężczyźnie, łamiąc w ten sposób święte obyczaje swojego ludu. Obie również popełniają samobójstwo, gdy ich kochankowie je porzucają. Stanowi to przykład zderzenia dwóch kultur -

²⁵ Budden Julian (2002) The 1889 and 1900 Exposition Universelle introduced composers such as Debussy to Balinese, Javanese, Chinese and Japanese music. s.229

²⁶ See Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, eds. Locating East Asia in Western Art Music (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004), xvi. This book is a collection of essays that center on the intercultural fusion of postwar Eastern and Western music. Also see Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Wistzleben, eds. “East Asia: China, Japan, and Korea,” The Garland Encyclopedia of World Music, s. 533-565.

nieprzystającego do siebie Zachodu i Wschodu" ²⁷

Madame Butterfly, inaczej Cio-Cio-San, jako młoda, niespełna szesnastoletnia (właściwie piętnastoletnia jak śpiewa w Butterfly w rozmowie z Sharpelssem) dziewczyna, jest naiwna i fantazjuje na temat miłości, a jej miłość do Pinkertona jest zabarwiona ślepym uwielbieniem. Nigdy nie spotkała go przed ślubem, nie wie też, co przyniesie jej małżeństwo, a jednak decyduje się na drogę niezgodną z jej tradycją i oddaje swój los w jego ręce. Tradycja jest niezwykle ważna i intencją Pucciniego jest ukazanie niezwykłego zachwyty Cio-Cio-San światem Zachodu. Kiedy Pinkerton wraca do ojczyzny, Cio-Cio-San czeka na niego z wielkim oddaniem, hartem ducha i mimo coraz dotkliwszej biedy, pozostaje stała w uczuciach. Trzy lata później Pinkerton wraca do Japonii, jednak z wiadomością, że ożenił się ponownie w Ameryce i że chce zabrać ze sobą ich wspólne dziecko. Zrozpaczona Butterfly sięga po sztylet i popełnia samobójstwo.

Cio-Cio-San, wykreowana przez Pucciniego, to stale rozwijająca się postać. Z niewinnej i nieśmiałej dziewczyny staje się dojrzałą, spokojną i tragiczną postacią. Skrupulatnie skonstruowany i ukazany przez Pucciniego proces psychologicznych przemian dziewczyny tworzy jej bogaty i niezapomniany wizerunek.

Literackim pierwowzorem bohaterki opery *Madame Butterfly* jest postać Madam Kikuko z powieści Pierre'a Lotiego. W swojej książce Loti obiektywnym tonem zauważa, że „zagraniczni oficerowie marynarki wojennej mogą zawierać „tymczasowe małżeństwa” z gejszami i zgodnie ze szczególnym obyczajem oficerowie francuscy, brytyjscy i amerykańscy korzystają z tego przywileju.”²⁸ Pinkerton jest właśnie takim oficerem i zgodnie z tym wyjątkowym uprawnieniem żeni się z Cio-Cio-San. Przejawia jednak wyjątkową nieodpowiedzialność i traktuje to małżeństwo, jak zabawę. Wkrótce wraca do Stanów Zjednoczonych, gdzie żeni się ponownie, z amerykańską żoną. Na początku pierwszego aktu Pinkerton żartobliwie

²⁷ Lehmann, Jean-Pierre. *Images of the Orient*, 1984, s.79-83.

²⁸ Carner, M. (1956) *Puccini: A Critical Biography*. London: The Garden City. s.316.

porównuje Japonkę do „małego motyla” i nazywa ją „małą lalką”. Poprzez postać Madame Butterfly możemy wyraźnie odkryć fascynację kompozytora odległym światem, którego raczej nie rozumie, ale chce przybliżyć zachodniemu widzowi. Orientalizm jest nie tylko obecny w tematyce, ale też w harmonii, omawianej w następnym rozdziale.

3. 1. 2. Egzotyka w *Madame Butterfly* - japońska tonalność yin i yang

Zachodnia muzyka głównie wykorzystuje heptatoniczną skalę diatoniczną, która wywodzi się ze starożytnej greckiej teorii muzyki i jest znana jako skala modalna. W okresie średniowiecza i renesansu rozwinęło się 12 rodzajów układów interwałowych. Różnice w rozmieszczeniu całych tonów i półtonów w każdym z tych układów doprowadziły do powstania 12 modów. Oprócz 7 trybów pochodzących od Greków, pozostałych 6 jest ściśle związanych z muzyką religijną. Kiedy harmonia odgrywa w muzyce coraz ważniejszą rolę, system trybów ma tendencję do załamывania się. Do dziś pozostały dwa tryby uważane za najbardziej odpowiednie dla harmonii, a mianowicie skala durowa i skala molowa, których używamy obecnie.²⁹

Skala pentatoniczna jest najczęściej stosowana w krajach wschodnich. Typowy porządek interwałów w skali pentatonicznej jest następujący: C-D-E-G-A-C. Możemy wyraźnie zobaczyć, że F i H w skali heptatonicznej zostały usunięte ze skali pentatonicznej, a wszystkie piąte interwały to czyste kwinty. Orientalny tryb heptatoniczny to tryb uzyskiwany przez dodanie dwóch różnych nut pomiędzy

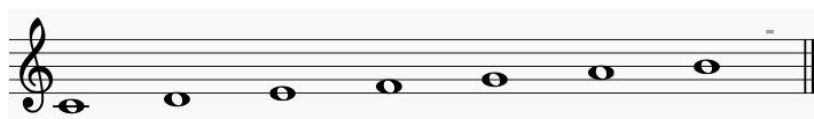
²⁹ Taiwan Chung Hwa Book Company, Concise Encyclopedia Britannica Compilation Department. Concise Encyclopedia Britannica Chinese Edition Volume 16.. 1988: s.215

interwałami tercji małej w oparciu o chiński tryb pentatoniczny.³⁰W zależności od rodzaju dodanej modulacji można ją podzielić na tryb QingYue, tryb YanYue i tryb YaYue.(Patrz przykład nutowy nr 3–11; wszystkie przykłady zaczerpnięto z Li Chongguang „Podstawowa teoria muzyki” Hunan Literature and Art Publishing House.2009. s.146-148)³¹

Tryb QingYue:

Dodając F i H do trybu pentatonicznego, można uzyskać tryb QingYue, zwany także skalą QingYue i nową skalą. (patrz przykład nutowy nr 3)

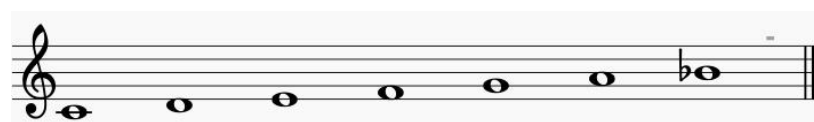
Przykład nutowy nr 3



Tryb YanYue:

Dodając F i B do trybu pentatonicznego, można uzyskać tryb YanYue, zwany także skalą YanYue i skalą SuYue. (patrz przykład nutowy nr 4)

Przykład nutowy 4



Tryb YaYue:

Dodając Fis i B do trybu pentatonicznego, można uzyskać tryb YaYue, zwany także skalą YaYue i skalą Starożytną (patrz przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5



³⁰ Li Chongguang. *Basic Music Theory*. Hunan Literature and Art Publishing House.2009. s.145

³¹ Tamże, s.146-148

Podobnie jak w Chinach, japońska muzyka ludowa podąża za chińskimi YaYue i SuYue. Tryb Yin Yang wywodzi się z SuYue, więc skupię się na jego wyjaśnieniu. Widzieliśmy w przykładzie 2, że tryb YanYue jest również nazywany trybem SuYue. W Japonii tryb SuYue dzieli się na dwa typy: tryb Yang i tryb Yin.

Ogólnie rzecz biorąc, tryby, które nie zawierają interwałów półtonowych, nazywane są trybami Yang, a tryby Yang można dalej podzielić na tryby Yang typu w górę, różne typy trybów Yang w górę i w dół oraz tryby Yang typu w dół.

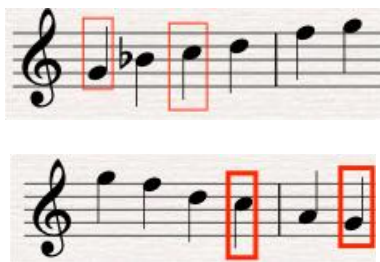
Tryb Yang typu w górę, najważniejsze nuty tego trybu to E i A: (patrz przykład nutowy nr 6)

Przykład nutowy nr 6



Istnieją różne typy trybów Yang w górę i w dół, a podstawowe tony trybów to G i C (patrz przykład nutowy nr 7)

Przykład nutowy nr 7



W trybie Downward Yang podstawowe nuty tego trybu to D i A: (patrz przykład nutowy nr 8)

Przykład nutowy nr 8



Tryby zawierające interwały półtonowe nazywane są trybami Yin, a tryby Yin można podzielić na trzy typy: tryby Yin skierowane w dół, tryby Yin o tej samej strukturze wewnętrznej i tryby Yin o różnych strukturach wewnętrznych.

Tryb Yin typu „w dół”, podstawowe nuty tego trybu to D i A:(patrz przykład nutowy nr 9)

Przykład nutowy nr 9



Wewnętrzna struktura jest tego samego typu co tryb Yin, a podstawowe nuty tego trybu to E i H:(patrz przykład nutowy nr 10)

Przykład nutowy nr 10



Wariacja struktury wewnętrznej, a podstawowe nuty tego trybu to E i H (patrz przykład nutowy nr 11)

Przykład nutowy nr 11



Wśród utworów muzycznych wykorzystujących japoński tryb SuYue najbardziej znanym utworem jest „Sakura” (patrz przykład nutowy nr 12) Piosenka ta wykorzystuje w swojej strukturze ten sam typ trybu Yin.

Przykład nutowy nr 12 - Japońska piosenka „Sakura”³²



³² https://en.wikipedia.org/wiki/Sakura_Sakura

Puccini wykorzystuje amerykański hymn narodowy The Star-Spangled Banner, aby skojarzyć Pinkertona z Ameryką. Pozostałe melodie wykorzystane w partiach Pinkertona i Sharplessa oparte są na zachodnim zapisie diatonicznym. Tymczasem Butterfly i przypadki lokalnego japońskiego kolorytu skojarzone są głównie z japońskim hymnem narodowym i japońskimi pieśniami ludowymi w skalach yin i yang. Przykłady melodii ludowych, wykorzystanych przez Pucciniego, zaprezentowane są w poniższych przykładach nutowych (patrz przykład nutowy nr 13-20). Bliższe przyjrzenie się strukturze japońskich melodii ludowych pokazuje nam, że wywodzą się one z systemów yin i yang.

Japońskie melodie ludowe pochodzą z opracowania Keizo Horiuchi. Każda melodia poniżej jest cytowana jako fragment wykorzystany przez Pucciniego w operze. Oprócz tego pokazałem też fragmenty w wyciągu, które są identyczne z melodią japońską. Motywy trzech japońskich pieśni, oparte na skali yin (patrz przykład nutowy nr 13, 14 i 16) występują głównie w akcie pierwszym, kiedy Pinkerton przebywa w Japonii. Nacisk na strukturę yin w akcie pierwszym służy zaznaczeniu różnic między amerykańską i japońską tożsamością narodową obojga bohaterów. Melodie ludowe oparte o skalę yang występują często w akcie drugim, częściach I i II, kiedy Pinkerton jest nieobecny. Skala yang jest bliższa skali diatonicznej i pokazuje jak „amerykańskość” wpłynęła na Butterfly po wyjeździe Pinkertona. Z powyższego porównania japońskiej muzyki ludowej i partytury opery *Madama Butterfly* możemy stwierdzić, że duża liczba tematów muzycznych pochodzi z japońskich pieśni ludowych. Puccini używa skal yin i yang, aby przedstawić Cio-Cio-San, czym sugeruje, że nie może ona zmienić swojej tożsamości i ostatecznie swojego niefortunnego losu.

Puccini także używa wielu wtrąceń melodycznych, jak można zauważyć na poniżej przedstawionych przykładach (patrz przykład nutowy nr 13)

Przykład nutowy nr13 Echigojishi - rozszerzona skala yin



Motyw z partii Goro³³



Motyw z partii Cio-Cio-San³⁴



Kompozytor wprowadza także fragment z japońskiego hymnu narodowego (patrz przykład nutowy nr 14)

Przykład nutowy nr 14 Temat z japońskiego hymnu narodowego - rozszerzona skala yang



³³ G.Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT I Edition Ricordi 1907 s.46

³⁴ Tamże. s.64

Fragment motywu orkiestry ³⁵

GORO *Poco meno* ♩ = 108

59 *Poco meno* ♩ = 108

L'Impe-rial Com-mis -

-sa-rio, l'Uf-fi-cia-le del re-gi-stro, i con-

W innym z kolei miejscu Puccini posługuje się fragmentem Sakury: skala yin (patrz przykład nutowy nr 15)

Przykład nutowy nr 15 Sakura - skala yin

Fragment motywu orkiestry ³⁶

BUTTERFLY

U-na cin-tu-ra. Un picco-lo fer-ma-glio. U-no

BUTTERFLY

specchio. Un ven-ta-glio. (vede un vasetto)

PINKERTON

Quel ba-

³⁵ G. Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT I Edition Ricordi 1907 s.70

³⁶ Tamże. s.93

Fragment motywu orkiestry

BUTTERFLY
Un va-so di tin-tu-ra. Vi spia-ce?..

PINKERTON
-rat-to-lo? Ohibò!

Kolejnym wschodnim elementem jest użycie Oedo Nihonbashi - skala yin (patrz przykład nutowy nr 16)

Przykład nutowy nr 16 Oedo Nihonbashi - skala yin

Fragment motywu orkiestry ³⁷

mf *pp* *rall:*

pp *Andante Mosso* $\text{♩} = 80$ (Le amiche si avvicinano, complimentose, a Butterfly, alla quale fanno ripetuti inchini)

87 *f* *p*

BUTTERFLY (facendo cenno colla mano, alza un dito, e corregge:)

LE AMICHE *piano, con grazia* Madama F. B. Pinkerton.

Sop. Madama Butterfly!..

pp

³⁷ G. Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT I Edition Ricordi 1907 s. 106

Puccini nie tylko używa motywów wschodnich dla głównych partii. Także partia Suzuki zostaje w nie okraszona (patrz przykład nutowy nr 17)

Przykład nutowy nr 17 Takai yama kara: rozszerzona skala yang



Fragment motywu orkiestry³⁹

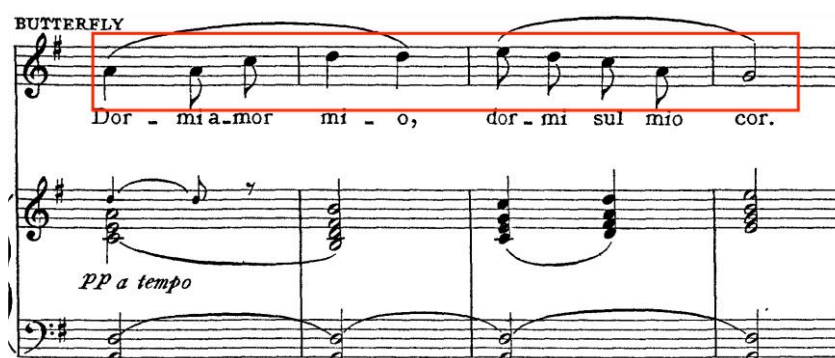


W partii Butterfly pojawia się także skala Honen Odori - rozszerzona skala yang (patrz przykład nutowy nr 19)

Przykład nutowy nr 19 Honen Odori: rozszerzona skala yang



Fragment partii CioCioSan⁴⁰



³⁹ G. Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT II Edition Ricordi 1907. s.205-206

⁴⁰ Tamże s. 307

Fragment partii CioCioSan

BUTTERFLY

Tu sei con Di - o ed io col mio do - lor..... A

te i rai..... degli astri d'or: Bim - bo mio dor - mi!

Kolejnym przykładem wschodniej skali jest użycie Suiryo-bushi - skala yang (patrz przykład nutowy nr 20)

Przykład nutowy nr 20 Suiryo-bushi - skala yang

Fragment motywu orkiestry, towarzyszącej partii CioCioSan ⁴¹

BUTTERFLY *un poco agitato*

56 E Butter - fly, or - ri - bi - le de - sti - no, dan - ze -

pp *un poco agitato*

⁴¹ G. Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT II Edition Ricordi s. 242-243

Fragment motywu orkiestry, towarzyszącej partii CioCioSan

Pod względem impresjonistycznych elementów harmonii i niekonwencjonalnych konfiguracji brzmieniowych, zachodnia diatonika stanowi podstawowe oparcie dla egzotyki wschodnich melodii ludowych i "japońskich" melodii stworzonych przez Pucciniego. Z pewnością wpływy impresjonistyczne były obecne w muzycznych kompozycjach Pucciniego już przed *Madame Butterfly*, jednak ten rodzaj brzmienia odgrywa w niej jeszcze większą rolę niż we wcześniejszych operach, a Puccini często wykorzystuje ten rodzaj ekspresji, obrazując dramatyzm dzieła. Na przykład zestaw całych tonów przedstawia naładowany emocjami moment odejścia wściekłego wujka Bonzo z domu Butterfly, z refrenem tworzącym echo jego odejścia (Akt I/102-110, pp. 112-123). Melodia odzwierciedla negatywne konotacje, także przy powtórzeniu. (patrz przykład nutowy nr 21).

Przykład nutowy nr 21. Całe tony⁴²

⁴² G. Puccini, *Madama Butterfly* Vocal Score Act I, Ricordi edition s. 118

3. 1. 3. Współistnienie melodii japońskich i zachodnich

Japońskie pieśni ludowe i zachodnie melodie diatoniczne często współwystępują, co ma na celu zobrazowanie dwóch różnych kultur. Przykładem tego jest Akt II/33, kiedy to publiczność słyszy na przemian w orkiestrze i partii wokalne Butterfly melodie hymnów narodowych Japonii i Stanów Zjednoczonych. (patrz przykład nutowy nr 22)

Przykład nutowy nr 22 (Czerwone zaznaczenie przedstawia temat japońskiego hymnu narodowego, a niebieskie, temat amerykańskiego hymnu narodowego.)⁴³

The image displays two systems of musical notation from Act II, Scene 33 of Puccini's *Madama Butterfly*. Each system consists of a vocal line for Butterfly and a piano accompaniment for Goro. In the first system, Butterfly's vocal line has a red box around the melody 'La leg-ge giap-po-ne-se...', and Goro's piano accompaniment also has a red box around the same melody. In the second system, Butterfly's vocal line has a blue box around the melody 'non gia del mio pa-e-se', and Goro's piano accompaniment also has a blue box around the same melody. The score includes tempo markings 'rit:..... a tempo' and 'mf'.

Z jednej strony Puccini w swojej kompozycji subtelnie łączy dwie, bardzo różne, ale powiązane ze sobą melodie (diatoniczną i japońską). Z drugiej strony, ponieważ obie melodie nigdy się nie przenikają i wiążą się z różnymi tożsamościami

⁴³ G. Puccini, *Madama Butterfly* Vocal Score Act II, Ricordi edition, s. 213-214

narodowymi, (zachodnią diatoniką i japońską ludową harmonią) pokazuje, że obie kultury nie mogą się połączyć. Ta koegzystencja subtelnie ilustruje relację między parą głównych bohaterów. Madame Butterfly jest gotowa zrezygnować z części swojej tożsamości, by stać się w jakiejś mierze Amerykanką (czyli melodie w skalach yin i yang mogą być wspierane przez diatonikę). Nie udaje jej się to, ponieważ nie zdaje sobie sprawy, że jej japońskie dziedzictwo nie może ulec zmianie. Jeśli nie zaakceptuje swojej tożsamości i statusu wobec Amerykanów (aby skale yin i yang zlały się w jedno z diatoniką), będzie musiała żyć w swoim wyimaginowanym amerykańskim świecie i stanie się outsiderem dla obu grup kulturowych. Butterfly nie była świadoma przepaści dzielącej ją i Pinkertona na początku relacji. Ślepo pokładała w ukochanym (reprezentowanym przez diatonikę) swoje nadzieje, wierząc, że przekształci on jej japońską tożsamość i zaakceptuje bez zastrzeżeń. Niestety Pinkerton nigdy nie zrozumiał zamiarów Butterfly. Związane z nim melodie pełne są diatoniki i wykluczają skale japońskie. Znajomość z Madame Butterfly i zderzenie z obcą kulturą jest dla niego tylko ciekawym doświadczeniem. Zawarty kontrakt małżeński nie jest postrzegany z powagą i w jego przekonaniu ma trwać tak długo, jak długo trwa jego pobyt w Japonii. Był, w swoim mniemaniu, przekonany, że tak samo ich związek postrzega Cio-Cio-San. Pinkerton nie chciał być jej wybrankiem na życie i nie chciał też odgrywać żadnej roli w japońskim społeczeństwie. Współistnienie dwóch odrębnych światów kompozytor obrazuje za pomocą rozdzielnych motywów muzycznych. Bardzo dobrym jest to, że twórca ma świadomość przepaści jaka dzieli Amerykanina i Japonkę i wie, że zakończenie będzie tragiczne. Nie stara się posłodzić gorzkiego obrazu.

3. 1. 4. Orientalna Madame Butterfly jako wewnętrzny outsider

Opera *Madame Butterfly* jest muzycznie podzielona na trzy etapy dojrzewania głównej bohaterki (naiwna panna młoda, japońska tożsamość i śmierć), które żywo portretują wewnętrzny dramat. Skontrastowana z racjonalnością Pinkertona i japońskim otoczeniem, Butterfly już na weselu sprawia wrażenie outsidera. „Un bel dì, vedremo” (akt II str.1-12) ukazuje jak, mimo trzech lat małżeństwa, Japonka nie zrzekła się swojej tożsamości. W małżeństwie, z białym mężem, staje się także outsiderką wobec własnej kultury. Jednak, w ostatecznym rozrachunku, postępuje zgodnie z kodem kulturowym i tym samym zapewnia swojemu synowi godne przejście do innego świata. „Tu, tu, Piccolo Iddio!” (Ty, Ty, mój mały Boże!).-(akt II. str.2 - 53). Nie traci też twarzy, co jest ważniejsze dla człowieka Wschodu niż utrata życia. Podejmując decyzję o samobójstwie metodą japońską – harakiri, dokonuje wyboru zgodnego ze swoją przynależnością kulturową.

Mosco Carner stwierdził, że dla Butterfly „katastrofa jest nieuniknionym skutkiem tożsamości gejszy; ponieważ jest nią, nie może postępować inaczej niż postępuje”.⁴⁴ Słowa Carnera pozostawiają przestrzeń do dyskusji, gdyż w pewnym stopniu tożsamość gejszy nie jest ustalonym bytem. To prawda, że opór Butterfly wobec roli gejszy spowodował katastrofę, ale sama Butterfly, nie godząc się z narzuconą rolą, starała się prowadzić lepsze życie. Butterfly aktywnie realizuje własne pragnienia, a ponieważ jej dążenia kończą się porażką, umiera.

Carner dobrze opisał tragedię Butterfly, stwierdzając: Butterfly nie ma prawdziwych antagonistów.⁴⁵ Pinkerton jest tylko katalizatorem, który wprowadza tragedię w ruch, a pozostałe postacie są jedynie satelitami krążącymi wokół niej. Patrząc na to, co życie ma jej do zaoferowania, powrót do świata gejsz lub przyjęcie oświadczyń Yamadoriego, można stwierdzić, że żadna opcja nie jest rozwiązaniem. Dopiero Pinkerton, wyidealizowany symbol amerykańskości, dał jej nadzieję

⁴⁴ Carner, M. *The exotic element in Puccini*. The Musical Quarterly 1936. s. 22.

⁴⁵ Tamże. s. 366.

(unaocznia to nam również ówczesny pociąg do egzotyki, „Inni”, jak Pinkerton, reprezentują fantazyjną przygodę i ucieczkę od niepożądanego egzystencji). Pod tym względem wybór Butterfly jest zrozumiały, ale bohaterka pokłada wiarę w niewłaściwej osobie. Zachodni styl bycia i przystępność Pinkertona zostają przez nią źle odczytane. Na przykład w scenach w I akcie str. 111 i str. 126 Pinkerton stara się ukoić jej konflikt z rodziną, na co Butterfly mówi ukochanemu, że pociąga ją jego otwartość. Te sceny wyjaśniają, dlaczego Butterfly źle rozumie Pinkertona. Mimo, że jej japońscy rodacy ostrzegali ją, że Pinkerton jest nieszczerzy, jego pełne odmiennych cech zachowanie i zachodnia tożsamość („Inność”) sprawiły, że Butterfly mu zaufała. Obdarzyła Pinkertona wiarą, że ten odpłaci jej w ten sam sposób. Ostatecznie jednak uświadomienie sobie swojego błędu oraz nadzieja na lepsze życie dla syna sprawiła, że decyduje się na kolejny krok w nieznaną - śmierć. To pokazuje, że Butterfly nie jest postacią skłoną podporządkować się konwencjom. Siła osobowości i zdolność do podjęcia bardzo trudnych decyzji to cechy wyróżniające ją spośród bohaterek Pucciniowskich.

3. 1. 5. Tragedia i orientalizm.

Od początku nowego wieku narastał konflikt interesów między wydawcami a wykonawcami. Toteż kiedy Puccini i Giulio Ricordi postanowili wrócić do La Scali na premierę *Madame Butterfly* (17 lutego 1904), niewielka, wroga grupa, zbojkotowała przedstawienie. Opera została wycofana i wznowiona trzy miesiące później w Brescii; Puccini nie napisał jej od nowa, ale nie można powiedzieć, że dokonane zmiany nie były istotne. Jeśli nie liczyć podziału II aktu na dwie części, zmiany w niewielkim stopniu naruszały pierwotną strukturę, chociaż jednocześnie osłabiały ogromną siłę poprzedniego rozwiązania.

Puccini usunął z I aktu wiele scen o lokalnym kolorycie, wstawił krótką arię Pinkertona i skrócił „Tu, tu, piccolo Iddio!”, podnosząc zakres skali do wysokiego A, tym samym zwiększając jej emocjonalną siłę oddziaływania. Ale przede wszystkim zmienił temat, który towarzyszy głównej bohaterce przy wejściu na scenę i związane z nim melodyczne preludium, zapowiadając dysonansowy charakter. Przedłużenie tematu w ten sposób bardzo wzmacnia napięcie i jest zmianą, która przesądziła o losach opery, całkowicie zależnej od tego tematu.

Puccini zakochał się w tej fabule od pierwszego wejrzenia, gdy w czerwcu 1900 roku obejrzał w Londynie przedstawienie *Madame Butterfly* Belasco. Zetknął się z dramatem, o silnym zabarwieniu emocjonalnym, który dostarczał mu niezliczonych okazji do popadania w melancholijny stan ducha. Japońska tematyka rozbudziła też zainteresowanie Pucciniego elementem orientalnym, który na początku XX wieku był sprawdzonym składnikiem ówczesnej dramaturgii, jeśli nawet nie autentyczną modą, która zawitała do opery. Aby ukazać japońską atmosferę, Puccini odbywał rozmowy z artystami i osobistościami kultury japońskiej, notował melodie na drewnianych tabliczkach, słuchał nagrań z Tokio i sięgał do publikacji, zawierających oryginalne japońskie utwory. Waga Orientu w tej operze jest ogromna: prawie połowa samego pierwszego aktu to japoński koloryt, zbudowany na motywach autentycznych - których zidentyfikowano co najmniej dziesięć - lub skomponowanych na nowo. Puccini potrafił w naturalny sposób wprowadzić do swego języka harmonicznego orientalne i orientalizujące elementy, z wyczuciem zbliżając się do Francuzów, zwłaszcza Debussy'ego. Dla lepszego wyrażenia tragedii w czasie, wzmocnił użycie instrumentów perkusyjnych, przy czym tam-tam i japońskie dzwonki pojawiają się w połączeniu z dzwonkami klawiszowymi i dzwonami rurowymi. Efekty perkusyjne w połączeniu z tematem, zaznaczające swoisty powrót do przeszłości, a także sam temat, mają znaczący wpływ na dramaturgię muzyczną *Madame Butterfly*. Bardziej niż w innych swoich dziełach, Puccini jest tu bliższy procesowi lirycznej narracji w wagnerowskim sensie. Po raz pierwszy bowiem mamy do czynienia z dramatem wyraźnie psychologicznym, zdominowanym od początku do końca przez postać

kobietą, która działa jak katalizator na świat zewnętrzny.

Cio-Cio-San, piętnastoletnia dziewczyna, postrzega kontrakt małżeński jako szansę na zerwanie ze swoją tożsamością gejszy. Podświadomie wie, że przyjdzie jej zapłacić za to niemałą cenę. Postrzega jednak świat naiwnie i się samooszukuje. W konsekwencji musi złożyć samą siebie w ofierze, aby przywrócić, zaburzony przez własne decyzje, porządek społeczny. Puccini czyni ten mechanizm odczuwalnym, sprawiając, że realna sytuacja ewoluje wokół bohaterki, która z całej siły pragnie żyć w wymagowanej rzeczywistości. Dlatego tematy muzyczne ulegają transformacji, aż stają się rzeczywistością, która najpierw zdaje się wzmacniać niezłomność bohaterki, by stopniowo znaleźć się z nią w sprzeczności.

Postać amerykańskiej żony spełnia na scenie pewne kluczowe zadanie: pozostaje jako realny wyraz osobistej obsesji. Kate jest tą osobą, z którą, poza Pinkertonem, nic ją nie łączy. Puccini genialnie tworzy muzyczny obraz wyrwanej ze swojego środowiska gejszy. Motywy wschodnie przenikają się z zachodnimi, co sprawia wrażenie rozciągnięcia pomiędzy obiema kulturami. Kiedy wreszcie pojawia się amerykańska żona Pinkertona, Butterfly w jednej chwili pojmie to, czego nie chciała zrozumieć, czekając na powrót ukochanego.

Tragedia ujawnia się poprzez drobne akcenty: Madame Butterfly żegna się ze wszystkimi i zostaje sama z Suzuki, podczas gdy muzyka staje się szeptem niepokoju wokół niej, a tematy opery zaczynają płynąć na nowo, splecione w szaleńczych modulacjach. Przypominają jej o przeszłości i nakłaniają do podjęcia decyzji. Wreszcie nadchodzi śmierć, a kurtyna opada, gdy rozlega się rozdarty akord sekstowy. Ten ostatni, nierozwiązany akord, nawiązujący do zakończenia pierwszego aktu, przypomina nam, że ta piętnastoletnia bohaterka, w ostatnim dniu swojego życia, stała się osiemnastoletnią kobietą, a jej motyli lot ustał na zawsze. Zmieniający się temat i melodie zarysowały ewolucję wewnętrznego dramatu bohaterki. Towarzyszą jej aż do ostatecznego, tragicznego spełnienia, czyniąc z niej wielką bohaterkę, zdolną do wzbudzania współczucia i sympatii u widzów na całym świecie.

3. 1. 6. Analiza wykonawcza duetu miłosnego i arii Pinkertona w operze *Madama Butterfly*

Duet miłosny Butterfly i Pinkertona – akt I “Viene la sera... Vogliatemi bene, un bene piccolino”

W celu podkreślenia znaczenia miłosnej nocy, kompozytor napisał bardzo obszerny, 14 minutowy duet, który stał się próbą wzbogacenia harmonicznego języka kompozycji przy pomocy azjatyckiego stylu, jednak mimo tego zabiegu cała opera wciąż charakteryzuje się dominacją włoskiego, pełnego emocji brzmienia. Od odgrywającego Cio-Cio-San sopranu wymagane jest zaprezentowanie zewnętrznego spokoju oraz wewnętrznej namiętności, natomiast tenor odgrywający rolę Pinkertona, powinien przedstawić lekkomyślnego mężczyznę. Istotnym jest, by ukazać inną stronę szaleńczego zakochania, ale też i bardziej dominującej namiętności. Puccini w niezwykle realistyczny sposób umieścił konflikty, obrazujące ogromne różnice w osobowościach pary bohaterów oraz wzbogacił ich ekspresywność. W duecie miłosnym (jest to jeden z najdłuższych, najbardziej wyrafinowanych oraz urzekających duetów kompozytora) z jednej strony ukazywane jest pragnienie miłości Cio-Cio-San, jej tęsknota za pięknym życiem, z drugiej zaś, czule, aczkolwiek obarczone dużym pierwiastkiem namiętności, zakochanie, okazywane jej przez Pinkertona. Odmienne wizerunki muzyczne Cio-Cio-San i Pinkertona są kolejno rozwijane, splatając się we wspólne brzmienie. Przedstawiają wewnętrzny i zewnętrzny dialog. Czasem są one taktowne i kojące, czasem głośne i rozpalone, ostatecznie dochodząc do kulminacji i najwyższego dźwięku. Bogaty akompaniament umożliwia pełną ekspresję możliwości głosu obojga bohaterów, czyniąc duet niezwykle barwnym, bogatym i urzekającym publiczność. Okazywana przez Pinkertona miłość do Cio-Cio-San nie ogranicza się wyłącznie do pożądania. Tutaj,

pod urzekającym blaskiem gwiazd, Pinkerton okazuje, wobec wtulonej w jego objęcia dziewczyny, prawie szczerą miłość. Wydaje mu się, że to uczucie jest wystarczającym usprawiedliwieniem dla braku refleksji. Urzeczeni pięknem tego słodkiego duetu miłosnego, nie jesteśmy zdolni przewidzieć, iż sam Pinkerton już wkrótce ma okazać się niegodziwym człowiekiem⁴⁶.

Zaprezentuje analizę powyższego duetu przy pomocy Tabeli 1

Muzyka:

1. Takty 1311 – 1356 to prolog. Możemy go również określić jako przejście do właściwej części duetu. Pinkertona cechuje barwny, kwiecisty język, Cio-Cio-San raczej niespokojne serce, któremu towarzyszą ciche modlitwy służącej Cio-Cio-San - Suzuki.

W muzyce, przed wejściem Cio-Cio-San na scenę, pojawia się motyw stanowiący zapowiedź przyszłej tragedii (takty 1311-1331). Dalej grana jest japońska melodia „Kwiat wiśni” (takty 1332-1336) oraz fragmenty innych japońskich motywów melodycznych, które od samego początku nadają całemu aktowi orientalnej barwy (takty 1337-1356).

2. Takty 1357-1617 - duet Pinkertona z Cio-Cio-San i jego struktura w poniższej tabeli:

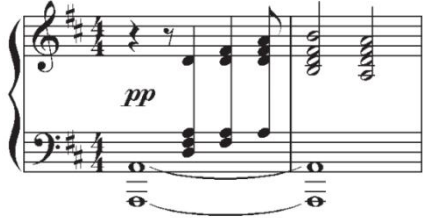
Struktura muzyki duetu Cio-Cio-San i Pinkertona (Tabela 1)

⁴⁶ Yang YanDi Puccini's opera creation path Music Arts magazine 1998 s.27

			Część A (takty 1357-1484)					
	Część A: fragment recytatywny (takty 1357-1441)				Część B: duet (takty 1442-1484)			
Fragment	a	a ¹	b	a ²	a	b	a	c
Takty	4+5 suma taktów	4+4+4 suma taktów (inwazyjne zakończenie)	9 takt	4+5+6 suma taktów	4+4 suma taktów	6+1+6 suma taktów	4+7 suma taktów	4+4+4 suma taktów
Tonacja	Dwie frazy w tonacji A-dur	Trzy frazy w tonacji A-dur	Niejednoznaczność tonalna zdominowana przez durowe septymy i zwiększone tercje	Trzy frazy w tonacji A-dur	Dwie frazy z A-dur przechodzą w E-dur	Dwie frazy w tonacji C-dur	Dwie frazy z A-dur przechodzą w E-dur	Trzy frazy w tonacji A-dur

Rozwój melodii	Rozwój pierwszego tematu Cio-Cio-San	Tak samo jak w części a	Główny temat z preludium do pierwszego aktu	Tak samo jak w części a	spokojniej niż w części A, narracyjnie	Zaczyna się bardziej recytacyjnie, po czym przechodzi w śpiew. Rozwój pierwszego tematu Cio-Cio-San	W zasadzie identyczne z częścią a z fragmentu B	Rozwój pierwszego tematu Cio-Cio-San
Forma ekspresji muzycznej	duet	duet	duet	duet	Śpiew Pinkertona, partie instrumentalne w formie akompaniamentu	Śpiew Cio-Cio-San, partie instrumentalne w formie akompaniamentu	Wspólny śpiew Pinkertona I Cio-Cio -San, partie instrumentalne w formie akompaniamentu	Śpiew Pinkertona, głównie instrumenty i głos w równocześnie tej samej tonacji
	Cio-Cio-San: wszyscy mnie porzucili, ale z Twojego powodu jestem szczęśliwa. Pinkerton: tak mała dziewczyna niczym zabawka, niespodziewanie jest moja żoną. Muszę ją zdobyć,				Noc wzajemnego wyznania miłości			

Część B (takty 1485-1584)			
A recytatyw (takty 1485-1498)	B aria (takty 1499-1511)	C fragment instrumentalny (takty 1512-1543)	A1 recytatyw (takty 1543-1556)

Takty 1485-1494 to recytatyw, orkiestra rozwija dwa pierwsze takty z głównego tematu Pinkertona (patrz na przykład poniżej). Takty 1495-1498 stanowią przejście. Dwa pierwsze to rozwój japońskiego motywu. Dwa dalsze (takty 1497-1498) to powrót do początku. Pierwsze 9 taktów to akord D-dur na długiej nucie A, dalej septymy zwiększone i zmniejszone na G, G, F, G  Fragment Cio-Cio-San: na zawsze należę do Ciebie.	Część instrumentalna składa się z 2 fragmentów 6 i 7 taktów. Kolejno kończą się na Des-dur oraz b-moll. Pierwsze 8 taktów partii wokalne identyczne z melodią orkiestry, dalej partia wokalna rozwijana swobodnie.	Część instrumentalna to wariacja pierwszego fragmentu a (takty 1512-1524) fragment + interludium 4+4+4 takty 1 takt zatrzymany na b-moll a¹ wariacja 4+4 suma taktów, rozwijana zatrzymuje się na Des a² 4+4+3 suma taktów Zatrzymuje się na b-moll. Główna melodia pojawia się czasem w partii wokalne czasem w partii instrumentalnej, czasem jest wykonywana przez nie wspólnie. Kiedy jest wykonywana przez instrumenty partia wokalna jest recytatywem. Jeżeli w	A takty 1485-1498, Materiał muzyczny identyczny z fragmentem A, przetwarzany w niejednoznacznej tonacji. z tym że pierwsza część zaczyna się na długim A, a druga na długim F przejście Takty 1566-1569
---	---	---	--

	Cio-Cio-San podziwia Pinkertona	partii wokalne to partia instrumentalna jest wariacją lub jest przetwarzana polifonicznie. Cio-Cio-San woła „miłość”	Cio-Cio-San I Pinkerton wyznają sobie miłość
--	--	--	---

Część A1 (takty 1570-1617) skrócona powtórka				
A(takty 1570-1577)	A1 (1578-1584)	B (1585-1592)	A (1562-1607)	Zakończenie(1607-1617)
fragment takty 4+4 Dwie frazy tonacja A-dur Melodia w zasadzie identyczna z taktami 563-586 tj. głównym tematem dla pierwszego wejścia Cio-Cio-San na scenę. Pierwszy temat rozpoczyna się od a-moll, drugi od A	fragment takty 4+3 Dwie frazy A-dur przechodzi w Cis-dur Melodia identyczna z A	fragment rozwijający Główny dźwięk: A、B、^bD、^bE Melodia identyczna z A	fragment takty 6+9 Dwie frazy w tonacji F-dur Melodia identyczna z A	fragment takty 4+7 Dwie frazy w tonacji F-dur Melodia śpiewnie przedstawia drugi, główny temat Cio-Cio-San, kończy się w mieszany sposób w F-dur i d moll

Duet Cio-Cio-San i Pinkerton chwalą piękny czas	Duet tak samo jak wcześniej	Duet tak samo jak wcześniej	Duet tak samo jak wcześniej	Część instrumentalna
---	--------------------------------	--------------------------------	--------------------------------	----------------------

Powyższy duet charakteryzuje się zarówno liryzmem jak i dramatyzmem.

Część A - występują w niej zróżnicowane nastroje. Dwoje ludzi opisuje swoje uczucia – wspólnie prawią sobie komplementy (jednak bardziej Cio-Cio-San prawi komplementy Pinkertonowi), zwierają się sobie oraz podziwiają piękną, gwiazdzistą noc. Pod względem muzycznym duet składa się z trzech części z powtórzeniem, jakkolwiek wraz z dramatycznymi zmianami należy z ogromną świadomością operować zarówno materiałem muzycznym, jego harmonią i strukturą, tak aby w pełni zaprezentować muzykę i dramatyzm duetu, a tym samym uczynić z niego część, porywającego publiczność, przedstawienia scenicznego.

Część B - przeplatana jest wspólnym śpiewem i fragmentami recytatywnymi, dzięki czemu rozmowa zakochanych, którzy bez ograniczeń mówią o miłości i swoich uczuciach staje się naturalna i płynna. Zaznaczmy, iż w trakcie recytatywu główna melodia (lub główny temat) jest wykonywana przez instrumenty, co powoduje zwartość budowy muzycznej duetu. Pomimo, że jest to duet liryczny to rozwija się na fundamencie dramatycznym. W ten sposób poznajemy czym tak naprawdę jest muzyka tego okresu (weryzm)⁴⁷. Konstrukcja jest zupełnie odmienna i Puccini utrzymuje napięcie poprzez przeplatane fragmenty dialogu, konstruowanego na fragmentach recytatywnych i śpiewnych.

Konkludując powyższą analizę, po pierwsze zauważmy, iż muzyka duetu odpowiada wymaganiom dramatyzmu, a więc występują fragmenty recytatywne, fragmenty solowe i łączniki. Wielokrotnie pojawiają się piękne, niezwykle poruszające słuchaczy partie śpiewu, służące pełnej ekspresji indywidualnego talentu wokalnego. Po drugie, muzyka w całym akcie dzieli się na część solową i część recytatywną. Kompozytor połączył fragmenty duetu bardzo zwięzłymi łącznikami i w ten sposób przeobraził pierwszy akt opery w zwartą całość. Muzyka wokalna oraz muzyka instrumentalna zajmują tak samo ważną pozycję. Partia instrumentalna

⁴⁷ Mosco Carner, *Giacomo Puccini, Tosca*. Cambridge University 1985. s.6

również samodzielnie pełni funkcję ekspresji m.in. określonych nastrojów. Jeżeli poprzez pryzmat duetu spojrzymy na całą operę zauważmy, iż dzieło rozwija się według schematu występujących po sobie recytatywów i fragmentów solowych. Fragmenty te wielokrotnie się ze sobą stapiają, a często pojawiają się umieszczane pomiędzy nimi łączniki. Mówiąc inaczej recytacja oraz śpiew swobodnie rozwijają się zgodnie z wymaganiami fabuły. Puccini stwierdził w jednym ze swoich listów: „Urodziłem się wiele lat temu, wiele lat temu... prawie stulecie temu... Bóg dotknął mnie swoim palcem, mówiąc mi: pisz dla dramatu: tylko dla dramatu. Przestrzegam Boskiej rady⁴⁸.” Należy zaznaczyć, że w operze występują, przenikające jej fabułę, rozwijane główne tematy, które są podzielone na fragmenty realizowane tylko przez orkiestrę. Jest to wielkie wzbogacenie ekspresji scenicznej i wyrazu dramatycznego.

W części teoretycznej przeanalizowałem zastosowanie przez Pucciniego melodii z wyraźnymi, japońskimi motywami. Melodie te bardzo często oparte są na dalekowschodnich skalach i wzorze muzycznym, nadając operze niezwykle wyjątkowego, orientalnego uroku, dzięki czemu publiczność może odczuć wpływ japońskiej kultury muzycznej. W operze Puccini skorzystał z tradycyjnych japońskich instrumentów dla przykładu shakuhachi oraz koto. Ich brzmienie, tak wyraźnie odmienne od europejskich instrumentów muzycznych, powiększa dalekowschodni nastrój całego utworu. Puccini wykorzystał kilka charakterystycznych progresji harmoniczných, aby naśladować styl muzyki dalekowschodniej, co było całkowicie odmienne od zachodniej tradycji zastosowania harmonii. Kompozytor zastosował również pewne zabiegi harmoniczne w częściach ensamblowych, by naśladować występujące w dalekowschodniej muzyce partie chóralne. Wszystkie te metody, włączając specjalne przetwarzanie wysokich dźwięków i głośności, doprowadziły do powstania znakomitego, orientalnego efektu.

Podsumowując, twórca za pomocą elementów muzycznych, do których

⁴⁸ Giacomo Puccini, Epistolario a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1928 (rist. 1982), lett. 179 del marzo 1920

zaliczymy melodię, instrumenty, strukturę harmoniczną zręcznie włączył do swojej opery cechy charakterystyczne dla dalekowschodniej muzyki, nadając *Madame Butterfly* orientalnego stylu. Dzięki powyższym elementom muzycznym publiczność uzyskuje szansę na lepsze odczucie odmiennej kultury i wyjątkowego uroku historii, rozgrywającej się w dalekiej Japonii.

Aria Pinkertona “Addio fiorito asil”

Aria tenorowa “Addio fiorito asil” (Żegnaj ukochany domu – tłum. wł.) pojawia się pod koniec drugiego aktu opery *Madame Butterfly* i jest jedną z najważniejszych arii wykonywanych przez głównego, męskiego bohatera - Pinkertona. Aria opisuje cechy głównego bohatera, który nie tylko zawiódł zaufanie japońskiej żony, lecz również zdradził dożgonną miłość, którą oboje sobie przyrzekli. Kiedy Pinkerton, po tak długim czasie nieobecności powraca, widzi przygotowany na swoje przywitanie niezwykle pięknie i starannie udekorowany przez Cio-Cio-San dom. Słyszy też mocne oskarżenia padające z ust Sharplessa. Pinkerton nie ma odwagi spojrzeć w oczy, tak cierpliwie oczekującej go przez trzy lata, żony. Pozostaje mu wyłącznie ucieczka. Tuż przed oddaleniem się wspomina dawne, szczęśliwe chwile, piękny czas spędzony z Cio-Cio-San. Śpiewa: „żegnaj ukochany domu, wszędzie widzę płatki róż...” Ze łzami śpiewa arię, a następnie pospiesznie się oddala, porzucając japońską, oddaną mu sercem, żonę.

Powyższa aria składa się z trzech, podzielonych na wiele fragmentów części i utrzymana jest w tonacji Des-dur. (Tabela 2)

Tabela 2

A			B			C		
Preludium			Interludium			Interludium		
a + b			c + d			e + f		
2	4	4	2	4	4	2	3	4

Arię, rozdzielają na dwie części, wtrącone przez Sharplessa frazy. Melodia jest klarowna, a nad nutami umieszczone są łuki, by podkreślić spójność i legatowe prowadzenie frazy.

W preludium (takty 1 – 2) bezpośrednio rozbrzmiewają słowa Sharplessa. Pojawia się wyraźna zmiana tonacji (patrz przykład nutowy nr 23) wprowadzona przez akord dominanty tonacji Des-dur, następnie pojawia się główny akord budujący harmoniczną podstawę dla całej arii, tworząc atmosferę swoistego smutku. Równocześnie akompaniament przechodzi w *pp*. Widać wyraźnie, że w tym miejscu nastrój bazuje na poczuciu winy i refleksji.

Przykład nutowy nr 23⁴⁹

Fragment A (takty 1 – 10) składa się z dwóch, stanowiących kontrast fraz. Frazy a i b (patrz przykład nutowy nr 24) rozwijają się progresywnie, nastrój jest spokojny, fortepian wchodzi w dynamice *pp*, lewa ręka akompaniamentu fortepianowego wykonuje akordy rozłożone, stymulując rozwój muzyki i opadając na akord dominanty. W tym fragmencie ukazywany jest obraz wspomnień Pinkertona,

⁴⁹ G.Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT II Edition Ricordi 1907 s.326-327

odnoszący się do dawnego uczucia. Tenor powinien, z niezwykle piękną, liryczną barwą, prowadzić linię melodyczną, by w ten sposób obrazować płynące z głębi serca emocje. Na uwagę zasługuje, rozpoczynający frazę, posiadający podwójną spółgłoskę wyraz „addio”. Znajdująca się tu podwójna spółgłoska winna być wykonywana z większym uczuciem, albowiem sam Puccini na partyturze umieścił powyżej „addio” określenie *dolcemente con rimpianto* (oznaczający wykonanie z uczuciem i dozą zawodu – tłum.wł.). W akompaniamencie fortepianu występuje określenie dynamiczne *pp*, ukazując niezdolność Pinkertona do stawienia czoła obrazowi dawnej miłości do Cio-Cio-San.

Przykład nutowy nr 24⁵⁰

Za pomocą dwóch słów „lettizia” (sympatia) oraz „amor” (miłość) Puccini doprowadza do punktu kulminacyjnego we fragmencie A. Następnie dwie frazy, za pomocą dwóch grup trioli, kierują muzykę fragmentu A do końca. Wyglądające na dość proste fluktuacje, we frazach Pinkertona, w wyczerpujący sposób ukazują jego wewnętrzny wizerunek.

Interludium (takty 11-12) (patrz przykład nutowy nr 25) wykonuje fortepian, prawa ręka gra progresywne triole, nadając muzyce bardziej narracyjnego charakteru, co tym samym buduje przejście do dalszej części utworu.

⁵⁰ G. Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT II Edition Ricordi 1907 s.327

Przykład nutowy nr 25⁵¹



Fragment B (takty 11 – 22) w zestawieniu z fragmentem A, mimo iż w tekście jest powtarzany ten sam temat, jest bardziej skomplikowany pod względem nastroju. Składające się z dwóch taktów interludium, ze słowami oskarżenia ze strony Sharplessa, stymuluje odczucia Pinkertona. W muzyce pojawiają się skoki o septymę i oktawę, a tym samym rosną emocje. Akompaniament fortepianu rozwija się oktavami, głośno i progresywnie (patrz przykład nutowy nr 26). Kompozytor kończy za pomocą wydłużonego dźwięku, a dalsze dwa takty są dodatkiem. Tym samym nastrój ulega utrwaleniu i wzmocnieniu. W niezwykle realistyczny sposób przedstawione zostają potężny żal i tęsknota Pinkertona za dawnym, szczęśliwym życiem. Ten stan psychologiczny bohatera wyrażany jest za pomocą melodii, rytmu oraz brzmienia. Puccini okrasza wyrażanie emocji wspaniałą linią melodyczną, a jednocześnie nie pozwala, by Pinkerton w prosty sposób usprawiedliwił się i wytłumaczył ze swojego postępowania.

Przykład nutowy nr 26⁵²

⁵¹ G. Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT II Edition Ricordi 1907 s.328

⁵² Tamże, s.328-329

Po dialogu z Sharplessem dochodzi do zmiany nastroju, w tym miejscu następuje punkt kulminacyjny. Określenie artykulacyjne *con slancio* (z zapalem, z energią) pozwala na uwolnienie emocji „non reggo al tuo squalor” (nie mogę znieść twojej biedy/biednego losu – tłum. wł.) (patrz przykład nutowy nr 27.

Przykład nutowy nr 27⁵³



W dwóch śpiewanych frazach występują podwójne spółgłoski „g” i „l”, dla przykładu w wyrazach „reggo” oraz „squalor”. Wykonanie podwójnych spółgłosek winno być mocne, w zgodzie z zastosowanymi w partyturze określeniami dynamicznymi *f*(forte) oraz artykulacyjnymi *con slancio*. Musimy zwrócić uwagę na pojawiający się w drugiej części znak stopniowego zwalniania (rit. – *ritenuto*) oraz podążania za śpiewakiem *col canto* (patrz przykład nutowy nr 28). W tym miejscu należy położyć akcent na słowa „son vil” w zdaniu „fuggo, son vil” (uciekam, jestem tchórzliwy – tłum.wł.). Należy uwzględnić w tym miejscu zapisane podwójnie zwolnienie: *rit. – ritenuto* (zwalnając), *col canto* (ze śpiewem). W wykonaniu następuje tradycyjna zmiana tekstu. Pojawia się onomatopeia „Ah” na dźwięku F, a „son” na dźwiękach Es i As. Końcowe „vil” jest jak w nutach na Des. Dodanie onomatopei, która obrazuje westchnienie, ma pokazać, że Pinkerton nie czuje się usprawiedliwiony. Nie wie, jak się zachować i pierwotny plan przyjazdu po syna inaczej wygląda w zderzeniu z realnym cierpieniem Butterfly.

⁵³ G. Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT II Edition Ricordi 1907 s.329

Przykład nutowy nr 28⁵⁴



Fragment C (takty 23-29) stanowi część kulminacyjną arii. Melodia rozwija się w górę. W dynamice *ff* ponownie wznosi się do punktu kulminacyjnego, tym razem do wysokiego B. (patrz przykład nutowy nr 29). W takcie 27 następuje zejście o sekstę. Pospiesznie schodzący interwał powoduje, iż muzyka nabiera bardziej dramatycznej barwy. Puccini umieścił znak fermaty nie na dźwięku B tylko na As. Pokazuje tym samym, że Pinkerton nie jest tu zwycięzcą, a przegranym. Brak fermaty na B pokazuje z jednej strony wybuch emocjonalny bohatera, a jednocześnie nie pozwala mu skupiać się na swoim cierpieniu, ponieważ ważniejszym jest tu cierpienie Butterfly. Po fermacie na As, przy użyciu portamento, skacząc na C, kończy arię na dźwięku Des. To jakby pytanie muzyczne o przebaczenie oczekiwane od ukochanej. Równocześnie w tym miejscu kompozytor osłabił głośność brzmienia orkiestry z *ff* na *f*. Na koniec melodia opada na główny dźwięk. W ten sposób zakończenie arii jest kompletne i zdecydowane.

Przykład nutowy nr 29⁵⁵

⁵⁴ G. Puccini *Madama Butterfly* Vocal Score ACT II Edition Ricordi 1907 s.330

⁵⁵ Tamże. s.330-331

W oparciu o muzyczną strukturę arii „Addio fiorito asil”, wykonanie jej wymaga głębi i bogactwa głosu, lecz również potężnej energii. Trzykrotne pojawienie się wyrazu „addio” oznacza inną fazę rozwoju arii. Pierwsze „addio” pojawia się po wykonaniu dwóch tercji, zaczyna się lirycznie, melodia jest piękna, barwa głosu delikatna, łagodna. Przy drugim „addio” w muzyce rośnie napięcie. Po pojawieniu się pospiesznego akompaniamentu, stymulującego dalszy rozwój muzyki, podkreślane jest akcentowanie słów w tekście, jak i sublimacja emocji poprzez muzykę. Przy trzecim „addio” ujawnia się ciężar, popychający utwór do punktu kulminacyjnego. Śpiewak musi odpowiednio wspierać rozwijającą się frazę bardzo dobrym podparciem. Dźwięk należy wzmocnić rezonansem piersiowym i głowowym, a tym samym uzyskać odpowiednią głośność i dramatyczny wyraz. Pod względem ekspresji scenicznej konieczne jest utrzymywanie kontroli nad emocjami, dynamiką, barwą głosu, by zachować maksimum energii na nadchodzący punkt kulminacyjny. Tylko dzięki temu można pokazać rodzące się w końcu rozterki Pinkertona i świadomość konsekwencji jego działania. W rzeczywistości bohater nie wie jeszcze jak tragicznie skończy się jego lekkomyślne działanie. Jest w sumie główną przyczyną tragedii Butterfly, która kończy się śmiercią.

3. 1. 7. Madame Butterfly - podsumowanie

Opera przedstawia tragiczny problem rozdźwięku kultur i wynikający z tego dramat. Przedstawienie, na bazie konfliktu międzykulturowego, dramatu młodej dziewczyny, narażonej na lekkomyślne postępowanie bezrefleksyjnego kochanka, wykracza poza ramy tylko fascynacji orientem. Ta malownicza Japonia nie jest wyeksponowana jedynie dzięki efektowi dekoracji scenicznej, ale co ważniejsze, pokazane są negatywne i pozytywne aspekty przynależności Butterfly do kultury Wschodu. Pozytywnym są jej, pomimo młodego wieku, głęboka duchowa ofiarność i chęć wyjścia naprzeciw ukochanemu, nawet jeżeli wiązałoby się to ze zmianą religii i norm etycznych. Zmiana wyznania przez Butterfly wynika z miłości, ale niestety nie ma znaczenia dla innych, zarówno dla członków jej kultury, jak i członków kultury Pinkertona. Pojawiająca się żona Pinkertona Kate, bez problemu radzi sobie z faktem, który pokazuje oblicze jej męża w nie najlepszym świetle. Wydaje jej się, że zabranie dziecka od matki jest usprawiedliwione tym, że takie prawo usurpuje sobie ojciec dziecka. Nie jest ważnym dla niej dramat matki.

Szok kulturowy wiążący się z różnicami między Wschodem a Zachodem jest żywy od początku do końca, ale stanowi tylko tło, a nie główny temat dzieła. W centrum tej opery jest tragedia młodej kobiety, która wierzy, że może odnaleźć siebie samą poprzez transkulturową miłość, co jednak ostatecznie okazuje się nieosiągalne. Ukojenie i sens istnienia może ona uzyskać jedynie poprzez śmierć. Japońskie melodie dostarczają nie tylko egzotycznych ozdobników, ale stwarzają warunki do rozwoju akcji. W dzisiejszych czasach, gdy dyskusja na temat orientalizmu znów staje się gorąca, nie ma nic bardziej adekwatnego niż taka historia. Butterfly oddała szczęście, by zapłacić wysoką cenę za niemożność integracji z innym społeczeństwem. Wygrała honor i tożsamość w scenie reintegracji ze swoją kulturą, ale ceną była najwyższa wartość. To „orientalne samobójstwo nie wywodzi się ze ślepego nakazu, ani nie jest to spokojne i techniczne samobójstwo, lecz jest to rodzaj

ofiary”.⁵⁶ W rezultacie *Madame Butterfly* stała się kulturowym archetypem wizerunku kobiety Wschodu i jako taki, była stale adaptowana i powielana. Namiętna i łagodna kobieta Wschodu zakochuje się w chłodnym mężczyźnie Zachodu i oddaje mu wszystko, łącznie z życiem i godnością, bez żalu i skargi. Można powiedzieć, że postać kobiety ukazanej przez Pucciniego to ofiara różnic między Wschodem i Zachodem. Ucieleśnia ona konflikt między starożytnymi tradycjami Wschodu a nowoczesnością Zachodu. Jako zachodni kompozytor Puccini zachowuje bardzo przychylny stosunek do Cio-Cio-San, ale dzięki powyższej analizie nietrudno odnaleźć w jego zamierzeniach ukrytą, orientalistyczną koncepcję, którą można ująć w ten sposób: Wschód i Zachód nie są równe; Wschód reprezentowany jest jako mniej nowoczesny, czy wręcz zacofany, a Zachód jako postęp cywilizacyjny. Cio-Cio-San wykazuje niezmiernie uwielbienie wobec Zachodu, co świadczy o ogromnej dysproporcji w statusie Wschodu i Zachodu w umysłach ludzi Zachodu w tamtych czasach.

⁵⁶ Lafcadio Hearn. *The Selected Writings of Lafcadio Hearn*. New York Citadel 1949, s. 371.

3. 2. Turandot – Orient niebezpieczny

3. 2. 1. Nieokreśloność w zachodnim postrzeganiu Chin i Chińczyków

Ludzie Zachodu mogą postrzegać Chińczyków jako trudnych do zrozumienia, niekiedy wręcz pełnych sprzeczności. Stereotypowe przedstawienia Chińczyków, od ciężko pracującego wyrobnika, błyskotliwego konfucjańskiego intelektualisty, przez nierozumnego barbarzyńcę, po przebiegłego handlarza, odzwierciedlają zachodnie postrzeganie Chin, które oscyluje między naiwną idealizacją a wyobrażeniem braku cywilizacji.

Nowoczesna kultura Zachodu w jakiejś mierze może kojarzyć barbarzyństwo ze Wschodem i tym samym włączać obraz Chin w system dyskursu o „barbarzyńskim Wschodzie”. Gdy w swojej powieści Defoe stwierdza, że klątwa Chińczyków jest gorsza niż barbarzyńskich Tatarów,⁵⁷ to możemy uznać, że to tylko radykalne słowa powieściopisarza, ale pół wieku później Blanche opisuje w „Pochodzeniu wschodniego despotyzmu”, że Cesarstwo chińskie jako przesiąknięte barbarzyńskim duchem zniewolenia.⁵⁸ Condorcet używa określenia „barbarzyństwo”, aby opisać stagnację chińskiej historii, spowodowaną ignorancją i autorytaryzmem w „Zarysie historii postępu ludzkiego ducha”⁵⁹, a Herder mówi o barbarzyństwie opisując Cesarstwo chińskie w „Myślach o filozofii dziejów”.⁶⁰ Duch i charakter tych dzieł nie są już w kulturze Zachodu zjawiskiem przypadkowym, ale należą do jej głównego nurtu.

⁵⁷ Defoe.D; *The Adventures of Robinson Crusoe*/Translation by HuangYe,(2012) Shanghai Translation Publishing House, s. 387.

⁵⁸ Nicolas Antoine Boulanger *Recherches sur l'origine du despotisme oriental* Réédition : Paris Hachette, (1972) s. 755.

⁵⁹ Condorcet.M, *Condorcet's Sketch for a Historical Picture of the Progress of the Human Spirit* Translation by He zhaowu&He Bing1998 ,Sanlian Publishing House, (1795)s. 176.

⁶⁰ Xia ruichun .*German thinkers on China*; JiangSu Publishing House.(1995) s. 81.

„Pochodzenie wschodniego despotyzmu” zostało opublikowane w latach 1761-1763, „Myśli o filozofii dziejów” w latach 1784-1787, a „Zarys historii postępu ludzkiego ducha” został napisany w roku 1793. W tym czasie, w zachodniej kulturze, zaczęto dyskutować o cywilizacji i barbarzyństwie oraz używać pojęcia cywilizacji w stosunku do kultury Zachodu, a określenia „Inności” w stosunku do kultury Wschodu.

Z dawny doświadczeń wykształciły się w tamtym czasie poglądy na kulturę, które następnie uległy wzmocnieniu lub odrzuceniu lub też poddane zostały krytyce.”⁶¹

Już w późnym średniowieczu, włoski kupiec Marco Polo (1254-1324), jako pierwszy zainteresował Europejczyków Chinami, w swoich „Podróżach Marco Polo”, które przez niektórych badaczy określane są mianem "dyskursu orientalistycznego". Książka jest kroniką jego doświadczeń w bogatych i wysoko rozwiniętych Chinach pod rządami Wielkiego Chana i wzbudziła w Europie entuzjazm do odkrywania tej wschodniej krainy. W okresie renesansu (wieki XIV - XVII) i w początkach epoki oświecenia (lata 1620-1780), idealizacja ta została wzmocniona i zintensyfikowana, dzięki kontaktom pomiędzy uczonymi. Misjonarze i filozofowie przedstawiali Chiny jako wysoką cywilizację rządzoną przez "króla-filozofa".⁶² Intelktualiści europejscy czcili je jako "kraj porządku, moralności i ciężkiej pracy"⁶³ oraz jako "znakomity przykład porównania obyczajów religijnych, instytucji politycznych i struktury społeczeństwa z kontynentem europejskim".⁶⁴ W XX wieku ten bezkrytyczny zachwyt przejawiał się m.in. w takich dziełach literackich, jak: „Listy od Johna Chińczyka i inne eseje” (1901) Goldsworthy'ego Lowesa Dickinsona czy „Zaginiony horyzont” (1933) Jamesa Hiltona.

Jednak od końca XVIII i w XIX wieku, kiedy boom gospodarczy w Europie spowodował jej ekonomiczną i polityczną ekspansję, nieskazitelny obraz Chin uległ

⁶¹ Edward W. Said . *Culture and Imperialism* (1993);, przekład Li Kun, Sanlian Bookstore, 2003, s.10.

⁶² Hung, H. (2003). Orientalist knowledge and social theories: *China and the European conceptions of East-West differences from 1600 to 1900*. s.261.

⁶³Hoigsheim, P. *Voltaire as anthropologist*. American Anthropologist, (1945) s. 112.

⁶⁴ Fuchs, T. *The European China-receptions from Leibniz to Kant*. (Martin Schonfeld Trans.). (2006).s. 36.

erozji. Potężna Europa, dysponująca bezkonkurencyjną przewagą handlową i militarną, okazywała lekceważenie osłabionym politycznie, gospodarczo i wojskowo Chinom. Nastawienie europejskich intelektualistów zmieniło się z "sinofilii" na "sinofobię".⁶⁵ Monteskiusz był jednym z pierwszych, którzy rozpowszechniali negatywny obraz Chin, nazywając mieszkańców tego kraju "najbardziej przebiegłymi ludźmi na świecie". Z kolei Rousseau stwierdził ostatecznie, że "nie ma złego zwyczaju, którego by [Chiny] nie opanowały, nie ma zbrodni, której by nie znały".⁶⁶

W 1895 roku cesarz Wilhelm II ukuł hasło "żółte niebezpieczeństwo", stereotypowo przedstawiając Chińczyków i Japończyków jako groźnych i śmiertelnie niebezpiecznych oraz łącząc "lęk przed obcymi kulturami z przekonaniem, że Zachód zostanie podbity i ogarnięty przez nieprzemожne, ciemne, tajemnicze siły Wschodu".⁶⁷

3. 2. 2. Formy ekspresji orientalizmu w teatrze i operze

Persowie Ajschylosa to jedna z najwcześniejszych sztuk ateńskich. Persowie opłakują w niej zadaną im przez Greków klęskę. Europejczycy w tej sztuce są potężni i niezwyciężeni, a Azjaci słabi i niezdolni do oporu. Na początku XVIII wieku, kiedy Chiny były jeszcze czczone i podziwiane, związaną z nimi egzotykę zaprezentowano we francuskim przedstawieniu Voltaire'a (będącym adaptacją chińskiej opery *Sierota z rodu Zhao*), w sposób bliski europejskim oczekiwaniom. Na scenie pojawia się w nim postać chińskiego cesarza Czyngis-chana, "ubranego w pęk kolorowych piór na głowie, kawałki materiału i skóry zwierząt [...] Z jednej strony jego pasa zwisa

⁶⁵Jacobsen, S. G. *Chinese Influences or Images?* Fluctuating histories of how enlightenment Europe read China. Published By: University of Hawai'i 2013.s.172

⁶⁶ Demel, W. *The images of the Japanese and the Chinese in early modern Europe: Physical characteristics, customs and skills. A Comparison of different approaches to the cultures of the Far East.* Itinerario, (2001)s. 34-53.

⁶⁷ Marchetti, G. (1994). *Romance and the "yellow peril": Race, sex and discursive strategies in Hollywood fiction.* Berkley, London: University of California Press. S.71

żelazny miecz, a w drugiej ręce imponująco trzyma mocny łuk".⁶⁸ Wygląda on w ten sposób bardziej jak dziki myśliwy niż genialny zdobywca, który zbudował jedno z największych imperiów w historii. Jego strój i charakterystyka odpowiadały francuskim oczekiwaniom wobec chińskiego cesarza lub Chińczyka w ogóle.

Susan McClary i Ralph Locke, w swoich badaniach nad dziewiętnastowieczną operą francuską, czerpią z badań Saida nad orientalizmem. Muzyczny i teatralny orientalizm odczytują szerzej, jako "repozytorium patriarchalnych i kolonialnych obrazów płci, seksualności i rasy" oraz "system władzy i wiedzy". Wizerunek Orientu - Turków, Japończyków, Chińczyków - może zostać zaakceptowany jako wytwór artystyczny, w formie, którą należy nazwać egzotyką muzyczną, "ucieleśniającą fikcyjny charakter sztuki i służącą wywołaniu iluzji, w której prawda i dokładność są nieistotne". Próba uczynienia "Innego" "zrozumiałym, kontrolowalnym i akceptowalnym" uprawomocnia twierdzenie, że Wschód jest outsiderem, który jest "schematycznie włączony w teatralną scenę, której publiczność, kierownictwo i aktorzy są na usługach Europy i tylko Europy".⁶⁹ Dlatego utrudnia to widzom obiektywne zrozumienie przedstawianych historii i postaci.

3. 2. 3. Puccini i jego *Turandot*

Historia *Turandot* pochodzi z baśni Carlo Gozziego o tym samym tytule, napisanej w Wenecji w latach 60. XVIII wieku i wydanej w zbiorze „Fiabe teatrali” (Baśnie teatralne). *Die Feen* Wagnera była inspirowana jedną z nich - *La donna serpente*, jednak spośród wszystkich dzieł Gozziego *Turandot* zyskała największą popularność, a Friedrich Schiller wystawił jej niemieckie tłumaczenie w Teatrze Dworskim w Weimarze w 1802 roku.⁷⁰ We Włoszech operę *Turandot* skomponował

⁶⁸ Li, Cheng, *Imaging the Chinese on early American stage and screen*. Shanghai Jiao Tong University 2009.s. 25.

⁶⁹ Said .E., *Orientalizm*; Beijing Sanlian Bookstore 1999 .s. 71-72.

⁷⁰ Budden J,(2002),*Puccini: His Life and Works*, New York: Oxford University Press, s. 424.

Antonio Bazzini w Mediolanie w 1867 roku. Z kolei Ferruccio Busoni skomponował w 1905 roku suitę *Turandot*, która została później przearanżowana na utwór operowy z niemieckim librettem i wystawiona w Zurychu w 1917 roku.⁷¹ Sam Puccini rozpoczął pracę nad *Turandot* w 1919 roku.⁷²

Według niego *Turandot*, spośród opowieści Gozziego, miała najbardziej ludzki charakter. Ponieważ historia pierwotnie była baśnią, sceneria chińska jest umieszczona w nieokreślonym okresie historycznym i tworzy fantastyczną przestrzeń, w której granice geograficzne i kulturowe są zamazane i do pewnego stopnia surrealistyczne. Ten egzotyczny "Inny" (Chiny), w abstrakcyjnej przestrzeni (baśń), pozwala Pucciniemu na elastyczność w konstruowaniu fantazji muzycznej, skoncentrowanej na "Inności". W ten sposób urzeczywistnił on swoją wizję wielkiej ludzkości (przekraczającej granice geograficzne). Muzyka tej opery jest skondensowaną fuzją zachodniej tonalności, francuskiego impresjonizmu i chińskiej pentatoniki. Komponent egzotyczny *Turandot* jest jednak znacznie ściślej wewnętrznie powiązany i bardziej spójny. Być może wynika to z faktu, że baśniowy rodowód dawał Pucciniemu większą swobodę w kreowaniu własnego, wymyślanego świata dźwięków.

..... Przede wszystkim wzmocnieniu ulega żądza Turandot, która przez długi czas była stłumiona popiołami jej dumy Krótko mówiąc, uważam, że *Turandot* jest najnormalniejszym i najbardziej ludzkim dziełem Gozziego.⁷³

Turandot była ostatnią operą, którą Puccini skomponował przed swoją nagłą śmiercią w 1924 roku. Ukończył dwie trzecie III aktu (III/34), a Franco Alfano dokomponował resztę na premierę w 1926 roku. W 2003 roku Luciano Berio stworzył

⁷¹ Budden J,(2002),Puccini: His Life and Works, New York: Oxford University Press, s. 425.

⁷² Tamże,s. 424.

⁷³ Cytat pochodzi z listu do Simoniego, patrz Budden J,(2002),Puccini: His Life and Works, New York: Oxford University Press, s. 424

kolejne zakończenie.⁷⁴ Najpopularniejszą wersją pozostaje jednak wersja Franco Alfano.

Akcja opery Pucciniego rozgrywa się w Pekinie. Księżniczka Turandot jest przepełniona gorzką nienawiścią do mężczyzn, ponieważ jej przodkini, księżniczka Luling, została niegdyś brutalnie zamordowana przez pewnego księcia. Aby się zemścić za przodkinię żąda, by każdy, kto chce się z nią ożenić, rozwiązał trzy zagadki, a ci, którzy tego nie potrafią, zostaną ścięci. W rezultacie wielu zalotników traci życie.

Kalaf i jego ojciec, były król tatarski oraz ich niewolnica Liu, uciekli do Pekinu po tym, jak ich królestwo zostało zajęte przez Chiny. Oczarowany olśniewającą urodą księżniczki, Kalaf decyduje się podjąć wyzwanie jako bezimienny książę. Udaje mu się udzielić poprawnych odpowiedzi, ale okazuje się, że zagadki zadane przez księżniczkę były jedynie maskaradą i nie zamierza ona spełnić swojej obietnicy. Kalaf proponuje więc układ: zgodzi się na ścięcie, jeśli księżniczka wypowie jego imię przed świtem. Tej nocy Liu zostaje schwytana i poddana torturom, ale odmawia ujawnienia tożsamości Kalafa. Przed popełnieniem samobójstwa Liu zachęca Turandot, by odnalazła miłość i wykorzystała jej moc. Poruszona poświęceniem Liu i oddaniem Kalafa, Turandot zakochuje się w Kalafie. Opera kończy się szczęśliwie weselem Kalafa i Turandot.

Skomponowanie *Turandot* nie było łatwym zadaniem ze względu na nieznaną Chin przez Pucciniego. Udało mu się jednak wprowadzić do opery elementy chińskie. Po pierwsze jako główny temat muzyczny, wykorzystał chińską pieśń ludową Molihua (Kwiat jaśminu); po drugie, użył dwóch chińskich instrumentów: gongu i ksylofonu. Po trzecie, stworzył postać niewolnicy Liu, której uległość kontrastuje z dominacją i chłodem Turandot. Premiera opery odbyła się w Mediolanie w 1926 roku i została powszechnie uznana za triumf. W następnych dziesięcioleciach opera wielokrotnie była wystawiana na scenach teatrów w wielu

⁷⁴ Ki-Ming Lo and Jürgen Maehder (2004), *The Stylistic Shift of Turandot*. Taipei: Guo-Tan Publishing. s. 327.

krajach. Mimo muzycznego sukcesu, opera *Turandot* nie została dobrze przyjęta w kręgach akademickich. Została wyszydzona przez zachodnich badaczy jako "nieświadomy przejaw rasowej arogancji".⁷⁵

3. 2. 4. Postacie Chinek wykreowane przez Pucciniego w

Turandot

Europejska kolonizacja sprawiła, że pisarze i artyści zaczęli interesować się elementami pochodzącymi z innych kultur. Na przykład Puccini użył jako tła, wizji dalekiego kraju. Typowy przykład orientalizmu: "Wschód jest niemal europejskim wynalazkiem, od starożytności jest to romantyczne miejsce, egzotyczny byt, przynoszący niezapomniane wspomnienia i krajobrazy, rodzaj niezwykle doświadczenia."⁷⁶ Sądzę, że istnieją trzy powody nieustannej obsesji Pucciniego na punkcie egzotyki: po pierwsze, europejskie zainteresowanie tym, co dalekie, po drugie, egzotyka w muzyce innych kultur zainspirowała kompozytora do stworzenia nowego stylu muzycznego i po trzecie, zainteresowanie muzyką innych kultur wywołało u niego fascynację pewnymi jej elementami, które następnie przekształcił w swój własny, osobisty styl.

W swoim arcydziele *Madame Butterfly* (1904) Puccini przedstawił stereotypowy wzorzec Azjatki, oparty na elementach uznawanych na Zachodzie za japońskie - pokorna, uległa, lojalna i uważa się za „małą i nieistotną”, podczas gdy jej amerykański mąż jest "wysoki i silny, a dla niej jest "okiem rajy""⁷⁷. Butterfly

⁷⁵ Metzger, S. (2003). *Ice queens, rice queens, and intercultural investment in Zhang Yimou's Turandot*. *Asian Theatre Journal*, s. 210.

⁷⁶ Carner, M. (1936) *The exotic element in Puccini*. *The Musical Quarterly*, s.1.

⁷⁷ Corse, S. (1983). *Mi chiamano Mimi: The role of women in Puccini's opera*. *The Opera Quarterly*, 1, s. 100.

poświęca swoje życie dla miłości człowieka z Zachodu. Uchida podsumowuje cztery "zasady", którymi kierują się takie opowieści. Po pierwsze, kobiety Wschodu istnieją po to, by służyć zachodnim mężczyznom, którzy reprezentują potężną, lepszą, dominującą rasę. Po drugie, kobiety ze Wschodu wybierają mężczyzn z Zachodu zamiast mężczyzn ze Wschodu. Po trzecie, Azjatki nie mogą legalnie zostać żonami zachodnich mężczyzn, co jest pozycją zarezerwowaną dla lepszych i uprzywilejowanych białych mieszkanki Zachodu. Po czwarte, dziecko należy do białego mężczyzny i jego białej żony, i oczekuje się, że będzie miało dzięki nim lepsze życie.⁷⁸

Butterfly odniosła sukces w dużej mierze dzięki temu, że odwoływała się do zachodnich oczekiwań wobec idealnej kobiety jako uległej, podporządkowanej, pasywnej i poświęcającej się dla białych mężczyzn. Liu w *Turandot* odznacza się tymi samymi cechami - niewolnica, która sama siebie określa jako "nic innego jak niewolnica", cierpi tak samo jak Butterfly. Jej przywiązanie do wygnanego księcia wynikało z tego, że księżę Kalaf uśmiechnął się niegdyś do niej jeden raz w pałacu. Jej miłość do Kalafa pozostała niezmienna, nawet gdy Kalaf pragnął innej kobiety. Liu ostatecznie poświęca swoje życie i popełnia samobójstwo, by nie ujawnić prawdziwej tożsamości Kalafa. W ten sam sposób, co w *Madame Butterfly*, Puccini konstruuje szlachetne wyrzeczenie się siebie i poświęcenie Liu jako idealnej Azjatki, a jej milczenie jako broń przeciwko krwiożerczej Turandot.

Księżniczka Turandot plasuje się na drugim końcu spektrum stereotypów azjatyckich kobiet. Liu jest drobna, uległa i lojalna, podczas gdy Turandot jest bezwzględna, silna i dominująca. Kiedy po raz pierwszy pojawia się na balkonie pałacu, nie odzywa się ani słowem i nie przejawia żadnych emocji. Decydując o śmierci księcia Persji, zdecydowanym gestem ujawnia swój okrutny charakter. W dalszej części opery Turandot jest nadal przedstawiana jako bezwzględna kobieta-potwór. Nie dotrzymuje obietnicy poślubienia Kalafa, mimo że rozwiązał wszystkie

⁷⁸Uchida, A. (1998). *The Orientalization of Asian women in America. Women's Studies International Forum*, 168.

trzy zagadki i nakazuje torturować jego ojca i Liu, próbując poznać imię księcia. Nawet cesarz, jej ojciec, usiłuje ją przekonać, by zrezygnowała ze swojego postępowania. Wilson nazywa Turandot „kobietą-maszyną” o „niejasnym i sztywnym stanie umysłu”.⁷⁹ W przeciwieństwie do emocjonalnej Liu, Turandot ukrywa swoje emocje, „ona tylko śpiewa, albo nuci; nic nie mówi, albo mówi za mało”⁸⁰ i, jak stwierdzają jej ministrowie (Ping, Pong, Pang), „Turandot nie istnieje”. Jest tak okrutna, mściwa, zimna, że gdy pod koniec opery zmienia się w kobietę ogarniętą miłością, wydaje się to wyjątkowo mało prawdopodobne.

3. 2. 5. Zachód i Chiny, mężczyźni z Zachodu i kobiety ze Wschodu

Księżniczka Turandot i książę Kalaf odzwierciedlają stereotypy etniczne, dotyczące odpowiednio Chin i Zachodu. W latach dwudziestych XX wieku, kiedy Puccini komponował *Turandot*, Europa przeżywała rozkwit gospodarczy i kulturalny. W tym samym okresie Chiny cierpiały z powodu niestabilności politycznej i gospodarczej. W oczach Europejczyków Chiny kojarzyły się z barbarzyństwem i despotyzmem. Opera rozpoczyna się na ulicach Pekinu, na których stoją makabryczne drewniane pale z czaszkami ludzi straconych przez Księżniczkę. Taki jest obraz Chin w umysłach Pucciniego i twórców libretta.

Dlatego potrzebny jest zbawca, aby uratować Chiny. Wybawcą, który dokona w Turandot istotnej przemiany jest Kalaf, reprezentujący Zachód. To on pozwala na

⁷⁹ Wilson, A. (2005). *Modernism and the machine woman in Puccini's "Turandot"*. Music & Letters, 86, s. 437.

⁸⁰ Tamże s. 437.

wyzwolenie Turandot i jej ludu spod tyranii. Celem Kalafa, jako księcia na wygnaniu, było "podbicie i zaprowadzenie porządku na niecywilizowanych ziemiach".⁸¹ W momencie, gdy udaje mu się rozwiązać zagadkę, chiński tłum pada do stóp Kalafa i nazywa go "królem świata". Cesarz chiński stwierdza, że przysięga jest święta i że jego córka powinna poślubić księcia. Turandot jednak zdecydowanie sprzeciwia się wyjściu za mąż. Krzyczy w złości: "Nikt mnie nie posiadzie!". Z drugiej strony Kalaf jest odważny i pewny siebie, a nawet protekcyjny. "Tajemnicę "chińskiej księżniczki" można rozszyfrować mimo trudności, a tożsamość obcego księcia pozostaje nieznana, dopóki on sam jej nie ujawni"⁸² Niestety, mimo że jest zdobywcą, to postanawia czekać na jej poddanie się.

Niewolnica Liu staje się katalizatorem przyspieszającym triumf Kalafa. Niektórzy krytycy widzą w tej historii walkę między Turandot i Liu. To właśnie Liu udaje się uczłowieczyć Turandot i uczynić z niej kobietę ciepłą i opiekuńczą. Jak powiedział Liao Jianguo:

... "Obca" Liu znajduje w sobie siłę, by stawić czoła torturom i śmierci, ujawniając magiczną moc miłości. Jednocześnie ratuje Turandot od złego uroku starożytnej chińskiej księżniczki Luling, która została tragicznie zdradzona przez obcych zdobywców "tysiące lat temu". Sprawia to wrażenie, jakby Chińczycy nie potrafili uwolnić się od złej przeszłości i musieli szukać rozwiązań na zewnątrz. Najpierw przynosi je Liu, a potem Kalaf.⁸³

J. R. Sharp w swoim studium na temat przenikania się tożsamości płciowej i tożsamości państwa narodowego, zauważa, że mężczyźni są "włączeni w naród metonimicznie", podczas gdy kobiety są "matkami narodu lub słabą grupą obywateli, wymagającą opieki". Obywatele płci męskiej tworzą metonimiczną więź i są zobowiązani do działania, aby ratować lub wspierać kraj przedstawiany jako kobieta.⁸⁴ Said definiuje relację między Zachodem a Wschodem jako relację władzy,

⁸¹ Liao JianGuo. (1990). "Of writing words for music which is already made": "Madame Butterfly, Turandot" and Orientalism. *Cultural Critique*. s. 55.

⁸² Tamże. s. 56.

⁸³ Tamże. s. 51.

⁸⁴ Sharp, J. R. (1996). Gendering nationhood. In Nancy Duncan (Ed.), *BodySpace: Destabilizing geographies of*

czyli relację państwową. Jest to dominacja, z różnymi stopniami złożonej hegemonii”,⁸⁵ którą można postrzegać metaforycznie, jako relację między mężczyzną i kobietą. Praktyki kulturowe Wschodu są niegodziwe i muszą być właściwie zrozumiane, odkryte i zdominowane, tak jak gorsza kobieta musi być zdominowana i zdefiniowana przez mężczyznę. Zwycięstwo Kalafa objawia typowo orientalistyczny kontrast między wyższością mężczyzny Zachodu a niższością Azjatyki.

Krwiożercza chińska księżniczka, stworzona jako obraz wschodniej kobiety, widziana oczami ludzi Zachodu, od dawna nie jest akceptowana przez Chińczyków. Słynny chiński dramaturg Wei Minglun zarzucił kiedyś operze Pucciniego, że jest "zachodnią bajką, zachodnią fabrykacją stworzoną bez zrozumienia kultury chińskiej".⁸⁶ Mimo podejmowanych, przez współczesnych artystów, prób wzbogacenia przedstawienia o elementy autentycznie chińskie, inscenizacje *Turandot* nadal wpisują się w tradycję uprzedmiotawiających interpretacji, koncentrujących się na relacji Zachód – Wschód, w celu zaspokojenia międzykulturowych fantazji. Co więcej, chińskość Turandot jest wątpliwa pod wieloma względami. Po pierwsze, imię Turandot oznacza Córkę Turanu, regionu Azji Środkowej, kontrolowanego przez Imperium mongolskie. Brzmienie tego imienia nie jest chińskie, a przynajmniej nie jest to księżniczka narodowości Han (chińskiej). Ponadto chińskie społeczeństwo feudalne było zdominowane przez patriarchalny system wartości, w którym "tożsamość kobiety była definiowana przez jej bezwarunkową uległość, szacunek dla władzy lub męża i jej wieczne przywiązanie do domu, w momencie zawierania małżeństwa".⁸⁷ W etyce konfucjańskiej, posłuszeństwo kobiet wobec mężczyzn jest oczywistością i oczekuje się, że nawet kobiety o wysokim statusie będą przestrzegać tych zasad. "Żadna chińska księżniczka nie byłaby tak zimna i nieczuła jak

gender and sexuality, s. 99.

⁸⁵ Said, E.(1999); *Orientalism*; Beijing Sanlian Bookstore, s. 55.

⁸⁶ He, C. (2012). *The ambiguities of Chineseness and the dispute over the "homecoming" of Turandot*. *Comparative Literature Studies*, 49, s. 552.

⁸⁷ Qi Chao liang(1901) *On Chinese Cultural History*; Commercial Press, s. 361.

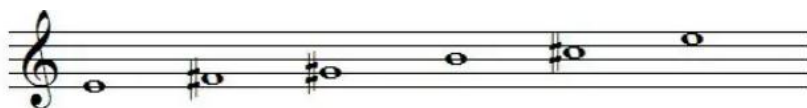
Turandot Nie byłaby też tak nieposłuszna ojcu, by odmówić zamążpójścia."⁸⁸
Tożsamość Turandot jest więc niejasna.

3. 2. 6. Zastosowanie pentatoniki chińskiej w *Turandot*

Autentyczna muzyka chińska w *Turandot* oparta jest na strukturze pentatonicznej, czyli skali pięciotonowej, która jest używana w muzyce chińskiej. Pięć tonów oznacza się kolejno jako gong, shang, jue, zhi i yu, co w przybliżeniu odpowiada dźwiękom (do), (re), (mi), (sol) i (la) w muzyce zachodniej. Poniżej przedstawiam pięć wzorców skali pentatonicznej opartej na tonacji E-dur (patrz przykład nutowy nr 30)

Przykład nutowy nr 30. Pięć wzorów skali pentatonicznej w tonacji E-dur (kolejno: skale gong, shang, jue, zhi i yu)⁸⁹

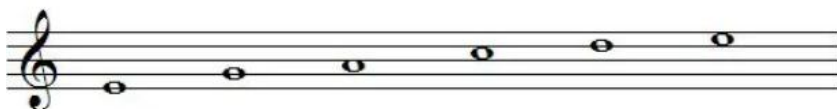
E Gong Magior



E Shang Magior



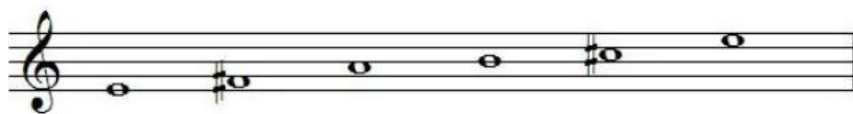
E Jue Magior



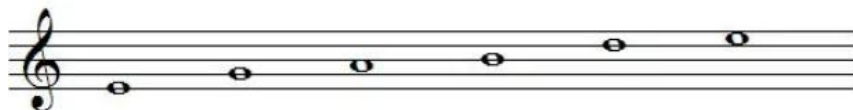
⁸⁸ Melvin, S., & Cai, J. (2010). *Turandot in China: rejected, reinterpreted, reclaimed. The Opera Quarterly*, 26, s. 488.

⁸⁹ Li ChongGuang (2009). *Basic Music Theory*. Hunan Literature and Art Publishing House. s. 145

E Zhi Magior

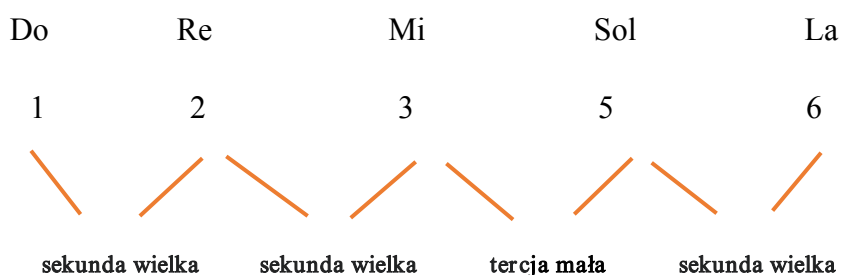


E Yu Magior



Widzimy, że interwały pięciu tonów - gong, shang, jue, zhi i yu - są względem siebie stałe. Wyjaśniam to w sposób przedstawiony poniżej (patrz tabela nr 3)

Tabela nr 3



Puccini nigdy nie był w Chinach i z powyższą strukturą zapoznał się dzięki dwóm źródłom. Jedno z nich to pozytywka należąca do barona Fassiniego, który był dyplomatą w Chinach (patrz przykład nutowy nr 31-33)⁹⁰. Druga pochodzi z książki „Muzyka chińska” (1884) holenderskiego misjonarza J. A. Van Aalsta (patrz przykład nutowy nr 34-37).⁹¹

Przykład nutowy nr 31 Autentyczne melodie z chińskiej pozytywki

Molihua



⁹⁰ Julian Budden, 2005. *Puccini*, traduzione di Gabriella Biagi Ravenni, Roma, Carocci Editore,

⁹¹ J. A. Van Aalst's Chinese Music (New York: Paragon, 1966), s. 26-46,

Przykład nutowy nr 32



Przykład nutowy nr 33 Hymn imperialny



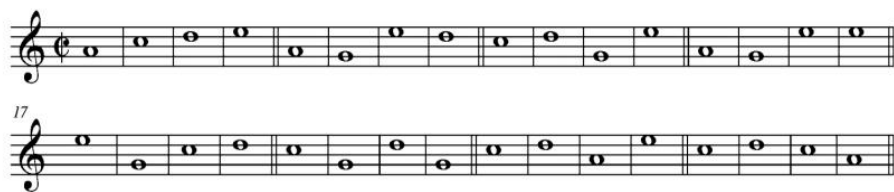
Przykład nutowy nr 34 Autentyczne melodie z „Chinese Music” (1884) J. A. Van Aalsta

Marsz przewodni

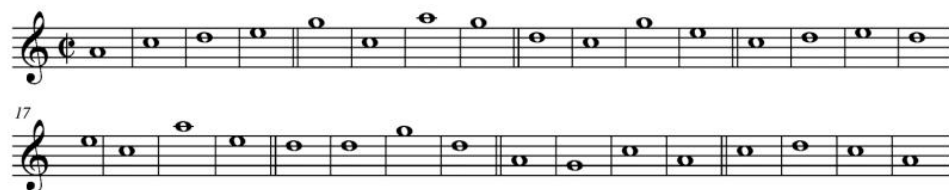


Przykład nutowy nr 35 Hymn Konfucjusza

Pierwsza strofa



Druga strofa



Przykład nutowy nr 36 “Och, mamó! Ty rozumiesz mnie najlepiej”



Przykład nutowy nr 37 Marsz pogrzebowy



Bliższa analiza tych melodii ujawnia, że w melodiach, opartych na pentatonice, nie występuje funkcja dźwięku prowadzącego. Tendencje diatoniczne, które wywołują konflikt i rozwiązanie w zachodniej strukturze harmoniczej, nie są obecne w strukturze pentatonicznej. Warstwa tonalności nie jest tak naprawdę charakterystyczna dla muzyki chińskiej, jednak do pewnego stopnia tonika (lub dominanta) może być słyszalna w melodiach skali pentatonicznej, ale tylko jako funkcja składni i pozycji.

3. 2. 7. Integracja melodii pentatonicznych i diatonicznych

Puccini wykorzystuje chińskie pieśni i melodie w skalach pseudopentatonicznych, aby zarysować i naświetlić chińską scenerię. Niektóre autentyczne pieśni ludowe stają się powtarzającymi się znakami, reprezentującymi chińskie postacie, jak na przykład melodia Molihua, przedstawiająca księżniczkę Turandot. Hymn cesarski (patrz przykład nutowy nr 38) z kolei reprezentuje chińskiego cesarza Altouma.

Przykład nutowy nr 38 Hymn imperialny



Trzej ministrowie są narratorami, opisującymi chińską scenerię i wykorzystującymi melodie z innych chińskich pieśni. Między innymi w drugim akcie Pong śpiewa "Io preparo le nozze! Le rosse lanterne di festa!" ("Czynię przygotowania do wesela! Czerwone świecące lampiony!"), a Pang śpiewa: "Ed io le esequie! Le bianche lanterne di lutto!" ("A ja przygotowuję pogrzeb! Białe lampiony żałobne!"). Opisują w ten sposób, jak w chińskim zwyczaju czerwone lampiony oznaczają ślub, a białe – pogrzeb. Nie ma za to konkretnych chińskich melodii, które reprezentowałyby wizerunki Kalafa, Timura i Liu, ale niektóre ze związanych z nimi fraz muzycznych, zawierają zapożyczone fragmenty pieśni chińskich. (patrz przykład nutowy nr 39 - przedstawia zapożyczoną melodię Liù w III/24). W tym miejscu mówi ona Turandot, że jej wielka miłość pozwoli jej znieść ból śmierci. Nuty A-C-D-E przypominają podobny fragment melodyczny w chińskiej pieśni (patrz przykład nutowy nr 40) - Hymn Konfucjusza.

Przykład nutowy nr 39 Aria Liu "Tanto amore segreto"⁹²



Przykład nutowy nr 40 Hymn Konfucjusza



Kalaf zapożyczył przykład z chińskiej piosenki (patrz przykład nutowy nr 41). Pokazuje to zapożyczenie, które występuje w III/35. Jest to początek duetu miłosnego po śmierci Liù. (patrz przykład nutowy nr 42)

Przykład nutowy nr 41 Marsz pogrzebowy



Przykład nutowy nr 42 Pincipessa di morte! Principessa di gelo (partia Kalafa)⁹³

THE PRINCE
IL PRINCIPE (with sombre impetuosity)
(con impeto cupo e soffocato)

35

Andante sostenuto $\text{♩} = 40$

Thou with heart unrel - ent - ing!...
Princi - pes - sa di mor - tel...

Cold as ice, unrel - ent - ing!...
Princi - pes - sa di ge - lo!

Come thou forth from thy port - als,
Dal tuo tra - gi - co cie - lo

⁹² G. Puccini *Turandot* Vocal Score, Edito Ricordi 1926.s. 334

⁹³ Tamże.s.353

Puccini wyróżnia bohaterów pochodzenia chińskiego poprzez wykorzystanie chińskich pieśni. Chińskie melodie są wykorzystywane do podkreślenia postaci chińskich (np. Turandot, cesarz chiński i trzech ministrów), natomiast przy postaciach innego pochodzenia (Kalaf, Timur i Liù) nie pojawiają się żadne chińskie motywy.⁹⁴ Z punktu widzenia libretta, większość chińskich melodii służy chińskim postaciom. Podobna sytuacja ma miejsce w *Madame Butterfly*, gdzie japońskie melodie ludowe nie zawsze są odtwarzane w całości. Ponadto, aby wskazać symbolicznie Amerykę, Puccini wykorzystuje tylko kilka pierwszych nut amerykańskiego hymnu narodowego „The Star-Spangled Banner”, którymi zaznacza świat Pinkertona. Widać więc wyraźnie, że Puccini elastycznie wykorzystuje materiał z egzotycznych melodii do osiągnięcia określanych przez siebie celów dramatycznych.

Ponieważ oryginalna historia rozgrywa się w Chinach, Puccini wprowadza do opery chińską specyfikę, a także włącza chińskie elementy muzyczne do swojej muzyki diatonicznej. Są one wprowadzane na trzy różne sposoby:

1) przez zastosowanie skali pentatonicznej do melodii niebędących zapożyczeniami.

2) łukowata struktura melodii chińskich jest naśladowana poprzez wykorzystanie przejść między sąsiadującymi nutami, a relacje interwałowe melodii są starannie ograniczone do struktury skali pentatonicznej.

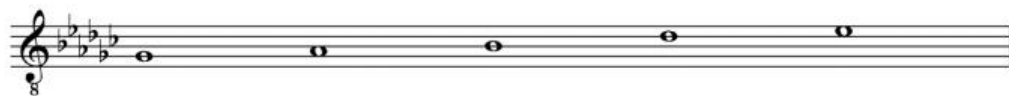
3) utrzymywanie wąskiego zakresu melodycznego i unikanie dużych skoków interwałów.

(1) Kalaf

Łącząc przykład nutowy nr 43 i przykład nutowy nr 44, możemy stwierdzić, że muzyka otwierająca osnuta jest wokół nut z przykładu nr 22.

⁹⁴ Kii ming-Lo and Jürgen Maehder, Puccini's »Turandot[« – Tong hua, xi ju, ge ju, Taipei (Gao Tan Publishing Co.) 1998, s. 232-233.

Przykład nutowy nr 43



Przejścia między sąsiadującymi nutami w partii Kalafa „Non piangere, Liù” (I/43). Czerwone linie wskazują następstwo dźwięków, odzwierciedlając łukowatą formę chińskiej melodii. Dźwięk Ces w takcie 9, można uznać za biànyìn w chińskiej terminologii muzycznej. Biànyìn to wysokość dźwięku, która może być użyta do ubarwienia melodii pentatonicznej. Tutaj zdoła przejście między sąsiednimi nutami w takcie 9.

Przykład nutowy 44 Kalaf aria “Non piangere, Liu!”

Z diatonicznego punktu widzenia początkowe siedem taktów ukazuje strefę pośrednią przedłużeń pomiędzy sąsiadującymi ze sobą nutami. Jednak dwa niższe, sąsiednie dźwięki, Ges i As, należą do skali pentatonicznej i uwypuklają tercję małą i sekundę wielką wobec dominanty B. Ruch krokowy skali pentatonicznej opiera się na dwóch interwałach, sekundzie wielkiej i tercji małej. Te dwa interwały są często używane w melodiach opartych na chińskiej skali pentatonicznej, w celu podkreślenia charakteru dominanty, czego przykłady znajdujemy w Molihua. Możemy je rozumieć w kategoriach chińskiej formy łuku melodycznego.

(2) Liù

W liście do librecisty Adamiego, Puccini pisze: "Zwracam Pana uwagę na Liù w III akcie Mam trochę muzyki o cechach chińskich i trzeba ją nieco zaadaptować.⁹⁵ W III akcie Liù mówi o swojej miłości do Kalafa i oświadcza Turandot, że miłość pozwala jej znieść wszelki ból. Pseudochińska melodia tej partii charakteryzuje się diatonicznymi przejściami między sąsiednimi nutami, a dokładniej mówiąc - łukami melodycznymi w chińskim stylu.

Melodia ta oparta jest na dwóch zestawach skal pentatonicznych (FGACD) i (CDEGA) (patrz przykład nutowy nr 45) z dodatkiem dwóch biànyìn, odpowiednio E i B (patrz przykład nutowy nr 46). Te dwie nuty pokazują, w jaki sposób skala diatoniczna może zachować charakter pentatoniczny. Są one ściśle powiązane interwałem kwinty czystej (doskonała piąta). Ta interwałowa zależność pozwala na płynne przechodzenie od jednej z nich do drugiej i nadaje melodii wyraźny chiński koloryt. Opierając się na Molihua i innych chińskich melodiach, Puccini wykorzystuje techniki biànyìn i "pseudopentatonikę", aby płynnie połączyć style i elementy muzyczne Wschodu i Zachodu.

Przykład nutowy nr 45 Skala pentatoniczna w arii Liù Tanto amore segreto (III/24).


$$\mathbf{I}/\mathbf{F}$$
$$V/\mathbf{F} = (I/\mathbf{C})$$

Przykład nutowy nr 46 aria Liù “Tanto amore segreto” (III/24/1-5).

LIÙ
(sollevando gli occhi pieni di tenerezza)
p < +
Such the love that I bear him, Such true dev -
Tanto a - mo - re se - gre - to, e in - con - fes -

Lento

LIÙ
ot - lon, sec - ret and deep that all these tort - ures are but
- sa - to, gran - de co - sì che que - sti stra - zi son dol -

⁹⁵ William Ashbrook & Harold Powers *Puccini's "Turandot": The End of the Great Tradition* (1991), s.98.

Liù umiera po wyjawieniu Turandot swojej miłości do Kalafa - jest to jednocześnie miejsce, w którym kończy się kompletna partytura, urwana w chwili śmierci Pucciniego. Przed śmiercią kompozytor niemal zdołał ukończyć *Turandot* i pozostawił szkice do niedokończonych części. Muzyka, którą już ukończył, zdradza, w jaki sposób zamierzał doprowadzić do przemiany księżniczki Turandot i nadać jej ludzki charakter. Puccini pozostawił nas nie z niedokończonym marzeniem, ale z zaproszeniem. Ponieważ akcja *Turandot* rozgrywa się w świecie fantazji, gdzie wszelką materię można zrozumieć za pomocą magii, wszyscy miłośnicy muzyki Pucciniego mogą wkroczyć do krainy iluzji i razem z kompozytorem ukończyć *Turandot*. Jak napisał na krótko przed śmiercią: "Kiedy serce przemawia rezultat jest taki sam dla wszystkich".⁹⁶ Tylko ci, którzy przemawiają sercem, mogą wejść w magiczną krainę opery i odpowiedzieć na tę „ludzką rzecz”, którą Puccini zaproponował publiczności w *Turandot*.

3. 2. 8. Konfucjanizm i taoizm w operze *Turandot*

Oprócz elementów chińskiej muzyki ludowej, w operze występuje wiele innych elementów tradycyjnej kultury chińskiej, które nie są bynajmniej dobrze znane Europejczykom. Wyrażenia takie jak: Zakazane Miasto, pałac cesarski, cesarz, Konfucjusz, "Tao", świątynie, mnisi, a nawet obrzędy ślubne i pogrzebowe, 12 znaków chińskiego zodiaku, nadają operze silny egzotyczny posmak. Według Saida: "Wschód jest niemal europejskim wynalazkiem, miejscem dziwnych doświadczeń, które od czasów starożytnych nawiedzały ludzką pamięć i horyzonty, pełnym romantycznych legend i egzotyki".⁹⁷ Sposób opisu i zastosowanie chińskiego

⁹⁶ Phillips-Matz (2002); *Puccini: Biography*, Northeastern University Press, s. 288

⁹⁷ Said .E1999; *Orientalizm*; Beijing Sanlian Bookstore, s. 18.

konfucjanizmu i taoizmu w operze odzwierciedla orientalny koloryt, który choć w sposób niezamierzony, wydaje się być starannie „sfabrykowany” przez ludzi Zachodu i odzwierciedla ich uprzedzenia.

Pod koniec pierwszego aktu trzej ministrowie wspólnie śpiewają o "Tao", starając się odwieść księcia od jego zamiaru: „Non esiste che il Tao” (Nic nie istnieje poza 'Tao – tłum.wł.).⁹⁸ „Tao” jest tutaj esencją starożytnego chińskiego taoizmu. Tao jest źródłem wszystkich rzeczy we wszechświecie. Taoizm wykorzystuje pojęcie Tao do badania relacji między człowiekiem a naturą, człowiekiem a społeczeństwem oraz człowiekiem i człowiekiem. Charakterystyczne dla mądrości taoistycznej są takie postawy jak, zachowywanie spokoju, powstrzymywanie się od działania oraz podkreślanie znaczenia elastyczności i umiaru. Można powiedzieć, że myśl i kultura taoistyczna są rozległe i głębokie. W operze zaznaczono eskapistyczny koloryt Tao. Na przykład w pierwszej scenie drugiego aktu mowa jest o uczonych-urzędnikach, ukrywających się w górach i lasach. Z partii śpiewanej przez Pinga przebija tęsknota do takiego życia:

“Ho una casa nell'Honan con il suo laghetto blu,

tutto cinto di bambù.

E sto qui a dissiparmi la mia vita,

a stillarmi il cervel sui libri sacri”.⁹⁹

‘Mam dom w Henan, nad błękitnym stawem,

cały otoczony bambusem,

a marnuję swoje lata tutaj,

nasiakając wiedzą ze świętych ksiąg’.

Słowa te odzwierciedlają depresyjne nastroje tradycyjnego chińskiego uczonego, który, gdy jego kariera nie układała się pomyślnie, zrezygnował z oficjalnego

⁹⁸ Puccini.G ;*Turandot* vocal score, Ricordi, s. 112.

⁹⁹ https://www.murashev.com/opera/Turandot_libretto_English_Italian

stanowiska i wracał w rodzinne strony, szukając w górach, wśród natury, spokoju. W rzeczywistości, jest to tradycyjny wyraz bezradności urzędnika-literaty. Jednak ta narracja wyolbrzymia pasywne, eskapistyczne podejście taoistów do świata, ponieważ spektakl milczy na temat innych elementów taoizmu w tradycyjnej kulturze chińskiej. To tylko powierzchowny symptom stylu życia feudalnych chińskich uczonych. Ich tak zwane pustelnicze życie było w istocie sposobem wyrażenia taoistycznej zasady powstrzymywania się od aktywnego wpływania na bieg wypadków. Chińskich uczonych czasów feudalizmu, charakteryzowała komplementarność treści konfucjanizmu i taoizmu w istotnych aspektach ich sposobu myślenia, co było niezrozumiałe dla Europejczyków.

Już na początku opery widzowie dowiadują się, że akcja rozgrywa się w Zakazanym Mieście, w pałacu cesarskim. Jednak podczas sceny, w której Kalaf jest zabierany na miejsce egzekucji, z tłumu gapiów rozlega się okrzyk nieodpowiadający chińskiej umysłowości:

“O gran Koung-tzè!

Che lo spirito del morente giunga fino a te!” ¹⁰⁰

O wielki Konfucjuszu!

Niechże ten nieszczęśnik spotka cię wkrótce!

Z kolei, kiedy Kalaf miał zostać stracony, nieoczekiwanie pojawiają się mnisi, mający wesprzeć go duchowo przed śmiercią. Te sceny pokazują wyraźną rozbieżność między chińskimi i zachodnimi przejawami kultury. Puccini przyjął za pewnik, że w Chinach, dusza po śmierci, w naturalny sposób wznosi się do mędrca Konfucjusza. Konfucjanizm, który od starożytności dążył do edukacji społeczeństwa, postrzegany był jako religia, a Konfucjusz, jako wzorzec nauczyciela. W związku z tym chińskie świątynie traktowano jak kościoły, w których wierni uczestniczą w religijnych obrzędach, a rytuały konfucjańskie były przez niego naturalnie postrzegane jak religijne uroczystości o charakterze zbliżonym do mszy.

¹⁰⁰ https://www.murashev.com/opera/Turandot_libretto_English_Italian

Jak przekonuje Said w swoim „Orientalizmie”, tak naprawdę nie mamy do czynienia ze Wschodem w prawdziwym tego słowa znaczeniu, ale wraz z rozwojem kapitalizmu jako całości i globalną ekspansją, światem, do którego należą: zachodni dyplomaci, żołnierze, naukowcy, dziennikarze, podróżnicy, odkrywcy, poszukiwacze przygód. Każdy z nich, po osobistych doświadczeniach lub przeżyciach, a także dzięki przemysłom i teoretycznym interpretacjom zachodnich polityków, myślicieli i uczonych, konstruował obraz "cywilizacji Wschodu" i tworzył "dyskurs dotyczący Wschodu".¹⁰¹ Sposób rozumienia i wykorzystanie postaci Konfucjusza w *Turandot* jest ich "dziełem".

Przyglądając się przedstawieniu i wykorzystaniu konfucjanizmu i taoizmu oraz tradycyjnej kultury chińskiej w operze *Turandot*, możemy również stwierdzić, że opera "ma na celu 'autoafirmację' Zachodu. Chociaż uczeni-orientaliści stworzyli dużą liczbę tekstów o Wschodzie, celem tej produkcji nie było poznawanie prawdziwego Wschodu, ale skonstruowanie lub zatwierdzenie zachodnich wartości, instytucji i form funkcjonowania".¹⁰² Oznacza to, że poznając Wschód i tworząc orientalizm, Zachód rozciągnął na Wschód system wiedzy, który obejmuje wartości, sposoby myślenia i standardy, tożsame dla Zachodu¹⁰³. W dziele muzycznym, jakim jest *Turandot*, orientalizm stopniowo przechodzi od orientalizujących melodii do orientalizmu w sensie kulturowym.

¹⁰¹ Said, E(1999); *Orientalizm*; Beijing Sanlian Bookstore, s. 69.

¹⁰² Zhonghua Guo, from praise to derogation---*Orientalism on the image of China*. Journal of Sun Yat-sen University (Social Science Edition) 2018, s. 158

¹⁰³ Ying Chen. "Orientalism" and "Western" discourse power-Reflections on Said's "Orientalism". Seeking Truth Academic Journal, 2003, s. 29.

3. 2. 9. Analiza arii Kalafa z opery *Turandot*

Aria „Non piangere, Liu!”

Powyższa aria pojawia się pod koniec pierwszego aktu opery, kiedy tatarski książę Kalaf widzi piękną księżniczkę Turandot. Na jej cześć śpiewa O divina bellezza, o meraviglia! (Ach, nieśmiertelna piękności, to jest jak sen- tłum.wł.) (patrz przykład nutowy nr 47)

Przykład nutowy nr 47 O divina bellezza, o meraviglia! ¹⁰⁴

THE PRINCE (dazzled at the sight of Turandot)
IL PRINCIPE (abbacinato dalla visione di Turandot)

O di-vine ap-par-it-ion, mar-vel of
O di-vi-na bel-lez-za, o me-ra-

24

p espressivo

beaut-y!
-vi-glia!

Książę podbiega do murów, uderza w dzwon, gotowy przystąpić do walki o jej rękę. Kalaf, nawet na widok przed chwilą odciętej głowy księcia Persji, nie zmienia zamiarów i z determinacją pragnie rozwiązać zagadki. W odpowiedzi na to Liu śpiewa arię „Signore ascolta” (Panie, proszę posłuchaj -tłum.wł.). Dziewczyna wyraża, wypełniający jej serce smutek i błaga młodego księcia, aby zrezygnował z niebezpiecznej próby i nie ryzykował swoim życiem. W pierwszej arii Liu, Puccini zastosował podobną formę muzycznego otwarcia - tonację Ges-dur (patrz przykład nutowy nr 48) tempo *adagio* z miękką dynamiką. Najważniejszym elementem w partyturze są trzy westchnienia, służące ekspresji błagalnego tonu Liu. Tworzy to kontrast wobec nadchodzącej arii Kalafa.

¹⁰⁴ G.Puccini ; *Turandot* Vocal Score Act I, Edition Ricordi 1926, s 75.

Przykład nutowy nr 48 aria Liu „Signora ascolta”

Z perspektywy muzycznej struktury arię „Non piangere Liu” możemy podzielić na dwie części (patrz tabela nr 4)

Tabela nr 4

Preludium	A	+	B
	a+b	interludium	c+a1+d
1-2	(3+11) (12-22)	(22-26)	(27-32) (33-36) 37-43)

Arię otwiera preludium składające się z dwóch taktów. Trzy wykonywane po sobie akordy przedstawiają słuchaczom nastrój stabilnej powagi. Moim zdaniem kompozytor pragnie przekazać sens, przypominający rozkaz, brzmienia „kościelnego dzwonu”. Tempem w pierwszym takcie arii Liu jest *adagio* (patrz przykład nutowy nr 49) w metrum na 4/4. Zaczyna się akordem w dynamice *pp*. Spójrzmy na początek

¹⁰⁵ G.Puccini ; *Turandot* Vocal Score Act I, Edition Ricordi 1926, s.115

arii księcia. Tempem rozpoczynającym arię Kalafa jest tempo *andante lento sostenuto*, w półnucie = 40. i metrum na 2/2. Takt wypełniają dwa akordy w dynamice *decrescendo*. Kiedy Kalaf zaczyna frazę, w orkiestrze pojawia się *crescendo* po czym *decrescendo* jako naturalny rozwój frazy. Porównując akordy rozpoczynające arię Kalafa, z akordami arii Liu dostrzegamy, iż posiadają one bardziej skomplikowany sens. Za ich pomocą wyrażona jest delikatna natura relacji pomiędzy bohaterami opery. Liu jest niewolnicą, musi okazywać pokorę, tak więc cichym głosem zwraca się do księcia Kalafa. Natomiast książę Kalaf jest dumny, szanowanym arystokratą, a w jego głosie rozbrzmiewa władczy ton. Innym elementem, o którym nie wolno nam zapomnieć, są wykonywane przez Liu trzy westchnienia, błagające księcia, aby ten wysłuchał jej prośb. Książę, wraz ze stanowiącym otwarcie, „przypominającym dzwon”, czwartym akordem, dodaje przypominającą polecenie prośbę: Non piangere, Liu!” (Liu, nie płacz – tłum.wł.). Tym samym Kalaf nie rezygnuje z podjęcia śmiertelnego ryzyka. Uspokaja Liu, ale nie zamierza zmieniać swoich planów.

Przykład nutowy nr 49¹⁰⁶

THE PRINCE (approaching Liù, much moved)
IL PRINCIPE (avvicinandosi a Liù con commozione)

Oh! weep no more, Liù!
Non pian - ge-re, Liù!

43 a tempo rall.

And^{te} lento sostenuto $\text{♩} = 40$

p

We fragmencie A, Puccini używa sekstoli, by odzwierciedlić nastrój Kalafa. Następnie, we fragmencie B, pojawiające się szesnastki tworzą wyraźny kontrast. W takcie 9 muzyka rozpoczyna się w tempie *ritardando, col canto, a tempo* (stopniowo zwalniaj, podążaj za śpiewakiem, by następnie powrócić do pierwotnego tempa) (patrz przykład nutowy nr 50). Kalaf stara się uprzedzić rozwój wypadków. Prosi Liu,

¹⁰⁶ G. Puccini ; *Turandot* Vocal Score Act I, Edition Ricordi 1926, s.118

na wypadek swojej śmierci, by zaopiekowała się jego starym ojcem Timurem. Perfekcyjnie dopasowane do języka tekstu, rozbrzmiewa zdanie „Dolce mia fanciulla” (Moja delikatna dziewczyno -tłum. wł.).

Przykład nutowy nr 50 aria Kalafa “Non piangere ,Liu!”¹⁰⁷



Dialog Liu z Timurem trwa pięć taktów, oboje przewidują swoją śmierć na wygnaniu, następnie rozpoczyna się fragment B. Jeżeli założymy, że fragment A stanowi zaplanowany przez Kalafa rozwój akcji, to fragment B jest z jednej strony prośbą Kalafa do Liu o opiekę nad starym ojcem, a z drugiej rozkazem. Dziewczyna nie powinna łudzić się skierowanym do niej uśmiechem księcia. We wszystkich duetach miłosnych opery nie odnajdujemy jakiegokolwiek wzmianki na temat Liu¹⁰⁸.

Część c fragmentu B jest refleksją Kalafa, snującego przemyślenia o ciężkim losie ojca w przypadku, gdyby on sam nie zdołał rozwiązać zagadek. Struktura muzyki jest prosta i klarowna. Następnie rozpoczyna się część a1, jest to powtórzenie części a. W frazie „O mia povera Liu” (Moja biedna Liu – tłum. wł.) pojawia się określenie tempa *rallantando* (stopniowo zwalniaj) a zaraz później, przy wyrażeniu „tuo piccolo” (twoje małe – tłum.wł.) *sostenendo* (utrzymuj) (patrz przykład nutowy nr 51), w ten sposób Puccini, za pomocą akcentowania tekstu, chciał muzycznie pokazać zaufanie Kalafa do Liu.

¹⁰⁷ G. Puccini; Turandot Vocal Score Act I, Edition Ricordi 1926, s.119

¹⁰⁸ Yang Yandi. *Opera misunderstanding*. Wenhui paper 2008

Przykład nutowy nr 51 aria Kalafa "Non piangere, Liu!"¹⁰⁹

Example 51 shows a vocal melody in 3/2 time. The first staff contains the lyrics: "Hear me... hear me, O my poor lit-tle" and "Que - sto... que - sto, o mia **po - ve - ra**". The second staff contains: "Liu, thy heart cannot re-fuse him who im -" and "Liu, al **tuo picco-lo** cuo - re che non". Red boxes highlight the words "po-ve-ra" and "tuo picco-lo".

W liniach muzycznych części d Puccini używa wschodzących sekund, tercji i kwart, prowadząc muzykę do punktu kulminacyjnego (patrz przykład nutowy nr 52). Głos uzyskuje niezwykłą, dramatyczną siłę. Orkiestra od części a1 zaczyna wykonywać *arpeggia* szesnastek, zwiększając napięcie.

Przykład nutowy nr 52 aria Kalafa "Non piangere, Liu!"¹¹⁰

Example 52 shows three staves of vocal melody. The first staff contains the lyrics: "plores thee, Can - not re -" and "ca - de chie - de co -". The second staff contains: "fuse him who ne'er will" and "lu i che non sor -". The third staff, labeled "IL PRINCIPE", contains: "smile a - gain..." and "ri de più... who ne'er will" and "che non sor -". Red circles highlight the notes corresponding to the word "sorriso" in the original Italian text.

W trakcie wykonywania powyższej części zauważyłem istotny element, mianowicie słowo „sorriso” (uśmiech), jest ono nie tylko łącznikiem pomiędzy

¹⁰⁹ G.Puccini ; *Turandot* Vocal Score Act I, Edition Ricordi 1926, s.121

¹¹⁰ Tamże, s.122-123

fragmentem A i B, lecz również dramaturgicznym łącznikiem pomiędzy ariami Liu i Kalafa.

W poprzedzającej arii Liu „Signore ascolta”, po raz pierwszy wspomniany jest uśmiech Kalafa do Liu (patrz przykład nutowy nr 53)

Przykład nutowy nr 53 aria Liu “Signore ascolta”¹¹¹

LIU

He will have lost his on - ly son... I lost the smile I liv'd for!
 Ei perde-rà suo fi - glio... io l'ombra d'un sor - ri - so! rall.

pp dolce

Uśmiech Kalafa do Liu wydaje się dlań nieistotny, jednak dla dziewczyny jest wszystkim. W arii Kalafa słowo „sorriso” (uśmiech) pada dwukrotnie, w takcie 5 i 6 (patrz przykład nutowy nr 54)

Przykład nutowy nr 54 aria Kalafa “Non piangere ,Liu!”¹¹²

THE PRINCE
IL PRINCIPE

Thou say'st, once long a - go, I smil'd up - on thee,
 Se in un lonfa.no gior - no io t'ho sor - ri - so,

¹¹¹ G. Puccini; Turandot Vocal Score Act I, Edition Ricordi 1926, s.117

¹¹² Tamże. s.122-123

Na podstawie analizy tekstu dostrzegamy, iż książę używa słowa „uśmiech” jako ucieczkę od odpowiedzi na pytanie Liu.

Przygotowanie — *Se in un lontano giorno io t'ho sorriso, per quel sorriso, dolce mia fanciulla, m'ascolta* (Jeśli w odległy dzień uśmiechnąłem się do ciebie, za ten uśmiech, moja słodka dziewczyno, posłuchaj mnie – tłum. wł.)

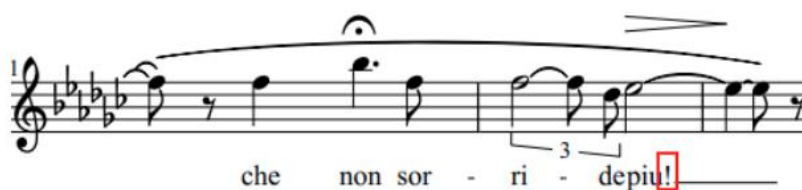


Zwrot — *Il tuo Signore sarà domani, forse solo al mondo* (Twój Pan będzie jutro, być może tylko na świecie – tłum. wł.)



Ponowny zwrot — *Non lo lasciare, portalo via con te* (Nie zostawiaj go, zabierz go ze sobą – tłum. wł.) Ów uśmiech Kalaf pozostawił Liu dawno. Kiedy nadchodzi czas, aby ponownie wyjaśnić-jego sens, Kalaf zmienia temat na kwestię odgadnięcia zagadek i poślubienia księżniczki. Ponadto wyraża obawy, iż może tego nie przeżyć, chcąc tym samym uzyskać zrozumienie Liu. Kiedy Kalaf dostrzega starego króla dochodzi do drugiego punktu zwrotnego. Liu jest niewolnicą, a służba jest jej obowiązkiem, toteż Kalaf powierza jej opiekę nad swoim starym ojcem. W ten sposób książę udanie wypłtuje się z trudnego położenia, w które wprowadził go wspomniany uśmiech. Jest jeszcze jeden element, o którym nie możemy zapomnieć, mianowicie determinacja Kalafa. Rozumiemy, dlaczego Kalaf po zaśpiewaniu przez Liu arii ma dla niej przygotowaną odpowiedź, toteż w arii „Non piangere Liu!” zastosowany jest wykrzyknik jako rodzaj rozkazu. W części kulminacyjnej Puccini powtarza frazę „che non sorride piu!”. Za drugim razem oznacza to rozkaz wydany Liu. Dziewczyna ma zapomnieć o dawnym uśmiechu i skupić się na obowiązkach. (patrz przykład nutowy nr 55).

Przykład nutowy nr 55 aria Kalafa "Non piangere, Liù!"¹¹³



Początek arii charakteryzuje się łagodnym, płynnym melodyjnym konturem, który kontrastuje z bardziej dramatycznymi i dynamicznymi momentami opery. Melodia jest zdominowana przez lirykę, która podkreśla uczuciowy i pocieszający charakter arii. Harmonia jest stosunkowo prosta, z dominacją akordów toniki i dominanty, co nadaje jej czysty i spokojny charakter. Użycie instrumentów dętych drewnianych, takich jak oboje i flet, wraz z delikatnymi liniami smyczków, nadaje arii ciepły i kojący nastrój. Tekst arii ma również duże znaczenie. Kalaf używa słów pocieszenia i obietnic wobec Liù, co podkreśla jego szlachetność i współczucie. Słowa "Non piangere, Liù" (Nie płacz, Liù -tłum.wł.) stanowią centralny motyw arii, który jest powtarzany i podkreślany przez muzykę. W kontekście całej opery, ta aria jest momentem spokoju i intymności wśród innych, bardziej dramatycznych scen. Stanowi ona kontrast wobec zimnej i okrutnej postaci Turandot, ukazując Kalafa jako postać bardziej ludzką i empatyczną.

Wykonanie arii tenorowej "Non piangere, Liù" wymaga od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki wokalne, ale również zdolności interpretacyjnych, aby oddać głębię emocjonalną tej kompozycji. Aria ta wymaga od śpiewaka płynnej linii melodycznej, co oznacza konieczność doskonałej kontroli oddechu. Długie frazy powinny być śpiewane z jednolitą siłą i emocjonalnym nasyceniem, nie przerywając linii melodycznej. "Non piangere, Liù" jest utworem o głębokim ładunku emocjonalnym. Śpiewak musi przekazać uczucia troski, współczucia i delikatności. Użycie odpowiedniej ekspresji może pomóc w przekazaniu emocjonalnego kontekstu arii. Precyzyjna artykulacja oraz zróżnicowana dynamika są kluczowe dla oddania jej charakteru. Śpiewak powinien wyraźnie artykułować słowa, jednocześnie bawiąc się

¹¹³ G. Puccini; Turandot *Vocal Score* Act I, Edition Ricordi 1926, s.123

dynamiką - od delikatnych *pianissimo* po silniejsze *forte* w kluczowych momentach. W tej arii ważna jest subtelna interakcja z orkiestrą. Śpiewak musi być wrażliwy na akompaniament i współgrać z nim, szczególnie w momentach, gdy orkiestra prowadzi melodię. Dobra technika wokalna jest niezbędna, szczególnie w zakresie kontroli wysokości i siły głosu. Aria wymaga od tenora czystości w wysokich rejestrach oraz zdolności do śpiewania delikatnych i lirycznych fragmentów. Zrozumienie i przekazanie tekstu arii jest kluczowe. Każde słowo powinno być wyrażone z odpowiednią emocją, aby przekazać głębię relacji między Kalafem a Liù. Warto pamiętać o stylistyce i kontekście opery Pucciniego. *Turandot* jest operą o silnym ładunku dramatycznym, a aria "Non piangere, Liù" jest momentem lirycznym, który przerywa dramatyczne napięcie. Wycucie tego kontrastu jest istotne dla właściwej interpretacji arii. Ważne jest, aby śpiewak łączył technikę wokalną z głębokim zrozumieniem charakteru i emocji zawartych w arii.

Aria "Nessun Dorma"

Powyższa aria pojawia się w trzecim akcie opery. Kalaf spokojnie przysłuchuje się z oddali dobiegającemu głosowi: *nessun dorma* (dziś nie wolno zasnąć – tłum.wł.). Posłańcy we wszystkich zakątkach miasta ogłaszają rozkaz księżniczki, którego celem jest poznanie jego imienia.

Kalaf jest przekonany o swoim nadchodzącym zwycięstwie i zdobyciu serca księżniczki. Młodzieniec powtarza komendy urzędników i wyobraża sobie postać księżniczki, stojącej w komnatach wielkiego pałacu, drżącej z nadziei i miłości. Kalaf spogląda na gwiazdziste niebo i po raz kolejny śpiewa „il mio nome nesun saprà” (nikt nie zna mojego imienia- tłum.wł.), a jednocześnie oznajmia, że gdy tylko nadejdzie świt, wyjawia Turandot swe imię. W tym momencie Kalaf jest pewny siebie i ufa, iż jego pocałunek jest zdolny roztopić lody milczenia i podbić serce Turandot. Na podstawie tekstu wyraźnie dostrzegamy „okrutną” i „zimną” osobowość Turandot.

Z perspektywy struktury muzyki arię możemy podzielić na trzy części (tabela 5)

Tabela 5

Preludium	A	+	B	+	C
	a+b		c+d+interludium		e+f
(1-3)	(4-6) (7-12)		(13-20) (21-24) 25-27)		(28-31) (32-34)

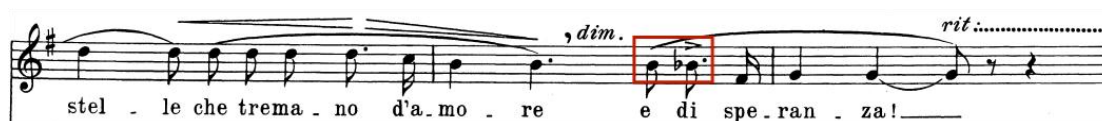
Aria rozpoczyna się trzytaktowym preludium, orkiestra wykonuje muzykę w tonacji d-moll przechodząc powoli w G-dur. Tempo to *andante sostenuto*. Kalaf w prosty sposób powtarza rozkaz księżniczki „Nessun dorma, nessun dorma”. Należy zwrócić uwagę na pięć pierwszych taktów, w których pojawiają się nieharmoniczne interwały, po raz pierwszy i po raz drugi na tej samej frazie „nella tua fredda stanza” (w twojej zimnej komnacie – tłum.wł.) (patrz przykład nutowy nr 56).

Przykład nutowy nr 56 aria Kalaf “Nessun dorma”¹¹⁴



Podczas drugiego „e di speranza” (to jest właśnie nadzieja - tłum.wł.) (patrz przykład nutowy nr 57) Puccini uczynił akcent na sylabę „di” i uwypuklił ważną rolę słowa „speranza” (nadzieja).

Przykład nutowy nr 57 aria Kalafa “Nessun Dorma”¹¹⁵



Cały fragment A skonstruowany jest w formie, charakterystycznego dla Pucciniego, recytatywu (*recitato cantando*). Pod wpływem Ryszarda Wagnera, w swoim dziele kompozytor nie kontynuuje schematu operowego, polegającego na budowaniu opowieści z serii stałych, określonych fragmentów, lecz stosuje posplatane ze sobą, występujące na przemian recytatywy, arie i ensamble. Zgodnie ze

¹¹⁴ G.Puccini ; *Turandot* Vocal Score Act III, Edition Ricordi 1926, s.291

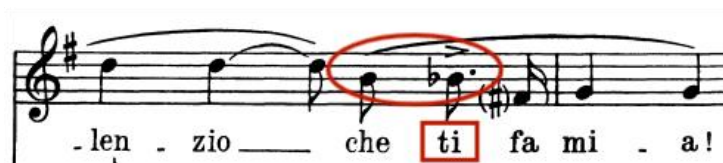
¹¹⁵ Tamże

słowami Andrew Davisa, w dziełach Pucciniego „styl jest różnorodny”, obejmujący elementy pochodzące z tradycji niemieckiej orkiestry symfonicznej, francuskiej harmonii oraz w małym stopniu, wpływu skali chromatycznej Wagnera¹¹⁶.”

Orkiestra w tempie *ritardando* (stopniowo zwalniaj) przechodzi do fragmentu B. Śpiewak i orkiestra wykonują takie same linie melodyczne, dzięki czemu śpiewak uzyskuje przestrzeń dla pełnego zaprezentowania swoich umiejętności wokalnych. Kompozytor umieścił też skierowaną dla orkiestry instrukcję *ben cantato* (podążaj za śpiewem - tłum.wł.). W partii orkiestry Puccini często podwajał partie wokalne w unisono lub oktawach. W ten sposób budował akcenty oraz wzmacniał linie melodyczne¹¹⁷.

Podczas wykonywania fragmentu B konieczne jest zaprezentowanie pewności siebie Kalafa. Przy dwóch wysokich A pojawiają się zaznaczone akcenty i wydłużenia dźwięku. Stawia to przed śpiewakiem wysokie wymagania techniczne. Konieczne jest wykonanie frazy, przy utrzymaniu okrągłego, luźnego i pełnego przestrzeni dźwięku. W zakończeniu melodia wchodzi w fazę zrównoważonego opadania, mimo to w tekście konieczne jest mocniejsze podkreślenie słowa „ti” we frazie „Ed il mio bacio scioglierà il silenzio, che ti fa mia!” (Mój pocałunek ostatecznie przełamie ciszę, będziesz należeć do mnie! – tłum.wł.) (patrz przykład nutowy nr 58).

Przykład nutowy 58 aria Kalaf “Nessun Dorma”¹¹⁸



¹¹⁶ Davis, Andrew C. (2010). *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*. Bloomington, Indiana: Indiana University s. 8

¹¹⁷ Tamże

¹¹⁸ G.Puccini ; *Turandot* Vocal Score Act III, Edition Ricordi 1926, s.293

Interludium jest wykonywane przez orkiestrę nadzwyczaj miękko, tworząc wyraźny kontrast wobec słów śpiewanych przez chór „Il nome suo nessun sapra, e noi dovrem ahime, morir, morire!” (Nikt nie zna jego imienia, a moich poddanych czeka już wkrótce śmierć, śmierć – tłum.wł.). Natomiast pewność siebie Kalafa doprowadza muzykę do punktu kulminacyjnego. Powtarzane wysokie A wprowadza w finał arii, w którym Puccini zastosował typ zakończenia określany obecnie jako kadencja plagalna (cadenza plagale)¹¹⁹.

Widzimy, iż fraza „all'alba vincerò” jest wykonywana na akordzie (dominanty) (patrz przykład nutowy nr 59). Tonacja D-dur na niskim A przechodzi z piątego stopnia (V) na czwarty (IV -subdominantę), kończąc się kadencją przerwana (interrupted cadence). Mimo to Puccini akordem (oznaczonym w niebieskiej ramce) ostatecznie prowadzi trzy takty z głównym dźwiękiem do tonacji G-dur. Jest to przejście z (IV) czwartego stopnia do głównego dźwięku pierwszego stopnia (I - toniki), stanowiące klasyczny przykład cadenza plagale (kadencja plagalna).

Celem użycia takiej struktury jest nadanie większej energii oraz stymulowanie jej rozwoju. (patrz przykład nutowy nr 59)

Przykład nutowy nr 59 aria Kalafa “Nessun Dorma”¹²⁰

¹¹⁹ Cadenza plagale ;<https://it.wikipedia.org/wiki/Cadenza>

¹²⁰ G. Puccini; Turandot *Vocal Score* Act III, Edition Ricordi 1926, s.295

Aria "Nessun dorma" jest jednym z najbardziej znanych i cenionych utworów w repertuarze tenorowym. Wymaga od śpiewaka doskonałej techniki wokalne i kontroli oddechu. Wymagane są długie, utrzymywane frazy, szczególnie w kulminacyjnych momentach. Tenor musi wykazać się zdolnością do utrzymania siły i przestrzeni w całym zakresie, zwłaszcza w wysokich rejestrach. "Nessun dorma" to utwór pełen napięcia i emocji. Wykonawca musi być w stanie przekazać poczucie oczekiwania, nadziei i triumfu, które są kluczowe dla tej arii. Śpiewak powinien wykorzystać dynamikę i ekspresję, aby nadać każdej frazie odpowiedni nastrój. Aria ta wymaga precyzyjnej artykulacji i różnorodności w dynamice, od subtelnych, niemal szeptanych fraz na początku, do potężnego forte w kulminacyjnym punkcie. Każde słowo powinno być wyraźnie wypowiedziane, a dynamika musi być starannie kontrolowana, aby budować napięcie przekazu. Aria ta jest znana z wyjątkowo wymagającego zakończenia, zwłaszcza wysokiej nuty na końcu – wysokie H. Ta nuta wymaga nie tylko technicznej precyzji, ale także zdolności do przekazania emocjonalnej intensywności, bez utraty jakości brzmienia. Interpretacja powinna odzwierciedlać determinację i wewnętrzną siłę tej postaci, jak również jej romantyczną i tajemniczą naturę. Podsumowując, wykonanie "Nessun dorma" wymaga nie tylko wyjątkowych umiejętności wokalnych, ale również głębokiego zrozumienia emocjonalnego i dramaturgicznego kontekstu arii. Śpiewak musi połączyć techniczną precyzję z silnym wyrazem emocjonalnym, aby w pełni oddać charakter tego kultowego utworu.

Spoglądając na treść fabuły możemy powiedzieć, iż rozwija się wokół podróży Kalafa. Przebywająca przy Kalafie Liu jest typem cichej bohaterki, która kocha Kalafa i poświęca swoje życie dla niego. Kolejnym bohaterem jest Timur, stary ojciec Kalafa, który, wraz z Pingiem, Pongiem i Pangiem, próbuje skłonić księcia do porzucenia zamiaru odgadnięcia zagadek, a tym samym ocalenia życia. Jednak w sercu młodzieńca rozpala się pożądanie do księżniczki. Widząc ją, poruszony jej urodą, gotowy jest na wszystko byle tylko ją zdobyć. W operze, eksplozja emocji jest tym co przyciąga jak magnes publiczność. Kalaf znalazł się pod wpływem uroku

piękna Turandot, co jest zrozumiałe i stąd łatwiej publiczności zrozumieć jego upór. Moim zdaniem już od samego początku opery Puccini wyposażył rolę Kalafa w dominujące melodie, by w ten sposób zmanifestować jego silną osobowość. Tutaj najbardziej wyraźnym przykładem jest właśnie aria „Non piagere Liu”. To niewątpliwie jeden z ciekawszych fragmentów, obrazujący charakter i wnętrze Kalafa. Turandot przez cały czas wykorzystywała zagadki do zwodzenia i rozgrywania mężczyzn, jednak główną przyczyną jej zachowania była chęć zemsty. Kalaf, po prawidłowym rozwiązaniu zagadek, zadał Turandot swoją, by w ten sposób zagrać o jeszcze wyższą stawkę, jaką była w jego przekonaniu miłość. Należy jednak zauważyć, że jest w tym także kontekst gry o władzę. W tej sytuacji sens „Nessun dorma”, pomimo wywołującej u publiczności ekscytacji, w porównaniu z „Non piangere Liu”, nie ma tak głębokiego wyrazu jak pierwsza aria. Ta gra o władzę zaczyna się już w momencie śmierci Liu. Kalaf reaguje zaledwie westchnieniem i stwierdzeniem: „Ah! Tu sei morta, o mia piccola Liu” (ach, ty umarłaś, moja mała Liu – tłum.wł.). W tym miejscu nie możemy zaprzeczyć, iż intensywność muzyki jest zniewalająca, mimo obojętności Kalafa wobec śmierci Liu. Kalaf nie jest postacią jednoznaczną, albowiem trudno zrozumieć jego postępowanie, pozwalające na akceptację tak ciężkiego i okrutnego losu bliskich mu osób, byleby osiągnąć własny cel.

W części poświęconej teoretycznej analizie *Turandot* dostrzegamy elementy orientального stylu w głównym temacie muzycznym i melodiach. Odczuwamy je wyraźnie, kiedy wsłuchujemy się w grę orkiestry i śpiew chóru. Dla przykładu główny temat często pojawia się na bazie dalekowschodniej harmonii i wzoru melodycznego, nadając całemu utworowi dalekowschodniego czaru. Ponadto kompozytor używa brzmienia orientalnych instrumentów muzyczne jak: er hu, flety, gongi itd. Ich brzmienie pogłębia orientálną atmosferę. W operze partie chórów również bardzo często korzystają z orientalnych elementów muzycznych. Konkludując, *Turandot* Pucciniego, za pomocą melodii, doboru instrumentów, brzmienia fragmentów chóralnych, zręcznie wprowadza do muzyki dalekowschodnie

elementy, nadając całemu dziełu orientального nastroju. Wywołuje tym samym u publiczności większe zainteresowanie, skłaniające do głębszego zanurzenia się we Wschodnią kulturę.

3. 3. *Turandot* - podsumowanie

Z narracyjnego punktu widzenia *Turandot* należy traktować jako historię wygnanego tatarskiego księcia Kalafa, który udaje się do Chin, gdzie rozwiązuje zagadki księżniczki Turandot i ostatecznie zdobywa jej serce. Rzeczywiście, w dawnych Chinach występowały zwyczaje związane z zalotami, jak rozwiązywanie zagadek, pojedynki, rzucanie ozdobnymi piłkami itd., lecz nie były one bynajmniej powszechnym zjawiskiem i nie trafiły nigdy do głównego nurtu obyczajów ludowych. W ówczesnym społeczeństwie feudalnym niezwykle dużą wagą przykładano do dopasowania statusu rodzin potencjalnych małżonków i decyzje często podejmowali rodzice młodych ludzi za pośrednictwem swatów i swatek. System małżeński w starożytnych Chinach był patriarchalnym systemem małżeństw aranżowanych, kupowanych i sprzedawanych, w którym małżeństwo było sprawą rodziny zarówno mężczyzny, jak i kobiety, a o ustanowieniu i rozwiązaniu małżeństwa decydowali rodzice. W tym skoncentrowanym na mężczyźnie patriarchalnym systemie, relacje między mężem a żoną były skrajnie nierówne i mąż miał nadrzędną władzę: "mąż prowadzi, żona idzie za nim". Bliższe spojrzenie ujawnia, że chińskie "zaloty poprzez pojedynki", były w rzeczywistości dążeniem wykształconych warstw społeczeństwa feudalnego do wolnego małżeństwa z miłości. Były przejawem masowego karnawału, fantazyjnym wyrazem romantycznej niewinności, istniejącym poza wspomnianym wyżej głównym nurtem.

W oczach ówczesnych Europejczyków społeczne zwyczaje, istniejące w chińskiej cywilizacji, takie jak poligamia, były egzotyczne i tajemnicze. Puccini inteligentnie wykorzystał ciekawość publiczności i bardzo skutecznie wzbudził chęć poznawania kultury Chin. W operze, niezwykle zimna emocjonalnie księżniczka Turandot, wydaje się czerpać radość ze sposobu, w jaki wybiera potencjalnego kandydata na męża. W rzeczywistości jest to pretekst, by oddać hołd swojej przodkini i zaspokoić pragnienie zemsty. Z opowieścią o Turandot, chińskiej księżniczce, która oczekuje od książąt z różnych krajów zdobycia jej ręki przez rozwiązanie zagadek, nietrudno skojarzyć zagadkę Sfinksa ze starożytnej mitologii greckiej. Różnią się one tym, że zagadka Sfinksa ma głęboki morał: jest napomnieniem dla ludzkości, by poznała samą siebie. Kontrast między nimi ma określony sens, gdyż odbiorcy mogą łatwo zauważyć, co jest lepsze, a co gorsze i zaspokoić w ten sposób wyimaginowane zachodnie poczucie cywilizacyjnej wyższości. Rozumie się samo przez się, że "kiedy orientalista czyni handel Wschodem swoim głównym zajęciem, robi to dla własnego dobra, dla dobra swojej kultury, choć czasem myśli, że robi to dla dobra Wschodu".¹²¹

Fantazje, dotyczące Orientu, od zawsze inspirowały twórczość artystyczną w europejskiej muzyce, malarstwie i literaturze. *Turandot* to doskonałe połączenie wschodniej egzotyki z zachodnimi sentymentami. Nie trzeba dodawać, że w oczach Pucciniego melodia Molihua przedstawia wizerunek Chin i reprezentuje chińską kulturę. Molihua jest melodią księżniczki Turandot i jednocześnie jest ona reprezentacją wschodniej kultury. To właśnie w takiej formie opera *Turandot* prezentuje Chiny światu. Z obiektywnego punktu widzenia widoczna jest w niej zarówno różnica pomiędzy kulturami Wschodu i Zachodu, jak i nieznajomość kultury chińskiej przez ludzi Zachodu. Puccini nie opisuje tu więc "chińskiego kontekstu", lecz konstruuje egzotyczne, orientalne Chiny, wyobrażone na swój sposób. Jego, przeważnie nieświadoma "orientalistyczna" strategia narracyjna, jest artystycznym wyrazem potrzeby tajemniczości i pragnień związanych z nieznaną kulturą. Elementy chińskie w *Turandot*, w sposób obiektywny odtwarzają konceptualizację poznawania

¹²¹ Said. E1999; *Orientalizm*; Beijing Sanlian Bookstore, s. 67.

historii i kultury Zachodu w stosunku do historii i kultury Wschodu, będącego produktem wyobrażenia Zachodu jako bardziej "rozwiniętego" podmiotu wobec rzekomo "zacofanego" Wschodu. W tym sensie elementy tradycyjnej kultury chińskiej, obecne w *Turandot*, w rzeczywistości są w całości osadzone w zachodnim punkcie widzenia. Oczywiście trudno jest zakładać złą wolę twórców. Wynika ona chyba bardziej z faktu, że brak zapoznania się z kulturą Chin, skutkowało budowaniem obrazu li tylko na wyobrażeniach. Ten rodzaj kreowania postaci, siłą rzeczy narażony jest na błędy. Fascynacja Pucciniego Wschodem jest oczywista i dzięki dziełom *Butterfly* i *Turandot* zainteresowanie Wschodem przez szersze masy niewątpliwie zostało wzmocnione. Poznawanie kultury w dzisiejszych czasach jest w ogromnej mierze ułatwione i niewątpliwie współczesne rozumienie tych dzieł jest odmienne. Pokazuje w innej perspektywie ludzką tragedię i konflikt zderzenia się odmiennych kultur, gdzie brak zrozumienia nierzadko może prowadzić do dramatu. Kalaf w sumie też nie zyskuje tego o czym myśli. Nie wiemy jaka jest naprawdę Turandot. Poznajemy tylko jej okrutne oblicze, które przez lata pielęgnowała, ale nie wiemy, czy jest zdolna do miłości i ofiarności. Bardzo wartościowym jest analizowanie wielu kontekstów zawartych w wyżej wymienionych dziełach. Być może nieodparte piękno muzyki genialnego kompozytora będzie elementem wypełniającym lukę błędnego rozumienia, a jednocześnie pozwoli połączyć Zachód ze Wschodem.

4. Rozdział Czwarty: *Das Land des Lächelns* Lehára - elementy operetki niosące ciężar konfliktu kulturowego

4. 1. Operetka

4. 1. 1. Definicja i charakterystyka operetki

Operetka (operetta) - nazwa ta pochodzi od włoskiego zdrobnienia wyrazu "opera" i pierwotnie była używana do opisanie utworów krótszych od opery poważnej (opera seria) i wielkiej opery (grand opéra), będących również często dziełami mniej ambitnymi pod względem muzycznym i fabularnym.¹²² Często była opisywana jako przedstawienie dramatyczne, w którym na przemian występowały śpiew, gra aktorska oraz taniec. W XVII i XVIII wieku termin „operetka” był używany w odniesieniu do przedstawień krótszych i o mniejszej wadze gatunkowej niż opera. W XIX wieku status operetki rósł, aż została uznana za samodzielną formę sztuki. Nie była to zatem już zwykła "mała opera", ale samodzielna forma sztuki. W ten sposób operetka stała się formą dramatyczną, jednym z gatunków literatury wokalne. Zawierała dialogi mówione, partie śpiewane i taniec. Była lżejsza od opery pod względem muzycznym, obsady orkiestry, długości utworu oraz - pozornie - pod względem tematycznym.¹²³ Oprócz tego, że operetki były krótsze i często występowały w nich postacie beztroskie i zabawne, jednocześnie pojawiały się w nich kontrowersyjne komentarze polityczne, skierowane przeciwko ówczesnym rządóm i armii.¹²⁴

¹²²Andrew Lamb (1992)*Light Music from Austria: Reminiscences and Writings of Max Schönherr* (ed.), Peter Lang Pub, s. 28.

¹²³Williams, S (2003). *Operetta*. In *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, s. 76

¹²⁴ Grout, Donald Jay & Williams, Hermine Weigel (2013). *A Short History of Opera*, Columbia University Press, s. 177.

Operetka oferowała szerszej publiczności alternatywę dla spektaklu operowego w przystępnym formacie.¹²⁵ Stała się formą rozpoznawalną we Francji w połowie XIX wieku, a jej popularność doprowadziła do rozwoju nowego gatunku w wielu krajach.¹²⁶

Dzisiejsza operetka pochodzi od francuskiej opery komicznej, a granice między nimi nie zawsze są łatwe do określenia. Można też powiedzieć, że z tego źródła wyrosło również wiele innych gatunków, takich jak farsa muzyczna czy wodewil – aż do powstania musicalu. Trudność w opisie operetki polega na tym, że często definiuje się ją raczej niejasno, skupiając się na jednym czy innym elemencie, niemniej jednak ma ona swoje własne cechy, które odróżniają ją od innych form.

4. 1. 2. Jaka jest struktura operetki?

W świecie dramatu operetka posiada swoją własną specyfikę. Twórca może wybrać, jak w sztuce dramatycznej i powierzyć część akcji tylko słowu, bez muzyki. Muzyka kształtuje strukturę operetki, wyraża emocje, zastępuje słowa, komentuje akcję oraz pomaga widzom zrozumieć bohaterów i fabułę. Muzyka nakłada się na werbalną ekspresję postaci, urzeczywistniając fikcję na scenie, zgodnie z przesłaniem kompozytora. Ma również moc ujawniania motywacji bohaterów oraz odkrywania ich życia wewnętrznego i przeżyć.

Częstokroć chcąc wydobyć emocje bohatera kompozytor wykorzystuje instrument solowy do zarysowania jego wizerunku. W partyturze pojawiają się

¹²⁵ Baranello, Micaela. (2016). *The Operetta Empire*. University of California Press; s. 98

¹²⁶ Andrew Lamb (1992) *Light Music from Austria: Reminiscences and Writings of Max Schönherr* (ed.), Peter Lang Pub, s. 46.

powtarzające się motywy i temat główny. Stają się nawiązaniem do całości dramatu i w ten sposób konstruują fabułę. Z drugiej strony, melodia głównego tematu symbolizuje postać lub abstrakcyjną ideę i może w różnym czasie przybierać odmienne formy.¹²⁷

Operetka dzieli się zwykle na trzy akty. Akt pierwszy przedstawia fabułę i poszczególne postacie. W akcie drugim następuje rozwój akcji poprzez złożone i nieoczekiwane zdarzenia. Akt trzeci stanowi ostateczne rozwiązanie fabuły, zwykle z niezwykle szczęśliwym zakończeniem. W spektaklu występuje często czterech głównych aktorów: tenor, sopran, alt i głupiec (najczęściej bas); czasami na scenie dodatkowo pojawia się także dwoje aktorów pobocznych. We wszystkich trzech aktach ekspresja postaci ma formę mówionego tekstu oraz śpiewu solowego. Aktorzy mogą występować na scenie samodzielnie, w parach lub z chórem, który zazwyczaj występuje łącznie z zespołem baletowym. Współczesna operetka cieszy się popularnością w wielu krajach. Po jej spektakularnych narodzinach we Francji w połowie XIX wieku, operetka wiedeńska stała się najbardziej podziwiana i popularna. Nawet dzisiaj operetka jest powszechnie akceptowana i lubiana, mimo że w dużym stopniu straciła pozycję na rzecz musicalu. Ruch „powrotu do korzeni” zyskuje jednak ostatnio na popularności w wielu krajach, z bardzo entuzjastycznie przyjmowanymi inscenizacjami operetkowymi w Austrii, Niemczech, na Węgrzech, we Francji, Włoszech i Hiszpanii. Magiczny świat operetki zawsze przyciągał różnorodną publiczność: spragnioną rozrywki i ucieczki od rzeczywistości codziennego życia, która poszukuje nie tylko wzniosłości „poważnej” muzyki, ale także ceni muzykę stanowiącą rozrywkę radosną, komiczną i sentymentalną. Czasami pojawia się w niej także nuta smutku.¹²⁸

¹²⁷ Andrew Lamb (1992) *Light Music from Austria: Reminiscences and Writings of Max Schönherr* (ed.), Peter Lang Pub, s. 47.

¹²⁸ Tamże

4. 2. "Książę operetki" - Franz Lehár

4. 2. 1. Franz Lehár (1870-1948)

Wielu kompozytorów operetkowych pracowało jako dyrygenci orkiestrowi lub operowi, a ich działalność kompozytorska wynikała nie tylko z wrodzonego talentu, ale także z naturalnie występujących w ich codziennej pracy i życiu, potrzeb. Nazywany "Puccinim operetki [...] o smaku szampana i wiedeńskim uroku",¹²⁹ Franz Lehár był właśnie takim kompozytorem.

Już wczesne występy fortepianowe Franza Lehára ujawniły jego talent. W 1882 roku kompozytor został studentem konserwatorium w Pradze, ze względu na swoją wybitną muzykalność i zgodnie z życzeniem ojca uczył się gry na skrzypcach u Antona Bennewitza, u Josefa Foerster'a studiował teorię muzyki, a kompozycję zaś u Antonína Dvořáka.

Karierę muzyczną rozpoczął w orkiestrach wojskowych w Barmen i Elberfeld, a następnie przybył do Wiednia, gdzie w latach 1899-1902 przejął po swoim ojcu pozycję muzyka i dyrygenta orkiestry. Wiedeń stał się jego przybranym domem, a dzięki wielkim sukcesom niektórych dzieł mógł wkrótce utrzymywać się całkowicie z pracy kompozytora i w pełni poświęcić się operetce. Już jego dwa pierwsze dzieła, *Wiedeńskie kobiety* (Wiener Frauen) i *Druciarz* (*Der Rastelbinder*), zyskały mu miano operetkowego nowatora. Następnie dzięki światowemu sukcesowi *Wesołej wdówki* (*Die lustige Witwe*, 1905) ostatecznie objął prowadzenie wśród ówczesnych kompozytorów operetkowych.

¹²⁹W. Macqueen-Pope and D. L. Murray. (1953) *The life and times of Franz Lehar*, s. 143.

4. 2. 2. Styl utworów Lehára

Lehár miał duży udział w stworzeniu nowego stylu operetki, dzięki wprowadzeniu walców i imitacji paryskiego cancana, a także elementów poważniejszych lub ironicznych. „Lehár usiłował poszerzyć granice stylu, dążąc do bogatszej operetki, stylistycznie bliższej operze.”¹³⁰

M. Gold cytuje wydane w 1946 roku Pamiętniki Lehára, w których kompozytor stwierdza: "Chciałem rozszerzyć zakres operetki. Dotychczas nie uznawano jej za formę sztuki, a jedynie za środek rozrywki, za rzecz, która miała zająć na chwilę uwagę, a potem zostać zapomniana."¹³¹ I rzeczywiście, udało mu się tego dokonać.

W 1890 roku umierała klasyczna operetka wiedeńska. Mimo że niektórzy mistrzowie gatunku (Suppé, Millöcker, Strauss) wciąż żyli, żaden z nich od wielu lat nie odniósł większych sukcesów.

„Brak silnego lidera umożliwił infiltrację amatorów, których przeciętne wytwory powoli stały się regułą, a nie wyjątkiem.”¹³²

Świat operetki potrzebował nowego bohatera z nowymi pomysłami muzycznymi. Czterech kompozytorów (Leo Fall, Franz Lehár, Oscar Straus i Edmund Eysler) wzięło na siebie odpowiedzialność za odrodzenie tego gatunku. Każdy z nich zwracał uwagę na inny aspekt gatunku, lecz wszyscy wykazywali bogactwo inwencji melodycznej i zdolności twórczych. Lehár marzył o operze o ludzkim charakterze, Leo Fall (1873-1925) interesował się nadaniem operetce nowoczesnego stylu, Edmund Eysler (1874-1949) wykazywał zamiłowanie do małych form ludowych, a Oscar Straus (1870-1954) miał słabość do "inteligentnej" operetki.¹³³

¹³⁰ M. Gold, (2019) *On the Significance of Franz Lehár's Operettas*, Cambridge University Press. s.49.

¹³¹ Tamże. s. 132.

¹³² B. Grun. (1970) *Gold and Silver: The Life and Times of Franz Lehár*, New York: David McKay Company, s. 25.

¹³³ Tamże, s. 74-75.

Już wczesne operetki Lehára ukazywały charakterystyczne dla niego cechy, które później przekształciły się w niepowtarzalny styl kompozytorski. Krytycy zachwycali się operetkami Lehára, mówiąc o "świeżości" jego stylu i "uroczej orkiestracji".¹³⁴

Krytyk z "Deutsches Volksblatt" nie mógł się nachwalić opery Lehára *Boski małżonek (Der Göttergatte)*: „Muzyka Lehára zręcznie utrzymuje się pośrodku pomiędzy operą a dramatem.

Odnacza się elegancją, która nadaje utworowi nadzwyczajnego uroku. "¹³⁵

Chociaż te wczesne prace nie określiły jeszcze wyraźnie nadal rozwijającego się stylu Lehára, umieściły go w świecie innym niż świat dyrygenta orkiestry wojskowej habsburskiej monarchii i zapewniły mu kluczowy okres poszukiwań. Lehár sam napisał, wspominając swoją ówczesną sytuację: „Wciąż szukałem w tych utworach swojego prawdziwego stylu, jednak dopiero w *Wesołej wdówce* odkryłem go po raz pierwszy.”¹³⁶

Bardziej znaczące jest to, że Lehár wykazuje podobieństwa do teatru neonaturalistycznego i realistycznej opery, a także przedstawia intuicje dotyczące własnego przyszłego rozwoju stylistycznego. „Głębia psychologiczna jest teraz ważniejsza niż prostota; namiętność uczuć ważniejsza niż fałszywa niewinność. Opera ma się właśnie stać bardziej żywa...”¹³⁷ Ale tym, co sprawia, że *Wesoła wdówka* jest tak wyjątkowa, jest sposób, w jaki Lehár traktuje muzyczne elementy partytury:

Lehár proponował różne formy strategii tonalnych. Brzmienia orkiestrowe, występujące dotychczas jedynie w utworach Richarda Straussa, Mahlera i Debussy'ego, obecnie stały się słyszalne z orkiestronu teatru operowego. Podzielone (divisi) instrumenty smyczkowe oferujące 4,

¹³⁴ M.Gold, (2019) *On the Significance of Franz Lehár's Operettas*, Cambridge University Press. s. 79

¹³⁵ Tamże. s. 80.

¹³⁶ B.Grun.(1970) *Gold and Silver: The Life and Times of Franz Lehár*, New York: David McKay Company, s. 82.

¹³⁷ M.Gold, (2019) *On the Significance of Franz Lehár's Operettas*, Cambridge University Press. s. 80.

6 i 8-głosowe struktury akordowe weszły w zakres, który nie był wcześniej eksplorowany w tym gatunku. Instrumenty dęte drewniane przejęły rolę lidera dzięki swojej wyjątkowej ekspresji. Harfa, dotychczas sprowadzana do statusu tylko wypełniającej brzmienie, pokazuje potencjał nowych harmonii i melodii. Instrumenty dęte blaszane, nieograniczone już jedynie do potężnych punktów kulminacyjnych, znajdują wyraz w miękkich, teksturowanych harmoniach. Traktowanie w ten sposób tych poszczególnych elementów brzmieniowych nasyci partyturę wyjątkową ogólną barwą – nowym stylem brzmienia, brzmieniem Lehára.¹³⁸

Lehár zapoczątkował z *Die lustige Witwe (Wesoła wdówka)* w 1905 roku srebrny wiek operetki wiedeńskiej, w której walc zaczął być wykorzystywany w romantycznych czy psychologicznych scenach i gdzie tańczono na równi ze śpiewaniem. Późniejsze utwory, m.in. *Zigeunerliebe (Miłość cygańska)*, *Das Land des Lächelns (Kraina uśmiechu)* i *Das Fürstenkind (Dziecko księcia)* ukazują podstawowy element operetki - walc, włączony w eksplorację zarówno narodowej, jak i egzotycznej stylistyki.¹³⁹

Fragmenty operowego recytatywu przeplatają się z melodramatycznymi akcentami. Duety komedianta i subretki oraz liczne duety miłosne stały się nowym wiedeńskim formatem, naśladowanym na całym świecie.¹⁴⁰ Jeśli klasyka XIX-wiecznej operetki to dobry szampan, to operetki Lehára z lat 20-tych XX wieku to perfumy o intensywnym, odurzającym zapachu.

Po rozpoczęciu srebrnej ery wiedeńskiej operetki, zamiast Offenbacha i jego paryskich i wiedeńskich wyznawców, Lehár zdecydował się podążać za kompozytorami werystycznymi, takimi jak Puccini. W swoich operetkach szukał takich cech, które by sprawiały, że jego bohaterowie byli ludźmi, postaciami z całym spektrum ludzkich emocji: miłości, nienawiści, radości, rozpaczy. Jego początkowe

¹³⁸ B.Grun.(1970) *Gold and Silver: The Life and Times of Franz Lehár*, New York: David McKay Company. s. 97-98.

¹³⁹ M.Gold, (2019) *On the Significance of Franz Lehár's Operettas*, Cambridge University Press. s. 4.

¹⁴⁰ R. Traubner, (1983) *Operetta: A Theatrical History*, Taylor&Francis Publishing 2003, s. 213.

doświadczenia z włoskim weryzmem stały się dla niego artystycznym drogowskazem i otworzyły wrota inspiracji dla jego muzyki.

Bardziej niż jakikolwiek inny kompozytor, Lehár odpowiedzialny był za zmianę kierunku rozwoju wiedeńskiej operetki, odejścia od satyry i fantazji ku romantycznemu sentymentalizmowi.¹⁴¹

W tekście zamieszczonym w "Berliner Tagblatt", Lehár stwierdził, że "sztuce nie da się narzucić sztywnych formuł, a formy i metody artystyczne są w ciągłym procesie rozwoju, podległe trwałym zmianom. Jeśli inni chcą, mogą postrzegać zbawienie opery w jej uproszczeniu, ja postrzegam je we wzbogaceniu, które kompozytor operetkowy może uzyskać dzięki technicznemu procesowi muzyki w ogóle, a opery w szczególności."¹⁴²

Chociaż jego wcześniejsze, bardziej poważne aspiracje, zostały uwieńczone sukcesem, tradycyjna lekkość operetki została jeszcze bardziej wzmocniona w późniejszych dziełach Lehára, gdy zaczął stosować nowe, popularne wówczas elementy, takie jak, fokstrot, step, tango, swing, paryski balet, a nawet elementy amerykańskiego jazzu. Komediowe dzieła Lehára zawierają rytmiczne ozdobniki i synkopowane rytmy, które wyraźnie mają swoje korzenie w świecie jazzu. Wcześniejszy styl operetkowy zakończył swój bieg wraz z pojawieniem się nowych, popularnych form muzycznych, a Lehár dał temu gatunkowi „ostatni sztych”.¹⁴³

Choć wprowadzał do swojej twórczości najróżniejsze rytmy tańców towarzyskich, to głównym elementem był oczywiście walc. Będąc świetnym skrzypkiem, napisał wiele walców, które miały kapitalne znaczenie w jego dziełach. Ponadto, co niezwykle wśród ówczesnych kompozytorów operetkowych, Lehár sam orkiestrował swoje partytury. „Chociaż nie był najbardziej płodnym kompozytorem,

¹⁴¹ R. Traubner, (1983) *Operetta: A Theatrical History*, Taylor&Francis Publishing 2003, s. 243.

¹⁴² M.Gold, (2019) *On the Significance of Franz Lehár's Operettas*, Cambridge University Press, s. 3.

¹⁴³ Andrew Lamb (1992) *Light Music from Austria: Reminiscences and Writings of Max Schönherr* (ed.), Peter Lang Pub. s. 57.

kilka jego wielkich dzieł było większych niż najbardziej udane dzieła wielu innych kompozytorów.”¹⁴⁴

Lehár miał zamiłowanie do prostych melodii oraz - podobnie jak Puccini, także skupiał się na pięknych i zwięzłych motywach. Był twórcą melodii zapadających głęboko w pamięć. W szczególności piękne są arie, napisane dla Richarda Taubera, które same w sobie można by niemal zaklasyfikować jako wiersze liryczne. Stopień rozwoju stylu muzycznego Lehára jest niezwykle jak na kompozytora operetkowego. Jego wczesne kompozycje i sukcesy sceniczne pokazują „naturalny i bogaty przepływ melodyczny... jego kompozycje wokalne są szczególnie pełne współczucia, frazowanie i kształtowanie melodii ukrywają podstawowy rytm, a on sam jest niezwykle biegły w używaniu kontrapunktu, by osiągnąć cel, jakim był muzyczny wyraz”.

Gdy po I wojnie światowej rozkwitł przemysł filmowy, Lehár przerobił kilka swoich operetek na filmy. *Die lustige Witwe* była dwukrotnie ekranizowana w formie filmu niemego, po czym została kolejny raz nakręcona w 1925 roku przez Ericha von Stroheim w studio Metro-Goldwyn-Mayer. W ciągu tych lat Lehár skomponował także muzykę do pięciu filmów. *Das Land des Lächelns* była pierwszym międzynarodowym sukcesem niemieckiego filmu dźwiękowego.

Dla odbiorców z epoki Wielkiego kryzysu *Das Land des Lächelns* zawierała coś więcej niż tylko chiński eskapizm w wiedeńskim stylu. Jest w tej operetce wiele pięknych melodii i elegancka muzyka orkiestrowa. Przy jej wykonywaniu niezbędny jest mocny głos operowy. „Immer nur lächeln” i „Von Apfelblüten einen Kranz” to tylko dwa z bardziej wymagających numerów muzycznych, jednak zdaniem autora niniejszej pracy najbardziej wyrazowym jest „Dein ist mein ganzes Herz” (Twoim jest serce me).

¹⁴⁴ R. Traubner, (1983) *Operetta: A Theatrical History*, Taylor&Francis Publishing 2003, s. 214.

4. 3. Tło powstania *Das Land des Lächelns*

4. 3. 1. Prawdziwa historia na scenie

Niezwyczajnie tragiczne zakończenie operetki odzwierciedla prawdziwą sytuację polityczną lat dwudziestych - Republika Chińska entuzjastycznie otworzyła swoje drzwi na Zachód na początku XX wieku – tworząc nawet swoje pierwsze Ministerstwo Spraw Zagranicznych w 1901 roku - ale w 1919 roku, po zakończeniu pierwszej wojny światowej, kiedy trwały pertraktacje dotyczące Traktatu Wersalskiego, Chiny odkryły, że w kwestii zwrotu Qingdao zostały wymanewrowane przez Japonię i ta kwestia pozostała poza sferą ich kontroli.¹⁴⁵ W 1897 roku terytorium Qingdao zostało wydierżawione przez Chiny Cesarstwu Niemieckiemu. Jednak w tajnym porozumieniu, zawartym z Amerykanami, długo przed zakończeniem wojny, Japończycy ustalili, że przejmą dzierżawę tych terenów. Planowali włączenie byłej niemieckiej bazy marynarki wojennej do własnego terytorium, a uzasadnione roszczenia terytorialne Chin nie zostały uwzględnione. Na konferencji waszyngtońskiej w 1922 roku decyzja ta została ostatecznie zmodyfikowana na korzyść Chin, jednak podziw dla zachodniej demokracji w Państwie Środka gwałtownie osłabł, podczas gdy stalinowski socjalizm w Związku Radzieckim zyskiwał coraz większe poparcie.¹⁴⁶ Dlatego alienacja pomiędzy Lisą i Sou-Chongiem odpowiada o oddalaniu się kultury chińskiej i zachodniej w czasie powstawania utworu. Dzisiaj, 90 lat później, ten geopolityczny rozłam wydaje się głębszy niż kiedykolwiek wcześniej.

To nieuchronnie rodzi pytanie: W jaki sposób *Das Land des Lächelns* w rekordowym czasie zdobyła popularność na europejskich scenach? (miała ponad 200 wystawień w ciągu zaledwie jednego roku od premiery!). Dodatkowym celem utworu było ukazanie sytuacji wewnętrznej, w późnej habsburskiej Monarchii Austro-

¹⁴⁵ Ding Rongsheng, (2004) *Encyclopedia Of Taiwan*; China Times Newspaper, s. 79.

¹⁴⁶ Xu Guoqi, (2019) *China and the Great War: The Search for a New National Identity and Internationalization*; Sichuan People's Publishing House, s. 184.

Węgierskiej. Ściśle mówiąc, obserwujemy w niej etykietę dworską, która narodziła się w późnym średniowieczu w Hiszpanii i została w XVI wieku wprowadzona do Wiednia.¹⁴⁷

System ten trwał aż do chwili zniesienia monarchii po I wojnie światowej. Regulował życie dworskie w najdrobniejszych szczegółach dnia codziennego i miał wpływ na realne życie wiedeńskiego społeczeństwa. Dlatego w *Das Land des Lächelns* Lehára zza fasady odległych Chin widać również obraz nie tak odległego w czasie Wiednia.

4. 3. 2. Lehár i renesans operetki

Lehár jako młody muzyk przeżył szczyt złotej epoki podwójnej Monarchii Austro-Węgierskiej i korzystał z materialnego dobrobytu ówczesnego boomu gospodarczego (Gründerzeit) i belle époque. Kiedy Lehár zmarł w 1948 roku, minęły już dwie wojny światowe. Przez ten czas wynaleziono samochody i samoloty, a film, radio i nagrania dźwiękowe przyczyniły się do powstania nowego zjawiska - masowej publiczności, która ukształtowała XX wiek.

Dzięki Lehárowi operetka, wcześniej określana jako „niedomagająca”, przeżyła swój „srebrny wiek”. Zapotrzebowanie na rozrywkę było ogromne, a w momencie rozkwitu XIX-wiecznej operetki wydawało się, że przejęła ona dominację na scenie. Wielkie miasta w Europie i Stanach Zjednoczonych były miastami wielomilionowymi, a dziesiątki teatrów w Wiedniu, Paryżu i Berlinie każdego wieczoru przyciągały niezliczoną publiczność. Stany Zjednoczone, będące wówczas jeszcze państwem peryferyjnym, śledziły sytuację w Europie, która rozpropagowała swój styl na skalę światową i zapoczątkowała globalizację w dziedzinie rozrywki.

¹⁴⁷ Wheatcroft, Andrew (1996): *The Habsburgs: Embodying Empire*, Penguin Books Press. s. 11.

W szczególności *Die lustige Witwe* napisała na nowo historię teatru po 1905 roku. W ciągu następnych czterech lat, dzięki 18 tys. przedstawień w Niemczech, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, Franz Lehár stał się najpopularniejszym artystą niemieckojęzycznym i gwiazdą międzynarodową.¹⁴⁸ Jego sztuki współbrzmiały z duchem czasu, nie było w nich dydaktycznego przymusu i nie wymagały od odbiorcy wcześniejszego "odrabiania pracy domowej" dla ich zrozumienia. Pod względem kulturowym był to początek wciąż trwającego niezwykle procesu, w którym, w późniejszych dziesięcioleciach, wiodącą rolę przejął i doprowadził do perfekcji Hollywood.

4. 4. „Dein ist mein ganzes Herz“ - "chińskie serce"

Lehára

4. 4. 1. Tło powstania *Das Land des Lächelns*

Pierwszą wersją operetki *Das Land des Lächelns* było *Die gelbe Jacke* (*Żółty kaftan*), której premiera odbyła się w Wiedniu 9 lutego 1923 roku, a autorem libretta był Victor Léon. Pomysł stworzenia przez Lehára operetki z fabułą o chińskich konotacjach, pochodził od córki librecisty, Lizzy Marischki-Léon. Na krótko przed swoją przedwczesną śmiercią zaproponowała w Boże Narodzenie 1917 roku napisanie libretta operowego o chińskiej tematyce. Lehár natychmiast zaczął tworzyć rękopisy muzyczne i w 1918 roku podpisał kontrakt z Teatrem Wiedeńskim, a Victor Léon zajął się pisaniem libretta.

¹⁴⁸ Andrew Lamb (1992) *Light Music from Austria: Reminiscences and Writings of Max Schönherr* (ed.), Peter Lang Pub.

Operetka *Die gelbe Jacke* została na premierze dobrze przyjęta przez publiczność. Kompozytor nadał swojej muzyce nowe cechy, umieszczając w niej elementy chińskie. Mimo sukcesu premierowego dzieło nie zagościło na długo w repertuarze. W 1929 roku została ona przerobiona przez Lehára, a jej libretto zostało zmienione przez Ludwiga Herzera i Fritza Löhnera-Bedę. Rezultat ich pracy odniósł światowy sukces. Najbardziej znana aria z tego dzieła „Dein ist mein ganzes Herz” została skomponowana specjalnie dla tenora Richarda Taubera, który dokonał jej prawykonania, a później po każdym przedstawieniu dodatkowo śpiewał ją na bis.

Po wielkim sukcesie *Das Land des Lächelns*, pierwotna wersja operetki, *Die gelbe Jacke*, nie była już ponownie wystawiana.

Cesarstwo Austro-Węgier zawarło z Chinami w 1869 roku traktat o nawiązaniu stosunków dyplomatycznych, który formalnie wdrożono w 1871 roku. Od 1881 roku dynastia Qing wysyłała cesarskich posłów do Austro-Węgier i pierwszym z nich został pochodzący z miasta Chongming w prowincji Jiangsu Li Fengbao.¹⁴⁹ Imię bohatera operetki Sou-Chonga to skrót od miejsca narodzin pierwszego chińskiego ambasadora w Austrii. Nie wiadomo, czy taki właśnie był zamiar librecisty, czy to jedynie zbieg okoliczności.

4. 4. 2. Chiński system skali pentatonicznej i chińska stylistyka

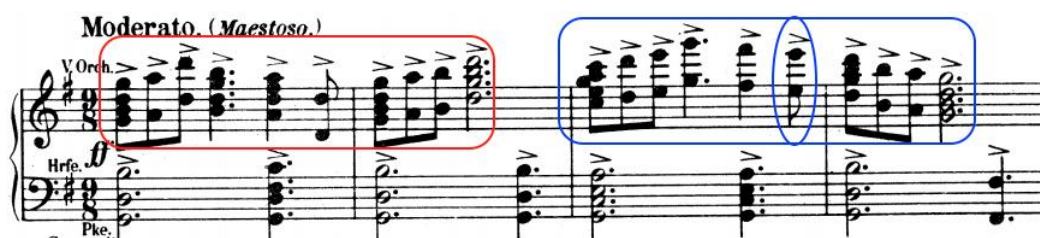
W drugiej części drugiego rozdziału pokazałem, że Puccini użył tematu muzycznego pieśni Molihua (Kwiat jaśminu) by "ukrytą" metodą wprowadzić chińską skalę pentatoniczną i technikę bianyin do warstwy muzycznej swojego dzieła oraz wyeksponować ją w połączeniu z zachodnią techniką dwugłosową. Różnica w stosunku do Pucciniego jest taka, że Lehár dokonuje muzycznej ekspozycji tematu

¹⁴⁹ Zhonghua shuju”*Chronologia dyplomatów chińskich i zagranicznych w czasach dynastii Qing*”中华书局,《清季中外使领年表》1985. s. 271

poprzez wyłączone użycie chińskiej skali pentatonicznej. W głównym temacie partii tenora (poza arią „Dein ist mein ganzes Herz”) i w partii chóralnej, wyraźnie zauważalne są chińskie elementy muzyczne, a jednocześnie pozostałe elementy muzyczne, prezentowane są w formie walców o tonalności typu zachodniego.

Przenikający całą operetkę temat „Immer nur lächeln” w początkowej scenie zostaje zaprezentowany kolejno w skali G Gong z pominięciem dźwięku E(Mi) oraz w skali G Gong z dodanym dźwiękiem C(Do) (patrz przykład nutowy nr 60). Zabieg ten, w połączeniu z metrum 9/8, posłużył do wzmocnienia egzotycznego charakteru utworu w percepcji zachodniej publiczności, a jednocześnie mieścił się w ramach stylistyki walca wiedeńskiego.

Przykład nutowy nr 60 uwertura 1-4¹⁵⁰



W temacie trzeciej części uwertury Lehár wykorzystał kombinację fletu piccolo i instrumentu mokugyo do stworzenia radosnego nastroju. (patrz przykład nutowy nr 61) Tonacja to F Zhi.

Przykład nutowy 61 *Das Land des Lachelns* uwertura¹⁵¹



¹⁵⁰ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Uwertura*. Edition Glocken Verlag 1957. s.3

¹⁵¹ Tamże. s.5

4. 4. 3. Analiza muzyczna i wykonawcza trzech arii i dwóch duetów miłosnych partii Sou Chonga z operetki *Das Land des Lächelns*

Aria Sou – Chong’a “Immer nur Lächeln “

Sou-Chong, wyrażając miłość, śpiewa „Immer nur Lächeln”, ukazując panujące między nimi głębokie uczucie, „Von Apfelblüten einen Kranz”. Oboje są sobą zauroczeni, jest to miłość od pierwszego wejrzenia. Jednak, gdy Sou- Chong odbiera telegram, proszący go o powrót do kraju, zaczyna odczuwać pewne obawy. Jakiś czas później wuj Sou-Chonga żąda od niego poślubienia czterech chińskich dziewczyn, zgodnie ze zwyczajami panującymi w kraju. Sou-Chong śpiewa „Dein ist mein ganzes Herz” wyrażając w niej głęboką miłość do swojej ukochanej. Księżę jako dziedzic pozycji w klasie rządzącej, musi wywiązywać się z państwowych obowiązków, zgodnie ze swoją rolą społeczną i próbować pogodzić ją z osobistymi uczuciami. Na koniec Sou-Chong decyduje się na wybór zgodny z jego pozycją i życzeniem rodziny i rezygnuje z osobistych uczuć. To właśnie tutaj znajduje się dramatyczny konflikt sztuki, mimo to, że w strukturze muzycznej operetki dominują piękne melodie i dialogi, budujące ostry kontrast pomiędzy myśleniem charakterystycznym dla kultur Wschodu i Zachodu. Z tego powodu postać Sou-Chonga jest pełna sprzeczności, jest on człowiekiem bezradnym i rozdartym, co przypieczętowanie niepomyślnego zakończenia historii pary zakochanych.

Aria Immer nur Lächeln składa się z dwóch części bez powtórzenia. Tabela 6

	preludium	A			B		A ¹			B ¹		
		a	a ¹	Dokończenie frazy	b	Dokończenie frazy	a	a ²	Dokończenie frazy	b ²	b ³	b ⁴
takty	1-8	9-12	13-16	17-18	19-23	24-25	26-29	30-33	34-35	36-40	41-44	45-50
tonacja	D-dur	D-dur			G-dur		D-dur			G-dur		

Sou-Chong wykonuje powyższą arię już przy pierwszym wejściu na scenę. Takty 1-8 stanowią preludium, orkiestra rozpoczyna w taktach 1-4, w metrum 4/4, w tempie *allegro moderato*, używając molowych akordów w D-dur, kompozytor rozwija zmiany harmoniczne, ukazując przed słuchaczami tajemnicze barwy Orientu. (patrz przykład nutowy nr 62)

Przykład nutowy nr 62 Aria Sou – Chong’a “Immer nur Lächeln”¹⁵²



Pomiędzy taktem 5 a 8 następuje zmiana rytmu na 12/8, w tempie *moderato*. Zmiana metrum wprowadza główny temat muzyczny, rozwijany w rytmie walca. Orkiestra wykonuje niskie dźwięki w tonacji D-dur, co służy utrwaleniu tonacji. (patrz przykład nutowy nr 63)

Przykład nutowy nr 63 Aria Sou-Chong’a “Immer nur Lächeln”¹⁵³



Cały fragment A możemy określić jako recytatywną część arii. Kompozytor ustawił dla tenora tempo na *tempo rubato* (swobodne tempo), mimo to podczas śpiewu należy utrzymywać się w ramach 12/8. Nie możemy całkowicie porzucić

¹⁵² F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act I. Edition Glocken Verlag 1957. s.20*

¹⁵³ Tamże

rytmu, ponieważ w przeciwnym razie śpiew nie będzie zgodny z wymaganiami rytmu walca. W takcie 16 w prawej ręce pojawiają się nałożone na siebie sekundy i tercje (patrz przykład nutowy nr 64), doprowadzając do zastosowania chińskiej skali pentatonicznej. Kompozytor racjonalnie, zgodnie z wymaganiami fabuły, zaplanował jej zastosowanie powodując, iż rozwój muzyki, pod względem stylu zbliżył się do Chin.

Przykład nutowy nr 64 Aria Sou-Chong’a “Immer nur Lächeln”¹⁵⁴



Podczas śpiewu we fragmencie recytatywnym, dokładność logicznych akcentów językowych oraz ekspresji frazy muzycznej są niezwykle istotne. Dla przykładu w drugim zdaniu „Das ist der heilige Raum, indem sie atmet, in dem sie lebt” (Boską przestrzeń wypełnia jej oddech, to jest miejsce, gdzie żyje – tłum.wł.) logiczny akcent pada na heilige (Boska) oraz atmet (oddech), lebt (żyje). Te wyrazy (patrz przykład nutowy nr 65) muszą zostać zaakcentowane, ponieważ w ten sposób nie tylko wzmacniamy płynność frazy, lecz również siłę wyrazu.

Przykład nutowy nr 65 Aria Sou-Chong’a “Immer nur Lächeln”¹⁵⁵



¹⁵⁴ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act I*. Edition Glocken Verlag 1957. s.20

¹⁵⁵ Tamże

Fragment B składa się z dwóch równolegle przebiegających fraz, muzyka przechodzi w tonację G-dur, a w trzecim takcie utwór wchodzi w punkt kulminacyjny. Na bazie przygotowania nastroju bohaterów z fragmentu A, dochodzi do racjonalnego uwolnienia emocji. Równocześnie niska partia akompaniamentu wykonuje kolejno pojawiające się główne dźwięki (patrz przykład nutowy nr 66), podkreślając funkcję tonacji. Klarinet podąża za głównym tematem wokalnym, co wzmacnia płynność muzyki. W dwóch ostatnich taktach rozbrzmiewają kwarta, septyma dominanty, na koniec tonika.

przykład nutowy nr 66 Aria Sou-Chong’a “Immer nur Lächeln”¹⁵⁶

Część A1 jest pod względem melodii, harmonii, struktury, powtórzeniem części A, jakkolwiek różni się tekstem. Część B1 w porównaniu z częścią B pod względem struktury jest rozleglejsza, pojawia się dodatkowa fraza, która pomiędzy taktami 45 – 50 stanowi dodatek. W takcie 45 melodia osiąga najwyższy dźwięk w rejestrze - wysokie A, jest to kulminacja całego utworu. Kiedy fortepian wykonuje melodię oktavami w wysokim rejestrze, powoduje to nasycenie muzycznego nastroju i ekspresywności. Na koniec utrzymane zostaje występujące w części B *tremolo* głównej kwarty, dominanty septymowej i zakończenia na akordzie bazowym tonacji.

Aria Sou – Chong’a “Von Apfelblüten einen Kranz ”

Aria „Von Apfelblüten einen Kranz” (Kwiatowa obręcz jabłoni) pod względem muzycznej struktury dzieli się na trzy części (Tabela 7)

¹⁵⁶ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act I. Edition Glocken Verlag 1957. s.21*

Tabela 7

	Preludium	Część Pierwsza				Część Druga				Część Trzecia			
		A		B		C		D		A'		B'	
		a	a ¹	b	b ¹	c	c ¹	d	d ¹	a ²	a ³	b ²	b ³
takty	1-2	3-6	7-13	14-17	18-23	24-31	32-39	40-47	48-53	54-57	58-64	65-68	69-75
tonacja	F	F	C	F		F				F	C	F	

Dwa pierwsze takty to preludium, orkiestra wykonuje, położone w dolnym głosie niskie triole, składające się z rozłożonego, głównego akordu tonacji F-dur. Flet i klarnet budują dźwięki wysokiego głosu, wykonują oktavami melodię w chińskiej skali pięciodźwiękowej i wprowadzają partię wokalną.

Muzyka, w pierwszej części, składa się z dwóch fragmentów A i B. Fragment A jest zbudowany z dwóch fraz w tonacji F-dur. Główny temat muzyczny jest stopniowo rozwijany sekundami do D na bazie głównej nuty F, dalej dochodzi do skoku w dół, o kwartę do nuty A, tworzy to melodię w kształcie góry (patrz przykład nutowy nr 67). Metrum jest 12/8 i dochodzi do wzmocnienia pulsu melodii. (patrz przykład nutowy nr 68). Druga fraza fragmentu A jest dłuższa od pierwszej i tworzy niesymetryczną strukturę, dodając muzyce ekspresji. W drugiej frazie dochodzi do zmiany tonacji z F-dur na C-dur. Fraza kończy się w tonacji C-dur. We fragmencie A dominują harmonie tonalne, akompaniament ma kształt akordów przechodząc w 10-tym takcie do tonacji C-dur. W tym fragmencie znajduje się chińska skala pięciodźwiękowa, będąca modyfikacją tonacji C-dur. Jest to również odzwierciedlenie wykorzystania przez kompozytora dwóch różnych stylów muzycznych oraz występujących pomiędzy nimi interakcji.

Przykład nutowy nr 67 Aria Sou – Chong’a “Von Apfelblüten einen Kranz”¹⁵⁷[illegible]

Przykład nutowy nr 68 Aria Sou – Chong’a “Von Apfelblüten einen Kranz”¹⁵⁸

S. leg' ich der Lieb-chen vor's Fenster in ei-ner Mond-nacht im A-pril. Ah

Cel.
Hrfe.

pp

animato

a tempo

finito

Fragment B składa się z dwóch fraz. Następuje powrót do tonacji F-dur, linia melodii jest rozwijana sekundami, co przygotowuje podstawę dla nadchodzącego skoku. Rejestr dźwięków dochodzi wyżej niż we fragmencie A, budując wobec niego kontrast. Pod względem nastroju muzyka jest bardziej energiczna, natomiast harmonia wciąż opiera się na akordach tonacji.

Podczas śpiewania pierwszej części należy zwrócić uwagę na intonację głosu. Cały fragment w recytatywnym stylu opowiada o słodkiej atmosferze wiosennej, księżycowej nocy. Zmiany dynamiki przebiegają od słabej do mocnej i znów do słabej. Głos śpiewaka powinien być elastyczny, by zbudować kontrast wobec fragmentu B.

Część druga składa się z dwóch fragmentów C i D. Fragment C jest zbudowany z dwóch równoległych fraz. Główny temat jest śpiewany w tonacji F-dur, a

¹⁵⁷ F. Lehár, Das *Land des Lächelns Vocal Score Act I*. Edition Glocken Verlag 1957. s.29

158 Tamže

towarzyszą mu rozłożone główne akordy (patrz przykład nutowy nr 69) schodzące skokami od dominanty do nuty D, aby następnie powrócić skokiem o oktawę do głównego dźwięku, tworząc melodię w kształcie doliny. Stanowi to wyraźny kontrast, wobec przypominającego kształtem górę, wzoru melodii z pierwszej części. W tym fragmencie partia orkiestry oraz linia wokalna dialogują ze sobą kontrastowo, co niezwykle wzbogaca strukturę muzyki. Niskie partie orkiestry wykonują akordy, pełniąc funkcję podstawy.

Przykład nutowy nr 69 Aria Sou – Chong’a “Von Apfelblüten einen Kranz”¹⁵⁹

30 Valse moderato.

S. Du bist das traum-sü-s-se Le-ben, du al-lein

Fl. solo

pp a tempo rit. p a tempo

Bel. Glock. Solo mit cor. Hrfe.

S. selbst meine Göt-tin sein. Darf ich mein Aug-zu dir he-ben, dir ge-stehn,

ad lib.

Fragment D składa się z dwóch fraz, jego linie melodyczne przebiegają do góry i w dół sekundami, co tworzy związek z częścią pierwszą. W takcie 50 melodia dochodzi do najwyższej w całej arii nuty A, zatrzymanej na fermacie i jest to punkt kulminacyjny. Fortepian w pierwszej frazie wykonuje tremola w wysokim rejestrze, budując podstawę dla nadchodzącej kulminacji. Poza oparciem harmonii na stopniach i dźwiękach dodatkowych w taktach 44 i 45 pojawiają się trzydźwiękowe akordy (patrz przykład nutowy nr 70) tworzące wzór, splecionych w harmonii akordowych brzmień. Następnie w taktach 46 i 47 pojawiają się akordy podwójnej dominanty (patrz przykład nutowy nr 70).

¹⁵⁹ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act I. Edition Glocken Verlag 1957. s.30*

Przykład nutowy nr 70 Aria Sou – Chong’a “Von Apfelblüten einen Kranz”¹⁶⁰



W trakcie śpiewu należy zwrócić uwagę na jednolitość samogłosek i utrzymywać dobrą pozycję emisji dźwięku, szczególnie podczas wykonywania wyrazu „Welt” we frazie „du meine Welt” (ty mój świecie – tłum.wł.) gdzie kompozytor umieścił dynamikę *ff* (patrz przykład nutowy nr 71)

przykład nutowy nr 71 Aria Sou – Chong’a “Von Apfelblüten einen Kranz”¹⁶¹



Trzecia część stanowi powtórzenie części pierwszej. Utrzymane są temat, tonacja, struktura muzyki. W trzech ostatnich taktach zakończenia użyty jest motyw z preludium, który tworzy na koniec prawdziwy efekt zamykającego echa.

„Nastrój jest duszą śpiewu”, śpiew jest sztuką przekazywania emocji. Przekazywane przez śpiew emocje są zewnętrzną emanacją przemysłu kompozytora i odczuć. Śpiewak, dopiero po przeanalizowaniu literatury, partytury, założeń kompozytor, stylu muzycznego może wiarygodnie wykreować postać. Z tego powodu podczas śpiewu konieczne jest przestrzeganie zasady: głos jest w nastroju, w głosie nastrój. „Głos jest narzędziem przekazywania emocji, emocje opierają się na

¹⁶⁰ F. Lehár, Das Land des Lächelns Vocal Score Act I. Edition Glocken Verlag 1957. s.30

¹⁶¹ Tamże

całkowitej kontroli głosu, jednak to przekazywanie emocji jest artystyczną duszą śpiewu, jak również ideałem sztuki.”¹⁶²

Aria Sou – Chong’a “Dein ist mein ganzes Herz”

W operetce *Das Land des Lächelns* zmiany zachodzące w muzyce służą do wprowadzania tematów postaci i wątków dramatu.

Aria „Dein ist mein ganzes Herz”, poprzez świeżość śpiewu i piękno linii melodycznej, ukazuje głębię uczuć księcia Sou-Chonga, buduje wizerunek jego postaci, posuwa do przodu konflikt dramatyczny i zarazem umożliwia przedstawienie elementów fabuły i doświadczeń bohatera. Chiński książę Sou-Chong wyraża w tej arii swoją bezgraniczną miłość do Lisy. W drugim segmencie tej arii zachodzi wyrazista zmiana tonacji oraz duża zmiana dynamiki. Wykorzystany jest szeroko zakres głosu śpiewaka, by móc jednocześnie przekazać delikatność uczucia i dramat rozstania, którego nic nie może zmienić. Według fabuły utworu jest to aria, w której książę Sou-Chong w drugim akcie wyraża swoje uczucia wobec mającej wrócić do kraju Lisy. Podczas wykonania, pod względem emocjonalnym, należy oddać słodycz, zakochanie, ból rozłąki i bezradność. Ta aria ma formę trzyczęściowej formy z pełną reprzyą. Jej metrum to 4/4. W pierwszym fragmencie części A użyty jest koloryt durowy. Na początku preludium następuje bezpośrednie wprowadzenie tematu, w początkowej dynamice *f*. Melodia rozwija się naprzód w tempie *allegretto ma non troppo*. Mamy do czynienia ze zwięzłą fakturą harmoniczną kadencji doskonałej. Lehár w repryzie części A powtarza dwukrotnie melodię preludium, dzięki czemu z łatwością zauważamy, że temat preludium stanowi centralny temat. Lehár w tym fragmencie wyraża w najbardziej bezpośredni sposób głęboką miłość Sou-Chonga do

¹⁶² Zhang zhibin. *Vocal music teaching theory and practice*. People's Publishing House 2006.s.8

Lisy, a dynamika *f* koloryt durowy i faktura harmoniczna energicznie to podkreślają. (patrz przykład nutowy nr 72)

Przykład nutowy nr 72 Aria Sou – Chong’a “Dein ist mein ganzes Herz”¹⁶³

Motyw melodii części B kontynuuje durowy koloryt linii melodycznej z pierwszego fragmentu części A i nadal występuje bezpośrednie wprowadzenie tematu od początku interludium, które jednak rozpoczyna się w dynamice *pp*. Tempo to wciąż *allegretto non troppo*, ale nastrój zmienia się na "viel bewegter" (z większym poruszeniem – tłum.wł.). Ta część, w porównaniu z pierwszymi frazami w części A, ma muzycznie o wiele silniejszy ładunek emocjonalny. Melodia zawiera nowe elementy w kolorycie harmonicznym: pojawiają się krzyżyki i bemole, a także kilkakrotnie zostaje zastosowana technika zmiany kolorytu poprzez odejście od tonacji. W przebiegu melodii zastosowano frazy równoległe i kontrastujące, które są dopasowane do znaczenia tekstu. W tym segmencie Sou-Chong wyraża miłość do Lisy używając delikatnych i czułych słów, a zmiany harmoniczne doskonale to ilustrują. Serie grup nut szesnastkowych wstępujących po skali i stopniowo słabnąca dynamika (*mf*, *mp*, *f*, *p*) oraz zmiany w agogiki (*a tempo* - *animato* - *ritenuto*) wyrażają konflikt wewnętrzny Sou-Chonga. (patrz przykład nutowy nr 73)

¹⁶³ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act II*. Edition Glocken Verlag 1957. s.57

Przykład nutowy nr 73 Aria Sou – Chong’a “Dein ist mein ganzes Herz” ¹⁶⁴

58
s. Wohin ich im-mer ge-he, ich fühle dei-ne Nä-he. Ich möchte dei-nen A-tem trin-ken
Solo VI. LVL Fl.
pp a tempo
Str.
Hrfe.
Klar.
animato
s. und be-tend dir zu Fü-Ben sin-ken, dir, dir, al-lein! Wie
Fl.
rit. a tempo
Oh.

Następnie melodia zostaje subtelnie wprowadzona w reprzykę części A. Oprócz powtórnego użycia podobnych elementów ekspresji muzycznej części A, pojawia się dodatkowo wiele zmian w dynamice (*p*, *mf*, *f*, *ff*) (patrz przykład nutowy nr 74), tempie i wyrazie emocjonalnym. Tę reprzykę należałoby zaczynać od delikatnego *pp*, dzięki czemu znacząco różni się ona od części A, a dramatyzm ulega wzmocnieniu. Sou – Chong wie, że nie ma właściwie wyboru. Nie potrafi zaakceptować całkowitej zmiany swoich planów życiowych. Jego rozpacz jest autentyczna i próbuje znaleźć pocieszenie w zapewnieniu, że zawsze będzie kochał Lisę.

Przykład nutowy nr 74 Aria Sou – Chong’a “Dein ist mein ganzes Herz” ¹⁶⁵

Allegretto moderato, ma non troppo
sik. Dein ist mein gan-zes Herz! Wo du nicht bist, kann ich nicht
rit. Holz Str. Hrfe. p a tempo
f V. Orch. Dein ist mein schönstes Lied, weil es al-lein aus der Lie-be er-blüht. Sag mir noch

¹⁶⁴ F. Lehár, Das *Land des Lächelns* Vocal Score Act II. Edition Glocken Verlag 1957. s.58

¹⁶⁵ Tamże s.59

Przykład nutowy nr 74 Aria Sou – Chong’a “Dein ist mein ganzes Herz”



Aria rozpoczyna się w tonacji Des-dur, która jest często używana w muzyce romantycznej ze względu na jej ciepły i ekspresyjny charakter. Struktura arii jest prostą formą pieśniową z powtarzającymi się motywami. Melodia arii jest wyjątkowo liryczna i ekspresyjna, co podkreśla romantyczny charakter utworu. Rytm jest zróżnicowany, z częstymi zmianami tempa, co dodaje dynamiki i ekspresji. Użycie bogatej harmonii jest charakterystyczne dla stylu Lehára. Zawiera ona częste zmiany akordów, co dodaje utworowi kolorystyki i głębi emocjonalnej. Orkiestrowanie arii jest bogate, ale nie przytłacza głosu tenorowego. Użycie instrumentów dętych blaszanych, smyczków oraz drewnianych nadaje utworowi bogate i pełne brzmienie. Aria ta wymaga od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki wokalne, ale również zdolności aktorskich do przekazania głębokich emocji. Wysokie dźwięki i dynamiczne frazowanie są kluczowe dla efektownego wykonania tej arii. Tekst arii mówi o wszechogarniającej, romantycznej miłości. Interpretacja często skupia się na wyrażaniu głębokiej, prawdziwej miłości i tęsknoty. W kontekście wykonawczym, „Dein ist mein ganzes Herz” jest uważana za wyzwanie dla tenorów ze względu na wymagania wokalne, w tym kontrolę oddechu, dynamikę i ekspresję emocjonalną. Ta aria jest często wybierana przez tenorów do prezentacji ich umiejętności wokalnych i interpretacyjnych. Nie zawiera co prawda bardzo wysokich dźwięków, ale szerokość frazy powoduje trudność zaprezentowania pełnego brzmieniem dźwięku As. W części

B potrzebna jest umiejętność lżejszego wykonania drobnych wartości nutowych. To fragment, w którym śpiewak odnosi się czule do bogactwa palety uczuć, związanych z jego ukochaną. „Ich möchte deinen Atem trinken und betend dir zu Füßen sinken. „Wie wunderbar ist dein leuchtendes Haar” (Chciałbym pić twój oddech i błagając skłonić się do twych stóp. Jak cudowne są te świetliste włosy – tłum. wł.). Powtórzenie kończy się wysokim As, które powinno być donośne, dramatyczne i pełne bolesnego uczucia miłości. Wymaga to dobrze zaplanowanego strategicznego podejścia do podparcia i prawidłowego rozplanowania sił. To jedna z najbardziej znanych arii tenorowych, które stanowią bardzo dobry test sprawności wokalne. Na pewno wymagają doświadczenia i dobrze opartego głosu.

Duet Lizy i Sou Chong’a “Bei einem Tee à deux”

Operetka *Das Land des Lächelns* posiada nie tylko arie, w pełni przedstawiające emocje bohaterów, lecz również pełne uczuć miłości i pięknych melodii duety miłosne. Pierwszym duetem jest „Bei einem Tee a deux” (Dwoje ludzi pije herbatę), jest to utwór śpiewany wspólnie przez Sou-Chonga i Lizę po zakończeniu przez niego arii „Immer nur Lächeln” (Zawsze się uśmiechaj-tłum.wł.). W duecie Liza nie może powstrzymać się od wyrażenia pragnienia ujrzenia Dalekiego Wschodu oraz podziwu dla Sou- Chonga.

Powyższy utwór ma strukturę dwuczęściową. Część A rozpoczyna się dwutaktowym preludium, kompozytor za pomocą klarnetu i oboju wykonujących przebiegi chromatyczne rozwija główny tematu spotkania dwojga ludzi. Pierwszy z taktów jest mocny *f*, drugi słaby *pp*, przedstawiając tajemniczą atmosferę towarzyszącą spotkaniu dwójki ludzi. (patrz przykład nutowy nr 75)

Przykład nutowy nr 75 Duet Lizy i Sou Chong'a "Bei einem Tee à deux"¹⁶⁶



W kolejnym fragmencie partia wokalna imituje główny temat w formie śpiewanego dialogu. Liza zaprasza Sou-Chonga, aby ten napił się z nią herbaty. Liza podkreśla, iż chińska herbata jest znacznie bardziej aromatyczna niż zachodni szampan. Jakże wspaniałe jest połączenie takiego aromatu z wiedeńskim powietrzem. Sou-Chong czuje się miło zaskoczony, że Liza jest zachwycona zarówno herbatą jak i towarzystwem. Ostrożnie flirtując odpowiada, że wymieszany zapach herbaty pięknie łączy się z zapachem jej włosów. Kompozytor pokazuje temat w partii skrzypiec. (patrz przykład nutowy nr 76)

Przykład nutowy nr 76 Duet Lizy i Sou Chong'a "Bei einem Tee à deux"¹⁶⁷



Melodia rozwija się w początkowym metrum 4/4, tonacji A-dur, jakkolwiek kompozytor przeobraził melodię graną na cztery, nadając jej rytmicznego pulsu. Kompozytor przesunął akcent, zgodnie z prozodią, jednocześnie tworząc wrażenie walca. (patrz przykład nutowy nr 77)

¹⁶⁶ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act I. Edition Glocken Verlag 1957. s.23*

¹⁶⁷ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act II. Edition Glocken Verlag 1957 s.27*

Przykład nutowy nr 77 Duet Lizy i Sou Chong'a "Bei einem Tee à deux"¹⁶⁸

Miłość może doprowadzić człowieka do zapomnienia własnego imienia, wprowadzić go w stan całkowitego odurzenia. Dwójka bohaterów znakomicie rozumie swoją rolę, zgodnie z tekstem „Wir sind beide ganz allein, wie ein Liebespärchen, Prinz und Märchenfee bei einem Tee a deux” (Jesteśmy całkowicie samotni, pijemy razem herbatę niczym para zakochanych, księżę i wróżka – tłum.wł.) Prawdopodobnie Lehár nie znał chińskiej maksymy filozoficznej: „zastąp wino herbatą¹⁶⁹”, choć gdy rozbrzmiewa główny temat miłosny dalekowschodnia herbata czy zachodni szampan nie są tak ważne, mimo tak wyraźnego zderzenia dwóch kultur.

Fragment A' jest kopią fragmentu A. Kontynuowane jest wykonywanie głównej melodii równocześnie przez głos i orkiestrę. Melodia rozwija się kwartami, w falujący sposób. Do części dialogu, stanowiącej odpowiedzi na pytania, dopasowany jest akompaniament, dzięki czemu kompozytor osiąga efekt harmonijnego współistnienia. (patrz przykład nutowy nr 78)

Przykład nutowy nr 78 Duet Lizy i Sou Chong'a "Bei einem Tee à deux"

Sou Chong¹⁷⁰

¹⁶⁸ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act I. Edition Glocken Verlag 1957.s.26*

¹⁶⁹ <https://baike.baidu.com/item/%E4%BB%A5%E8%8C%B6%E4%BB%A3%E9%85%92/4395170#reference-1>

¹⁷⁰ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act II. Edition Glocken Verlag 1957.s.25-26*



Interludium powraca do tonacji A-dur, ponadto znajduje się w nim główny temat, który obrazuje smakowanie herbaty. Ostatecznie w części B główny temat kończy utwór naprzemiennym dialogiem. Możemy powiedzieć, iż ten duet miłosny jest ilustracją budzącego się uczucia dwójki głównych bohaterów. Serdeczna, szczodra, uśmiechnięta i gotowa na wyznanie miłości Liza jest kontrastem wobec zamyślonego Sou-Chonga. Można powiedzieć, iż dalekowschodni bohater poznaje odmienną kulturę i ich zwyczaje. Duet ten jest często chwalony za swoją melodyjność, elegancję oraz za sposób, w jaki łączy zachodnią i wschodnią estetykę muzyczną. Duet jest skomponowany w tonacji, która sprzyja wokalnemu możliwościom obu wykonawców, często z użyciem modalnych i chromatycznych zwrotów, które nadają mu egzotycznego charakteru. Struktura utworu jest dialogowa, co pozwala na wyeksponowanie indywidualnych głosów oraz ich wzajemne uzupełnianie. Melodia w "Bei einem Tee a deux" jest płynna i pełna wdzięku, z elementami charakterystycznymi dla stylu Lehára, takimi jak łagodne łuki i eleganckie frazowanie. Harmonia w tym duecie jest zróżnicowana, z bogatym wykorzystaniem akordów i modulacji, co dodaje głębi emocjonalnej i pomaga w budowaniu napięcia dramatycznego między postaciami. Orkiestracja jest subtelna, ale efektowna, podkreślając zarówno liryzm jak i dramatyzm sceny. Użycie instrumentów dętych, smyczków i czasami, delikatnych akcentów perkusyjnych, wzbogaca teksturę muzyczną. Duet ten wymaga od śpiewaków nie tylko znakomitej techniki wokalne, ale także zdolności do wyrażania subtelnych emocji i chemii między postaciami.

¹⁷¹ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act II. Edition Glocken Verlag 1957.s.25*

Wymiana fraz muzycznych między wykonawcami jest kluczowa dla osiągnięcia prawdziwie przekonującego wykonania. Istotnym jest ukazanie romantycznej i nieco napiętej atmosfery między głównymi postaciami operetki. Tekst podkreśla delikatną równowagę między kulturą wschodnią a zachodnią, co jest centralnym tematem "Das Land des Lächelns". W kontekście wykonawczym, duet ten stanowi wyzwanie dla śpiewaków, którzy muszą nie tylko technicznie dobrze zaśpiewać swoje partie, ale również wyrazić złożone emocje i zbudować wiarygodną relację sceniczną.

Duett Lizy i SouChong'a "Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt"

Drugi duet miłosny jest słodką rozmową zakochanych, którzy po przyjeździe do Pekinu śpiewają o swoich emocjach. Duet zbudowany jest z trzech części, jego struktura jest przejrzysta. Kompozytor używa w duecie głównego tematu miłosnego z arii „Von Apfelblüten einen Kranz” jako preludium (takty 1-9). Funkcją preludium stworzenie atmosfery i przejście do miłosnego wyznania. Kompozytor dodaje fragment uzupełniający (takty 10-20) w nowej tonacji Des-dur. Zmiana tonacji wzbogaca strukturę harmonii, następnie wchodzi solo na skrzypce w tonacji A-dur wykonywane w *allegretto* i rozpoczyna się część A. Fragment początkowy z części A (takty 21-36) przebiega w metrum 3/4, a orkiestra i głos wykonują identyczną melodię. W operetkach Franza Lehára bardzo często pojawiają się różne style tańców jak na przykład: polka, mazurek, walc, polonez (po raz pierwszy pojawił się w operetce *Die Lustige Witwe*)¹⁷², cancan (po raz pierwszy pojawił się w *Die Gottergatte*)¹⁷³, gawot (najwięcej razy pojawia się w operetce *Die Gottergatte*)¹⁷⁴,

¹⁷² F. Lehár, *Die Lustige Witwe Vocal Score*, Edition Musikverlang Doblinger 1906, s.55

¹⁷³ F. Lehár, *Die Gottergatte Vocal Score*, Editon Wien Ludwig Doblinger 1904, s.116

¹⁷⁴ F. Lehár, *Die Gottergatte Vocal Score*, Editon Wien Ludwig Doblinger 1904, s.13, s.20, s.26, s.27, s.106

fokstrot (po raz pierwszy pojawił się w utworze *Frasquita*)¹⁷⁵. Należy zwrócić uwagę, iż kompozytor umieścił w *Das Land des Lächelns* nowy styl walca tzw. Valse Boston (walc bostoński)¹⁷⁶ (patrz przykład nutowy nr 79). Po raz drugi kompozytor użył walca bostońskiego w operetce *Der Zarewitsch*¹⁷⁷ (Carewicz) (patrz przykład nutowy nr 80). Dodajmy, iż w obu tych utworach, tragiczny bohater jest zmuszony do porzucenia swojej wielkiej miłości, a sztuki kończą się smutno, ponadto w obu kompozytor umieszcza egzotyczne fragmenty.

Przykład nutowy nr 79 Duett Lizy i SouChong’a “Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt”¹⁷⁸



Przykład nutowy nr 80 Franz Lehár *Der Zarewitsch*¹⁷⁹



W części A punktem kulminacyjnym oraz jednym z najbardziej klasycznych przebiegów w partii Sou-Chonga jest fragment „Aus dem Paradis flog ein Traum uns

¹⁷⁵ F. Lehár, *Frasquita Vocal Score*, Editon Joseph Weinberger 1922, s.14

¹⁷⁶ Walc rozkroczny (wcześniej znany jako francuski bostoński taniec towarzyski) to taniec towarzyski w czasie potrójnym, grany głównie w pozycji zamkniętej, w wolniejszym tempie (około 110 do 120 uderzeń na minutę). Charakteryzuje się "głównym krokiem", w którym główna postać krzyżuje prawą stopę nad lewą stopą, a następna postać krzyżuje lewą stopę nad prawą stopą w pierwszym takcie muzycznym. Ten walc cross-step może być marszowy i obrotowy jak tradycyjny walc, podczas gdy dynamika cross-stepu sprzyja różnym wariacjom marszowym.

¹⁷⁷ F. Lehár, *Der Zarewitsch Vocal Score*, Edition Glocken Verlag 1955, s.46

¹⁷⁸ F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act II*, Edition Glocken Verlag 1957, s.46

¹⁷⁹ F. Lehár, *Der Zarewitsch Vocal Score Act II*, Edition Glocken Verlag 1955, s.46

zu” (Sen przyleciał do nas z raju – tłum.wł.). Tutaj kompozytor korzysta z frazy w kształcie sinusoidy. perfekcyjnie łącząc tekst libretta z miękkim atakiem na wysokie dźwięki. (patrz przykład nutowy nr 81) Do części A dołączony jest dodatek (takty 48-52), głosy męski i żeński przebiegają w melodycznym odwróceniu wzmacniając efekt harmoniczny. (patrz przykład nutowy nr 82)

Przykład nutowy nr 81 Duett Lizy i SouChong’a “Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt”¹⁸⁰



Przykład nutowy nr 82 Duett Lizy i SouChong’a “Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt”¹⁸¹



W części B (takty 53-80, dodatek takty 81-84) Sou-Chong i Liza wyznają sobie miłość. Moim zdaniem w tym fragmencie kompozytor z cudowną zręcznością zaplanował tekst i melodię. Znakomicie wykorzystał cztery fermaty, które poprzedzone nutą z łukiem, pozwalają śpiewakom przenieść emocje na wydłużoną nutę. (patrz przykład nutowy nr 83)

¹⁸⁰ F.Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act II. Edition Glocken Verlag 1957.s.47*

¹⁸¹ Tamże.s.48

Przykład nutowy nr 83 Duett Lizy i SouChong’a “Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt”¹⁸²

Liza



Sou Chong



We fragmencie tekstu śpiewanym przez Lizę „So liebt man ein einzigmal, liebt man nur ein einzigmal. Meine liebe hüllt dich ein, du bist mein und ich bin dein!“ (Tak się kocha tylko raz. Moja miłość otula Cię, Ty jesteś mój, a ja jestem Twoja – tłum. wł.) kompozytor zaczyna w dolnym rejestrze, by potem wypłynąć z melodią na wysokie A, umożliwiając Lizie pełne wyznanie miłości Sou-Chongowi (patrz przykład nutowy nr 84)

Przykład nutowy nr 84 Duett Lizy i SouChong’a “Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt”¹⁸³



¹⁸² F. Lehár, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act II. Edition Glocken Verlag 1957.s.48*

¹⁸³ Tamże.

Bohater w odpowiedzi śpiewa „Sag, du Süße, fühlst du auch so wie ich des Himmels hauch” (powiedz ukochana, czy tak jak ja odczuwasz powiew nieba - tłum.wł.) (patrz przykład nutowy nr 85)

Przykład nutowy nr 85 Duett Lizy i SouChong’a “Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt”¹⁸⁴



Fragment powtarzany A' (takty 85-116) rozwija się według wzoru fragmentu A. Dodatek stanowią takty 117-127, tutaj kompozytor stosując metodę śpiewu na zmianę oraz homofonicznego przetworzenia ostatnich czterech taktów kończy duet.

Lehar wyspecjalizował się w zastosowaniu kontrapunktu do celów dramaturgicznych.¹⁸⁵ W operetce zastosował niektóre charakterystyczne dla Orientu instrumenty muzyczne jak er hu, guzheng czy flety, tworząc tym samym orientalną atmosferę muzyki. Również w chórach operetki często korzystano z wschodnich elementów muzycznych. Te części miały związek głównie z dużymi scenami jak bankiety, uroczystości. W niektórych inscenizacjach wręcz włączano orientalny taniec jak na przykład tradycyjny chiński taniec ludowy. Duet "Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt" z operetki *Das Land des Lächelns* Franza Lehára to jeden z najbardziej wzruszających i romantycznych momentów w całym dziele. Ten duet, wykonywany przez główne postacie operetki, jest często postrzegany jako kulminacyjny punkt ich romantycznej opowieści. Utwór jest zbudowany w klasycznej, harmonijnej formie, która pozwala na płynne przechodzenie między partiami

¹⁸⁴ F. Lehar, *Das Land des Lächelns Vocal Score Act II. Edition Glocken Verlag 1957.s.48-49*

¹⁸⁵ Stanley Sadie&John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2012*, XII volumes Franz Lehar.

solowymi a wspólnymi momentami. Tonacja utworu jest typowa dla romantycznych operetek, podkreślając ciepło i głębię emocjonalną. Melodia jest wyraźnie liryczna, z bogatymi, porywającymi frazami, które pozwalają na pełne wyrażenie emocji przez śpiewaków. Rytm jest przeważnie spokojny i miarowy, co dodatkowo wzmacnia uczuciowy charakter utworu. Harmonia w tym duecie jest zróżnicowana, z pełnymi akordami i subtelnie zastosowanymi modulacjami, które wzbogacają muzyczną teksturę. Wykorzystanie dyskretnych zmian tonacji wzmacnia emocjonalny wyraz duetu. Orkiestracja wspiera śpiewaków i nie dominując nad nimi. Użycie smyczków, dętych drewnianych oraz delikatnych akcentów instrumentów perkusyjnych pomaga w stworzeniu romantycznej atmosfery. Ten duet wymaga nie tylko doskonałej techniki wokalne, ale także miękkiego zaatakowania dźwięku. Ważne jest, aby śpiewacy byli w stanie oddać subtelności i niuanse emocjonalne tekstu oraz muzyki. "Wer hat die Liebe uns ins Herz gesenkt" jest wyrazem głębokiej miłości i połączenia między dwoma głównymi postaciami. Tekst odzwierciedla uniwersalne pytania o naturę i pochodzenie miłości, co dodaje warstwy uniwersalnego, ludzkiego doświadczenia do romantycznej opowieści operetkowej. Duet ten jest często interpretowany jako moment, w którym postacie przyznają się do swoich uczuć i głębokości swojej wzajemnej miłości. W wykonaniu scenicznym, ten duet stanowi wyzwanie dla śpiewaków, którzy muszą nie tylko zaśpiewać lekko, ale też z namiętnym wyrazem prowadzić frazę, uważając, by dźwięk, w fragmentach *forte* pozostał okrągły, z przestrzenią. Jego popularność w repertuarze operetkowym wynika zarówno z piękna muzycznego, jak i z głębokiego emocjonalnego rezonansu, który znajduje z publicznością.

4. 5. "Uśmiech i radosna miłość" oraz "Porzucenie konfliktu kulturowego"

Operetka Lehára *Das Land des Lächelns* wzbudza w odbiorcy nieoczekiwane poruszenie emocjonalne. Tylko powierzchownie oferuje ona widzom to, czego mogli pragnąć na początku dzieła: nieco orientalnej atmosfery, odrobinę zaspokojenia tęsknoty za pełnym przygód życiem w obcym kraju, trochę wglądu w bytowanie wyższego społeczeństwa i oczywiście miłość, nawet jeśli tylko zasugerowaną. Jednak Lehár na końcu operetki zabiera to wszystko z powrotem. W odległej Krainie uśmiechu rzeczywiście stały jest tylko uśmiech, za którym kryją się pradowe i surowe zwyczaje - takie życie jest zupełnie niemożliwe dla Europejczyka. Mimo tylu energicznych i rozmarzonych motywów melodycznych, mimo tylu radosnych chińskich elementów muzycznych, miłość nie może w tej operetce urosnąć ani rozkwitnąć, lecz musi upaść. Na końcu historii wracamy do punktu wyjścia, bez satysfakcji, wzbogaceni jedynie o gorzkie doświadczenie, a konflikt kulturowy między Wschodem a Zachodem jest żywo widoczny.

4. 5. 1. "Wiedeńska miłość, chiński uśmiech"

**„Jednak myśli Lisy od zawsze kierowały się ku ekscytującemu i
niezwyktemu życiu, szukały tego, co odległe: odkąd poznała księcia Sou-Chonga
rozwinęła żywe zainteresowanie wszystkim, co chińskie.”¹⁸⁶**

Początek współczesnej baśni rozbrzmiewa cicho w tle: "und wenn sie nicht gestorben sind" ("i jeśli nie umarli"). Założenia fabuły wydają się oczywiste - mamy oto do czynienia z klasyczną operetką wiedeńską. Jednak egzotyczny urok Dalekiego Wschodu jest krótkotrwały. Sou-Chong, chiński książę ukształtowany przez kulturę

¹⁸⁶ Anton Wurz 2002, *Reclams Opern- und Operettenführer*, Reclam, Ditzingen Press. s. 159.

wschodu, nauczył się od dzieciństwa tłumić pragnienia i impulsy. Język, zwyczaje i tradycje dalekich Chin są wciąż nieznane, dla pochodzącej z arystokracji Lizy. Kiedy Sou-Chong, dyplomata, przebywa w Wiedniu, hrabianka Liza zakochuje się w nim od pierwszego wejrzenia. Uznaje nawet, że powściągliwość Sou-Chonga jest korzystną odmianą w porównaniu z jej europejskimi wielbicielami. Gdy jej ukochanemu zostaje wyznaczony termin powrotu, Austriaczka decyduje się podążyć za nim do Chin, pomimo licznych ostrzeżeń. Oboje stopniowo zdają sobie sprawę, że etykieta i tradycja uniemożliwiają trwanie ich miłości. Ostatecznie nieznajomość różnic kulturowych i nieumiejętność komunikowania się doprowadzają do katastrofy. W chwili złości, kiedy Liza decyduje się powrócić do domu, Sou-Chong obraża ją, sugerując, że w każdej chwili może jej ściąć głowę. Kierowana pragnieniem powrotu do dawnego życia, planuje uciec z pałacu z Gustlem. Sou-Chong udaremnia jej plan, ale zdaje sobie sprawę, że nie jest w stanie nawet przemocą zatrzymać ukochanej.

„Immer nur lächeln und immer vergnügt - Doch wie's da drin aussieht geht niemand was an.”

“Zawsze z uśmiechem, zawsze szczęśliwy - Ale jak to wygląda wewnątrz, to niczyja sprawa.”

Los Sou-Chonga pozostaje taki sam: uśmiech pomimo bólu i trudności. W tej operetce Chiny są największym przegranym, przynajmniej na pierwszy rzut oka. Młoda Liza, przed chwilą ekstatycznie zakochana, po tym jak zderza się z obcym i niezrozumiałym dla niej światem, porzuca „swojego” księcia.

Jak zauważa Jochen Biganzoli w swoim komentarzu do *Das Land des Lächelns*, Lehár nie porównuje bynajmniej chińskich i europejskich realiów, lecz pokazuje, że w obu kulturach ludzie przeżywali trudności.¹⁸⁷ Ta operetka zdobyła popularność, ponieważ dotyka czegoś obecnego w każdej kulturze. Surowość rozdzielności pomiędzy uczuciem miłości a społecznymi ograniczeniami staje się jasna, gdy Sou-Chong wypowiada wciąż powracające motto „zawsze z uśmiechem”.

¹⁸⁷ LANDESTHEATER EISENACH: https://www.biganzoli.de/de/Land_des_Lachelns_Material.html

Nie była to bynajmniej pierwsza próba wykorzystania egzotyki na scenie operetkowej jako środka przedstawiającego aktualne problemy, ale to dzięki tej operetce Lehárowi i jego librecistom Ludwigowi Herzerowi i Fritzowi Löhnerowi, udało się przetworzyć współczesny konflikt wartości w kulturowe arcydzieło. Jest więc zrozumiałe, dlaczego *Das Land des Lächelns* stała się największym sukcesem kompozytora po *Die lustige Witwe*.

4. 5. 2. Rezygnacja jako zjawisko społeczne

Rezygnacja, odejście, wyrzeczenie - niekoniecznie są to pierwsze słowa, które przychodzą na myśl, gdy mowa o operetce.

Mimo to czworo bohaterów *Das Land des Lächelns* oddaje się rezygnacji w dziwnej jednomyślności. Jeszcze bardziej komplikuje sprawę to, że ciężar tego wyrzeczenia nie jest skoncentrowany na losach pojedynczych ludzi, lecz ujawnia się jako szerokie zjawisko społeczne. Na początku można przypuszczać, że miłość w tej operetce nie przetrwa długo z powodu ogromnych różnic kulturowych. Lehár nie napisał *Das Land des Lächelns* jako utworu porównującego życie w Chinach z życiem w Europie. Wręcz przeciwnie, jego dzieło stanowi odbicie europejskiej wrażliwości emocjonalnej. Egzotyczne elementy w fabule to tylko zakamuflowana przypowieść o niezdolności lub nieumiejętności nawiązania międzykulturowej relacji miłosnej.

Jednak w przeciwieństwie do ponurej rzeczywistości, muzyka Lehára z głęboką szczerością ukazuje wszystkie pragnienia, utopijne dążenia i marzenia ludzi, którzy nie mają siły, by je urzeczywistnić. W *Das Land des Lächelns* otwarte i niesatysfakcjonujące zakończenie jest rzadko spotykanym w operetkach. Takie rozwiązanie stworzyło także nowe możliwości twórcze dla tego gatunku, przełamując

tradycyjny model, w którym zawsze zakończenie było szczęśliwe. Sprawilo to, że operetka zaczęła odkrywać nowe możliwości dramaturgiczne.

Katastrofa ma oczyszczający efekt raczej współczucia niż przerażenia lub jak Theodor W. Adorno napisał: reprezentuje "wartości epoki, która właśnie wewnętrznie coś straciła, ale nadal chce się tego trzymać na zewnątrz."¹⁸⁸

4. 5. 3. Wizerunki kobiet w Pekinie i Wiedniu w systemie feudalnym

Srebrzyście skrząca się operetka zakłada niepowodzenie miłości.

Wiedeńska publiczność bez wątpienia zdawała sobie sprawę, w jakim stopniu wyrzeczenie i umiar były zgodne z obowiązującymi wówczas normami, zwłaszcza w tak zwanych "wyższych sferach". Skargi Lizy, dotyczące ignorowania jej na dworze w Pekinie wydają się mieć prawdziwy historyczny wzór na dworze wiedeńskim. W tanecznej melodii „In Salon zur blau'n Pagode” Mi sprzeciwia się przyporządkowaniu kobiety, czyli normom obowiązującym na dworze cesarskim w Pekinie. Tak zarysowany obraz oczekiwań wobec kobiet jest zadziwiająco podobny do opisu, który znajdujemy w biografii następcy habsburskiego tronu, arcyksięcia Franciszka Ferdynanda autorstwa Theodora von Sosnosky'ego z 1929 roku: „Franciszek Ferdynand nie dawał żadnej kobiecie prawa do ingerowania w sprawy polityczne. Jego dewizą było:” Kobiety są przynależne do kuchni, piwnicy i łóżka”.¹⁸⁹ Jak widać rozbieżności kulturowe są w równej mierze niesprawiedliwe dla kobiet.

¹⁸⁸ Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufkl Philosophische Fragmente*. Amsterdam 1947/ Translation by Cao Weidong&Qu Jingdong, Shanghai People's Publishing House,2006, s. 161.

¹⁸⁹ Viktor Bibl: *Thronfolger*, Musarion Verlag München 1929, s. 248.

4. 6. Struktura wyważenia dramaturgicznego pomiędzy lekkością przekazu, charakterystycznego dla operetki, a dramatem.

Pytanie, które się pojawia to: jak pogodzić poważne treści z oczekiwaną formą komediową? Kompozytor wybrał zarówno bohaterów jak i sceny, które mają ten element buffo zapewnić. Lekkość przejawia się np. w duecie „Zig, zig, zig ... Wenn die Chrysanthemen blühen” (Kiedy kwitną chryzantemy – tłum.wł.) Gustl’a i Mi. Chińska księżniczka Mi i hrabia Gustl są, jak para komicznych kochanków i w oczywisty sposób należą do komedii; także dowcipny i humorystyczny zarządca eunuchów dodaje komediowego kolorytu scenom, w których się pojawia.

Z kolei to, co można nazwać ciężarem dramatu wynika z fabuły - - kulturowe różnice i konflikt, które są w rzeczywistości sednem nadrzędnej treści. Na przykład różne formy małżeństwa są przyczyną ostrego konfliktu pomiędzy Sou-Chongiem i Lisą. Idee demokratyczne są duszą zachodnich klas posiadających. Wychowana w Austrii Lisa oczywiście nie może zrozumieć, dlaczego Tschang sprzeciwia się małżeństwu między dwojgiem, wyraźnie kochających się ludzi. Tym bardziej jest dla niej nieznośne, że Sou-Chong ma poślubić cztery żony jednocześnie, nawet jeśli ma to być jedynie formalne małżeństwo. Poprzez tytuł *Das Land des Lächelns* oraz arię tenorową „Immer nur lächeln”, kompozytor wskazuje na pewne ogólne rozumienie chińskiego sposobu myślenia, według którego Chińczycy zwracają dużą uwagę na to, jak są postrzegani przez innych i jak duże znaczenie przywiązują do "zachowania twarzy". Sou-Chong, godząc się na ślub z nieznanymi żonami, zdaje sobie sprawę, że utraci Lisę, która powróci do swojego rodzinnego kraju. W ten sposób "wolność" staje się dla niego jedynie niedosięgłym, skrytym w sercu marzeniem.

Do pewnego stopnia *Das Land des Lächelns* Lehára jest o wiele lepszą interpretacją dalekich Chin niż *Turandot* Pucciniego. Lehár stosunkowo wiernie wprowadził do tego utworu chińskie zwyczaje, kulturę i poglądy, a także nie budował

osobowości postaci na "Oriencie we własnym rozumieniu". Tego nie udało się osiągnąć Pucciniemu. Być może w tym tkwi sekret sukcesu tego dzieła: operetkę zwykle łatwo traktować z wyższością, ale Lehár obdarzył swoją partyturę pewną kompletnością i muzyczną energią. Pod maską egzotycznej nastrojowości, przenosi nas do odległego świata, by ostatecznie opowiedzieć historię, która mogłaby się wydarzyć tuż obok.¹⁹⁰

Powrót Lisy do Wiednia nie jest szczęśliwym zakończeniem. Mi, która uwierzyła we frywolną miłość Gustla, okazuje się tak samo oczywistą przegraną jak Sou-Chong. Kompozytor pokazuje zarówno chińskie spojrzenie na obcokrajowców: nie rozumiecie naszego "zawsze z uśmiechem, zawsze radośnie", ale też perspektywę obcokrajowców: nie rozumiecie naszej "wolności do miłości, wolności do porzucenia".

Zdolność Lehára do "prostego przedstawiania trudnych spraw pokazuje głębię i mądrość.

¹⁹⁰ R. Traubner, (1983) *Operetta: A Theatrical History*, Taylor&Francis Publishing 2003, s. 184.

5. Rozdział Piąty Podsumowanie: „Zorientalizowany” Wschód

Said wskazał, że "Orient nie jest bytem naturalnym"¹⁹¹ lecz jest wyimaginowanym światem, sztucznie skonstruowanym, dalekim od prawdziwego Wschodu. W oczach ludzi Zachodu Wschód był od czasów starożytnych postrzegany jako „inny”, istniejący marginalnie. Zachód często oceniał Wschód z własnej, subiektywnej perspektywy i postrzegał Wschód jako pasywny, niezdolny do obiektywnego i skutecznego wyrażania siebie, a przynajmniej do wyrażania w zrozumiały dla Zachodu sposób. Pod działaniem takiej koncepcji stopniowo wykształcił się ogromny system dyskursu o Oriencie, o wyrażnie "zachodniocentrycznym" kolorycie.

Jak powiedział Said: „Wszystko, co dotyczy orientalizmu, jest umiejscowione poza Wschodem; znaczenie orientalizmu jest bardziej zależne od Zachodu niż od Wschodu.”¹⁹² Wschód zostaje opisany jako przedmiot studiów. Widać stąd, że Wschód w dyskursie, jest wytworem wyobraźni ludzi Zachodu, Wschodem „zorientalizowanym” i nie ma zbyt wiele wspólnego ze Wschodem rzeczywistym.

Z perspektywy tak rozumianego orientalizmu widzimy, że obaj kompozytorzy traktowali Orient odmiennie. Biorąc za punkt wyjścia sytuację polityczną w Europie i popularność orientalnych elementów muzycznych, Lehár zaproponował w *Das Land des Lächelns* nową koncepcję operetki. Chiny w jego dziele nie zostały przedstawione jako niezrozumiały i negatywny świat, a tło kulturowe dramatu jest z grubsza zgodne z rzeczywistą sytuacją w obu przedstawianych krajach. Z kolei dwie opery Pucciniego wyrażają na różne sposoby narracyjne ten sam temat. Wschód istnieje wyłącznie w wyobraźni kompozytora i stanowi swego rodzaju niesamodzielny byt, którego najważniejszą rolą jest bycie "innym". W twórczości, reprezentowanej przez opery Pucciniego, poprzez zmieszanie fikcji, historii, legend i bardzo niewielkiej dawki

¹⁹¹ Said, E(1999); *Orientalizm*; Beijing Sanlian Bookstore, s. 6.

¹⁹² Tamże, s. 29.

rzeczywistości, następuje skonstruowanie obrazu ciepłego, romantycznego, nieosiągalnego a zarazem pożądanego Wschodu, w którym Zachód poszukuje inspirującej orientalnej baśniowości.

Dzisiejszy obraz wymiany kulturalnej jest na zupełnie innym poziomie. Możliwość podróży, bardzo silna tendencja rozwoju zachodniej kultury muzycznej w Chinach, kontakt z muzykami z Japonii, Korei, Chin przyczyniają się do lepszego rozumienia istoty odmienności kulturowej, a jednocześnie pozwalają na znajdowanie punktów wzajemnego ubogacenia. Nie są to już tylko wyłącznie wyobrażenia, ale możliwość rzeczywistej wymiany myśli, zdobyczy naukowych czy spuścizny twórczej. Fascynacja Orientem w analizowanych dziełach to znacznie więcej niż tylko użycie niektórych instrumentów lub harmonii. Jest w nim poszukiwanie elementów przekazu dramaturgicznego, zrozumiałego dla Wschodu jak i Zachodu. Pomimo niektórych niedoskonałości w librettach, są to dzieła, które królują na deskach scen światowych i jako takie wzruszają i bawią także widza w obecnych czasach. Mam nadzieję, że praca przyczyni się do lepszego rozumienia specyfiki omawianych postaci i dzieł, wraz z ich bogactwem i urokiem w sferze muzycznej i wykonawczej. Na końcu bardzo dziękuję mojemu Promotorowi prof. dr hab. Robertowi Cieśli za cenne sugestie, opiekę i bardzo duży rozwój wokalny. Jestem także wdzięczny za wszystkie cenne uwagi, które otrzymałem podczas zdawania egzaminów doktorskich od Profesorów, pracujących na Wydziale Wokalno-Aktorskim oraz za dużą życzliwość.

BIBLIOGRAPHY

Bibl Viktor (1929): Thronfolger, Musarion Verlag München

Boulanger Nicolas Antoine (1972) Recherches sur l'origine du despotisme oriental
Réédition : Paris, Hachette,

Biganzolis Jochen (2006) Wissen Sie vielleicht, wie man hier heraus kommt—”Das
Land Lëchelns”eine analyse der inszenierung im landesthater Eisenach Freie
Universität Berlin Theaterwissenschaftliches Seminar

Budden Julian (2002), 229. The 1889 and 1990 Exposition Universelle introduced
composers such as Debussy to Balinese, Javanese, Chinese and Japanese music.

Chen Ying(2003) "Orientalism" and "Western" discourse power-Reflections on Said's
"Orientalism". Seeking Truth Academic Journal

Condorcet.M (1795);Condorcet's *Sketch for a Historical Picture of the Progress of
the Human Spirit Translation by He zhaowu&He Bing1998 ,Sanlian Publishing
House*

Carner.M(1985) Giacomo Puccini,Tosca.Cambridge University Press

Carner.M(1936) The exotic element in Puccini.The Musical Quarterly

Carner, M(1956) *Puccini: A Critical Biography*. London: The Garden City.

Cheng YaHui (2008) The Harmonic Representation of the Feminine in Puccini
Florida State University Libraries

Corse, S. (1983). *Mi chiamano Mimi: The role of women in Puccini's opera*. The
Opera Quarterly

Ding Rongsheng,(2004)*Encyclopedia Of Taiwan*; China Times Newspaper

Davis Andrew (2010). Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style. Bloomington,
Indiana: Indiana University Press.

Demel, W. (2001). The images of the Japanese and the Chinese in early modern

- Europe: Physical characteristics, customs and skills. A Comparison of different approaches to the cultures of the Far East.
- Defoe.D(2012)The Adventures of Robinson Crusoe/Translation by HuangYe,Shanghai Translation Publishing House
- Dsitante Luciana(2013) L'orientalismo Di Giacomo Puccini Pubblica con la rivista ASSODOLAB
- Davis Andrew (2010) Il Trittico,Turandot,and Puccini's Late Style Indiana University Press
- Fuchs, T. (2006). The European China-receptions from Leibniz to Kant. (Martin Schonfeld Trans.).
- Folch-Couyoumdjian Francesca (2019)Spectacular Orientalism: Finding the Human in Puccini's Turandot Pontifical Catholic University of Chile,
- Guo Zhonghua (2018), from praise to derogation---Orientalism on the image of China. Journal of Sun Yat-sen University (Social Science Edition)
- He, C. (2012). The ambiguities of Chineseness and the dispute over the "homecoming" of *Turandot*. *Comparative Literature Studies*
- Hung, H. (2003). Orientalist knowledge and social theories: China and the European conceptions of East-West differences from 1600 to 1900.
- Hoigsheim, P. (1945). Voltaire as anthropologist. *American Anthropologist*.
- Huang Xiaogou(2007) Nanjing University Press
- Joanie Brittingham (2009) Developments in Viennese Operetta in Johann Strauss,
- Korsakov Rimsky -"Scheherazade" no.3 Мlody książę i księżniczka Complete Collected Works (Полное° собрание° сочинений), Vol.22.Moscow: Muzgiz, 1956. Plate M. 25794 Г.
- Jacobsen, S. G. (2013)Chinese Influences or Images? Fluctuating histories of how enlightenment Europe read China. Published By: University of Hawai'i
- Korsakov Rimsky (1931) *Scheherazade*, Eulenburg edition.

- Lehar Franz (1955) ,Der Zarewitsch,Glocken Verlag
- Liang QiChao(1901) *On Chinese Cultural History*, Commercial Press
- Liao JianGuo (1990). “Of writing words for music which is already made”: “Madame Butterfly, Turandot” and Orientalism. *Cultural Critique*, 16
- Li Cheng (2009) *Imaging the Chinese on early American stage and screen*. Shanghai Jiao Tong University.
- Lafcadio Hearn.(1949) *The Selected Writings of Lafcadio Hearn* [M] . New York: Citadel Press.
- Li Chongguang(2009). Basic Music Theory. Hunan Literature and Art Publishing House.
- Lehmann, Jean-Pierre(1984). Images of the Orient,
- Melvin,S.,&Cai,J.(2010). *Turandot in China*: rejected, reinterpreted, reclaimed. *The Opera Quarterly*
- Metzger, S. (2003). Ice queens, rice queens, and intercultural investment in Zhang Yimou’s *Turandot*. *Asian Theatre Journal*.
- Marchetti, G. (1994). *Romance and the “yellow peril”*: Race, sex and discursive strategies in Hollywood fiction. Berkley, London: University of California Press.
- Ma Ye (2011) Orientalism in Opera Japan and China in Puccini Opera. Academic
- Puccini.G(1907) ,Madama Butterfly vocal score ,Edition Ricordi
- Puccini.G(1926) ,Turandot vocal score ,Edition Ricordi
- Said .E(1999); *Orientalizm*; Beijing Sanlian Bookstore
- Sharp, J. R. (1996). Gendering nationhood. In Nancy Duncan (Ed.), *BodySpace*: Destabilizing geographies of gender and sexuality
- Theodor.W. Adorno.(1947) Dialektik der Aufkl Philosophische Fragmente. Amsterdam 1947/ Translation by Cao Weidong&Qu Jingdong, Shanghai People's Publishing House,2006.

Taiwan Chung Hwa Book Company, (1988) Concise Encyclopedia Britannica
Compilation Department. Concise Encyclopedia Britannica Chinese Edition Volume
16

Uchida, A. (1998). The Orientalization of Asian women in America. *Women's Studies International Forum*.

Wang Weihua(2019) Chinese Traditional Cultural Elements in Turandot from the
Perspective of Orientalism Putian University

Wheeler Phillip Borg , Hyperion record notes

Wurz Anton 2002, *Reclams Opern- und Operettenführer*, Reclam, Ditzingen Press.

Wilson, A. (2005). Modernism and the machine woman in Puccini's "Turandot".
Music & Letters

Windschuttle Keith(1999) The New Criterion

Xia ruichun (1995) German thinkers on China; JiangSu Publishing House.

Yang Yandi(2008). Opera misunderstanding. Wenhui paper.

Yu Hong (2018) The Ambiguity of Turandot; An Orientalist Perspective Jinling
College of Nanjing University, China

Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, eds. *Locating East Asia in Western Art Music*
(Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004), xvi. This book is a collection of
essays that center on the intercultural fusion of postwar Eastern and Western music.
Also see Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben, eds.
"East Asia: China, Japan, and Korea," *The Garland Encyclopedia of World Music*,

Zeng SiYi (2020) Fyodor Dostoevsky's *Crime and Punishment* . Jiangsu Phoenix
Literature and Art Publishing House.

Zou YaYan (2018)Madame Butterfly and Chinese Princess – exotic oriental
imagination Journal of Tianjin Normal University (social science) Sun No 261

Zhang zhibin(2006).Vocal music teaching theory and practice.People's Publishing
House

Zhonghua shuju”*Chronologia dyplomatów chińskich i zagranicznych w czasach
dynastii Qing*”中华书局,《清季中外使领年表》1985. s. 271

[https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._5_\(Saint-Saëns\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._5_(Saint-Saëns))

<https://www.musicweb-international.com/SandH/2004/Jan-Apr04/seraglio93.htm>

[https://www.apemusicale.it/joomla/it/recensioni/58-opera/opera-2021/12341-milano-
l-italiana-in-algeri-13-09-2021](https://www.apemusicale.it/joomla/it/recensioni/58-opera/opera-2021/12341-milano-l-italiana-in-algeri-13-09-2021)

[https://imslp.org/wiki/Isramey,_Op.18_\(Balakirev,_Mily\)](https://imslp.org/wiki/Isramey,_Op.18_(Balakirev,_Mily))

https://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_van_Dieren#cite_note-23

https://www.murashev.com/opera/Turandot_libretto_English_Italian

[https://baike.baidu.com/item/%E4%BB%A5%E8%8C%B6%E4%BB%A3%E9%85%
92/4395170#reference-1](https://baike.baidu.com/item/%E4%BB%A5%E8%8C%B6%E4%BB%A3%E9%85%92/4395170#reference-1)

Podziękowanie

Bycie autorem tego badania jest dla mnie wielkim zaszczytem. Przed rozpoczęciem studiów doktoranckich studiowałam i pracowałam we Włoszech, tworzyłam głównie po włosku i nigdy nie miałam styczności z operetkami. Ponieważ w 2019 roku zakończyła się moja praca w Operze w Bolonii, nie chciałam przerywać nauki. Przypadkiem poznałam Profesora Roberto Cieślę pod koniec 2019 roku. Bardzo czułam, że Profesor Roberto był profesjonalistą, zabawnym, miłym i życzliwym człowiekiem. Był przystępny i od razu zdecydowałam się ubiegać o stopień doktora na Uniwersytecie Muzycznym Chopina w Warszawie. Kiedy oficjalnie zapisałam się na kurs artystyczny, profesor ułożył dla mnie odpowiedni repertuar, bazując na moim doświadczeniu edukacyjnym i typie głosu. Pracowaliśmy nad wieloma utworami i ostatecznie zdecydowaliśmy o kierunku moich badań doktoranckich. Byłam bardzo podekscytowana, ponieważ profesor przez wiele lat pracował w Niemczech i dogłębnie studiował dzieła niemieckie, połączył dzieła niemieckie z dziełami włoskimi i poprosił mnie o przeprowadzenie badań na ten sam orientalny temat. To właśnie szeroka i przyszłościowa wizja akademicka profesora, a także zachęta i wsparcie, jakie udzielił mi w procesie uczenia się, dodały mi motywacji i pewności siebie do ukończenia tego projektu. Podczas studiów doktoranckich profesor Robert Ciesla poprawiał mnie i udzielał wskazówek za każdym razem, gdy popełniałam błędy na zajęciach. W czasie studiów doktoranckich, dzięki starannemu prowadzeniu profesora, zdobyłem III miejsce w grupie wokalne Konkursu Muzyków Francuskich. Wyniki. Podczas pisania pracy osobiście zapoznałem się z błędami pisarskimi i koncepcjami zawartymi w pracy, byłem pod wielkim wrażeniem rygorystycznej postawy dydaktycznej i szerokiego umysłu prowadzącego. Chciałbym także podziękować mojej rodzinie i przyjaciołom w Chinach za ich ogromne wsparcie.