

UNIwersYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA
WYDZIAŁ WOKALNO-AKTORSKI

Dziedzina: sztuki
Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

YIRONG XIA

WYBRANE ARIE MEZZOSOPRANOWE Z OPER FRANCUSKICH
DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU

ANALIZA TECHNIK WYKONAWCZYCH I INTERPRETACJA ARII
ORAZ ICH ZASTOSOWANIE W NAUCE ŚPIEWU W CHINACH

Opis dzieła artystycznego

Promotor: prof. UMFC dr hab. Krystyna Jaźwińska-Dobosz
Przekład z j. chińskiego: Sebastian Jurgiel

Warszawa 2024

Spis treści

DZIEŁO ARTYSTYCZNE	4
WPROWADZENIE	5
1. TŁO BADAWCZE	5
2 CEL I ZNACZENIE BADAŃ	6
2.1. Cel badawczy	6
2.2 ZNACZENIE BADAWCZE	7
2.2.1 Znaczenie teoretyczne	7
2.2.2 Znaczenie praktyczne	8
3 STATUS BADAŃ W CHINACH I NA ŚWIECIE	8
3.1 Aktualny stan badań zagranicznych	8
3.2. Stan badań w Chinach	11
3.3 Przegląd badań	22
4. METODY BADAWCZE	22
ROZDZIAŁ 1. ARIE MEZZOSOPRANOWE W OPERZE FRANCUSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU	23
1.1 FRANCJA W DRUGIEJ POŁOWIE XIX WIEKU	23
1.1.1 Sytuacja polityczna i kulturowa Francji	23
1.1.2 Rozwój opery francuskiej	24
1.2 ROZWÓJ GŁOSU MEZZOSOPRANOWEGO W OPERZE FRANCUSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU	26
1.2.1 Pojawienie się mezzosopranu koloraturowego	26
1.2.2 Pojawienie się ról mezzosopranowych we francuskiej operze lirycznej	30
ROZDZIAŁ 2. WYBRANE ROLE MEZZOSOPRANOWE W OPERZE FRANCUSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU	32
2.1 POSTAĆ MAŁGORZATY Z OPERY „LA DAMNATION DE FAUST” HEKTORA BERLIOZA	32
2.1.1 Hektor Berlioz – nota biograficzna	32
2.1.2 Okoliczności powstania opery „Potępienie Fausta”	34
2.1.3 Zarys fabuły opery „Potępienie Fausta”	37
2.1.4 Postać Małgorzaty	38
2.2 DALILA Z OPERY „SAMSON ET DALILA” KAMILA SAINT-SAËNSA	39
2.2.1 Kamil Saint-Saëns – nota biograficzna	39
2.2.2 Okoliczności powstania opery	41
2.2.3 Zarys fabuły	42
2.2.4 Postać Dalili	43
2.3 CHARLOTTA Z OPERY „WERTHER” JULES’A MASSENETA	43
2.3.1 Jules Massenet – nota biograficzna	43
2.3.2 Okoliczności powstania opery	45
2.3.3 Zarys fabuły	45
2.3.4 Postać Charlotty	46
2.4 MIGNON Z OPERY „MIGNON” AMBROISE’A THOMASA	47

2.4.1 Anbroise Thomas – nota biograficzna	47
2.4.2 Okoliczności powstania opery	47
2.4.3 Zarys fabuły	48
2.4.4. Postać Mignon	49
ROZDZIAŁ 3. ANALIZA WYBRANYCH ARII MEZZOSOPRANOWYCH	50
3.1 ANALIZA ARII MAŁGORZATY Z OPERY „LA DAMNATION DE FAUST”	50
3.1.1 Analiza muzyczna arii	50
3.1.2 Problemy techniczne i interpretacyjne arii Małgorzaty	53
3.2 ANALIZA ARII DALILI Z OPERY „SAMSON I DALILA” KAMILA SAINT-SAËNSA	54
3.2.1 Analiza arii <i>Printemps qui commenc</i> (Wiosna, która się zaczyna).....	(54
3.2.2 Problemy techniczne i interpretacyjne arii	56
3.2.3 Analiza muzyczna arii <i>Amour, viens aider ma faiblesse</i> (Miłości, przyjdź pomóż mojej słabości)	56
3.2.4 Problemy techniczne i interpretacyjne arii	63
3.2.5 Analiza arii <i>Mon cœur s’ouvre à ta voix</i> (Moje serce otwiera się na twój głos)	64
3.2.6 Problemy techniczne i interpretacyjne arii	67
3.3 ANALIZA ARII CHARLOTTY Z OPERY „WERTER” JULES’A MASSENETA	67
3.3.1 Analiza arii <i>Werther, Werther...</i>	67
3.3.2 Problemy techniczne i interpretacyjne arii	72
3.3.2 Analiza arii <i>Va! Laisse couler mes larmes</i>	73
3.3.3 Problemy techniczne i interpretacyjne arii	75
3.4 ANALIZA ARII MIGNON Z OPERY “MIGNON” AMBROISE’A THOMASA	76
3.4.1 Analiza muzyczna arii	76
3.4.2 Problemy techniczne i interpretacyjne arii	81
ROZDZIAŁ 4. ZASTOSOWANIE MEZZOSOPRANOWYCH ARII OPEROWYCH W NAUCZANIU ŚPIEWU	82
4.1 AKTUALNA SYTUACJA W NAUCZANIU MEZZOSOPRANU W CHINACH	82
4.1.1 Problemy napotymane przez studentów	82
4.1.2 Problemy napotymane przez nauczycieli	84
4.2 METODY NAUCZANIA MEZZOSOPRANU	85
4.2.1 Określenie typu głosu	85
4.2.2 Ćwiczenie podstaw śpiewu	85
4.2.3 Wybór odpowiedniego repertuaru	88
PODSUMOWANIE	90
WNIOSKI I PERSPEKTYWY	90
PODZIĘKOWANIA	91
WYKAZ TABEL	93
WYKAZ PRZYKŁADÓW NUTOWY	94
BIBLIOGRAFIA	95

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Płyta CD

ARIE OPEROWE FRANCUSKICH KOMPOZYTORÓW II POŁOWY XIX WIEKU

YIRONG XIA

MEZZOSOPRANO

Wang Xiang – fortepian

1. H. Berlioz – *D'amour l'ardente flemme...* – aria Małgorzaty z IV aktu op. „Potępienie Fausta” (8:04)
2. C. Saint-Saëns – *Printemps qui commence...* – aria Dalili z I aktu op. „Samson i Dalila” (5:08)
3. C. Saint-Saëns – *Amour, viens aider ma faiblesse...* – aria Dalili z II aktu op. „Samson i Dalila” (4:16)
4. C. Saint-Saëns – *Mon coeur s'ouvre à ta voix...* – aria Dalili z II aktu op. „Samson i Dalila” (6:14)
5. J. Massenet – *Werther, Werther...* – scena Charlotty z II aktu op. „Werter” (8:03)
6. J. Massenet – *Va! laisse couler mes larmes* – aria Charlotty z II aktu op. „Werter” (2:18)
7. A. Thomas – *Connais-tu le pays...* – aria Mignon z I aktu op. „Mignon” (5:33)

Nagranie zrealizowano w 2024 r.
Reżyser nagrania – **Wiktor Szymański**

Wprowadzenie

1. Tło badawcze

Opera jako sztuka wszechstronna, od dawna stanowiła centrum zainteresowania badaczy z dziedziny muzykologii w Chinach i na świecie. Opera chińska weszła w okres gwałtownego rozwoju po roku 2000. W procesie nieustannych poszukiwań coraz więcej badaczy zwracało uwagę na twórczość, wykonawstwo, badania teoretyczne i komentarze do współczesnej opery chińskiej. Opera w Chinach jako forma pochodzenia obcego, musi czerpać z doświadczeń Zachodu w zakresie technik twórczych i popularyzacji, biorąc zarazem pod uwagę lokalne uwarunkowania, aby odnaleźć własną ścieżkę rozwojową. Jak wskazują aktualne wyniki badań, uczeni chińscy nie poświęcają wiele uwagi kwestii opery francuskiej. Szkoła ta wniosła jednak znaczący wkład w rozwój opery i zawiera wiele elementów godnych bliższego zbadania. Liczne znane arie o pięknych melodiach pochodzą właśnie z oper francuskich. Koncepcje francuskich kompozytorów odnośnie kształtu muzycznego, społecznej estetyki i wartości artystycznej ich dzieł są ze wszech miar godne głębszych studiów.

Mezzosopran w Chinach to głos stosunkowo rzadki i trudny do wyszkolenia. Większa ilość arii mezzosopranowych pojawiła się w operze francuskiej dopiero w drugiej połowie XIX wieku, a role mezzosopranowe różniły się od wcześniejszych. Nie były to już postacie kobiet starych i ponurych, nie były to też postacie o męskich cechach charakteru. Ich wizerunek uległ gruntownej przemianie. Były to teraz młode postacie kobiece, piękne, urocze, o silnych osobowościach, mające odwagę kochać i nienawidzić. Kompozytorzy napisali dla nich wiele znanych i pięknych arii o urzekających melodiach, poetyckich tekstach w dziełach o ekscytującej fabule, opowiadającej o miłości. Opery takie jak „Potępienie Fausta”, „Faust” „Samson i Dalila” czy „Werther”, a nade wszystko „Carmen”, od XIX wieku weszły do kanonu klasyki operowej, a arie z nich do repertuaru koncertowego wielu śpiewaków. Te znakomite dzieła pojawiły się we Francji w XIX wieku, kiedy wydarzenia polityczne spowodowały szereg daleko idących przemian w literaturze i sztuce. Jako kraj o niezwykle rozwiniętej kulturze muzycznej, Francja była szczególnie wrażliwa na takie zmiany i tak

właśnie pojawiła się francuska opera liryczna i opera komiczna.

W XIX wieku rozwinęła się również mezzosopranowa technika wokalna. Dawni królowie sceny operowej, kastraci zniknęli już praktycznie z życia kulturalnego, pozostawiając jednak po sobie standardy estetyczne, do których ukształtowania się przyczynili. Wciąż zwracano uwagę na elastyczność oddechu oraz piękno i dojrzałość brzmienia głosu, zwłaszcza w partiach koloraturowych, których zakres dźwięku uległ teraz znacznemu poszerzeniu. W tym czasie dużą sławą cieszyła się wybitna mezzosopranistka Mary Brandon, a jej siostra Paulina Viardot oczarowała wielu ówczesnych kompozytorów swoim uroczym głosem i techniką wykonawczą, oni zaś napisali dla niej wiele pieśni na mezzosopran i arii operowych. Pojawiły się nowe operowe role mezzosopranowe o wyrazistych osobowości, jak Carmen, Dalila czy Mignon, które nie były już, jak dawniej, statecznymi w swojej dojrzałości matronami. Urok języka francuskiego oraz kompozytorzy, którzy w XIX wieku pisali opery liryczne, sprawili, że opera uzyskała nowy język muzyczny i piękne melodie. Szczególnie atrakcyjne są arie mezzosopranowe z tego okresu, stanowić więc mogą one zachętę dla studentek do aktywniejszej nauki.

2 Cel i znaczenie badań

2.1.Cel badawczy

Francuska opera, licząca sobie ponad trzysta lat historii, przeszła długą ewolucję, zarówno pod względem stylu, jak i koncepcji, a zmieniając swoją publiczność z dworskiej i arystokratycznej na szerszy ogół społeczeństwa, dokonała znaczącej transformacji formalnej. Francuskie opery zasadniczo bazują na mitach i legendach, wzbogacane są także bajkami i opowieściami moralizatorskimi, które przez pryzmat małych postaci odsłaniają idee i zasady obecne w społeczeństwie. W początkowym okresie jej rozwoju, tematyka opery francuskiej koncentrowała się głównie na gloryfikacji czynów monarchy. Na przykład, najwcześniejsze opery stworzone przez Jean-Baptiste'a Lully'ego, jednego z pionierów opery francuskiej, były adaptacjami dramatów opartych na mitologii greckiej. W początkach XVIII wieku tematyka ta zmieniła się stopniowo. Twórcy odchodzili od mitologii, zwracając się ku codziennemu życiu zwykłych ludzi, starając się ukazać aktualną sytuację społeczną i związane z nią problemy. Był to zasadniczy punkt zwrotny w rozwoju opery francuskiej. W XIX-wiecznej

operze francuskiej coraz częściej pojawiały się romantyczne lub dramatyczne historie miłosne, takie jak na przykład w operze "Carmen", co odzwierciedlało ówczesne trendy ogólnoeuropejskie. Głównymi bohaterami nie byli też już władcy, arystokraci czy królewscy dworzanie, lecz coraz częściej zwykli ludzie. Treść utworów skupiała się na psychologii postaci, a poprzez aluzje do problemów społecznych, dążono do odzwierciedlenia rzeczywistości.

Dzięki unikatowości tematów, zróżnicowaniu formy wyrazu, bogactwu melodii partii wokalnych, żywym fabułom oraz realizmowi kreacji scenicznej rzeczywistości, opera francuska bardzo szybko zyskała sobie znaczące miejsce w ówczesnej sztuce europejskiej. W drugiej połowie XIX wieku w łonie opery francuskiej wykształciły się różne nowe formy, jak opera liryczna czy operetka, a w nich wiele ponadczasowych arii, z których duża część wykonywana była przez mezzosoprany, z silną ekspresją i o wyraźnie romantycznym stylu.

Dlatego też jednym z celów niniejszej pracy jest zrozumienie sytuacji francuskiej opery z drugiej połowy XIX wieku oraz szczegółowa i dogłębna analiza partii mezzosopranowych z czterech wybranych dzieł operowych, co ma na celu ukazanie różnorodności i bogactwa opery francuskiej tego okresu. Autorka dąży również do ujawnienia i skorygowania istniejących błędnych przekonań w nauczaniu mezzosopranu w placówkach kształcenia wyższego w Chinach i zaproponowania skutecznych strategii rozwiązywania problemów występujących w nauczaniu. Stara się ona także przedstawić znaczenie partii mezzosopranowych z opery francuskiej w nauczaniu śpiewu, w nadziei przyczynienia się do dalszego rozwoju chińskiej pedagogiki wokalne.

2.2 Znaczenie badawcze

2.2.1 Znaczenie teoretyczne

Przede wszystkim na rynku podręczników pedagogicznych Państwa Środka nie ma obecnie zbyt wielu opracowań związanych z operą francuską, a jeszcze mniej jest takich, które dotyczą analizy ról mezzosopranowych w tych dziełach. W niniejszej pracy Autorka skupia się na drugiej połowie XIX wieku, będącej jednocześnie końcem okresu romantyzmu, kiedy to w ówczesnych warunkach społecznych Francji opera stała się popularną formą sztuki dla szerokiej publiczności, wytwarzając wiele interesujących dzieł. W niniejszej pracy, na

przykładzie poszczególnych mezzosopranowych partii z opery francuskiej drugiej połowy XIX wieku Autorka analizuje kolejno charakterystykę muzyczną i techniki interpretacji wybranych arii. Dzięki tej analizie chciałaby ona lepiej poznać i zrozumieć ówczesną sytuację panującą we Francji, uzupełniając zarazem luki w badaniach w tym zakresie. Ponadto przeprowadzone tu badania obejmują również analizę utworów oraz nauczanie i zastosowanie arii, co może również stanowić teoretyczne odniesienie dla miłośników opery francuskiej w nauczaniu mezzosopranu.

2.2.2 Znaczenie praktyczne

Muzyka jest szczególną formą wypowiedzi artystycznej, a opera należy do sztuk muzycznych zdolnych odzwierciedlać środowisko społeczne. Poprzez analizę opery francuskiej w drugiej połowie XIX wieku możemy zrozumieć charakterystykę wizerunkową i wokalną rolę mezzosopranowych z tego okresu, a także ówczesne francuskie uwarunkowania społeczne, co może być użyteczne również z punktu widzenia badań historycznych. Jednocześnie Autorka wybrała cztery opery, z których arie mogą stanowić punkt odniesienia w praktyce wokalne mezzosopranu. Ostatni rozdział pracy dotyczy natomiast problematyki poziomu nauczania i może on mieć także znaczenie praktyczne w dydaktyce wokalne, pomagając studentkom śpiewu w lepszym zrozumieniu sposobu wykonania i interpretacji postaci na przykładach tych wybranych klasycznych utworów.

3 Status badań w Chinach i na Świecie

3.1 Aktualny stan badań zagranicznych

Studia nad operą francuską prowadzone przez zagranicznych badaczy rozpoczęły się stosunkowo wcześnie. Już w 1956 roku amerykański muzykolog Joseph Kerman badał operę "Faust" Ch. Gounoda, publikując książkę "Opera jako dramat". Uważa on, że oceniając operę klasyczną należy przyjąć punkt wyjścia krytyki dramatycznej, nie ograniczając się tylko do badań muzycznych¹. Opera „La damnation de Faust” (*Potępienie Fausta*) Hectora Berlioza oparta jest na dramacie poetyckim „Faust” Goethego. Louis Hector Berlioz stworzył ją z

¹ Coleman: Opera jako dramat, Wydawnictwo Konserwatorium w Szanghaju, 2008

wyjątkowym artyzmem, wkładając w swoje dzieło ogrom własnych emocji i bogactwo inspiracji. Przełamał on granice odrębnych dotąd gatunków muzycznych, osiągając tym wspaniały efekt dramatyczny i tworząc wielkie i wszechstronne dzieło muzyczne, przez wielu uważanych za „perłę dramatu”.

Ponadto zagraniczni uczeni badają głównie rozwój i ewolucję francuskiej opery w XIX wieku. Na przykład Paul Henry Lang zwrócił uwagę, że w pierwszej połowie XIX wieku walka klasowa we Francji stawała się coraz bardziej zacięta, a kultura muzyczna stała się częścią tej złożonej i zaciętej walki oraz wielkich przemian. Nurt romantyzmu odcisnął swoje piętno na muzyce francuskiej, a francuska opera w tym okresie stanowiła połączenia włoskiej opery seria i opery komediowej z elementami właściwymi dla Francji². Ellen R. Welch zauważyła, że francuska *opera grande* (wielka opera) powstała pod koniec lat 20-tych XIX wieku stając się jednym z głównych gatunków opery europejskiej, na równi z operą włoską³. Trzeba przyznać, że *opera grande* jest produktem monarchii lipcowej (1830), została stworzona na zapotrzebowanie ówczesnych przemysłowców, była finansowana przez bankierów i cieszyła się powszechną sympatią społeczeństwa, potrzebującego rozrywki na wyższym poziomie. Pod wpływem francuskiego nurtu literackiego, twórcy fabuł *opery grande* w większości wykorzystywali współczesne wątki historyczne, przywiązując dużą wagę do efektów wizualnych scen, podkreślając ich rozmach, tworząc styl pełen przepychu i muzykę na wielką skalę, połączoną z pięknem scen baletowych. W operach tych nie było dialogów mówionych, całość była śpiewana od początku do końca i dopełniona muzyką orkiestrową. Wykorzystywano bogactwo tekstur dźwiękowych i skomplikowane dekoracje sceniczne, aby przyciągnąć publiczność żądną wrażeń. W tamtym czasie oglądanie oper stało się modną częścią życia francuskich sfer wyższych. G. Meyerbeer (1791-1864), uważany przez Gethnera Perrego za najważniejszego kompozytora *opera grande*, urodził się w Berlinie. Jego ojciec był bankierem, a jego niezwykły talent umożliwił mu publiczne wykonywanie muzyki fortepianowej Mozarta w wieku lat siedmiu⁴. Uczył się u wielu znanych nauczycieli, m.in. Clementiego i Webera. W 1810 roku nawiązał przyjaźń na całe życie z Weberem. W 1826 Meyerbeer osiadł w Paryżu, a w 1831 wykorzystał francuską wersję Scribby'a, najbardziej

2 Lang Paul Henry: Historia muzyki XIX wieku [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2002.

3 Ellen R. Welch: Historia muzyki europejskiej [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1982.

4 Gethner Perry. Ghosts in Early French Opera[J]. Papers on French Seventeenth Century Literature, 2018

wpływowego francuskiego dramaturga XIX wieku, do stworzenia wielkiej opery „Robert le Diable” (*Robert diabeł*). Dzieło to wyznacza już pełną dojrzałość francuskiego gatunku *opera grande*. Meyerbeer łączy w nim szeroki i bogaty włoski styl melodyczny z niemieckimi technikami symfonicznymi, w których brzmienie orkiestry kreuje efekt dramatyczny, oraz z temperamentem stylu francuskiego, dzięki czemu jego interpretacja starej legendy z XIII wieku odnosi bezprecedensowy sukces. To zapoczątkowało okres jego niezwyklej sławy w całej Europie. W ślad za „Robert le Diable”, pojawiły się inne jego opery, jak „Les Huguenots” (*Hugonoci*) (1836), „Ein Feldlager in Schlesien” (*Obozowisko na Śląsku*) (1844) czy „Le Prophète” (*Prorok*) (1849). Wielki sukces odniosła również „L'Africaine” (*Afrykanka*), którą zaczął pisać w roku 1838, lecz premiery doczekała się dopiero w roku 1865, już po śmierci kompozytora. Stworzony przez Meyerbeera styl francuskiej *opera grande* zdominował francuską scenę operową na niemal 30 lat, a jego dzieła operowe na stałe weszły do kanonu opery francuskiej.

F. A. Boieldieu (1775-1834) i D. Auber (1782-1871) to najśłynniejsi kompozytorzy opery komediowej XIX wieku. Opera komiczna, która rozwinęła się w tym czasie niemal wyłącznie we Francji, poczyniła wielkie postępy od momentu powstania w XVIII wieku. Podzieliła się ona na dwa rodzaje: komedia operowa i komedia romantyczna. Opera komiczna ma charakter żywy i wesoły. W porównaniu z *opera grande*, jej język muzyczny jest bardziej swobodny i naturalny, a recytatyw został zastąpiony narracją. Paul Andrew zwrócił uwagę, że w latach dwudziestych XIX wieku opera komiczna rozwijała się obok *opera grande*, na równi z nią tworząc oblicze ówczesnej sceny operowej⁵. Boieldieu skomponował 7 oper, z których za najwybitniejszą operę komiczną uważa się „La fille en blanc” (*Dziewczyna w bieli*) powstałą w roku 1825 roku, o muzyce czystej, eleganckiej i pełnej melodii. Twórczość Boieldieu miała ogromny wpływ na powstanie późniejszej francuskiej opery lirycznej. Daniel Auber był bezpośrednim kontynuatorem twórczości Boieldieu’go. Stworzył 47 oper, w tym „La muette de Portici” (*Niema z Portici*.) Doskonale znał i rozumiał istotę opery komicznej. Jego muzyka komediowo-operowa była popularna, z pięknymi melodiami, elegancka i liryczna. W odróżnieniu od dzieł Boieldieu, jego twórczość cechowała większa ironia. David Charlton zauważył, że do połowy XIX wieku ekspansja francuskiego romantyzmu stopniowo

⁵ Paul Andrew: *Biblia muzyki* [M], Wydawnictwo Huaxia, 1999.

słabła. W tym okresie opera francuska stopniowo rozwinęła się w dwu kierunkach: operetki i opery lirycznej⁶. Przyczyną była klęska rewolucji 1848 roku i związane z nią przemiany w świadomości społecznej. Francja weszła w okres Drugiego Cesarstwa, gospodarka podniosła się z upadku i rozwijała, zmieniły się zainteresowania i wymagania ludzi bogatych, którzy woleli przyjemne i ciekawe fabuły oraz melodyjne piosenki, nie chcieli już oglądać na scenie spektakli o tematyce bohaterskiej i poważnej. Operetka i opera komiczna wykazują pewne podobieństwa. Obie czerpią z życia codziennego, ale operetka jest bardziej satyryczna i szeroko wykorzystuje popularne wówczas melodie. Jej twórcą był J. Offenbach (1819-1880). Był kompozytorem niemiecko-francuskim, urodzonym w Kolonii, studiował w Paryżu, gdzie spędził większość swojego życia. Jego operetki powstawały w Paryżu. Skomponował ich aż 90, z czego najsłynniejsze to „Orphée aux enfers” (*Orfeusz w piekle*) (1858), „La belle Hélène” (*Piękna Helena*) (1864), „La Duchesse de Gerolstein” (*Wielka księżna de Gerolstein*) (1867) i inne. Pierwsza z nich to najpopularniejsza i najbardziej satyryczna z operetek Offenbacha. Wykorzystując postacie greckich bogów, naśmiewał się z postaci sceny politycznej Drugiego Cesarstwa, co wywołało silną reakcję, budząc ogólne poczucie sprawiedliwości. Operetkę tę wystawiono ponad 200 razy i wciąż jest ona chętnie oglądana.

Lois Rosow uważa, że opera liryczna, która rozwinęła się wraz z operetką w połowie XIX wieku, jest gatunkiem pośrednim pomiędzy operą komiczną i *opera grande*. Jej skala jest większa niż opery komediowej i mniejsza niż opery *grande*. W tematyce swojej często odwołuje się do życia codziennego, historii miłosnych i klasycznych dzieł literatury, kładąc nacisk na ekspresję uczuć prostym i szczerym językiem muzycznym, unikając przepychu i wystawności *wielkiej opery*, a zarazem płytkości operetki.⁷

3.2.Stan badań w Chinach

Posługując się słowem kluczowym „opera francuska”, Autorka przeszukała platformę akademicką CNKI, uzyskując łącznie 284 dokumenty, z których większość stanowiły artykuły w czasopiśmie (242 artykuły) i 42 rozprawy. Ponadto opracowań powstałych w ostatnich latach było stosunkowo niewiele. Po podsumowaniu i uporządkowaniu oraz

6 David Charlton: Nieśmiertelna chwała: Fragmenty opery francuskiej [M], Wydawnictwo Pekin, 2011.

7 Lois Rosow: Muzyka XIX wieku [M], Wydawnictwo Konserwatorium Centralnego, 2020.

odrzuconiu literatury o mniejszym znaczeniu, Autorka uzyskała następujący obraz trendów badawczych w interesującym jej zakresie:

- **Studia nad operą francuską**

Yue Li pisze o europejskim okresie klasycyzmu w „Odkrywaniu nowej francuskiej opery w okresie klasycznym”, że wpływ Oświecenia i rewolucji burżuazyjnej przyczyniły się do wykształcenia dwóch głównych szkół operowych - we Włoszech i we Francji. Opera francuska połączyła w sobie styl włoski z własnymi cechami muzycznymi. Za entuzjastycznym poparciem króla Ludwika XIV i dzięki wysiłkom takich kompozytorów jak Lully czy Rameau, francuska opera wykształciła swój własny styl liryczny, z elementami baletu i tragedii. Dużą wagę przywiązywano do teatralności i choreografii, podkreślając znaczenie połączenia muzyki i języka. W tym samym czasie filozofowie encyklopedyści, reprezentowani przez myśliciela Rousseau, rozpoczęli debatę na temat zaniku włoskiego stylu operowego. Wraz z wezwaniem do reformy opery włoskiej, również i twórcy opery francuskiej zdali sobie sprawę z tego, że ich utwory nie mogą być skierowane wyłącznie do dworzan i arystokracji, lecz również do zwykłych ludzi, w wyniku czego narodziła się opera komiczna. Następnie, wybierając różnych kompozytorów i reprezentatywne fragmenty opery z każdego historycznego etapu klasycznej opery francuskiej, dokonano kompleksowej analizy muzycznej i podsumowano historyczny kontekst przejścia i rozkwitu opery francuskiej od opery lirycznej do opery komicznej w okresie klasycznym. Wyodrębniono wewnętrzne przyczyny i estetyczne walory jej unikatowego stylu muzycznego, aby przedstawić bardziej zróżnicowane spojrzenie w badaniach nad rozwojem opery europejskiej.⁸

W „Charakterystyce ewolucji i rozwoju współczesnej francuskiej sztuki operowej”⁹. Zhu Wenqing przeanalizował rozwój francuskiej sztuki operowej, wskazując jej cechy i dogłębnie interpretując je z perspektywy kulturowej, w tym charakterystykę jej ewolucji, czynniki powstawania oraz przyczyny jej rozwoju.

Yu Shuzheng w pracy „Historyczne powstanie i rozwój opery francuskiej” zwrócił uwagę, że już w XVII wieku, gdy opera włoska rozwijała się bardzo dynamicznie, Francja, jako jej bliski sąsiad, dość obojętnie reagowała na włoski styl. Jednak ciągle wymiana

8 Yue Li: Studium opery francuskiej okresu klasycznego [J], Sztuka dla Wszystkich, 2019,35(06)

9 Zhu Wenzhen: Kierunki rozwojowe współczesnej opery francuskiej [J], Głos Żółtej Rzeki, 2019,(20)

kulturalna pomiędzy Włochami i Francją wywierała coraz większy wpływ na tę ostatnią, choć Francuzi dość uparcie obstawali przy własnym stylu artystycznym. Nie ma wątpliwości, że to właśnie opera włoska jako pierwsza oddziaływała na francuskie środowiska muzyczne, czyniąc Francję drugim po Włoszech krajem, w którym rozwinęła się opera o silnych cechach narodowych. Powstanie opery francuskiej wiązało się jednak również z tradycyjną francuską sztuką baletową.¹⁰

W „Studium ewolucji opery francuskiej w XIX wieku” Hu Yuqing stwierdza, że okres muzyki romantycznej w XIX wieku był czasem indywidualizacji stylistycznej, a opera francuska nosiła cechy charakterystyczne dla muzyki tego okresu. Artykuł ten przedstawia pokrótce tło historyczne, ewolucję opery i sylwetki ważniejszych kompozytorów tamtego okresu, wyjaśniając i analizując szczególnie bliskie związki między literaturą i operą w okresie romantyzmu.¹¹

- **Badania nad partiami mezzosopranowymi w operze francuskiej**

Li Huihui w „Zastosowaniu francuskich arii mezzosopranowych w nauczaniu w XIX wieku”, zwraca uwagę że chociaż w XIX wieku kastraci stopniowo znikali już ze sceny, przyczynili się jednak bardzo do ukształtowania kanonów estetycznych brzmienia *bel canto*. Ponieważ zaś barwa mezzosopranu jest bardzo zbliżona do barwy „sopranu kastrata”, głos ten szczególnie wiele zawdzięcza działalności scenicznej tych ostatnich. Wyjątkowe znaczenie ma tu spójność oddechu oraz piękno i dojrzałość głosu, a zwłaszcza techniki związane z koloraturami. Wystarczy spojrzeć na partytury dzieł Rossiniego, jak „Il barbiere di Siviglia”, „La Cenerentola”, „Tancredi”, „Semiramide”, „L’Italiana in Algeri”, czy „La Donna del lago” (*Pani jeziora*), by przekonać się, jak wysoko rozwinięta była w tym czasie technika wokalna, a zakres głosowy mezzosopranu sięgał nawet *cis* w oktawie trzyliniowej. Struny głosowe mezzosopranistki są grubsze i dłuższe niż sopranistki, toteż w wykonywaniu koloratur zdecydowanie ustępuje tej ostatniej. Aby wykonać koloraturę tak zręcznie jak sopran, mezzosopran potrzebuje więcej oddechu, luźniejszego gardła i dokładniejszego prowadzenia głosu, co niewątpliwie zwiększało trudność mezzosopranowej techniki wokalne i coraz mniej

10 Yu Shuzheng: Historyczne pochodzenie i rozwój opery francuskiej [J], Journal of Qinghai Normal University (Philosophy and Social Science Edition), 2007, (06)

11 Hu Yuqing: Studium historii opery francuskiej w XIX wieku [J], Journal of China West Normal University (wydanie z filozofii i nauk społecznych), 2006, (02)

ówczesnych śpiewaczek mogło sprostać rosnącym wymaganiom. W związku z tym Rossini w swoich późniejszych operach zmuszony był zmieniać partie mezzosopranowa na sopranu koloraturowe, jak to się stało w *Il barbiere di Siviglia*”, *„La Cenerentola*”, czy *„Tancredi*”.¹²

Liu Xia zwrócił uwagę w „Badaniach nad partiami mezzosopranowymi”, że w drugiej połowie XIX wieku Ch. Gounod otworzył nowy rozdział w rozwoju francuskiej opery lirycznej, która w tym czasie wywierała silny wpływ na rozwój całej opery europejskiej. W tym okresie we Francji pojawił się szereg oper lirycznych z mezzosopranem w roli głównej, co oczywiście wiąże się z faktem istnienia znakomitych mezzosopranistek w tamtej epoki. Wśród nich szczególnie wyróżniała się Maria Brandon z Hiszpanii, śpiewająca wysokie, trudne i szybkie koloratury oraz jej młodsza siostra, Paulina Viardot, obdarzona równie rzadkim mezzosopranem. Początkowo mogła śpiewać tylko w zakresie dwóch oktaw od *b* w kontraoktawie do *b* w oktawie razkreślnej, jednak w wyniku wytrwałych ćwiczeń, rozszerzyła zakres swojego głosu, który sięgał od *g* w kontraoktawie do *f* w oktawie trzyliniowej, a zatem była w stanie śpiewać w rejestrach sopranowych, co też często czyniła. Już w wieku 17 lat śpiewała w operach w Londynie i Paryżu. Była ponadto osobą niezwykle wszechstronną, studiowała kompozycję, pisała opery i pieśni, studiowała też grę na fortepianie u Fr. Liszta. Rektor Instytutu Muzycznego w Kolonii, Heller powierzył jej nawet kierownictwo katedry fortepianu. Była też znakomitą malarką i poliglotką, biegle posługiwała się kilkoma językami. Była tak wszechstronna i czarująca, że kochało się w niej wiele osobistości ówczesnego środowiska literackiego i artystycznego, jak poeta Alfred de Musset, kompozytor Charles Gounod, Hector Berlioz czy rosyjski pisarz Iwan Turgieniew.¹³

- **Badania nad operą "La damnation de Faust" (*Potępienie Fausta*)**

W trakcie poszukiwania literatury źródłowej Autorka stwierdziła, że opracowania poświęcone utworowi „La damnation de Faust” Berlioza są nader skąpe. Można wśród nich wymienić „Ekspresję emocjonalną Małgorzaty z „La damnation de Faust” - na przykładzie arii „D’amour l’ardente flamme”, rozprawę doktorską Liu Xinyi z Nanjing Normal University,

12 Li Huihui: Zastosowanie XIX-wiecznych francuskich arii mezzosopranowych w nauczaniu [D], Hebei Normal University, 2012

13 Liu Xia: Studium mezzosopranu [J], Edukacja artystyczna, 2005 (04)

której autorka przyjmuje gatunek muzyczny i ekspresję emocjonalną jako punkt wyjścia do swoich rozważań nad tego rodzaju utworami wokalnymi, z perspektywy wykonawczej badając strukturę muzyczną i gatunek utworu oraz kreację charakterologiczną postaci Małgorzaty i jej arie, by następnie poprzez dalszą analizę interpretacji i ekspresji emocjonalnej głównej arii Małgorzaty wyjaśnić unikatowe techniki twórcze Berlioza, dramatyczną i wokalną kreację postaci i jej niezwykle bogate zabarwienie emocjonalne.¹⁴

Liu Xinyi zwraca ponadto uwagę: "W „La damnation de Faust” Berlioza Małgorzata jawi się jako postać niewinna, życzliwa, prosta i piękna. Berlioz nadał zabarwienie tragiczne jej historii miłosnej, zmieniając ponadto zakończenie. Oryginalny finał, u Goethe’go w którym traci ona rozum i zabija własne dziecko, zmieniony został na jej uwięzienie za nieumyślne zabójstwo matki, której podawała codziennie leki nasenne, by móc potajemnie spotykać się z Faustem. Berlioz przeniósł treść wielu wątków za kulisy, każąc chórowi snuć opowieść, podczas gdy Małgorzata opuszcza scenę i już się na niej nie pojawia.

W innym artykule, „Studium dramatycznej legendy „La damnation de Faust” Berlioza”, Shao Yuezhong z Shanghai Normal University dokonuje dogłębnej interpretacji tego utworu, dzieląc swoje rozważania na trzy części. W pierwszym rozdziale omawia kulisy powstania i genezę utworu, okoliczności jego powstania w kontekście historycznym oraz jego źródła literackie i proces twórczy. W drugim rozdziale dokonuje analizy tekstu i ontologii muzycznej „La damnation de Faust”, interpretacji tekstu wszystkich czterech aktów i dwudziestu scen opery oraz kreację trzech głównych postaci, a także analizuje jego stronę muzyczną, starając się odnaleźć w niej charakterystyczne cechy twórczości Berlioza. Rozdział trzeci podsumowuje treść dwóch poprzednich, poszukując konotacji ideowych i wartości artystycznej w utworze. W jego części pierwszej analizuje się i interpretuje główne konotacje ideowe samego Berlioza wyrażone w jego dziele, w drugiej zaś części ocenia się wartość artystyczną opery „La damnation de Faust” na podstawie różnicy między jego innowacyjnym charakterem i elementami różniącymi ją od oryginału literackiego.¹⁵

W artykule „Kreacja postaci Małgorzaty w „La damnation de Faust” Berlioza”, Fu Xiaozhen omawia z perspektywy wokalistki charakter gatunkowy tego utworu oraz

14 Liu Xinyi: Ekspresja emocjonalna Małgorzaty z opery „La damnation de Faust” - na przykładzie arii „D’mour L’ardente flamme” [D], Nanjing Normal University, 2021

15 Shao Lezhong: Studium dramatycznej legendy Berlioza "Faust" [D], Shanghai Normal University, 2022.

wykonanie partii Małgorzaty i jej arie. Poprzez analizę i interpretację głównej arii Małgorzaty wyjaśnia charakterystykę wykonania wokalnego i dynamikę tej wyjątkowej roli przez Berlioza.¹⁶

Artykuł ten zawiera kompleksową analizę fabuły, struktury i charakterystyki muzycznej opery Berlioza, skupiając się na arii „D’mour L’ardente flamme”, pomaga lepiej zrozumieć charakter i przeżycia Małgorzaty. Z tego też powodu był to dla Autorki niniejszej pracy bardzo cenny materiał źródłowy

- **Badania nad operą „Samson et Dalila”**

Opera "Samson i Dalila" to arcydzieło Kamila Saint-Saënsa, o niezwykle interesującej fabule, pełne dramatycznych konfliktów. W operze tej arie głównej bohaterki charakteryzują się piękną melodyką i wzruszającą ekspresją emocjonalną. Opera ta, choć cieszy się zainteresowaniem melomanów, jednak w środowisku akademickim niewiele poświęcono jej uwagi, a większość istniejących opracowań ogranicza się jedynie do ogólnego opisu całości utworu. Brak dogłębnych analiz poszczególnych arii i studiów teoretycznych stylu wokalnego.

W swojej dysertacji Wang Xiaoxuan badała, jak dogłębnie i skrupulatnie uchwycić cechy osobowości postaci Dalii w operze „Samson i Dalila”, aby dokładnie zinterpretować muzyczny wizerunek tej postaci. Chodzi tu nie tylko o zgłębienie i odkrycie konotacji artystycznych i walorów estetycznych roli Dalili w całej operze, ale także o pomoc wykonawcy w pełniejszej interpretacji roli. Celem jest poprawa osobistego zrozumienia roli Dalii w operze oraz zastosowanie umiejętności analizy wizerunkowej postaci operowych do badań i interpretacji innych postaci operowych.¹⁷

Inna autorka - Huang Ling wybrała do swoich badań i analiz dwie klasyczne arie z opery „Samson et Dalila” - „Printemps qui commence” i „Mon cœur s’ouvre à ta voix”. Poprzez dogłębną analizę tła twórczego utworu, fabuły dramatycznej, partytury i innych elementów, dokonała szczegółowego opisu równorzędnego znaczenia akompaniamentu i melodii partii wokalne w operze, charakterystyki wykonawczej i technik wokalnych, charakterystycznych

16 Fu Xiaozhen: Kreacja roli Małgorzaty w „La damnation de Faust” Berlioza [D], Konserwatorium w Szanghaju, 2008

17 Wang Xiaoxuan: Studium kreacji wizerunkowej postaci Dalii z opery „Samson et Dalila” [D], Sichuan Normal University, 2018

francuskich technik twórczych Kamila Saint-Saënsa i francuskiego śpiewu operowego oraz relacji między tymi stylami. Tego rodzaju badania służą połączeniu osobistego doświadczenia śpiewaczki i techniki wokalne, zrozumienia utworu, jego charakteru, relacji muzycznych oraz typowych cech francuskich, co stanowić może inspirację dla innych wokalistów.¹⁸

W przypadku innych ogólnych badań nad operą „Samson i Dalila”, literatura monograficzna omawia ten utwór w kontekście historii muzyki zachodniej lub opery, natomiast dysertacje i artykuły w czasopismach poświęcone są w większości badaniom okoliczności powstania utworu oraz charakterystyce postaci i ogólnemu opisowi całego utworu. Dzieje się tak głównie dlatego, że „Samson i Dalila” to jedyna zachowana opera Saint-Saënsa. Postacie, styl i ekspresja emocjonalna w tej operze są niezwykle subtelne, co uwidacznia się w ariach. Kolejne opracowanie: „Studium wokalne arii „Mon cœur s’ouvre à ta voix” z opery „Samson et Dalila” (Wang Jingyi, Anhui Literature) doskonale ją analizuje wraz z jej interpretacją wokalną¹⁹. Są też inne studia dotyczące tej arii, jak monografia „Wybrane opery chińskie i zagraniczne” (Zhou Xiaoyan, Zhou Feng, Zhu Xiaoqiang, Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, 1996.3). Wśród arii mezzosopranowych i altowych, jest partytura arii „Mon cœur s’ouvre à ta voix” oraz charakterystyka fabuły i ekspresji emocjonalnej opery. Natomiast praca doktorska Ding Kun²⁰ z Qufu Normal University, zatytułowana „Kwiat Zła w XIX-wiecznej operze francuskiej w pełnym rozkwicie”, analizuje „Habanerę” z opery „Carmen” i „Mon cœur s’ouvre à ta voix” oraz różnice między tymi dwiema ariami, jeśli chodzi o wykorzystanie oddechu i ekspresję emocji.²¹

• **Badania nad operą "Werther"**

W pracy Wang Jingbina²² zatytułowanej „Kompedium zachodnich mezzosopranowych partii i arii operowych”, znajduje się dość szczegółowy opis trzech arii śpiewanych przez Charlotte

18 Huang Ling: Analiza zapisu muzycznego i interpretacja wokalna opery „Samson et Dalila” - na przykładzie arii mezzosopranowych „Printemps qui commence” i „Mon cœur s’ouvre à ta voix” [D], Jiangxi Normalny uniwersytet, 2016

19 Wang Jingyi: Studium wykonawcze arii „Mon cœur s’ouvre à ta voix” z opery „Samson et Dalila” [J], Literatura Anhui (druga połowa miesiąca), 2009(04).

20 Ding Kun: „Kwiat Zła” w XIX-wiecznej operze francuskiej w pełnym rozkwicie [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Qufu, 2012.

21 Zhou Xiaoyan (red.), Zhou Feng, Zhu Xiaoqiang (tłum. i komp.): Wybór arii z oper chińskich i zagranicznych [M], Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, 1996.

22 Wang Jingbin: Zbiór zachodnich arii mezzosopranowych [M], Pekin, Wydawnictwo Kultury i Sztuki, 2008.

w operze "Werther". Krytyk muzyczny Shi Junliang porównuje dwie wersje partii tenorowych w operze "Werther". Qu Ge²³ w Dzienniku Uniwersytetu Pedagogicznego w Shenyang opublikował szczegółową analizę stylu wokalnego Wertera oraz jego arii "Pourquoi me reveiller". W książce autorstwa Shi Junlianga²⁴ zatytułowanej "Sławni Śpiewacy Stulecia" znajduje się kilka informacji o znanych śpiewakach, którzy wystąpili w tej operze w ciągu minionego stulecia. oraz między innymi porównuje dwie wersje partii tenorowych w operze "Werther".

Jiang Xiong w pracy "Styl artystyczny opery Werther" wskazuje, że znajdujemy w niej typowe techniki twórcze Masseneta w zakresie ekspresji i formy artystycznej, a także jego twórczą innowacyjność. Głębia kreacji psychologicznej fabuły, silne konflikty dramatyczne i żywe obrazy, piękne i naturalne melodie, szerokie zastosowanie chromatyki i augmentowanych sekwencji w progresjach harmoniczych, częste przejścia tonalne, którym towarzyszą dysonanse i inne efekty, sprawiają, że utwór jest bardzo romantyczny. Technika orkiestracji jest nowatorska i wyjątkowa, podkreślając znaczenie efektu podkładu orkiestrowego dla rozwoju fabuły, co znacznie wzbogaca siłę wyrazu orkiestry. Jednocześnie stosuje się dużą liczbę technik rozwoju symfonii, takich jak przenikanie motywów głównych. Crescendo, diminuendo, tempo, miara nieustannie zmieniają i rozwijają zgodnie z potrzebami fabuły, a całość robi wrażenie niezwykle subtelnej przekazu.²⁵

Sun Yiying w swej pracy zatytułowanej „Studium praktyczne zastosowania barwy głosu i kreacji postaci w mezzosopranowych partiach operowych - na przykładach trzech arii Charlotte z opery „Werther” zwróciła uwagę, że Massenet użył pięknych i eleganckich melodii oraz barwnych technik orkiestracyjnych, aby zwięźle i żywo wyrazić psychologiczne działania bohaterów, w sposób przypominający poemat narracyjny. Doskonale radzi sobie również w aranżacji ról, lirycznym mezzosopranem oddając łagodność, słabość i dramatyczne zmiany emocjonalne postaci bohaterki Charlotte. A kreacja postaci Charlotty to rzadki pozytywny wizerunek kobiecy wśród postaci kobiecych w XIX wieku. Massenet przedstawił jej obraz i stan psychiczny w kilku scenach²⁶

23 Qu Ge: Interpretacja stylu wokalnego arii tenorowej „Pourquoi me reveille” z opery „Werther” [J], Journal of Shenyang Institute of Education, 2009 (04)

24 Shi Junliang: Słynni śpiewacy XX wieku [M], Wydawnictwo Książek Światowych, 2011.

25 Jiang Xiong: Styl artystyczny opery „Werther” [J], North Music, 2017,37(06)

26 Sun Yiying: Studium praktyczne zastosowania barwy głosu i kreacji postaci w mezzosopranowych partiach

Lu Ying w swoim artykule szczegółowo omawia libretto "Wertera" odnosząc się do oryginału literackiego W. Goethe'go.

Z kolei Zhou Jie uważa, że "Werter" jest jedną z nielicznych oper Masseneta, w której bohaterka nie jest kobietą upadłą, ale czystą, jest to zarazem jedna z najpopularniejszych jego oper. Massenet wybrał wątek uczuciowy pomiędzy Werterem i Charlottą w oryginalnego opowiadania jako temat swojej opowieści, wzbogacając wersję operową o wiele własnych koncepcji twórczych. Pozostając zatem wierny duchowi oryginału, dodał wiele od siebie. W muzyce operowej Massenet nie tylko dał wyraz niemieckiemu sentymentalizmowi bohaterów Charlotte i Werterowi, lecz dodał też typowo francuskiego stylu i romantyzmu. Scena samobójstwa Wertera i nastrój neurotycznego niepokoju zdradza też inspiracje muzyką tragiczną Czajkowskiego.²⁷

- **Badania "Mignon" Thomasa**

Literatura dotycząca tej opery jest dość bogata. Liu Xuan w „Analizie i wokalne arii „Connais-tu le pays” z opery Mignon” bada treść utworu z punktu widzenia zgromadzonych tekstów źródłowych, analizując jego treść i strukturę, oraz porównując wersje wykonawcze dwóch mezzosopranów - Huo En i Yang Guang, Analiza wokalna arii „Connais-tu le pays” dokonana została z odwołaniem do własnych doświadczeń scenicznych autorki, która dochodzi do wniosku, że perfekcyjne wykonanie tej arii na scenie wymaga dokładności językowej, aby przekazać treści utworu, szczerą ekspresji emocjonalnej, mogącej wywołać rezonans u publiczności, doskonałej i dynamicznej kreacji muzycznej sylwetki postaci, a także płynnego i spójnego oddechu, sprawiającego, że utwór zabrzmiał naturalnie i gładko. Stwierdza ona też, że uczenie się utworów metodą łączącą „rozumienie, naukę, czytanie, ćwiczenie, koncepcję i grę sceniczną” pozwala na lepszą interpretację treści utworu przed publicznością.²⁸

Wang Xuetong²⁹ łączy dogłębne studium teoretyczne z własną praktyką wokalną w swoim artykule „Charakterystyka postaci Mignon z opery „Mignon” - na przykładzie arii

operowych - na przykładach trzech arii Charlotte z opery „Werther” [D], Konserwatorium w Xi'an, 2018

27 Zhou Jie: Najślabsza kobieta, najsmutniejszy krzyk - analiza roli Charlotte z opery „Werther” [J], Literatura i sztuka popularna, 2011(19)

28 Liu Xuan: Analiza i studium wokalne arii „Connais-tu le pays” z opery „Mignon” [D], Qilu University of Technology, 2022

29 Wang Xuetong: Kreacja postaci Mignon z opery „Mignon” - na przykładzie arii „Connais-tu le pays” [D], Shandong University of Arts, 2020

Connais-tu le pays”. Poprzez analizę rozwoju francuskiej opery lirycznej w drugiej połowie XIX wieku oraz kulis powstania i fabuły opery „Mignon”, szczegółowo wyjaśnia życiorys i charakterystykę twórczą kompozytora, a następnie, na tym tle prezentuje wizerunek postaci Mignon i jej główną arię. Na przykładzie romantycznej arii „Connais-tu le pays” śpiewanej przez Mignon, dokonano kompleksowej analizy okoliczności powstania opery i formy harmonicznego tej arii, analizując ją z perspektywy interpretacji wokalne z podkreśleniem fonetyki języka francuskiego, charakterystycznej mowy ciała i ekspresji emocjonalnej, udzielając wskazówek, jak najlepiej zinterpretować wizerunek postaci Mignon, podając jednocześnie wiele informacji pozwalających na pogłębienie wiedzy o kreacji wizerunkowej postaci operowych w śpiewie, głębokiej analizie charakterologicznej postaci, bardzo pomocnych w rozwijaniu własnej wiedzy na temat opery i praktycznych zdolności interpretacji ról.

Li Jingjing³⁰ w artykule „Studium wokalne dwóch arii mezzosopranowych z opery Mignon” prowadzi analizę dwóch wybranych arii z opery „Mignon” - „Connais-tu le pays”, „Je sais que je suis un pauvre homme”, starając się w pełni pokazać charakterystykę artystyczną tej postaci kobiecej. Praca zawiera także pełny obraz stylu twórczego tej opery, jej struktury muzycznej, kreacji wizerunkowej postaci, kierunku rozwoju melodii oraz analizy muzycznej.

- **Badania nad nauczaniem zagranicznych mezzosopranowych arii operowych**

Wśród nielicznych opracowań na temat, Autorka zgromadziła niżej wymienione pozycje.

Zhou Youquan³¹ dokładnie analizuje arię mezzosopranową „Che faro senza Euridice”, badając jej wartość artystyczną z perspektywy twórczego i cech muzycznych, a także analizując techniki wokalne na podstawie własnych doświadczeń, podając również szeregu praktycznych rad z punktu widzenia nauczania i wykonania.

Hu Qimei³² analizuje wykonanie współczesnej chińskiej pieśni tragicznej na mezzosopran „Śpiewaczka pod żelaznymi kopytami”. W toku analizy wykonania autorka poszukuje metod i ogólnych praw dotyczących śpiewania mezzosopranowych pieśni tragicznych, by sprawić,

30 Li Jingjing: Studium wokalne dwóch arii mezzosopranowych z opery „Mignon” [D], Jiangsu Normal University, 2018

31 Zhou Youquan: Konieczność wprowadzenia arii operowych do nauczania śpiewu na wyższych studiach pedagogicznych [J], Nowe Głosy w Muzyce (Biuletyn Akademii Muzycznej w Shenyang), 2011, 29(04).

32 Hu Qimei: „Śpiew” i „występ” w nauczaniu arii operowych [J], Głos Huanghe, 2009(04).

że zawarte w utworze emocje wywołają rezonans u odbiorcy, co stanowi główną wartość pieśni tragicznych.

Wang Qiao³³ w swej pracy „Badanie integracji historii muzyki zachodniej i nauczania aprecjacji muzycznej” wskazała, że pomimo intensywnych wymian kulturalnych pomiędzy krajami na całym świecie, które umożliwiły dynamiczny rozwój techniki wokalne i edukacji muzycznej, nadal istnieje problem nierównowagi pomiędzy wysokimi i niskimi partiami wokalnymi. Mezzosopran, głos o wyjątkowej osobowości, wciąż rzadko pojawia się na scenie wokalne. Obecnie liczba mezzosopranistek i utworów wokalnych na ten typ głosu jest znacznie mniejsza niż dla innych partii. Dlatego rozwój mezzosopranowych talentów wokalnych i stworzenie im odpowiednich warunków do doskonalenia swojej sztuki należy do najważniejszych zadań nauczania wokalistyki. Ten zawiera bogaty materiał dydaktycznych na temat śpiewu, a także materiały audiowizualne z nauczania, połączone z osobistymi doświadczeniami autorki, poczynając od kluczowych problemów w nauczaniu mezzosopranu. Poświęcony jest ustalaniu rodzaju głosu, ćwiczeniu trzech stref rezonansowych, uzyskiwaniu spójności między nimi i nauczaniu w sposób dostosowany do indywidualnych potrzeb studenta.

Lu Ji³⁴ natomiast w swym artykule „Wstępna analiza estetycznych badań ariami w operze zachodniej” stwierdza: W ostatnich latach progi kwalifikacyjne dla nauczycieli muzyki w szkołach wyższych stają się coraz wyższe, niektóre szkoły wyższe zaczęły też propagować edukację artystyczną na poziomie wyższym. Poziom nauczania i umiejętności zawodowe nauczycieli muzyki w szkołach wyższych zbliża się do poziomu pedagogów z konserwatoriów. Artykuł poświęcony jest głównie badaniu edukacji wokalne na poziomie szkół wyższych, omawiając nauczanie pozycji emisji głosu i kontroli oddechu podczas śpiewu. Obejmuje on również analizę struktury dźwiękowej chińskich znaków oraz podstawowe wymagania dotyczące wymowy i artykulacji artystycznej podczas wykonywania pieśni w języku chińskim przez mezzosopran.

33 Wang Qiao. Badanie integracji historii muzyki zachodniej i nauczania aprecjacji muzycznej [J],

34 Lu Ji: Wstępna analiza estetycznych badań nad ariami w operze zachodniej [J], Muzyka Północy, 2019, 39(19).

3.3 Przegląd badań

Sądząc po dostępnych źródłach literackich, istnieje niewiele badań związanych z operą francuską. Większość badaczy zajmuje się historią rozwoju francuskiej opery z makroperspektywy. Chociaż opera francuska w XIX wieku przeżywała okres swojego rozkwitu, jednak warunki jej rozwoju w pierwszej i drugiej połowie stulecia były różne, a formy artystyczne opery francuskiej również wykazywały duże różnice, co nie zostało ujęte w dostępnej obecnie literaturze. Ponadto nie ma zbyt wielu opracowań związanych z czterema dziełami operowymi wybranymi przez Autorkę niniejszej pracy, brak też szczegółowych badań nad różnicami przekładowymi i zastosowaniem dydaktycznym. Dlatego, w oparciu o te luki badawcze, Autorka postanowiła zainteresować się operą francuską drugiej połowy XIX wieku, koncentrując się na analizie arii mezzosopranowych w wybranych dziełach i nawiązując do różnic wykonawczych tych arii, w nadziei na odzwierciedlenie ówczesnych trendów rozwojowych i zapewnienie odniesienia do nauczania muzyki wokalne w współczesnych uczelniach wyższych.

4. Metody badawcze

Metoda źródłowa: Autorka zgromadziła odpowiednie teksty źródłowe posiłkując się internetowymi platformami akademickimi i wyodrębniając z nich interesujące ją wyniki badań, co stało się podstawą do napisania niniejszej pracy.

Metoda wywiadu: Celem zapewnienia profesjonalizmu i wysokiego poziomu badań, Autorka pozostaje w stałym kontakcie z Promotorem w ciągu całego procesu badawczego, celem uzyskiwania sugestii dotyczących organizacji pracy i gromadzenia materiału badawczego.

Łączenie teorii z praktyką: Ostatecznym celem badań teoretycznych jest utworzenie drogi praktyce. Dlatego w procesie badawczym Autorka odwołuje się również do własnych doświadczeń praktycznych, stanowiących uzupełnienie badań teoretycznych.

Rozdział 1. Arie mezzosopranowe w operze francuskiej drugiej połowy XIX wieku

1.1 Francja w drugiej połowie XIX wieku

Rewolucja francuska w XVIII wieku była szeroko zakrojonym, głębokim przewrotem politycznym i społecznym. Zniszczyła ona feudalny porządek autorytarny we Francji, ustanawiając system burżuazyjny, przyspieszyła rozwój gospodarki kapitalistycznej i propagowała postępowe idee demokracji i wolności. Była to ogólnoeuropejska rewolucja, która położyła podwaliny pod współczesną europejską demokrację. Wywarła też znaczący wpływ na historię świata.

1.1.1 Sytuacja polityczna i kulturowa Francji

- **Francuskie środowisko polityczne**

14 lipca 1789 roku, nieznośnie cierpiący lud Paryża rozpoczął Wielką Rewolucję Francuską, zdobywając Bastylię, symbol feudalnej autokracji. Od tego momentu Francja rozpoczęła transformację z feudalizmu do kapitalizmu, a jej system polityczny wkroczył na drogę reformy. Po Wielkiej Rewolucji Francuskiej w 1789 roku, przez niemal całe stulecie, społeczeństwo i polityka Francji doświadczyły wielokrotnych zmian władzy, a całe społeczeństwo zostało przesiąknięte ideą rewolucji.

Niestabilna sytuacja społeczna we Francji w XIX wieku przyczyniła się jednak do rozwoju różnorodnych nurtów literackich. Pojawiły się kolejno romantyzm, naturalizm, realizm krytyczny i symbolizm. Pisarze tacy, jak Hugo, Balzac i Zola krytykowali i piętnowali w swoich utworach ówczesną rzeczywistość społeczną. W tym czasie warunki życia burżuazji i klas arystokratycznych nie były tak dobre, jak poprzednio, a kryzys ten przyczynił się do żywiołowego rozwoju literatury romantycznej, co zaowocowało pojawieniem się nurtów romantyzmu arystokratycznego i romantyzmu burżuazyjnego. Opisywano naturalne krajobrazy, tęskniono za wolnością i fantazjowano o lepszym życiu.

Wiek XIX nazwano zatem „wiekiem romantyzmu”. Stanowił on zakończenie dwustu lat dominacji literatury klasycyzmu. Niemal wszystkie gatunki literackie nowej epoki powiązane

były z romantyzmem. Później romantyzm również stopniowo przenikał w dziedziny dramatu i powieści, wydając wielu pisarzy burżuazyjno-demokratycznych, takich jak Victor Hugo, Alexandre Dumas, George Sand czy Jules Verne. Stworzyli oni powieści społeczne i powieści popularne, pastoralne czy science fiction. Literatura romantyczna kwitła do końca XIX wieku, a ci pisarze mieli swój znaczący wkład w jej rozwój.

1.1.2 Rozwój opery francuskiej

Muzyka w XIX wieku, podobnie jak w przypadku literatury, wkroczyła w okres romantyzmu. W tym literatura romantyczna weszła w okres swojego rozkwitu, wpływając na wiele pokrewnych dyscyplin, w tym także na operę francuską.

W latach 30-40 XIX wieku, oddziaływanie wielu czynników, jak sytuacja polityczna i społeczna we Francji, ówczesne prądy artystyczne oraz gust estetyczny Francuzów, przyczyniły się do powstania francuskiej *grand opera* (wielka opera). Paul Henry Lang, zachodni historyk muzyki, tak pisał o przyczynach wzrostu popularności *grand opery*: „wielkie wydarzenia historyczne spowodowały stagnację we Francji. W ciągu 20 lat od 1825 do 1845 roku, Francuzi zatopili się w marzeniach, których nie mogli już zrealizować. Nie mogąc powrócić do czasów chwały i świetności, czytali i słuchali o nich z ogromnym zapalem”³⁵. Zmianie uległ również gust estetyczny francuskiej publiczności. Po Wielkiej Rewolucji wzrosło znaczenie klasy średniej, „nowe pragnienia oraz nowe warunki polityczne i społeczne, rozwój i ekspansja klasy średniej, pogoń za pieniądzem i rozrywką, zniszczyły dawne uduchowanie epoki romantyzmu”³⁶. Odpowiedzią na zapotrzebowania i gusty klasy średniej było pojawienie się *grand opery*. Jej najwybitniejszymi twórcami byli Daniel Auber i Giacomo Meyerbeer i Jacques Halévy.

Wraz z rozwojem nauk przyrodniczych, myśl racjonalna, oparta na nauce, zaczęła wywierać wpływ na twórczość literacką i artystyczną, a styl realistyczny i naturalistyczny stopniowo zastępowały styl romantyczny. W tym okresie opera francuska przyjęła nową formę. Mimo że wpływ *grand opery* jeszcze nie zanikł, nowa sytuacja zaczynała się już kształtować. Rosnąca w siłę klasa średniej, stopniowo stawała się dominującą warstwą w

35 Paul Henry Lang: Muzyka w cywilizacji zachodniej [J], Sztuka Fortepianowa, 2019(08).

36 Li Minghui: Charakterystyka rozwoju opery francuskiej XIX wieku [J], Miłośnik Muzyki, 2018(12):34.

życiu społecznym, głęboko wpływając na społeczne postrzeganie estetyki. Ludzie zmęczeni teatralnymi, gwałtownymi przemowami, pełnymi pasji okrzykami i tragicznie smutnymi melodiami, zaczęli szukać melodii przyjemnych dla ucha i lekkich fabuł, które pozwoliłyby im zapomnieć o codziennych troskach. W tych warunkach, zaczęły się kształtować dwa nowe gatunki: operetka - bardziej swobodna, humorystyczna, zbliżona do codziennego życia oraz opera liryczna, która stanowiła pośrednią formę pomiędzy *grand opera* i operą komiczną. Operetka ewoluowała z wcześniejszych oper komicznych, zwykle składających się z jednego aktu. Treść czerpana była z codziennego życia, a forma była lekka i humorystyczna, często posiadając wydźwięk satyryczny i piętnująca pewne aspekty rzeczywistości. Najśłynniejszym kompozytorem operetek był Jacques Offenbach, a jego najbardziej reprezentatywne dzieło to "Orphée aux enfers" („Orfeusz w piekle”). Jego twórczość charakteryzuje się wyraźną rozrywkowością, szyderstwem i satyrą. Jego operetka miała istotny wpływ na Johanna Straussa Młodszego, a także na nowoczesny teatr muzyczny. Opera liryczna ewoluowała z romantycznej opery komicznej. Jej tematyka i styl muzyczny nie są tak monumentalne, abstrakcyjne i przesadne jak w *grand opera*, lecz oparte na rzeczywistości, zbliżone do życia i pełne autentycznych emocji. Reprezentatywnym twórcą tego gatunku był francuski kompozytor Charles Gounod. Gounod kontynuował i rozwijał tradycję prawdziwości i elegancji francuskiej muzyki. Wyprowadził on operę francuską z ślepego zaułka, w jaki zabrnęli twórcy *wielkiej opery*, wywierając doniosły i trwały wpływ na kompozytorów swojego czasu oraz pokolenia następne.

W drugiej połowie XIX wieku, nurt romantyzmu we Francji zaczął stopniowo ustępować, a naturalizm i realizm zaczęły wpływać na twórczość opery francuskiej. Opera zachodnia zaczęła iść w nowym kierunku, a najbardziej reprezentatywnym kompozytorem tego okresu był Georges Bizet. Jego utwory są silnie realistyczne, łączą wyraziste elementy narodowe, ekspresyjne przedstawienie konfliktów życiowych w rozwoju symfonicznym oraz charakterystyczny dla francuskiej muzyki przepych, a także tradycje opery komicznej. Bizet był twórcą największych osiągnięć XIX-wiecznej opery francuskiej. Zwłaszcza jego opera „Carmen” zapoczątkowała rozwój francuskiej opery realistycznej.

Podsumowując, we Francji drugiej połowy XIX wieku, wobec niestabilnej sytuacji politycznej i trudnej sytuacji ludności, muzycy i kompozytorzy z entuzjazmem angażowali się

w intensywną twórczość. Starali się wykorzystać siłę opery do podniesienia społeczeństwa na duchu, zachęcenia ludzi do dążenia do wolności i wyzwolenia, a także podniesienia poziomu kultury duchowej. W tym samym czasie, znaczące postępy w dziedzinach takich jak nauki przyrodnicze i literatura, wpływały na rozwój muzyki, co ostatecznie doprowadziło do rozwoju sztuki operowej we Francji.

1.2 Rozwój głosu mezzosopranowego w operze francuskiej drugiej połowy XIX wieku

1.2.1 Pojawienie się mezzosopranu koloraturowego

1.2.1.1. Pojawienie się i rozwój mezzosopranu

Na początku XIX wieku opera przeżywała swój rozkwit. Wraz z wyzwoleniem środowiska społecznego i innowacjami różnych systemów, na scenie muzycznej zaczęła pojawiać się i działać duża liczba śpiewaczek. Mezzosopran jako niezależna partia głosowa zaczął odgrywać coraz większą rolę w operach oraz w interpretacjach solowych pieśni artystycznych. W tym czasie pojawiła się grupa mezzosopranistek, które swoją znakomitą techniką wokalną, dobrymi kompetencjami muzycznymi i doskonałymi umiejętnościami scenicznymi zademonstrowały niezwykle piękno tego typu głosu, wzbogacając tym samym ówczesną sztukę wokalną. Jednak niektóre z nich doświadczały ogromnej presji, gdy ich wartość artystyczna mierzono skalą głosu, jakim potrafiły operować. Doprowadziło to do sytuacji, w której wiele z nich, próbując osiągnąć perfekcję wykonywania wysokich tonów i techniki koloraturowej, napotkało problemy wynikające z niewłaściwej techniki śpiewu i nadmiernych ćwiczeń, co doprowadziło do przedwczesnej utraty zdolności śpiewu z powodu nadmiernego obciążenia strun głosowych.

W połowie XIX wieku znana mezzosopranistka, Giuditta Pasta (1798-1865) sprzeciwiła się tendencji do śpiewania wysokich tonów i bezmyślnym popisom technicznym, przyczyniając się do skierowania ewolucji opery ku większemu naciskowi na dramatyzm³⁷. Odniosła sukces w interpretacji ról mezzosopranowych w włoskich operach takich jak "Norma", "Anna Bolena", "La sonnambula" i "Nabucco". Inną śpiewaczką, Maria Malibran

³⁷ Pasquale: Opera jako dramat [M], Wydawnictwo Konserwatorium w Szanghaju, 2008.

(1808-1836), która śpiewała partie mezzosopranowe w rossiniowskich operach takich jak "Il Barbiere di Siviglia" „Tancredi” czy "L'italiana in Algeri", posiadała znakomite umiejętności wokalne. Jej zakres głosu sięgał *cis* w oktawie trzykreślnej, była także zdolna do wykonywania trudnych koloratur i szybkich fraz muzycznych. Jej głos był chwalony jako "posiadający magiczną moc i zaraźliwość, której nie można się oprzeć"³⁸. Wspomniani już włoscy kompozytorzy tacy jak Rossini, Donizetti, Bellini stworzyli wiele oper z znaczącym udziałem głosu mezzosopranowego. Bellini w "Capuletti e Montecchi" czy Donizetti w "La Favorita", tworzyli partie mezzosopranowe dostosowane do unikatowych cech i zakresu głosu, tworząc dzieła naprawdę odpowiednie do śpiewu dla każdej partii wokalne. Dzięki temu relacje między partiami głosowymi stały się bardziej zrównoważone i harmonijne. Spośród nich to właśnie Rossini przodował w tworzeniu oper, w których główne role przeznaczone były dla mezzosopranu. Prawie wszystkie jego utwory napisane zostały na mezzosopran koloraturowy. Przykładami mogą być Isabella z "L'italiana in Algeri", Rosina z "Il Barbiere di Siviglia", Arsace w „Semiramidzie” czy tytułowy Tankred.

Pod koniec XVIII wieku, jak to wcześniej wspomniano, pod wpływem Wielkiej Rewolucji Francuskiej, we Francji doszło do radykalnych zmian zarówno w sferze polityki, gospodarki, jak i kultury. Zmiany przyniosły pozytywne skutki, takie jak nadejście prądu romantycznego w literaturze. Również muzyka zaczęła się stopniowo rozwijać. Pojawiły się kolejno trzy gatunki operowe: francuska *grand opera*, opera komiczna oraz opera liryczna. Opera liryczna była syntezą, łączącą w sobie cechy *wielkiej opery* i opery komicznej, najlepiej odzwierciedlającą romantyczny charakter opery francuskiej. Do ważnych oper francuskich z rolami mezzosopranowymi należały "Carmen" Bizeta, "Samson et Dalila" Saint-Saënsa czy "Sapho" Gounoda.

W drugiej połowie XIX wieku, wraz ze zmianami preferencji estetycznych publiczności, zaczęto oczekiwać od opery większego dramatyzmu. Verdi i Puccini byli wówczas sławnymi kompozytorami włoskimi. Verdi nie tylko wzmocnił dramatyzm konfliktów w operze, lecz również stworzył wiele niezapomnianych ról mezzosopranowych. Równocześnie opery Wagnera, charakteryzujące się wielkim rozmachem, stopniowo zaczęły zdobywać sceny operowe i zyskiwały ogromną popularność w Niemczech. W takich właśnie warunkach

³⁸ Ibidem

kształtowało się oblicze współczesnego mezzosopranu, nieustannie rozwijając się na scenie operowej. Współczesne mezzosopranistki powinny być wdzięczne za wysiłki kompozytorów i muzyków poprzednich epok.

W drugiej połowie XIX wieku nadeszła druga "złota era" opery. Widzowie oczekiwali intensywniejszego efektu dramatycznego i wyraźniejszego kontrastu między postaciami. Dlatego najlepszym wyborem było wykorzystanie różnych partii głosowych do przedstawienia charakterystyki postaci w operze. W tym okresie istniały trzy "wyjątkowe mezzosoprany". Pierwszą z nich była legendarna Benedetta Pissaroni. Na początku swojej kariery była sopranem, jednak z powodu choroby zarówno jej wygląd, jak i głos uległy zmianie. Nie będąc już w stanie osiągnąć oryginalnego zakresu sopranu, zmieniła repertuar na altowy. Dla wykonawcy scenicznego, uszkodzenie twarzy jest niewątpliwie ogromnym ciosem. Po bolesnej walce wewnętrznej, postanowiła podbić publiczność swoją techniką śpiewaczą i poruszającym tembrem głosu, rekompensując fizyczne niedociągnięcia. Benedetta Pissaroni, dzięki swojej ciężkiej pracy, stała się znana jako "wybitny alt, który z łatwością wykonuje najtrudniejsze utwory". Inną śpiewaczką była Paulina Viardot, wszechstronna artystka łącząca w sobie talent pianistki, malarki i poliglotki oraz śpiewaczki. Od 18 roku życia wykonała szereg niezwykle ważnych mezzosopranowych ról operowych, takich jak Kopciuszek, Rozyna czy Desdemona w operach Rossiniego. Skala jej głosu obejmowała trzy i pół oktawy, od wysokiego *f* trzykreślnego do niskiego *g*. Poeta Alfred de Musset opisał: „Ona nie słucha własnego głosu, lecz serca”³⁹. Trzecią była Marietta Alboni, jedyna spośród nich, uczennica Rossiniego. Posiadając technikę szkoły *bel canto*, była uważana za artystkę doskonałą w najwyższym stopniu, nigdy nie śpiewała niekontrolowanych wysokich tonów i była w tamtym czasie rzadkim "wiecznie zielonym" artystą. Oto historia powstania i rozwoju mezzosopranu.

1.2.1.2 Rodzaje mezzosopranu

Zakres mezzosopranu można podzielić na rejestr wysoki, rejestr środkowy i rejestr niskich. Rejestr wysoki jest również nazywany "rejestrem rezonansu głowowego". Obejmuje on zakres tonów powyżej oktawy dwuliniowej, będąc mieszanką falsetu i rezonansu

39 Yang Yang: Sztuka śpiewu europejskich mezzosopranów [J], Sztuka Wokalna, 2018(23):45-46.

głowego. Rejestr środkowy jest również nazywany "rejestrem rezonansu mieszanego" i obejmuje zakres tonów od f w oktawie małej do c w oktawie dwuliniowej. Ten rejestr stanowi przejście pomiędzy rejestrem wysokim a niskim, charakteryzując się mieszkanką rezonansu głowego oraz piersiowego. Jest to charakterystyczny rejestr mezzosopranu. Rejestr niski jest również nazywany rejestrem rezonansu piersiowego. Obejmuje zakres poniżej c w oktawie małej. Rejestr ten jest zdominowany przez rezonans piersiowy.

W zależności od barwy głosu i stylu śpiewu, mezzosopran można podzielić na mezzosopran koloraturowy, mezzosopran dramatyczny i mezzosopran liryczny. Mezzosopran koloraturowy jest lekkim mezzosopranem, wyspecjalizowanym w wykonywaniu lekkich i żywych treści muzycznych, odpowiednim do śpiewania dekoracyjnych fragmentów i fraz muzycznych. Termin ten pochodzi od niemieckiego słowa "Koloratur", które w języku włoskim brzmi "Coloratura". Słowo to oryginalnie oznaczało "kolor" i odnosiło się do lekkich i misternie wykonanych dekoracji, a obecnie jest używane w kontekście dekoracyjnych melodii w śpiewie. Wiele osób uważa, że styl śpiewu koloraturowego powinien stanowić domenę sopranu, jednak wraz z rozwojem i dojrzewaniem techniki śpiewu mezzosopranowego, trudna sztuka śpiewu koloraturowego została opanowana również przez mezzosopranistki, a także głosy męskie.

1.2.1.3 Cechy mezzosopranu koloraturowego

Mezzosopran koloraturowy ma najszerszy zakres spośród wszystkich typów mezzosopranu. Musi on charakteryzować się, na równi z sopranem koloraturowym, mocą ekspresji oraz lekkim, elastycznym i pełnym energii brzmieniem głosu. Może szybko poruszać się wśród gęstych nut, każdy dźwięk jest wyraźny i spójny, a skoki melodyczne są precyzyjne i pełne dynamiki. Chociaż zakres niektórych mezzosopranów koloraturowych obejmuje również skalę sopranu, najlepiej radzą sobie one w średnich i niskich rejestrach głosowych. Możliwość śpiewania ekstremalnie wysokich dźwięków oraz bogata barwa w rejestrach średnich i niskich to najważniejsza cecha wyróżniająca mezzosopran koloraturowy. W okresie popularności opery *seria* w XVII i XVIII wieku, arie wirtuozowskie wykonywane były przez kastratów, obecnie zaś partie takie, ze względu na specyfikę barwy głosu, są

najczęściej wykonywane przez mezzosoprany koloraturowe. Ze względu na swoją specyficzną barwę głosu, mezzosopran koloraturowy musi zwracać uwagę na jednolitość rejestrów głosowych. Jest to kluczowy element, pozwalający na wyeksponowanie piękna tego głosu. Tylko głos, który posiada wyrównany rejestr głowowy, a jednocześnie nie brakuje mu głębi w rejestrze piersiowym, może być uważany za doskonały mezzosopran koloraturowy. Piękno fraz koloraturowych polega bowiem na ich wysokości, płynności, jednolitości, precyzji i delikatności. Frazy takie potrafią poruszyć publiczność i są wynikiem niezwykłych umiejętności technicznych wokalistki.

1.2.2 Pojawienie się ról mezzosopranowych we francuskiej operze lirycznej

W drugiej połowie XIX wieku Gounod stworzył nowy rozdział we francuskiej operze lirycznej, która w tym czasie wpłynęła na rozwój opery europejskiej. W tym okresie we Francji pojawił się szereg oper lirycznych z mezzosopranem w roli głównej, co oczywiście wiąże się z faktem istnienia znakomitych mezzosopranistek w tamtej epoki. Wśród nowych mezzosopranistek z początku XIX wieku hiszpańska Marie Bran wyróżniała się swoją zdolnością do wykonywania wysokich, szybkich i trudnych fraz koloraturowych. Młodsza siostra Marii Brandon, Pauline Viardot, obdarzona była równie rzadkim mezzosopranem. Początkowo mogła śpiewać tylko w zakresie dwóch oktaw od *b* w kontraoktawie do *b* w oktawie razkreślnej, jednak w wyniku wytrwałych ćwiczeń, rozszerzyła zakres swojego głosu, który sięgał od *g* w kontraoktawie do *f* w oktawie trzyliniowej, a zatem była w stanie śpiewać w rejestrach sopranowych, co też często czyniła. Już w wieku 17 lat śpiewała w operach w Londynie i Paryżu. Była ponadto osobą niezwykle wszechstronną, studiowała kompozycję, pisała opery i pieśni, studiowała też grę na fortepianie u Liszta. Rektor Instytutu Muzycznego w Kolonii, Heller powierzył jej nawet kierownictwo katedry fortepianu. Była też znakomitą malarką i poliglotką, biegle posługiwała się kilkoma językami. Była tak wszechstronna i czarująca, że kochało się w niej wiele osobistości ówczesnego środowiska literackiego i artystycznego, jak poeta Alfred de Musset, kompozytor Charles Gounod, Hector Berlioz czy rosyjski pisarz Iwan Turgieniew. Giacomo Meyerbeer także podziwiał jej umiejętności wokalne, twierdząc, że żadne z jego dzieł nie powinno być wystawiane w Paryżu, jeśli nie zostanie przez nią zaśpiewane. W 1849 roku, Viardot wystąpiła w "Proroku" Meyerbeera,

spełniając daną mu obietnicę. Jej barwa głosu doskonale odpowiadała wizerunkowi bohaterskiej matki Fidès, a rola ta utwierdziła jej pozycję wybitnej śpiewaczki w historii rozwoju opery. To właśnie wizerunek postaci Fidès zainspirował Verdiego do stworzenia postaci cygańskiej matki Azuceny w jego operze „Il Trovatore”, Gounoda do napisania opery „Sapho” oraz Saint-Saënsa do napisania opery „Samson i Dalila”. Viardot, przy wsparciu Meyerbeera, po raz pierwszy przywróciła wykonanie „Orfeusza” Glucka do oryginalnej wersji śpiewanej przez mezzosopran. Brahms napisał także dla niej „Rapsodię na alt”, którą po raz pierwszy zaśpiewała w marcu 1870 roku.

Kompozytorzy napisali wiele bardzo znanych dzieł na mezzosopran. Zasługi Viardot tu są niezaprzeczalne, a jej pełen uroku głos dostarczył kompozytorom nieskończoną inspirację. Ta młoda mezzosopranistka, która w jednej chwili zdobyła sławę, z swoim ciepłym i przejrzystym głosem oraz olśniewającą urodą, stała się prototypem wielu mezzosopranowych postaci w operach.

Rozdział 2. Wybrane role mezzosopranowe w operze francuskiej drugiej połowy XIX wieku

W pierwszej połowie XIX wieku, dzięki sukcesowi reformy operowej Glucka oraz w następstwie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, Paryż stopniowo stał się operowym centrum Europy. W XIX wieku we Francji wykształciły się, jak to już wcześniej wspomniano, takie formy, jak *grand opera* i opera komediowa (*opera comique*) w pierwszej połowie stulecia, oraz operetka i opera liryczna w drugiej połowie. Pojawiło się wielu kompozytorów operowych, takich jak Bizet, Saint-Saëns, Massenet czy Thomas, których twórczość wpisała się w ten nurt. Opera liryczna kontynuowała tradycyjne metody i styl śpiewu lirycznego charakterystycznego dla szkoły *bel canto*. Kompozytorzy zaczęli wyjątkowo faworyzować mezzosopran. W operach tej epoki coraz częściej głos mezzosopranowy pojawia się w głównej roli. Być może unikatowa barwa tego typu głosu wyjątkowo poruszała kompozytorów, a być może był to wynik swego rodzaju mody i wzajemnego naśladownictwa twórców, co jednak nie wpłynęło negatywnie na popularność ich oper. Rozdział niniejszy poświęcony jest wybranym postaciom kreowanym przez głos mezzosopranowy z oper II połowy XIX wieku, a więc; Małgorzacie z opery „La damnation de Faust”, Dalili z opery „Samson et Dalila”, Charlocie z opery „Werther” oraz tytułowej bohaterce opery „Mignon”. Przybliżono w nim sylwetki kompozytorów, których oper są bohaterkami, okoliczności powstawania dzieł i zarys fabuły, pozwalając nam dokładniej poznać wizerunki tych postaci.

2.1 Postać Małgorzaty z opery „La damnation de Faust” Hektora Berlioza

2.1.1 Hektor Berlioz – nota biograficzna

Hector Berlioz (1803-1869), który - zamiast pójść w ślady ojca, który był doktorem medycyny - został profesjonalnym muzykiem, od dziecka uczył się muzyki od swojego ojca, który również miał wpływ na jego zainteresowania literackie. W dziedzinie muzycznej, nauczył się grać na gitarze i flecie, a w dziedzinie literatury miał słabość do epopei podróżniczych. Nawet gdy w 1821 roku pojechał do Paryża studiować medycynę, nie zapomniał o zapisaniu się na kursy literatury, a w swoim dalszym rozwoju wyraził także silne

upodobanie do dramatów Szekspira. Jak widać z jego biografii, wpływ dzieł literackich na niego był ogromny i trwały. Po dwóch latach studiów w Szkole Medycznej porzucił medycynę dla muzyki.

Twórczość operowa Berlioza rozpoczęła się niedługo po tym, jak zaczął uczyć się komponowania muzyki pod kierunkiem muzyka Lesueura⁴⁰, ale większość jego dzieł z tego okresu zaginęła, ponieważ sam kompozytor nie był z nich zadowolony lub z bliżej nieznanych powodów. W 1826 roku, po oficjalnym zarejestrowaniu się w Konserwatorium Paryskim jako student muzyki, rozpoczął próby komponowania opery „Inkwizytor”. Dzieło to zostało później odrzucone przez komitet Królewskiej Akademii Sztuk, który miał decydujący głos w sprawie jej wystawienia. Można przypuszczać, że stało się tak z powodu stosowania przez Berlioza w tej operze technik kompozytorskich, które wykraczały poza ówczesne konwencje. Choć Berlioz porzucił ideę wystawienia tej opery, to niektóre fragmenty i pomysły muzyczne wykorzystał później w innych swoich dziełach. Na przykład uwertura do opery „Inkwizytor” została przez niego przekształcona w dużą symfonię, która była jego pierwszym wielkim dziełem symfonicznym. Włączył do niej kwintet, który skomponował w wieku dwunastu i pół roku, nauczywszy się komponować samodzielnie. Ten utwór był często wykonywany na jego osobistych koncertach i cieszył się dużą popularnością wśród publiczności w tamtym czasie. Być może z powodu rozczarowania swoją pierwszą operą, Berlioz skupił się później głównie na tworzeniu dzieł orkiestrowych i chóralnych, takich jak m.in. słynna „Symfonia fantastyczna”. Te instrumentalne kompozycje również położyły solidne fundamenty pod jego późniejsze prace w dziedzinie muzyki teatralnej. Dopiero w 1835 roku Berlioz rozpoczął komponowanie opery „Benvenuto Cellini”, która jest pierwszym z jego dzieł operowych, które zostało oficjalnie wystawione i dlatego uważana jest za jego prawdziwą pierwszą operę. Po tym, w 1941 roku kompozytor rozważał napisanie opery „Płacząca zakonnica”, opartej na sztuce francuskiego dramaturga Scribe’a⁴¹ oraz fragmentach powieści „Mnich” brytyjskiego pisarza Lewisa, jednak nigdy nie ukończył tego dzieła. W

⁴⁰ Jean François Le Sueur, także Lesueur (1760 – 1837) – francuski kompozytor i pedagog. Prowadził klasę kompozycji od 1818 r. w Paryskim Konserwatorium. Do jego uczniów należeli m. in. Hector Berlioz, Charles Gounod i Ambroise Thomas) https://pl.m.wikiquote.org/wiki/Jean-Fran%C3%A7ois_Le_Sueur (dostęp marzec 2014)

⁴¹ Eugène Scribe (1791 – 1861) – francuski dramaturg i librecista, jeden z najbardziej wpływowych i płodnych w historii opery. https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Scribe (dostęp marzec 2014)

1945 roku podjął się kontynuacji tworzenia opery na podstawie „Fausta” Goethego. Już dwadzieścia lat wcześniej skomponował oratorium „Osiem scen z Fausta”, które jednak go nie satysfakcjonowało. Pracując nad operą „La damnation de Faust”, Berlioz wykorzystał niektóre muzyczne fragmenty z wcześniejszego oratorium, próbując samodzielnie stworzyć literacki skrypt opery, w który włączył elementy poezji, dążąc do ich integracji z muzyką. Uważał, że poetyka libretta wynikała z koncepcji muzycznych, co miało prowadzić do wyraźnej jedności tych dwóch elementów. W swojej pracy kompozytorskiej dążył do stworzenia dzieła muzycznie spójnego i jednolitego, które uważał nawet za jedno z najlepszych swoich dzieł⁴². Sceny liryczne zatytułowane „Trojanie” i wystawione we fragmentach w Weimarze przez Liszta w 1863 r. też nie spotkały się z większym zainteresowaniem. Na podstawie sztuki Szekspira „Wieczór trzech króli” Berlioz stworzył niewielką operę komiczną „Beatrycze i Benedykt”, która została wystawiona z powodzeniem w 1862 roku w teatrze w Baden; nie przyniosło mu to jednak większej satysfakcji ani poczucia sukcesu w dziedzinie kompozycji muzycznej. Była to także ostatnia opera, którą skomponował przed swoją śmiercią.⁴³

Warto wspomnieć tu jeszcze o jego działalności publicystycznej – był stałym krytykiem muzycznym w gazecie *Journal des Debats*, a także jako teoretyka muzyki – pozostawił po sobie podręcznik do instrumentacji *Traité d'instrumentation*.

2.1.2 Okoliczności powstania opery „Potępienie Fausta”

Duże dzieło muzyczne Hectora Berlioza "La damnation de Faust" zostało zaadaptowane na podstawie "Fausta" Goethego. Kompozytor, wychodząc z swej indywidualnej perspektywy artystycznej, wyraża w nim swoje doświadczenia emocjonalne i bogate artystyczne zrozumienie.

Jako zakochany w literaturze od najmłodszych lat, Berlioz był zauroczony "Faustem" Goethego od chwili, gdy go przeczytał. "Czytałem go w każdej chwili - przy stole, w teatrze, na ulicy, gdziekolwiek"⁴⁴. Z miłości do tego dzieła, początkowo napisał zbiór piosenek i

42 Hector Berlioz: Wspomnienia Berlioza. Syn furii i sztuka dziewiętnastowiecznej Europy Zachodniej, s. 503.

43 Zhang Yan: Studium Trojan w operze, praca magisterska Konserwatorium Szanghajskiego, 2010

44 Hector Berlioz: "Wspomnienia Berlioza – Dziecko Szala i Sztuka XIX-wiecznej Europy Zachodniej", s. 154.

narracji "Osiem scen z Fausta" na podstawie tłumaczenia "Fausta" autorstwa Gérarda de Nerval dla głosu i małej orkiestry. Planował opublikować to dzieło na własny koszt, ale szybko zdał sobie sprawę, że jest ono niekompletne i nieudane, więc zrezygnował z jego wydania. W ciągu następnych dwudziestu lat nigdy nie porzucił myśli o stworzeniu muzycznego dzieła na podstawie "Fausta". Ostatecznie wybrał pierwszą część dzieła Goethego jako podstawę do adaptacji i stworzył ją jako dramatyczną legendę w czterech częściach.

Z jego wspomnień wynika, że rozpoczął tworzenie "La damnation de Faust" podczas swojej drugiej podróży do Niemiec w 1845 roku. Co do wstępnych rozważań i przygotowań dotyczących tego dzieła, nie zostały one dokładnie wspomniane. Jednak z planowanego spektaklu "Ośmiu Scen z Fausta" w 1844 roku można wnioskować, że nad tym pomysłem rozmyślał już przez ponad rok. Pisząc libretto do tego utworu w trakcie podróży, Berlioz wprawdzie dodał teksty napisane przez innych - jak wspomina w swoich pamiętnikach – treści napisane przez Almire'a Gandonnière'a⁴⁵ oraz teksty już istniejące w "Ośmiu Scenach z Fausta", jednak z powodu trudności w komunikacji z ich autorami, większość libretta została stworzona przez niego samodzielnie. Co więcej, dał z siebie wszystko, aby po raz pierwszy stworzyć poezję dla swojego dzieła muzycznego. Według jego wspomnień, podczas pisania wersów poezji, wiele treści zaczerpnął z własnych "muzycznych koncepcji". Ponadto, komponował "w każdym dostępnym czasie i miejscu, w bryczce, w pociągu, na parowcu, nigdzie nie zapominając o komponowaniu"⁴⁶. Można z tego wywnioskować, że Berlioz pozwalał, by muzyka pojawiała się przed poezją czy librettem, co było wyraźnie innym sposobem tworzenia niż stosowany przez większość twórców operowych owego okresu, jak Wagner, który najpierw pisał libretto, by następnie przystąpić do komponowania muzyki. Ponieważ część słów poetyckich została napisana przez Berlioza na podstawie stworzonej przez niego muzyki lub istniejących koncepcji muzycznych, gwarantowało to również w pewnym stopniu integrację tekstu i muzyki, a nie tylko komponowaniu muzyki do istniejącego tekstu. W tworzeniu muzyki do tego dzieła, Berlioz dokonał swego rodzaju "dekonstrukcji" i uzupełnienia swojego wcześniejszego dzieła "Osiem scen z Fausta", tworząc

⁴⁵ Almire Galdonniè (1813 – 1863) – francuski pisarz, librecista, współpracował z Berlioziem przy tworzeniu libretta „Potępienia Fausta”. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Almire_Gandonni%C3%A8re (marzec 2024)

⁴⁶ Hector Berlioz: "Wspomnienia Berlioza – Dziecko Szaleń i Sztuka XIX-wiecznej Europy Zachodniej", s. 154.

"Potępienie Fausta", zachowując jego pewne fragmenty, takie jak „Chanson de rat” Branda i „Chanson aux puces” Mefista, czy dwie arie Małgorzaty "Romans" i "Piosenka o królu z Thulé"⁴⁷. Jednak większość treści utworu stanowi materiał nowo stworzony, napisany w okresie między listopadem 1845 a październikiem 1846 roku⁴⁸. W pamiętnikach Berlioza przeczytać możemy o jego pracy twórczej. Wieczorem przed wyjazdem z Austrii na Węgry napisał końcówkę pierwszej części "La damnation de Faust" opartą na węgierskiej balladzie "Rákóczi", zatytułowaną "Marsz Rakoczego", której premiera odbyła się w Teatrze Narodowym w Peszcie. Umiejętnie połączył melodię węgierskiej ballady z formą fugi w głównej części utworu. Co ciekawe, wprowadził główny motyw w sposób przeciwny do tradycyjnej węgierskiej pieśni ludowej, która zaczyna się od miary akcentowanej, on zaś rozpoczął od nieakcentowanej. Utwór zakończył zaś z wielkim rozmachem, wywołując silny rezonans i aprobatę słuchaczy. Później, podczas pobytu w Peszcie (Węgry), skomponował chór "Ronde des Paysans" do pierwszej części "La damnation de Faust". Podczas pobytu w Pradze skomponował czwartą część utworu, chór bohaterki Małgorzaty przed jej śmiercią. W Brześciu stworzył drugą część utworu z łacińskimi tekstami śpiewanymi przez studentów. W trakcie całej jego podróży tworzył i wystawiał fragmenty swojej opery, spotykając się z dużą przychylnością.

12 stycznia 1846 roku zanotował na okładce płytowej w Wiedniu „Fragmenty z Fausta, trzyaktowy koncert”. Dwa miesiące później, w liście do swego przyjaciela poety Amber Féranda, Berlioz wspomniał o „swojej czteroaktowej operze koncertowej Faust”⁴⁹. W tym okresie tytuł tego dzieła został zmieniony przez Berlioza z "legenda" (*légende*) i "opera-legenda" (*opéra-légende*) na "czteroaktową legendę dramatyczną" (*légende dramatique en quatre parties*), co świadczy o znaczeniu tego dzieła w jego koncepcji, jako dramatu muzycznego bliskiego koncertowi, nie zaś opery o charakterze sceniczno-dramatycznym. Ostatecznie, w kwietniu 1846 roku, Berlioz zdecydował się na tytuł "La damnation de Faust" (*Potępienie Fausta*).⁵⁰

Swoją nowatorską koncepcją przełamał więc istniejące ograniczenia gatunkowe, dlatego

47 Peter Bloom (ed.), *The Cambridge Companion to Berlioz*, p. 225.

48 Julian Rushton, "The Genesis of Berlioz's 'La Damnation de Faust'", *Music and Letters*, 1975, Vol. 56, No.2 (Apr.1975), p.131

49 Ibidem

50 Ibidem

dzieło to jest również nazywane "legendą dramatyczną". Tworząc adaptację dramatu Goethego "Faust", Berlioz wprowadził do swojej "La damnation de Faust" wiele subiektywnych zmian, co sprawiło, że dzieło to różni się znacząco od pierwowzoru.

W utworze tym Faust niewątpliwie jest centralną postacią, uosabiając uczucie samotności i wyobcowania. Nie jest w stanie dopasować się do norm społecznych, nie rozumie radości zwykłych ludzi, uważając je za pospolite i wulgarne, z czego wynika jego całkowita izolacja od społeczeństwa, czyniąca go samotnym podróżnikiem w świecie Natury. Nawet wysiłki diabła Mefistofelesa nie są w stanie przynieść mu prawdziwej pociechy i ucieczki od tej samotności. Można powiedzieć, że postać Fausta z „La damnation de Faust” jest artystycznym ucieleśnieniem samotnego i melancholijnego Fausta, a także portretem wielu artystów, których nękała „choroba dekadencji” w początkach XIX wieku. Georg Knepler⁵¹, austriacki pianista i dyrygent uważał, że ważnym tragicznym tematem XIX wieku była samotność wewnętrzna artysty. Berlioz był jednym z takich właśnie artystów. Widoczne jest to w jego twórczości, takiej jak "Symfonia fantastyczna", "Harold w Italii" i innych symfonicznych dziełach muzycznych poświęconych samotności i rozczerowaniu, a także w kreacji postaci głównego bohatera wyobcowanego i zawiedzionego. Postać Fausta w "La damnation de Faust" jest zarówno kontynuacją tematu samotności z poprzednich dwóch dzieł, jak i odzwierciedleniem dekadencji, trawiącej artystów XIX wieku, nie wyłączając twórców opery.

Poza postacią tytułowego bohatera, najbardziej zapadającą w pamięć osobą jest tu z pewnością Małgorzata. Berlioz, używając techniki leitmotivu, czyli motywu głównego, kreuje postać Małgorzaty, modyfikując jej tragiczny obraz i wątek dramatyczny z oryginalnego dzieła, ukazując swoje dla niej współczucie, a zarazem czyniąc jej temat bardziej romantycznym. Bohaterką „La damnation de Faust” jest właśnie Małgorzata.

2.1.3 Zarys fabuły opery „Potępienie Fausta”

Część I Faust kontempluje ożywcze tchnienie wiosny, podczas gdy armia węgierska gotuje się do boju (Marsz Rakoczego).

⁵¹ Julian Rushton, "The Genesis of Berlioz's 'La Damnation de Faust'", Music and Letters, 1975, Vol. 56, No.2 (Apr.1975), p.131

Część II Faust samotny, złamany i rozczarowany życiem rozmyśla o samobójstwie. W tym momencie pojawia się Mefisto, który obiecuje mu wszystkie doczesne rozkosze i przenosi go do winiarni, gdzie studenci piją i śpiewają (Ballada o szczurze Brandera). Sam intonuje Balladę o pchle. Widząc niechęć i obrzydzenia Fausta zsyła nań cudowny sen, a w nim ukazuje postać pięknej, czystej dziewczyny – i przenosi go w okolice jej domu.

Część III Oczarowany senną wizją niewinnej Małgorzaty i nadzieją na idealną miłość, wieczorem Faust wchodzi do jej pokoju, a Mefisto zwołuje duchy gorących namiętności, które swym czałem otaczają spotkanie dziewczyny z Faustem, którego Mefisto ukazał jej we śnie. Kochankowie odurzeni miłością nie spostrzegli, że nastał już nowy dzień i całe sąsiedztwo dowiedziało się o ich schadzce.

Część IV Z czasem Faust znużony miłością opuścił dziewczynę, a Małgorzata daremnie w oknie czeka na jego powrót (aria *D'amour l'ardente flamme*). Faust błąka się szukając ukojenia w pięknie natury. Mefisto przynosi mu wiadomość, że Małgorzata została wtrącona do więzienia i skazana na śmierć za otrucie swej matki. Faust chce ją ratować, a Mefisto zgadza się mu pomóc w zamian za cyrograf – musi mu oddać swoją duszę. Faust pogrąża się w odmętach piekielnych, a Małgorzata zostaje zbawiona, gdyż bardzo kochała.

2.1.4 Postać Małgorzaty

W utworze Berlioza, Małgorzata jest przedstawiona jako piękna, dobra i nieskomplikowana młoda dziewczyna, która w rękach szatana staje się narzędziem, za pomocą którego ten kusi Fausta. Zarówno w utworze muzycznym, jak i literackim, Małgorzata stanowi uosobienie piękna, jest "kobietą błyszczącą niczym diament"⁵². Jednak w oryginale literackim uroda Małgorzaty stanowi piękno naznaczone wadą. Nie jest ona doskonała i to właśnie jej niedoskonałe piękno sprawiło, że Berlioz jednocześnie ją uwielbia i odczuwa wobec niej współczucie.

Berlioz nadaje jej miłosnej historii rys tragiczny, zmieniając zarazem jej los. Zamiast zabójstwa własnego dziecka, jak to było w oryginale literackim, Małgorzata u Berlioza, chcąc

⁵² Julian Rushton, "The Genesis of Berlioz's 'La Damnation de Faust'", *Music and Letters*, 1975, Vol. 56, No.2(Apr., 1975), p. 131.

się potajemnie spotykać z Faustem, codziennie podaje swojej matce leki nasenne, w wyniku przedawkowania których matka umiera i bohaterka zostaje wtrącona do więzienia. Berlioz przeniósł treść wielu wątków za kulisy, każąc chórowi snuć narrację, podczas gdy Małgorzata opuszcza scenę i już się na niej nie pojawia.

W muzyce Berlioza Małgorzata jest miłą, prostą, urodziwą i czarującą dziewczyną, pełną tęsknoty za miłością. To oczywiście naturalne, że marzy o pięknym idealnym uczuciu, jednak poszukując go popełnia niewybaczalną zbrodnię. Berlioz sympatyzuje z jej uczuciami, toteż chcąc ją rozgrzeszyć, zmienił zakończenie pierwowzoru Goethego, minimalizując spotykającą ją tragedię i karę za popełnione winy, nadając jej cechy postaci tragicznej w jej krótkotrwałym, lecz pięknym doświadczeniu miłosnym z Faustem, co znajduje swoje odbicie w muzyce i kreacji postaci.

2.2 Dalila z opery „Samson et Dalila” Kamila Saint-Saënsa

2.2.1 Kamil Saint-Saëns – nota biograficzna

Camille Saint-Saens (1835-1921) był francuskim kompozytorem urodzonym w Paryżu. Pod wpływem matki i ciotki, kontynuował rodzinne tradycje muzyczne i już od dziecka wykazywał niezwykły talent w tej dziedzinie. Podobno zaczął uczyć się gry na pianinie w wieku dwóch lat pod kierunkiem ciotki i już w młodym wieku prezentował swe umiejętności kompozytorskie. Tworzył utwory na fortepian, które wzbudzały podziw otoczenia. Od bardzo wczesnych lat nauki wykazywał wyjątkowe zdolności, potrafiąc zapamiętać dźwięki, nuty, a nawet teksty. Mały Saint-Saëns mógł powtórzyć wszystko, co przeczytał lub usłyszał tylko raz. Ten naturalny talent muzyczny i zdumiewająca wprost pamięć odegrały ogromną rolę w szybkim rozwoju jego przyszłej muzycznej kariery.

W 1842 roku zaczął systematycznie uczyć się gry na fortepianie pod okiem Camille’a-Marie Stamaty’ego. W 1852 roku, mając zaledwie dziesięć lat, Saint-Saëns wystąpił na swoim pierwszym publicznym recitalu fortepianowym. Jego wybitna pamięć muzyczna pomogła mu wykonać z pamięci wszystkie 32 sonaty fortepianowe Beethovena podczas koncertu, co przyniosło mu szerokie uznanie i rozgłos. W 1848 roku, mając 13 lat, Saint-Saëns rozpoczął formalną edukację w Konserwatorium Paryskim, gdzie studiował grę na

organach. Równocześnie uczył się teorii kompozycji pod kierunkiem takich nauczycieli jak Fromental Halévy i Charles Gounod. Szczególnie styl Charles'a Gounoda, charakteryzujący się przepychem oraz bogactwem emocjonalnym, miał głęboki wpływ na późniejsze kompozycje Saint-Saënsa, kształtując jego własne podejście do muzyki. Do 1857 roku Saint-Saëns osiągnął pierwszy szczyt w swojej karierze. W wieku zaledwie 23 lat zastąpił znanego Louisa Jamesa Alfreda Lefébure-Wély'ego jako głównego organisty w słynnym paryskim kościele Madeleine, stając się jednym z najbardziej cenionych organistów kościelnych w Paryżu. Dzięki wybitnemu talentowi Saint-Saënsa do gry na instrumentach klawiszowych, inny wielki pianista, Franz Liszt, wyraził duże uznanie dla jego umiejętności, co zaowocowało przyjaźnią na całe życie i miała kluczowe znaczenie dla pierwszej niemieckiej premiery opery Saint-Saënsa „Samson et Dalila”. Liszt, mający duży wpływ w środowiskach muzycznych Niemiec, aktywnie wspierał to dzieło, co znacząco przyczyniło się do jego sukcesu na niemieckich scenach, gdyż pomógł także w promocji i uzyskaniu uznania dla opery wśród niemieckiej publiczności i krytyków muzycznych.

Od 1861 do 1865 roku Saint-Saëns pracował jako nauczyciel gry na fortepianie w renomowanej szkole muzycznej w Paryżu – École Niedermeyer. Szkoła ta była znana z kształcenia przyszłych organistów i kościelnych muzyków, a Saint-Saëns wniósł do niej swoje bogate doświadczenie i wiedzę muzyczną. Jako jej nauczyciel wykazał się innowacyjnym podejściem, wprowadzając do swojej dydaktyki dzieła młodych europejskich kompozytorów, którzy wówczas zdobywali uznanie na scenie muzycznej. To odważne posunięcie nie tylko poszerzyło artystyczne horyzonty jego uczniów, ale również zachęcało ich do rozwijania krytycznego myślenia i ducha twórczego wyzwania w sztuce. Jego metody nauczania miały znaczący wpływ na kształtowanie postaw i umiejętności przyszłych muzyków. Podczas swojej kadencji nauczycielskiej w École Niedermeyer, miał znaczący wpływ na kształtowanie przyszłych talentów, które później odegrały ważną rolę w rozwoju i promocji francuskiej muzyki na świecie. Wśród jego najbardziej znanych uczniów znajdują się Gabriel Fauré i Olivier Messiaen, którzy stali się wybitnymi przedstawicielami francuskiego stylu muzycznego. Obaj kompozytorzy, dzięki swojej twórczości, znacząco przyczynili się do rozwoju nowych kierunków w muzyce francuskiej, przekształcając ją i promując na arenie międzynarodowej.

W 1871 roku, Saint-Saëns, równocześnie nauczając w Konserwatorium Paryskim i kształcąc przyszłe elity francuskiego świata muzycznego, zaangażował się również w działalność na rzecz zachowania i rozwoju francuskiej muzyki. W tym samym roku, wspólnie z przyjacielem Romainem Bussine, założył Société Nationale de Musique. Organizacja ta miała na celu promowanie francuskiej muzyki i jej twórców, co osiągnęto poprzez organizowanie koncertów i tournée po Europie. Działalność ta znacząco przyczyniła się do zwiększenia wpływów francuskiej muzyki na scenie europejskiej.

Saint-Saëns był kompozytorem, którego styl muzyczny wyraźnie odzwierciedlał cechy klasycyzmu, przywołując na myśl wyjątkowy urok francuskiej intonacji językowej. Jego muzyka charakteryzowała się elegancją, równowagą i wyrafinowaniem, które są typowe dla francuskich kompozytorów, a także dyscypliną intelektualną i klarownością formy. Saint-Saëns nie tylko kontynuował doskonale tradycje francuskich mistrzów, ale także rozwijał i umacniał styl romantyczny we francuskiej muzyce, tworząc kompozycje, które łączyły w sobie głębię emocjonalną z precyzją formalną. Od roku 1868, kompozytor stworzył łącznie 14 oper, choć niestety zachowały się dane tylko o 13 z nich. Jedną z najważniejszych i najbardziej znanych oper jest "Samson i Dalila", która nie tylko stała się jednym z jego najdoskonalszych dzieł operowych, ale także jest uznawana za arcydzieło francuskiej opery romantycznej i jedno z najwybitniejszych dzieł operowych XIX wieku.

2.2.2 Okoliczności powstania opery

Omawiany tu utwór jest trzyaktową operą liryczną stworzoną przez Saint-Saënsa w 1887 roku, a jego melodyka i struktura kompozycji są charakterystyczne dla muzyki tamtego okresu. Powodem, dla którego opera odniosła tak wielki sukces jest rygorystyczne podejście Saint-Saënsa do muzyki oraz jego nieustępliwa wola przezwyciężenia trudności w procesie komponowania. Saint-Saëns z wielkim uporem dążył do doskonałości w muzyce – zarówno jeśli chodzi o melodię główną jak i harmonię czy instrumentację, zawsze stawiał sobie bardzo wysokie wymagania. Temat opery „Samson et Dalila” zaczerpnięty został z Biblii i jest opowieścią o bohaterze i pięknej kobiecie. Wybór ten nie jest niespodzianką, ponieważ Saint-Saëns miał szczere zamiłowanie do muzyki religijnej i chętnie taką tworzył, zwłaszcza nawiązując do wątków biblijnych. Początkowo myślał raczej o oratorium, stąd pewna

statyczność opery i obecność scen chóralnych. Saint-Saëns tworzył tę operę w trzech etapach, wystawiając koncertowo jej fragmenty, jednak reakcje publiczności nie były pozytywne. W wyniku wytężonej pracy oraz inspiracji czerpanych z literatury, wreszcie ukończył pracę nad nią, sprawiając niemałą niespodziankę wszystkim tym, którzy uważali wcześniej, że kompozytor potrafi tworzyć jedynie muzykę kameralną i symfoniczną. Oprócz odzwierciedlenia stylu tradycyjnej opery francuskiej, Saint-Saëns zwrócił tu szczególną uwagę na przedstawienie emocji i kreację wizerunkową postaci. W ten sposób oddał cechy charakteru Dalili, w połączeniu z płynną i piękną muzyką doskonale malując jej skomplikowaną psychikę.

2.2.3 Zarys fabuły

Akcja rozgrywa się w palestyńskim mieście Gaza, w 1150 r. p.n.e.

Akt I Izraelczycy pod jarzmem Filistynów skarżą się na swój los. Do walki o wolność wzywa ich Samson – siłacz o nadludzkiej mocy, a gdy władca Filistynów, drwi z żydowskiego Boga rzuca się na niego z mieczem, kładzie go trupem i przepędza Filistynów. Izraelczycy, zachęceni tym zwycięstwem ruszają do walki pod wodzą Samsona. Arcykapłan Filistynów wzywa poddanych do zemsty i gdy Samson, wraz ze swymi towarzyszami, powraca triumfując do miasta, filistyńskie kapłanki, realizując podstępny plan arcykapłana, witają ich kwiatami a wśród nich piękna Dalila, która swym głosem oczarowuje zwycięzcę (aria *Printemps qui commence*).

Akt II Dalila w domu oczekuje przybycia Samsona. Arcykapłan Filistynów nakłania ją, by wydobyła z zwycięzcy tajemnicę jego nadludzkiej siły. Dalila, której miłością niegdyś Samson wzgardził, chce zemścić się na nim za klęskę swych współbraci, a także za swą zranioną dumę (aria *Amour, viens aider ma faiblesse*). Zjawia się Samson i ulega jej czarowi (aria *Mon cœur s'ouvre à ta voix* i duet miłosny), wyjawia jej także tajemnicę swej nadludzkiej mocy. We śnie jednak obcięto mu włosy, które były źródłem jego siły. Bohater zostaje pojmany przez Filistynów.

Akt III Oślepiiony i pozbawiony włosów Samson został przykuty do młyńskiego koła, które

musi obracać w ciężkim trudzie. Filistyni w świątyni, a wśród nich i Dalila, świętują swoje zwycięstwo i przyprowadzają Samsona, by drwić z jego klęski i bezsilności. Gdy jednak zaczynają bluźnić przeciwko Bogu Izraela, Samson żarliwą modlitwą prosi Boga o przywrócenie siły, wstrząsa kolumną – podporą świątyni, która rozpada się z hukiem, grzebiąc bohatera wraz z jego wrogami pod gruzami.

2.2.4 Postać Dalili

Dalila to postać niejednorodna, pełna sprzeczności. Jest kobietą piękną, uwodzicielską, świadomą swoich wdzięków. Saint-Saëns obdarzył swoją bohaterkę trzema ariami, a każda z nich ukazuje jej różne oblicza. W pierwszym akcie, Dalila jest pełną liryzmu dziewczyną, która wspomina z czułością swoje kielkujące uczucia do Samsona, przyrównując je do powiewu budzącej się wiosny, niosącej życie i nadzieję. W kolejnej odsłonie widzimy ją jako pełną gniewu mścicielkę, która chce wziąć odwet za śmierć swych współbraci, a może jeszcze bardziej za urażoną dumę i zobaczyć Samsona u swoich stóp. Kolejna aria pełna namiętności i żaru ukazuje ją, z jednej strony, jako romantyczną, ale gorącą i uwodzicielską kusicielkę, z drugiej zaś, jako osobę zdeterminowaną, przebiegłą, bezwzględną, wręcz cyniczną, nie wahającą się użyć podstępu, aby osiągnąć swój cel. Znakomita muzyka kompozytora w sposób wyborny maluje emocje bohaterki.

2.3 Charlotta z opery „Werther” Jules’a Masseneta

2.3.1 Jules Massenet – nota biograficzna

Jules Émile Frédéric Massenet (1842-1912) był francuskim kompozytorem, a jego twórczość operowa wykazywała tendencje realistyczne, co było niezwykle w ówczesnym francuskim świecie operowym. Jego wpływ na kompozytorów współczesnych oraz tych, którzy przyszli po nim był ogromny, co czyni go wybitnym przedstawicielem romantyzmu w muzyce francuskiej XIX wieku. "Werther" jest jedną z nielicznych oper Masseneta, w której główna postać kobieca nie jest kobietą lekkiego prowadzenia, ale wierną i cnotliwą żoną. Jest to również jedno z najbardziej popularnych jego dzieł.

12 maja 1842 roku Massenet urodził się jako dwunaste, ostatnie dziecko w rodzinie

przemysłowca. Matka wcześniej zaczęła go uczyć gry na fortepianie, a w wieku jedenastu lat młody Jules wstąpił do Konserwatorium w Paryżu, specjalizując się w grze na fortepianie. Następnie studiował kompozycję u Thomasa. W wieku dwudziestu lat za kantatę „David Rizzio” otrzymuje nagrodę Prix de Rome⁵³ i wyjeżdża na studia do Włoch. Później podróżował także do Niemiec, Austrii, Węgier i innych krajów, ale ostatecznie powrócił do Paryża. Zanim zdobył sławę, pracował w Grand Opéra, utrzymując się jako perkusista w orkiestrze. Najwcześniejsze dzieła sceniczne Masseneta powstały specjalnie dla Opéra Comique. Masenet osiągnął pierwszy wielki sukces dzięki pięcioaktowej operze "Król Lahore" wystawionej w Grand Opéra. Charakteryzowała się imponującą, majestatyczną stylistyką w duchu Meyerbeera i szybko zdobyła uznanie na całym kontynencie. Podczas swojej kariery Massenet napisał serię niezwykle popularnych oper, co przyniosło mu zarówno sławę, jak i bogactwo. W latach 1878-1896 pełnił funkcję profesora kompozycji w Konserwatorium Paryskim, gdzie jego uczniami byli znani kompozytorzy, takie jak Gustave Charpentier, Georges Enescu i inni. W 1876 roku, mając 36 lat, został wybrany najmłodszym członkiem Akademii Francuskiej, a w roku 1899 otrzymał tytuł honorowy drugiego stopnia. Massenet kontynuował i rozwijał łagodny i romantyczny styl muzyczny, zapoczątkowany przez Gounoda, stając się jednym z najwybitniejszych francuskich kompozytorów oper miłosnych po Gounodzie, co przyniosło mu przydomek "następcy Gounoda". Massenet był wyjątkowo płodnym kompozytorem, głównie tworzącym w dziedzinie opery, choć czasami komponował również utwory instrumentalne i pieśni artystyczne. W ciągu swojego życia skomponował łącznie 36 oper. Najbardziej znane z nich to "Manon", "Werther", "Thaïs" i "Sapho". Te cztery opery najlepiej podsumowują charakterystyczne cechy twórczości operowej Masseneta: umiejętność oddawania uczuć, delikatna technika, piękne melodie i wyjątkowy dobór tematów. Jego dzieła mają nieodparty urok. Jednocześnie można zauważyć, że Massenet był zdolny do wnikliwego postrzegania i opisywania psychiki kobiet. Postacie kobiece, które tworzył w swoich operach, często miały swoje pierwowzory w kobietach z ówczesnego kręgu życia mieszczańskiego. W starciu z hipokryzją feudalnej klasy

⁵³ Grand Prix de Rome (Wielka Nagroda Rzymska) – francuska nagroda w formie stypendium (3-letni pobyt w Rzymie) dla wybitnych młodych artystów (malarzy, rzeźbiarzy, architektów, grafików i muzyków.) https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Prix_de_Rome

mieszczańskiej były zmuszone porzucić miłość, nadzieję, a nawet życie. Jego techniki twórcze są delikatne i wnikliwe, a on jest znany jako „poeta o kobiecym sercu”.

Massenet zmarł w Paryżu 13 sierpnia 1912 roku. Opinie na temat Masseneta są podzielone; niektórzy chwalą jego zdolność do zrozumienia oczekiwań publiczności i dostosowania się do jej gustów, ale również z tego powodu jego muzyka nasycona jest silnymi elementami komercyjnymi. Claude Debussy powiedział: "Massenet to płodny kompozytor, ale jego twórczość zawsze trzymała się gustów publicznych, co sprawia, że jego styl wydaje się przestarzały." Rzeczywiście, w porównaniu z innymi twórcami swojej epoki, takimi jak Richard Strauss czy Giacomo Puccini, twórczość Masseneta wydaje się nieco bardziej konwencjonalna. Szczególnie jego późniejsza twórczość muzyczna nie wykazuje odwagi w innowacjach w stylu dramatycznym i technikach kompozytorskich, dlatego też okres jego wpływu twórczego ogranicza się jedynie do początków XX wieku.

2.3.2 Okoliczności powstania opery

Twórczość Goethego, która stała się inspiracją opery Masseneta, odzwierciedlała dramatyczny los wolnomyślnego młodego pokolenia w opozycji do zacofanego, feudalnego stylu życia w dawnych Niemczech, a współcześni Werterowi postrzegali jej tragiczne zakończenie jako silny protest przeciwko duchowemu zniewoleniu młodych. Massenet wybrał wątek uczuciowy pomiędzy Werterem i Charlottą z oryginalnego opowiadania jako temat swojej opowieści (choć w oryginale Charlotta nie kochała Wertera), wzbogacając wersję operową o wiele własnych koncepcji twórczych. Pozostając zatem wierny duchowi oryginału, dołożył liczne własne idee. W muzyce operowej Massenet nie tylko dał wyraz niemieckiemu sentymentalizmowi bohaterów Charlotty i Wertera, lecz dodał też typowo francuskiego stylu i romantyzmu. Scena samobójstwa Wertera i nastrój neurotycznego niepokoju zdradza też inspiracje muzyką tragiczną Czajkowskiego.

2.3.3 Zarys fabuły

Akt I W piękny lipcowy dzień burmistrz miasta, owdowiały sędzia, przedstawia Werterowi – egzaltowanemu, romantycznemu młodzieńcowi – swoją córkę Charlottę, otoczoną gromadką dzieci, która po śmierci matki zajmuje się domem i opieką nad licznym rodzeństwem. Werter

zachwycony jest dziewczyną i obrazkiem domowego szczęścia burmistrza. Razem z Charlottą udaje się na miejski bal, a kilka godzin spędzonych razem budzi w sercu młodzieńca gorące uczucie ku Charlotcie. Po powrocie z balu młodzi dowiadują się, że do miasta, po kilkumiesięcznej nieobecności przyjechał Albert, narzeczony Charlotty. Werter jest zrozpaczony tą wiadomością.

Akt II Kilka miesięcy później Charlotta wychodzi za mąż za Alberta, a Werter wciąż cierpi i nie może pocieszyć się po utracie nadziei na szczęśliwy związek z nią. Mąż Charlotty i jej siostra Sophie na próżno starają się go rozweselić. Werter próbuje nawiązać kontakt z Charlottą, a ona wzruszona jego cierpieniem radzi mu wyjechać na kilka miesięcy i powrócić na Boże Narodzenie, by czas rozłąki uleczył jego duszę, a Albert wreszcie zaczyna pojmować powód rozpaczy Wertera.

Akt II Odsłona 1. Zbliżają się święta Bożego Narodzenia, Charlotta czyta listy od Wertera (scena *Werther, Wether!*) i uświadamia sobie, że również darzy go uczuciem. (aria *Va! Lesse couler mes larmes*). W wigilię świąt zjawia się Werter; młodzi, wspominają miniony czas i przeglądają książki i wiersze, które razem czytali. Młodzieniec, nie panując nad swymi emocjami chwyta Charlottę w ramiona, lecz ta wyrывa się z jego objęć i ucieka. Werter odchodzi, a Albert, widząc wzburzenie żony domyśla się prawdy. Werter przed wyjazdem z miasta wysyła do Alberta list z prośbą o pożyczenie pistoletu, na co Albert przystaje.

Odsłona 2. Charlotta zbyt późno zrozumiała sens prośby Wertera. Biegnie mu na ratunek, lecz odnajduje go śmiertelnie rannego i konającemu młodzieńcowi wyznaje swoją miłość.

2.3.4 Postać Charlotty

W operze Charlotte to młoda i piękna, łagodna i dobra dziewczyna, o szlachetnych moralnych wartościach. Charakteryzuje ją wielki duch miłości matczynej, a także wierność zasadom. Jest postacią, w której możemy dostrzec wzorową żonę i matkę. W rodzinie jest siedmioro dzieci, a ona jest najstarszą córką. Po śmierci matki, przejęła na siebie wszystkie jej obowiązki domowe, zajmując się wszelkimi drobnymi sprawami całej rodziny. W oczach Wertera była: „Najpiękniejszą osobą... po prostu aniołem! ...tak uduchowiona, a jednocześnie tak nieskazitelnie prostolinijna. Stanowcza, a jednocześnie dobra; zaangażowana w prace

domowe, tak pracowita, a jednak jej dusza jest spokojna...⁵⁴ Mimo szczerego i gorącego uczucia, jakim darzyła Wertera, nie uległa słabości swego serca i pozostała wierna mężowi. Widać, że postać Charlotty w operze zachowała cechy charakterystyczne dla jej literackiego pierwowzoru, reprezentując szlachetne walory charakteru. Jest ona kobietą idealną.

2.4 Mignon z opery „Mignon” Ambroise’a Thomasa

2.4.1 Ambroise Thomas – nota biograficzna

Charles Louis Ambroise Thomas (1811-1896) był XIX-wiecznym francuskim kompozytorem. Urodził się w rodzinie o tradycjach muzycznych i już w młodym wieku umiał biegle grać na skrzypcach i fortepianie. Studiował w Konserwatorium Paryskim od 1828 do 1832 i zdobył Grand Prix de Rome w 1832 za kantatę „Herman et Kitty”. Następnie studiował w Wiedniu i zajmował się tworzeniem oper i baletów. W ciągu swojego życia skomponował ponad 20 oper, z których najbardziej znane są „Mignon”, „Hamlet”, „Hermann i Dorothea”, „La France de Rimilie” oraz „Tempête”. Oprócz oper, komponował także muzykę kameralną, utwory chóralne, pieśni, muzykę fortepianową oraz balety. Thomas był wszechstronnym kompozytorem, który często potrafi tworzyć bardzo piękne aranżacje i używać silnej, klarownej muzyki do wyrażania charakterów postaci. Jego styl twórczy zdradza silne inspiracje twórczością Ch. Gounoda, twórcy francuskiej opery lirycznej. Ukazuje on wewnętrzne przeżycia postaci, a jego muzyka jest elegancka i szczerą, charakteryzującą się wysokim poziomem artystycznym.

2.4.2 Okoliczności powstania opery

Opera „Mignon” powstała w 1866 na motywach powieści „Lata uczniowskie Wilhelma Meistra” Johana Wolfganga Goethego. Libretto do niej napisała znana spółka autorska Jules Barbier i Michel Carré. Jest to dzieło należące do gatunku opery lirycznej. Spośród 20 oper kompozytora, „Mignon” zdobyła dużą popularność w świecie muzycznym jako jego najbardziej znane i nieprzemijające dzieło, które przetrwało do naszych czasów. W czasie swojej wieloletniej kariery ulegało ono wielokrotnym przeróbkom muzycznym i

⁵⁴ Autobiografia Goethego; przetłumaczone przez Li Xianju, „Autobiografia Goethego – poezja i prawda” [M], United Press, strona 412

dramatycznym, szczególnie dotyczących zakończenia, które w jednej z wersji niemieckich miało tragiczne zakończenie, ale w wersji francuskiej zyskało *happy end* i tak jest grane po dziś dzień.

2.4.3 Zarys fabuły

Akt I Do niemieckiego miasteczka przybyła grupa Cyganów pod wodzą Jarna, który zamierza popisać się przed mieszkańcami tańcem swej wychowanki. Młody bogaty wiedeńczyk, poeta Wilhelm, który to obserwuje, oburzony brutalnością Jarna, w stosunku do dziewczyny, lituje się nad jej losem i wykupuje ją z rąk Cyganów. W miasteczku pojawia się też trupa teatralna z parą amantów na czele, Leartesem i Filiną, której Wilhelm wpadł w oko i którego chętnie by uwiodła. Inną postacią, która przewija się na scenie jest Lotariusz. Błąka się on po świecie w poszukiwaniu swej córki, zaginionej w tajemniczych okolicznościach i to przeżycie zmąciło jego umysł.

Wdzięczna Mignon, bo takie imię nosi domniemana Cyganka, opowiada swemu wybawcy dzieje dzieciństwa (*aria Connais-tu le pays*), z którego w jej wspomnieniach pozostał tylko obraz kraju rodzinnego, gdzie kwitły pomarańcze oraz pamięć pięknego, dostatniego i bezpiecznego domostwa.

Akt II Następnego dnia trupa teatralna oraz poeta Wilhelm, wyraźnie zainteresowany Filiną, zostają zaproszeni do zamku barona, gdzie ma odbyć się przedstawienie. Wilhelmowi towarzyszy Mignon, przebrana za służącego. Poeta nie zdaje sobie sprawy, że Mignon, oprócz wdzięczności darzy swego wybawcę szczerą miłością. Korzystając, że została na chwilę sama w buduarze Filiny, Mignon nie może oprzeć się pokusie, aby choć na chwilę przebrać się w piękną suknię aktorki i w tym stroju zastaje ją Wilhelm. Jest oczarowany jej urodą i wdziękiem i w tym momencie rozumie, na jakie komplikacje i niedomówienia naraża dziewczynę i siebie, jeśli zatrzyma ją na stałe w swoim towarzystwie. Oświadcza, że natychmiast muszą się rozstać. Zrozpaczona Mignon widząc uczucie poety do Filiny, biegnie do ogrodu pragnąc utopić się w jeziorze, ale po drodze spotyka półobląkanego Lotariusza, któremu powierza swe cierpienia. Triumfująca Filina po spektaklu zjawia się w parku, otoczona zachwyconymi widzami i wysyła do teatru Mignon po pozostawiony tam bukiet kwiatów, które dostała od Wilhelma. Tymczasem teatr staje w płomieniach, podpalony przez

Lotariusza, poruszonego wyznaniem Mignon. Wilhelm rzuca się w ogień i ratuje Mignon od niechybnej śmierci.

Akt III Wilhelm wywozi poważnie chorą Mignon, po doznanych przeżyciach do Włoch, gdzie zatrzymują się w posiadłości Lotariusza. Wszystkie komplikacje w cudowny sposób rozwiązują się: Lotariusz okazuje się markizem, który w tajemniczych okolicznościach utracił swą córkę, a teraz odzyskał jasność umysłu, a Mignon, jego córką, którą przed laty porwali Cyganie. Młodzi wyznają sobie miłość, a Lotariusz im błogosławi.

2.4.4. Postać Mignon

Postać Mignon przedstawiona jest w operze w sposób wyraźny i żywy: jej uczucia ewoluują od obojętności, bezradności, cierpliwości, przez poczucie niższości, nieśmiałość, uległość, do gniewu, rozczarowania, bólu, aż do ostatecznej radości, wzruszenia i szczęścia. Aria *Connais-tu le pays* żywo oddaje postać Mignon nieśmiałej, domniemanej cygańskiej dziewczyny, która zachowała w sercu piękny obraz szczęśliwego dzieciństwa, który z pewnością towarzyszył jej w trudnych chwilach i dawał siłę i wiarę w zmianę swego losu. W całej operze zmieniający się wizerunek Mignon sprawia, że niezaprzeczalnie budzi ona sympatię i akceptację widzów.

Rozdział 3. Analiza wybranych arii mezzosopranowych

3.1 Analiza arii Małgorzaty z opery „La damnation de Faust”

3.1.1 Analiza muzyczna arii

Aria *D’amour l’ardente flamme...* znana również jako „Romance de Marguerite” (*Romans Małgorzaty*), trwa blisko 9 minut i ma formę trzyczęściową. Muzyka opisuje dramatyczną historię miłosną Małgorzaty. Pierwszy akapit opowiada o jej burzliwym uczuciu, będąc tematem tragicznym całej arii. Tempo jej wykonania jest stosunkowo spokojne, oznaczone jako *un poco lento*. Łagodnie płynąca melodia wydaje się być jak lament lub skarga, pełna nieskończonego smutku. Muzyka preludium rozwija się w niskich rejestrach, a w taktach poprzedzające wejście głosu solowego orkiestra tworzy efekt przypominający bicie serca (jak w przykładzie 1).

Przykład 1 . H. Berlioz „Potępienie Fausta” aria Małgorzaty takty 10 – 15 ⁵⁵

MARGUERITE

D'a - mour l'ar den - te flam - me Con - su - me mes beaux jours. Ah! la

poco rit. a tempo

Irs Vons

Berlioz umiejętnie przeplata melodię w niskich rejestrach z melodią główną, sugerując nieszczęśliwy los miłości Małgorzaty i Fausta. Te ciągłe uderzenia w niskich rejestrach

⁵⁵ Przykład zaczerpnięty z wyciągu fortepianowego H.Berlioz- La damnation de Faust, Bärenreiter Verlag – BA5448-90

oddają niepokój i niepewność w sercu bohaterki. W jej umyśle nieustannie pojawiają się wspomnienia chwil miłosnych spędzonych z Faustem, jednak ona nie wie, kiedy będą mogli się ponownie spotkać. Śpiewaczka powinna tu użyć głębokiego i pełnego głosu, oddając tę tragiczną miłość: *Miłości gorący płomień pochłania moje piękne dni. Ah! Spokój mojej duszy umknął więc na zawsze! Jego odejście, jago nieobecność są dla mnie mogiłą, a z dala od jego obecności wszystko wydaje się być okryte żałobą. Wtedy kręci mi się w głowie, moje słabe serce ustaje, po czym natychmiast lodowacieje.*

Drugi fragment opisuje scenę, w której Małgorzata wspomina miłosne spotkania z swym ukochanym: *Jego chód, który podziwiam, jego postawa pełna harmonii, jego usta o słodkim uśmiechu, urok jego oczu, jego zachwycający głos, którym potrafi mnie rozpałić. Pieszczota jego dłoni...Niestety! I jego pocałunki...miłosnym płomieniem pochłaniają moje piękne dni. Ah! Spokój mojej duszy umknął więc na zawsze!*

Ten fragment ma metrum 9/8 i jest nieco szybszy i bardziej swobodny niż pierwszy, co jednak nie oznacza zmiany pierwotnego tempa muzyki. Aby bardziej żywo oddać chwilę, gdy Małgorzata wspomina krótkie, ale słodkie chwile spędzone z Faustem, kompozytor odważnie stosuje płynny rytm, prezentując muzykę pełną lekkości i radości. Barwa dźwięku w tym fragmencie jest jaśniejsza niż w poprzednim. To jest fragment niosący słodkie wspomnienia Małgorzaty i Fausta, jedyny fragment w całej kompozycji, który pozwala Małgorzacie tęsknić za pięknym uczuciem, tworząc wyraźny kontrast z jej tragicznym losem, dlatego wykonawczyni musi tu dobrze kontrolować emocje i barwę głosu, w pełni oddając emocje bohaterki zanurzonej w odurzającej miłości. Jak świt przed burzą, po wesołej i lekkiej melodii, nagle przychodzi huragan, brutalnie przywołując Małgorzatę z powrotem do rzeczywistości. Dzień i noc tęskni za Faustem, licząc na to, że wróci do niej, ale jej nadzieja okazuje się być daremna. Czeką ją tylko nieskończona rozpacz. Temat muzyczny ponownie odnosi się do losu miłości Małgorzaty, z jeszcze mocniejszymi tragicznymi akcentami niż w pierwszej części.

Trzecia część opowiada o silnym uczuciu tęsknoty Małgorzaty za Faustem, o jej palącej nadziei na ponowne spotkanie z nim. Jednak jej oczekiwanie jest płonne i prowadzi do kulminacji jej tragicznego losu: *Stoję w oknie, gdzie na zewnątrz wstał już dzień, po to by ujrzeć, jak się pojawia, lub przyspieszyć jego powrót. Me serce kołacze, me serce kołacze i*

przyspiesza, gdy tylko czuje, że on nadchodzi; siłą mojej czułości czy zdołam go zatrzymać? O, płomienne pieszczoty! Obym mogła kiedyś ujrzeć jak moją duszę zatapiam w jego miłosnych pocałunkach. Rytm jest szybki od samego początku, znacznie szybszy niż w drugiej części, co wyraźnie odzwierciedla niepokój i niecierpliwość bohaterki, jej pragnienie ponownego ujżenia Fausta (por. przykład 2)

Przykład 2. H. Berlioz „Potępienie Fausta” aria Małgorzaty takty 77 – 80⁵⁶

Tempo Più animato

The musical score is for the aria 'Je suis à ma fe-nê-tre' from 'La damnation de Faust' by Hector Berlioz. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Tempo Più animato'. The score consists of a vocal line for Margherita and a piano accompaniment. The piano part has an 'agitato' section with rapid sixteenth-note patterns. The lyrics are: 'jours Je suis à ma fe-nê-tre.'

Berlioz celowo przesunął akcenty rytmiczne motywu głównego w stosunku do partii akompaniamentu. Oprócz podkreślania atmosfery rozwoju dramatyizmu, miało to również sugerować tragiczny los Małgorzaty, która ostatecznie nie doczeka się powrotu Fausta. Małgorzata czuje, że świat stał się mroczny i jest zrozpaczona. Następnie figuracja się wznosi, a muzyka osiąga kulminację. Przy frazie O, caresses de flamme...(O, płomienne pieszczoty...) umieszczono oznaczenie *Lento* (por. przykład 3) po osiągnięciu kulminacji tragicznej, tempo motywu muzycznego stopniowo zwalnia.

⁵⁶ Przykład zaczerpnięty z wyciągu fortepianowego H.Berlioz- La damnation de Faust, Bärenreiter Verlag – BA5448-90

Przykład 3. H. Berlioz „Potępienie Fausta” aria Małgorzaty takty 97 – 100⁵⁷



W partii akompaniamentu użyto techniki *tremolo*, z dwoma interwałami granymi naprzemiennie z prędkością sześćdziesiątek czwórek, co oddaje uczucie bolesnego ciosu, jaki Małgorzata otrzymuje od okrutnej rzeczywistości oraz jej bólu i rozpacz. To punkt kulminacyjny całego utworu, z odpowiednio rozszerzonym zakresem dźwięku i barwą zmieniającą się, niczym ból pękającego serca. Wreszcie, pod wpływem brutalnej rzeczywistości, ogarnięta rozpaczą całkowicie traci nadzieję, a tragiczny motyw miłosny z postludium dobiega końca.

Berlioz był artystą o subtelnych uczuciach i innowacyjnych pomysłach, kładącym wielki nacisk na powiązanie między tekstem a muzyką, tworząc doskonałą harmonię między nimi, dodając arii większej ekspresji.

3.1.2 Problemy techniczne i interpretacyjne arii Małgorzaty

Aria Małgorzaty stawia przed wykonawczynią wysokie wymagania doskonałej techniki wokalne i kondycji fizycznej. Już sam czas jej trwania (blisko 9 minut) sugeruje śpiewaczce odpowiednie rozłożenie sił, tak aby jej aparat fonacyjny był w stanie od pierwszej nuty aż po ostatnią, zachować świeżość i nośność głosu.

Kolejną trudnością arii jest jej szeroki ambitus bliski dwóm oktawom, od cis razkreślnego do as w oktawie dwukreślniej. Dużym problemem wykonawczym jest jej wysoka tessitura. Większość melodii rozwija się w wysokich rejestrach bazując na dźwiękach przejściowych, co wymaga wyrównanego głosu, umiejętności mieszania rejestrów, doskonałego wsparcia oddechowego i elastyczności technicznej. Aria zaczyna się w średnicy

⁵⁷ Ibidem

od dźwięku *f* razkreślnego, co narzuca śpiewaczce od samego początku użycia pełnego brzmienia głosu i bogatej ekspresji współgrającej z tekstem oraz klarownej dykcji, a kończy się również dźwiękiem *fl*, tworząc efekt echa z początkiem i przynosząc powrót głównego tematu muzycznego. Niezwykła emocjonalność arii, zmiany nastroju sugerowane muzyką, dramatyzm historii Małgorzaty, jej delikatność, nieśmiałość, zagubienie, niepokój, dezorientacja, nadzieja i wiara w wielką miłość piętrzą przed wykonawczynią kolejne stopnie trudności. Dlatego zwykle wykonawczyniami arii Małgorzaty są profesjonalne artystki, mające już ugruntowane doświadczenie śpiewacze, znakomitą technikę wokalną i dojrzałość życiową, które to cechy pozwolą na stworzenie wiarygodnego, pełnego niuansów wizerunku Małgorzaty.

3.2 Analiza arii Dalili z opery „Samson i Dalila” Kamila Saint-Saënsa

3.2.1 Analiza arii *Printemps qui commence* (Wiosna, która się zaczyna)

W drugiej połowie pierwszego aktu, Dalila, obarczona misją odkrycia sekretu Samsona, pojawia się na scenie, a jej aria następuje po tańcu uwodzicielskim kobiet z Filistyńskich. Rozpoczyna się w spokojnym tempie *andante*, w tonacji E-dur.

Całość utworu skonstruowana jest według struktury: wstęp + A-B-A' + coda.

Tabela 1 Struktura muzyczna arii Dalili – Printemps qui commence

TONACJA: E-dur, TEMPO: <i>andante</i>		
CZĘŚĆ	SEKCJA	TAKTY
	WSTĘP	1 – 8
A	a	8 – 16
	a'	16 – 24
	b	24 – 32
B	c	32 – 48
	c'	48 – 60
A'	a	60 – 68
	b'	68 – 81
CODA		81 - 106

Preludium (takty 1 – 7) zaczyna się oktawą zstępującą, składającą się z czterech dźwięków w tonacji E-dur, która w takcie ósmym wprowadza głos kantyleny, pełen ciepła, delikatności i słodczy w obrębie oktawy razkreślnej, mówiący o pięknie i nadziei, jaką niesie budząca się wiosna. Towarzyszący akompaniament orkiestry jest bardzo oszczędny pozwalając na wyeksponowanie pięknej frazy.

Ten fragment doskonale eksponuje charakterystyczny zakres głosu mezzosopranu, stanowiąc kluczowe wyzwanie dla wykonawczyni pod względem równowagi w mieszaniu rejestrów i kontroli głosu. W pierwszej frazie następuje niespodziewany skok o nonę (takty 11/12), prowadzący z powrotem do dźwięku tonicznego utworu. Jednakże, jeśli przyjrzymy się bliżej tekstowi w tym miejscu, odkrywamy, że ten skok interwałowy odpowiada słowu – „nadzieja” (l'espérance). To właśnie w tym miejscu ujawnia się wyjątkowe rzemiosło kompozytora, które wzmacnia wyrazistość przekazu muzycznego, skutecznie podkreślając emocjonalne znaczenie słów w kontekście całego utworu. W partii akompaniamentu, ciągle utrzymanie dźwięku dominantowego nie tylko stabilizuje tonację, ale także tworzy silny i ciągły kontrast estetyczny pomiędzy prowadzoną melodią kantyleny wokalne, a schodzącą skalą basową w dolnej linii akompaniamentu.

Na część B (takty od 25 do 58) składają się 4 frazy. Pierwsza – (takty 25 do 30) zaczyna się od opadającej melodii w takcie 25, która stopniowo wznosi się i faluje obrazując emocjonalne wahania bohaterki. W melodii występuje rozwój motywu melodycznego: który pojawia się w tej krótkiej sekwencji kilkakrotnie. Ciekawe jest to, że te powtórzenia motywu (takty 25-40) odbywają się w sposób rytmicznie zmodyfikowany i każde z nich znajduje się na początku kluczowych słów w tekście. Dlatego wykonawczyni śpiewająca te fragmenty powinna zwrócić szczególną uwagę na akcentowane słowa w tekście — na przykład: „Tout brule...” (*wszystko plonie*), „Et ta douce...” (*a twój słodki...*), „Vient secher...” (*nadchodzi osuszyć...*) są to frazy, które wymagają szczególnej uwagi i podkreślenia. W partii basowej akompaniamentu ciągle dźwięki wzmacniają kontrast między legowanymi tonami, a falującymi przebiegami linii melodycznej partii wokalne

W kolejnych frazach (takty 41 do 48) akompaniament staje się coraz bardziej rozbudowany, zmieniając się na rozłożone akordy, które towarzyszą dublowanej przez

orkiestrę melodii wokalne. Takty od 50 do 61 służą głównie jako odpowiednie wypełnienie materiału z frazy poprzedniej. Od taktu 51, w melodii wokalne następuje stopniowe nasilenie, a od taktu 55, gdzie trzymany dźwięk D dwukreślny stanowi kulminację tej części i prowadzi do opadającej partii akompaniamentu, a utwór stopniowo wraca do spokoju, przechodząc do reprzyzy (ponownego przedstawienia części A).

Część trzecia A' (takty 60 do 81) składa się głównie z struktury a-a-b-b. Chociaż rytmicznie występują drobne zmiany, melodia pozostaje w stanie jednolitym, utrzymując spójność tematyczną. W porównaniu z pierwszą częścią, która jest bardziej płynna, akompaniament fortepianowy ewoluuje grając *arpeggia* wznoszące. Linia wokalna płynie łagodnie (takty 60 do 81), zwalniając w takcie 78 i poprzez *ritenuto*, wchodząc w tempo *andante* (*Un poco piu lento*), prowadzi do kody, w której akompaniament przechodzi do akordów triolowych (takty 81-87). Następnie partia akompaniamentu uspokaja się (od taktu 88)

Nastrój emocjonalny melodii, również staje się spokojniejszy, a kantylena wokalna poprzez *ritenuto* prowadzi do końcowej toniki (takt 96). Wreszcie aria kończy się dziesięcioma taktami postludium, gdzie po czterech oktawach *arpeggiowanych* akordów E-dur, (takty 102-103), kompozycja ostatecznie osiąga pełne rozwiązanie tonalne.

3.2.2 Problemy techniczne i interpretacyjne arii

Wokalnie aria wydaje się nie nastroczać większych trudności technicznych. Przebiega w wygodnej, średnicowej tessiturze, w skali od h małego do e dwukreślnego. Wymaga jednak pięknego legata, ciepłego, miękkiego brzmienia i wyrównanej barwy. Ważne jest pilnowanie wysokiej pozycji impostacji głosu oraz czujności przy schodzeniu do niższych tonów, aby uniknąć usterek intonacyjnych i zapewnić nośność dźwiękowi. Dobra dykcja i precyzyjne podanie tekstu, wypełnionego delikatnymi uczuciami powinna zapewnić wykonawczyni należyłą ekspresję i prawdę emocjonalną wykonania.

3.2.3 Analiza muzyczna arii *Amour, viens aider ma faiblesse* (*Miłości, przyjdź pomóż mojej słabości*)

Aria *Amour, viens aider ma faiblesse* jest poprzedzona krótkim prologiem i ma

formę pieśni trzyczęściowej da capo ABA', a jej struktura wygląda następująco:

Tabela 2 Struktura muzyczna arii Dalili – Amour, viens aider ma faiblesse

TONACJA/ TEMPO/ METRUM		
CZĘŚĆ	SEKCJA	TAKTY
PROLOG/RECITATIW	F-dur, <i>allegro agitato</i> , 4/4	1 – 19
WSTĘP	As-dur,	20 – 26
A	a	27 – 36
	b	36 – 43
B	c	44 – 51
	d	52 – 58
	e	59 – 69
A'	a'	70 – 78
	b'	79 – 86
POSTLUDIUM		87 – 102

Całość dzieła charakteryzuje się intensywnym stylem i szerokim zakresem skali, od niskiego As w oktawie małej do wysokiego G w oktawie dwukreślnej. Prolog (takty 1-19) składa się z dwóch fraz muzycznych w tonacji F-dur, w metrum 4/4, szerokim i ekspresyjnym, w tempie *Allegro agitato*, co nadaje dziełu dramatycznego i porywającego klimatu. Początkowe takty 1-3 akompaniamentu charakteryzują się wzrastającym rytmem sekwencyjnym z grupami pięciu dźwięków, gdzie nuty są ciasno uporządkowane, tworząc kaskadowy postęp. Wstęp orkiestrowy służy zgromadzeniu energii i pchnięciu emocji naprzód, przygotowując grunt pod wejście melodii wokalne, kiedy to śpiewaczka, w dynamice *forte* obwieszcza triumfująco, że *Samson tego wieczoru zjawi się u niej*. Fraza wokalna poprzez *ritenuto* prowadzi do tempa *moderato*, gdzie trzytaktowe pauzy nie zakłócają dynamiki zgromadzonej wcześniej, a *tremolo* orkiestry wzmacnia napięcie kolejnej frazy, której tekst mówi o zemście Dalili na chwałę bogów. Gdy utwór dochodzi do taktu 18, tonacja dzieła zmienia się z F-dur na As-dur. W tym momencie ponownie pojawia się wskazówka *moderato*, z dodaną konkretną wartością ($\text{♩}=92$), co sugeruje wykonawczyni, aby nieco przyspieszyła tempo względem wcześniejszego *moderato*. Dodatkowo jasno określa to tempo i rytm, z jakimi utwór ma wejść w kolejną sekcję A. Następnie, poprzez dłuższe

interludium, utwór dalej konsoliduje swoją tonację. Interludium charakteryzuje się gęstymi, opadającymi oktavami ósemkowych nut, nadającymi całości płynny i dramatyczny styl. Ostatecznie, muzyka stopniowo stabilizuje nastrój przez powolne tempo, przygotowując do wejścia w sekcję A. (Patrz przykład 4)

Przykład 4. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria Amour, viens aider... takty 1 - 13⁵⁸

The image shows a musical score for the beginning of the 'Amour, viens aider...' aria from Saint-Saëns' 'Samson et Dalila'. The score is in 4/4 time, marked 'Allegro agitato' with a tempo of quarter note = 160. It features piano accompaniment with descending octaves of eighth notes and a vocal line with lyrics in Chinese and French. The tempo changes to 'Moderato' at measure 10.

Część A (takty 27-43), zaczyna się od głównego akordu As-dur, co dodatkowo wyraźnie określa tonację. Metrum zmienia się z 4/4 na 3/4, tworząc wyraźny kontrast w stosunku do emocjonalnego nastroju prezentowanego w wstępie. Sekcja A ma intensywnie liryczny charakter, z rozciągniętą linią melodyczną, która przywodzi na myśl atmosferę pięknego marzenia sennego, jednakże, w połączeniu z tekstem arii, który brzmi *Miłości, przyjdź pomóż mojej słabości, wlej truciznę w jego serce!* - odczucia mogą wydawać się nieco poplątane. *Spraw, by zwyciężony poprzez mój spryt, Samson jutro został spętany łańcuchami* – to słowa, które Dalila śpiewa przy pięknej melodii, jednakże wyrażają one przerażający plan. Prawdopodobnie intencją kompozytora było oddanie charakteru Dalili jako osoby, która „na

⁵⁸ Przykład zaczerpnięty z chińskiej wersji wyciągu fortepianowego C. Saint-Saëns „Samson et Dalila” Durand S.A.DF6935

zewnątrz jest słodka jak miód, a w środku trująca jak arszenik”⁵⁹. Linie melodyczne rozciągają się płynnie w formie długich fraz o niewielkim zakresie dźwiękowym. Podobnie jak w przypadku wstępu, wejście do sekcji A również charakteryzuje się słabym akcentem na początku linii wokalne. Rozwój melodii odbywa się poprzez użycie dźwięków przejściowych, a akompaniament jest zdominowany przez długie, trzymające akordy i rozwinięcia oktawowo schodzące w dół. Rozwój harmoniczny kontynuowany jest głównie na tonice As-dur, przy czym akompaniament i linia wokalna przeplatają się, zapewniając, że śpiew zawsze dominuje. Akompaniament staje się bardziej zróżnicowany tylko na połączeniach fraz muzycznych. (Patrz przykład 5)

Przykład 5. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria *Amour, viens aider...* takty 23 – 32⁶⁰

⁵⁹ Ji Yuanqian: Studium dramatycznej kreacji wykonawczej arii operowej „Amour ! viens aider ma faiblesse” [J], Literatura i sztuka popularna, 2012(18)

⁶⁰ Przykład zaczerpnięty z chińskiej wersji wyciągu fortepianowego C. Saint-Saëns „Samson et Dalila” Durand S.A.DF6935

Część B (takty 44-69), choć akompaniament wciąż opiera się głównie na akordach blokowych i rozwinięciach, jest typowym przykładem kontrastowego środkowego odcinka. Mimo kontynuacji metrum 3/4 z sekcji A, linia melodyczna staje się tutaj bardziej zwięzła i skoncentrowana. Pojawienie się złożonych wzorów rytmicznych dodaje dynamiki pierwotnie płynnym liniom melodycznym, wnosząc wewnętrzną energię do kompozycji.

(Patrz przykład 6)

Przykład 6. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria *Amour, viens aider...* takty 42 – 49⁶¹

The image shows a musical score for the aria "Amour, viens aider..." from the opera "Samson et Dalila" by Camille Saint-Saëns, measures 42-49. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in French and Chinese. The piano accompaniment includes dynamic markings like "cresc.", "dim.", and "p".

Measure 42: 脱! main! 他不会不来 向我追 求, 也
Il voudrait en vain deson à - me Pou-

Measure 46: 决 不会 将 我忘 记! 哪 能 浇 灭 心 中 的
voir me chas - ser, me ban - nir! Pour - rait - il è - tein - dre la

W części B takty 59-69 stanowią punkt kulminacyjny całego utworu. Akompaniament jest grany szybko, z użyciem *tremola*, a linia melodyczna staje się gęstsza i bardziej zwięzła, jakby gromadziła energię przed wybuchem. Partia wokalna w takcie 62 ma narastającą dynamiką utrzymanego dźwięku *e2* a następnie przeskakując do *g* w tej samej oktawie szybko schodzi w dół w sposób płynny i schodkowy do *b* w oktawie malej, podkreślając triumfalny ton tekstu: *Zwycięzę go!* – by następnie pochodem akcentowanych nut od dźwięku *es* do *ces* w oktawie razkreślnej powrócić poprzez skok sekstowy w dół do dźwięku *d* prowadzącego do

⁶¹ ibidem

Przykład 7. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria *Amour, viens aider...* takty 57 – 68⁶²

57 *accél.* *cresc.*

们 怕 冒 犯 他， 但 我 却 对
crai - gnent son courroux; Moi seule en - tre

61 *f a tempo*

他 毫 不 害
tous, je le bra -

65

怕， 我 可 以 命 令 他 跪 下！
ve, Et le re - tiens à mes ge - noux!

cresc.

⁶² *ibidem*

Ponadto, tekstura akompaniamentu również uległa pewnym zmianom na bazie powtórnego materiału melodycznego. Rozpoczyna się częstsze rozwijanie w oparciu o rozwiązane w górę akordy w tonacji Ab-dur, co nie tylko dodatkowo wzmacnia tonację, ale także rozróżnia emocje muzyczne Dalili pomiędzy sekcją A a A'. (Patrz przykład 8)

Przykład 8. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria *Amour, viens aider...* takty 69 – 76

69

爱 情 帮 助 我 克 服
A - mour! viens ai - der ma fai -

73

软 弱 往 他 心 里 灌 输 毒
bles - - - se! Ver - se le poi - son dans son

W kodzie (takty 87-102) tekstura akompaniamentu opiera się głównie na akordach blokowych i rozwinięciach, które pojawiają się naprzemiennie z linią melodyczną głosu. Ciężka, potężna melodia wokalna powoli schodzi w dół, podkreślając pewność zwycięstwa Dalili nad Samsonem: *On, który wyzwolił lud zostanie zwyciężony przeze mnie!* aby ostatecznie osiąść na głównym akordzie As-dur. (Patrz przykład 9)

Przykład 9. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria *Amour, viens aider...* takty 85 – 92⁶³

The image shows a musical score for the aria "Amour, viens aider..." from the opera "Samson et Dalila" by Camille Saint-Saëns. The score is for measures 85 to 92. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked "dolce". The vocal line is in French, with Chinese lyrics underneath. The piano accompaniment is in the right and left hands. The lyrics are: "85 脱! main! 恋爱时力气大也 Con - tre l'a - mour sa force est 89 无 用, 哪 怕 是 最 大 的 英 vai - ne; Et lui, le fort par-mi les".

3.2.4 Problemy techniczne i interpretacyjne arii

Druga aria Dalili pokazuje jej drapieżne oblicze i chęć zemsty nad Samsonem za klęskę swych współbraci, a także za jej zranioną dumę, kiedy to przed laty odrzucił jej uczucie. Niewątpliwie rozległa skala arii (prawie 2 oktawy – od as małego do G dwukreślonego), a także zawartość emocjonalna stanowią dla wykonawczynie wyzwanie zarówno w sferze techniki wokalne jak i w dziedzinie ekspresji wykonawczej. Już sam wstęp w dynamice *forte* zwiastuje burzę uczuć, które kotłują się w duszy Dalili. Piękna kantylena arii, nie powinna sprawiać problemów wokalnych aż do taktu 64, kiedy to po długo trzymanej nucie *e* w oktawie dwukreślonej następuje przejście na nutę *G* i kaskadowy przebieg gamą do dźwięku *b* w oktawie małej. Tutaj niewątpliwie bardzo ważne jest podparcie oddechowe i wyrównanie rejestrów, aby głos mógł oddać zarówno śmiałość jak i pewność zwycięstwa postaci. Ponadto należy pamiętać, aby niskie dźwięki śpiewać wysoką pozycją, żeby rejestr piersiowy zmieszany z głowowym brzmiał szlachetnie i był nośny. W wymiarze

⁶³ ibidem

wykonawczym warto przemyśleć słowa arii i znaleźć sposób, jak w pięknej kantylenie frazy zawrzeć jad i nienawiść wyrażaną tekstem.

3.2.5 Analiza arii *Mon cœur s'ouvre à ta voix* (Moje serce otwiera się na twój głos)

Trzeci aria Dalili, pełna zmysłowego żaru, pojawia się w II akcie w czasie miłosnego spotkania z Samsonem. Dalila pragnie wydobyć od bohatera tajemnicę jego nadludzkiej siły, by móc pomścić śmierć swoich współbraci.

Aria w tempie *andantino*, tonacji Des-dur i metrum $\frac{3}{4}$ ma budowę dwuzwrotkowej pieśni z refrenem, poprzedzonej krótkim muzycznym wstępem i zwieńczonej kodą.

Po 4 taktach rozedrganego wstępu, zbudowanego z powtarzanych szesnastkowych akordów wchodzi, od dźwięku as w oktawie razkreślnej, melodia kantyleny wokalne w dynamice *piano*. Linia melodyczna łagodnie wznosi się by po czterech taktach delikatnie opaść (takty 7 - 8), a motyw ten jak echo powtarza partia orkiestry (takty 9 - 10). Po czym następuje powtórzenie tego samego schematu, lecz w dynamice *crescendo*, podkreślającym wzrost emocji (takty 11- 14) i *diminuendo* w taktach 16 -17 i ponowne powtórzenie motywu tych taktów przez orkiestrę, które prowadzi do kolejnej sekcji arii (takty 19 - 29) w dynamice *crescendo* i niewielkim przyspieszeniu (*stringendo*), obrazującymi narastanie uczuć, by poprzez filowany dźwięk c dwukreślne łagodnie przejść do refrenu. (Przykład 10)

Przykład 10. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria *Mon cœur s'ouvre à ta voix*, takty

11 - 13⁶⁴

27

cresc.

你 将 永 远 爱 我!

ces ser-ments que j'ai - mais!

mf rit.

mf rit. dim.

⁶⁴ ibidem

Pojawia się melodia kantyleny o opadającej, omdlewającej linii (takty 30 – 37) (Przykład 11),
(*Ah, Réponds à ma tendresse / Ach. Odpowiedz na mą czułość*)

Przykład 11. C. Saint-Saëns „*Samson i Dalila*” aria *Mon cœur s’ouvre à ta voix*, takty 30 - 33⁶⁵

30 *Un poco più lento*
dolce

啊 让我陶醉在你的爱里!
Ah ré - ponds à ma ten - dres - se,

pp

która, poprzez narastające *crescendo* (takty 38 – 41 – Przykład 12), wznoszącą progresję i powtarzanie tego samego tekstu

Przykład 12. C. Saint-Saëns „*Samson i Dalila*” aria *Mon cœur s’ouvre à ta voix*, takty 38 - 41⁶⁶

38 *cresc.* *piu cresc.*

让我陶醉在爱里, 让我陶醉在爱里!
Ré - ponds à ma ten - dres - se, Ré - ponds à ma ten - dres - se!

⁶⁵ ibidem

⁶⁶ ibidem

wiedzie ku kulminacji w dynamice *forte* (takty 42 – 43), gdzie następuje eksplozja żaru i pożądania, wraz z namiętymi słowami *Verse-moi l'ivresse / Napelnij mnie upojeniem*, by nastąpiło stopniowe uspokojenie w taktach 44 – 45. (Przykład 13)

Przykład 13. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria Mon cœur s’ouvre à ta voix, takty 42 - 45⁶⁷

42 *f con espansione* *dim.*

啊 我渴望 你那温柔的情意!
Ah ver-se - moi, ver-se - moi l'i - vres - - se!

cresc. *p* *pp*

Orkiestra ponownie, jak echo, powtarza pełne ekspresji ostatnią frazę śpiewaczki (takty 42 – 45). Po dwutaktowym wstępie następuje druga zwrotka, której przebieg jest analogiczny do pierwszej, z niewielkimi odstępstwami, a narastanie emocji potęgują chromatyzmy w akompaniamencie. (Przykład 14)

Przykład 14. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria Mon cœur s’ouvre à ta voix, takty 50 - 51⁶⁸

50 *Tempo I* *pp*

6 6

⁶⁷ ibidem

⁶⁸ ibidem

Aria kończy się na dźwięku *es* razkreślnym (dominanta *Es-dur*, takt 96)), po czym następuje sześciotaktowa koda, w której orkiestra ponownie, jak w pierwszej zwrotce, powtarza ostatnią frazę Dalili, a według partytury, na tym tle Samson śpiewa do kochanki swoje wyznanie miłosne. Zwyczajowo, w wersji koncertowej przyjęło się, że w tym miejscu Dalila śpiewa do Samsona swoje słowa miłości i tak to zostało przez Autorkę utrwalone w omawianym nagraniu.

3.2.6 Problemy techniczne i interpretacyjne arii

Trzecia aria Dalili, będąca zwieńczeniem jej przygotowań do spotkania z Samsonem stanowi zarazem kulminację ich schadzki i triumf kobiety, która za pomocą swych wdzięków skłoni Samsona do uległości i do wyjawienia tajemnicy swej niehumanitarnej siły. Aria wymaga pięknego legata, by kantylena niczym jedwabny szal otuliła, a zarazem omotała Samsona. Ambitus arii obejmuje tercdecymę i zawiera się pomiędzy *b* w oktawie małej a *ges* dwukreślnym, który to dźwięk stanowi kulminację arii, ale głównie melodia arii płynie w wygodnej tessiturze pomiędzy *c* razkreślnym a *es* w oktawie dwukreślnej. Pewnym problemem technicznym mogą być skoki septymowe, ale przy zachowaniu stabilnego oddechu i należytego podparcia, a także przy zwróceniu uwagi na miękkość i spójność frazy oraz jednolitość barwy trudność ta powinna zostać zniwelowana. Przy interpretacji tej arii należy pamiętać, że Dalila jest pewna swej urody i walorów kobiecych, i że żarem swego głosu pragnie zniewolić Samsona. Na pewno pomocne w wokalnym wykonaniu będzie niuansowanie dynamiczne i agogiczne fraz – czyli zwrócenie uwagi na *crescenda* i *decrescenda* oraz przyspieszenia i *rallentanda*, które przyczynią się do podkreślenia piękna płynącej kantyleny, oraz uwydatnią narastanie emocji.

3.3 Analiza arii Charlotty z opery „Werter” Jules’a Masseneta

3.3.1 Analiza arii *Werther, Werther...*

Aria Charlotty z III aktu opery zwana *Air des lettres* (*Aria listów*) właściwie jest obszerną sceną, w której Charlotta czytając listy od Wertera, zastanawia się nad swoimi uczuciami do

niego i rozważa decyzje, jakie podjęła, gdy zdała sobie sprawę z afektu jaki zrodził się między nimi. Jej wewnętrzny świat jest pełen sprzeczności: z jednej strony odczuwa głęboką tęsknotę i współczucie dla poety oraz ból i smutek płynące prosto z serca z powodu jej uczucia do niego, niemożliwego do zrealizowania, z drugiej zaś strony pojawia się racjonalna powściągliwość i wahanie.

Muzycznie aria ma luźną strukturę i podzielona jest na cztery części. Pierwsza część, obejmująca takty od 1 do 25, w metrum 4/4, zaczyna się w tonacji F-dur (sądząc po oznaczeniu tonacji przy kluczu na pięciolinii), ale oscyluje do f-moll, a kończy na septymowym akordzie E-dur, tworząc wrażenie niestabilności tonalnej i prowadząc do drugiej części arii. Ta technika skutecznie przyciąga uwagę słuchacza, budując napięcie i oczekiwanie na dalszy rozwój wydarzeń, co jest kluczowe dla zainteresowania i emocjonalnego zaangażowania widzów. Akapit drugi, takty 26-49, utrzymane są w tonacji a-moll; trzecia część, takty 50-93 są w jasnej tonacji C-dur, wprowadzając pogodny, jasny nastrój. W czwartej części od taktu 94 następuje powrót do jednoimiennej tonacji z początku arii – tym razem w trybie molowym - f-moll), a nastrój muzyki zaczyna robić się posępny, złowrogi i pełen napięcia.

Pierwsza sekcja tej arii ma zakres oktawy od dis razkreślonego do dis w oktawie dwukreślonej. W tej części mezzosopran wykorzystuje swoją miękką, pełną barwę głosu, aby w narracyjny sposób wyrazić tęsknotę za Werterem oraz oddać poczucie winy i bezradności, jakie doświadcza wobec własnej słabości. Towarzysząca śpiewaczce orkiestra, chwilami skromna i ascetyczna (takty 1 – 6 i 14 – 24) innym razem pełna emocjonalnego wyrazu (takty 7 – 13), pozwala na głębokie i przejmujące przekazanie skomplikowanych uczuć bohaterki, co wzbogaca dramatyzm sceny (zobacz przykład muzyczny 15).

Przykład 15 J. Massenet „Werther” Aria Des Lettres, takty 4 – 8⁶⁹

The musical score consists of two systems. The first system (measures 4-6) shows the vocal line with lyrics: "- ther... Wer - ther... Qui m'au-rait dit la". The piano accompaniment is marked "expressif" (有表情地) and includes dynamic markings "mf", "p", "rf", and "pp". The second system (measures 7-8) shows the vocal line with lyrics: "pla - ce que dans mon coeur il occupe aujour - d'hui?..". The piano accompaniment continues with a "dol." (悲傷地) marking.

Druga część (takty 46 – 49) w tonacji a-moll i metrum 6/8, w tempie *lento* to obraz odczytywania przez Charlotte listu od Wertera, w którym skarży się on na swoją samotność współgrającą z posępną pogodą. Jednostajny ósemkowy pochód akordów w orkiestrze potęguje chmurny nastrój sceny. Od 39 taktu następuje niewielkie ożywienie, oznaczone terminem *Animé* – Charlotta komentuje treść listu, żałując osamotnionego Wertera i obwiniając się, że to ona wysłała go na to zesłanie.

Kolejna część (takty 50–93) w metrum 2/4 zaczyna się ruchliwym fragmentem orkiestrowym o lekkich grupach septol szesnastkowych, który wprowadza pogodny nastrój innego listu; Charlotta czyta słowa Wertera, który wspomina szczęśliwe chwile spędzone w jej rodzinie, wśród jej młodszego, rozbawionego rodzeństwa i jest pewien, że dzieci już o nim

⁶⁹ Przykład zaczerpnięty z chińskiej wersji wyciągu fortepianowego: J. Massenet „Werther” ed. Martha Werner – Breitkopf&Härtel EB8854

zapomniały. Charlotta odrywa się od czytania zapewniając nieobecnego Wertera, że jego obraz zapisał się w pamięci jej bliskich na stałe i że gdy przyjedzie, powitają go z radością. W tym momencie (takt 90) stawia sobie pytanie – czy *Werter powinien wrócić*? Triole w akompaniamencie potęgują nastrój jej niepokoju i prowadzą do czwartej części arii (takty 94-140)

W ostatniej części następuje zmiana tonacji na f-moll i metrum na 4/4, a tremolo w orkiestrze podkreśla nastrój grozy i przerażenia Charlotty, gdy wspomina ostatni list poety. (patrz przykład 16).

Przykład 16. J. Massenet „Werther” Aria Des Lettres, takty 96 – 103⁷⁰

Werter pisze w nim, że nie jest pewien czy przyjedzie do niej na Boże Narodzenie, ale gdyby się nie pojawił prosi, by Charlotta nie obwiniła go, ale raczej żałowała i opłakiwała jego nieszczęsny żywot. Wymowa listu jest tragiczna, pełna pesymizmu i powoduje u Charlotty drżenie serca – gdyż odbiera jego treść jako ostateczne pożegnanie poety.

⁷⁰ ibidem

Dramatyczny nastrój tej części arii potęgują dobiegające jakby z oddali przytłumione tremola orkiestry, wzmagające aurę niepokoju i grozy. Jedynie krótki fragment liryczny (takty 121 – 131), w którym Werter z czułością wyobraża sobie postać Charlotty czytającej list, kontrastuje tragizm całej sceny. Lecz od taktu 132 napięcie rośnie: partia wokalna – dwukrotnie powtórzony pasaż pochodzący z trioli ćwierćnotowej i trzymanego dźwięku – brzmi jak okrzyk rozpacz, by zakończyć arię pełnym rezygnacji tekstem *Tu frémira!.. (Ty zdrżysz!..)* na dźwięku c razkreślonym w dynamice pianissimo, a orkiestra stopniowo cichnie, jak odgłos oddalającej się burzy (takty 143 – 146).

Zakres linii wokalne wykorzystywanej w tej arii, stopniowo się rozszerza w miarę rozwoju emocjonalnego utworu, początkowo obejmuje średnicę, by dojść aż do pełnego dramatyzmu ges w oktawie dwukreślnej. Materiał muzyczny także ewoluuje: początkowo składa się z ósemek i szesnastek, a następnie przechodzi w nuty o większych wartościach, takie jak ćwierćnuty, półnuty i całe nuty (patrz przykład muzyczny 17). Ta progresja nie tylko pokazuje techniczną zręczność i ekspresję wokálną wykonawczynie, ale również służy do głębszego oddania narastających emocji w tej części opery, wzmacniając dramatyzm i intensywność wyrażanych uczuć.

Przykład 17. J. Massenet „Werther” Aria Des Lettres, takty 132 – 141⁷¹

132 1er Mouvement (恢复原速) ♩ = 132 *mf* *più f* (更强) *f*
O char - lot - te, et tu fré - mi - ras!...

137 *mf* *pp* *dim.* *pp* *pp*
tu fré - mi - ras!... tu fré - mi -

⁷¹ ibidem

3.3.2 Problemy techniczne i interpretacyjne arii

„Air des lettres” to aria, której już sama forma stanowi interesujące zadanie jakie kompozytor stawia przed wykonawczynią. Sam jej rozmiar (czas trwania ok. 7 min.) i nietypowa budowa dostarczają cennego materiału do przemyśleń i do takiego rozplanowania emocji i wysiłku głosowego, żeby gradacja napięcia rosła i by śpiewaczce starczyło sił, aby na przestrzeni całej arii, pokazując rozmaite uczucia i rozterki swej duszy, wyrazić bez reszty przepełniające ją wzruszenia i być wiarygodną aż do wybrzmienia końcowej nuty orkiestry.

Cała aria jest niezwykle dramatyczna, gdyż łączy formę recytatywu, poprzez który Charlotta wyraża swoje emocjonalne reakcje na treść listów, z fragmentami kantyleny, prezentującej napisane wersy przez Wertera. Ten sposób kompozycji umożliwia Charlotte wyrażania swych przemyśleń i mówienie do siebie, ale także przekazywania myśli i bogatej gamy uczuć Wertera.

Trzy pierwsze części arii – nie nastręczają większych trudności wokalnych wykonawczyni. Zmiany tempa i metrum współgrają z treścią listów i wspomagają śpiewaczkę w interpretacji i wyrażaniu doznań. Natomiast czwarta część (od taktu 94) jest narastającą kulminacją emocji zarówno Wertera jak i Charlotty. Jej warstwa wokalna, poprzez powtarzające się pasaże w obrębie nony, z utrzymaną ostatnią nutą w każdym pasażu (takty 100 – 138) wymagają dobrego podparcia oddechowego, wyrównanej barwy i zrównoważonego wymieszania rejestrów. Złożoność emocjonalna wpływa również na strukturalne aspekty dzieła, szczególnie widoczne w tej części, w której kompozytor używa wyraźnie rozbudowanej konstrukcji i dynamicznych technik reprzyz, co wzbogaca ekspresję utworu.

Umiejętność połączenia techniki śpiewu z narastającą ekspresją uczuć to największa trudność tej arii, dlatego najczęściej wykonawczyniami partii Charlotty są artystki z ugruntowanym doświadczeniem scenicznym o dojrzałości zarówno emocjonalnej, jak i wokalne. Massenet mistrzowsko wykorzystał zmieniającą się treść listów, które czyta Charlotte, aby odzwierciedlić jej złożone emocje za pomocą muzyki pełnej barwnych zmian.

Dzięki temu aria zyskuje na muzycznym bogactwie i nabiera przestrzenności, co pozwala na żywe i precyzyjne przedstawienie zmiennej palety uczuć Charlotty. Kompozytor skutecznie przenosi wewnętrzny świat bohaterki na scenę operową, dając publiczności możliwość głębokiego doświadczenia jej emocjonalnego konfliktu.

Śpiewaczka musi głęboko zrozumieć postać i wczuć się w rolę, pozwalając, aby jej własne ciało i emocje zmieniały się wraz z treścią czytanych listów. To wymaga nie tylko technicznej biegłości wokalne, ale także zdolności aktorskich do przekazania subtelnych niuansów emocjonalnych, które są kluczowe dla autentycznego przedstawienia wewnętrznych przeżyć Charlotty. Wykonawczyni musi stać się jednością z postacią, żyjąc jej uczuciami i reagując na słowa listów tak, jakby były one kierowane bezpośrednio do niej.

3.3.2 Analiza arii *Va! Laisse couler mes larmes*

Aria Charlotty *Va! laisse couler mes larmes* pojawia się w trzecim akcie opery "Werther" jako wybuch skrywanych przez długi czas pełnych bólu emocji głównej bohaterki. Przytłoczona swoimi uczuciami, wyraża w niej swój od dawna gromadzony smutek i przygnębienie. Struktura formalna tego utworu przedstawia się jak w poniższej tabeli (Tabela 3). Jest to utwór składający się z dwóch części A+B oraz wprowadzenia z narracją o nieregularnej strukturze.

Tabela 3 Struktura muzyczna arii Charlotty Va! Laisse couler mes larmes

Struktura	Mała pieśń dwuczęściowa z reprzyą		
Akapit	Prolog	A	B
Fraza		a+a1	b+a2
Takty	8	4+4	(4+3) +4
Tonalność	d-moll harmoniczna		

Va! laisse couler mes larmes to aria w tonacji d-moll, w metrum 4/4, w tempie *lento*, W melodii dominują sekundowe progresje wznoszące i opadające, niekiedy zaś pojawiają się

skoki tercjowe. Przebieg linii melodycznej jest dość równomierny, a powolne tempo nadaje całości bardziej stabilny charakter, przypominając płacz i opowiadanie. Pod względem wysokości dźwięku, cały utwór pełen jest nastroju smutku, tworzonego i rozwijanego poprzez stopniowy rozwój linii melodycznej. Już w prologu wybucha intensywne uczucie żalu, budowane dalej w sekcji A i posiadające swoją kulminację w sekcji B. Zakres dźwięku obejmuje tony od *c* razkreślonego do *f* w oktawie dwukreślnej. W recytatywie w prologu, pierwsza fraza zaczyna się od dźwięku *e* oktawie dwukreślnej w dynamice *forte* (*f*), a następnie pierwszym takcie partii śpiewanej pojawia się najwyższa nuta utworu, *f* w oktawie dwukreślnej. Ten mocny i przedłużony, wysoki dźwięk brzmi bardzo emocjonalnie, jakby krzyk, oddając długo tłumiony smutek Charlotty (*Odejdź! pozwól płynąć moiom łzom*). Po wybuchu emocji, następuje szeptane wyznanie, w piątym takcie, a po nim dwutaktowy akompaniament wprowadza melodię arii, gdzie nastroju smutku wciąż płynie dalej.

Pierwsza fraza arii rozpoczyna się w dynamice *pianissimo* (*pp*) wznoszącym pochodem trójdźwięku d-moll w oktawie razkreślnej, by za chwilę opaść (takty 10-11) do dźwięku *c* razkreślonego (patrz przykład 18) i znów skoczyć o sekstę w górę do podkreślonego dźwięku *b* opadającego na *a* razkreślne (*łzy, których nie wypłaczymy, wpadają wszystkie w naszą duszę i swymi cierpliwymi kroplami łomoczą w naszym sercu smutnym i zmęczonym*).

Przykład 18 . J. Massenet „Werther” Aria Va, Lesse couler mes larmes, takty 10 – 12⁷²

10

眼泪流下来, 让它在我们心里徘徊, 里徘徊,
qu'on ne pleu-re pas, Dans notre â - me re-tom - bent tou - - tes,

p

dolce

W kolejnej frazie (takty 13 – 16), w takcie 15, emocje bólu prowadzą do wysokiego

⁷² ibidem

dźwięku *f* w oktawie dwukreślnej, co stanowi mały punkt kulminacyjny (...) przygotowujący grunt dla pełnego wybuchu emocji w sekcji B. Sekcja B rozpoczyna się dwutaktową sekwencją, a następnie przez 2 dwa takty powtarzana jest nuta *f* w oktawie razkreślnej, słabnących do *pianissimo*. Jest to jak dźwięki dzwonu z oddali tworzący napiętą atmosferę, przygotowując grunt pod kulminację tej kompozycji (*jego wytrzymałość wreszcie się wyczerpuje, serce się wydręza i słabnie...*)

W takcie 21 i 22 wznosząca progresja od *e* w oktawie razkreślnej prowadzi arię do emocjonalnej kulminacji na dźwięku *f* w oktawie dwukreślnej i dynamice *forte* (*f*) (...*jest zbyt duże, nic nie może je wypełnić*). Na koniec powraca materiał sekcji A (...*i jest zbyt kruche, wszystko może je rozbić!*), gdzie w dynamice trwającym *pianissimo* cierpienie stopniowo oddala się, a w przedostatnim takcie arii linia melodyczna kończy się krótkim, urwanym dźwiękiem, powtórzonym jak echo w orkiestrze, jakby serce Charlotty pękło.

3.3.3 Problemy techniczne i interpretacyjne arii

Aria Charlotty w tonacji d-moll, w metrum 4/4 i tempie *bardzo wolnym* (*très lent*) trwa niespełna 2 i pół minuty. Niewielki rozmiar arii (zaledwie 26/27 taktów) i jej niezbyt rozległy ambitus (zakres undecymy), a także stosunkowo krótkie frazy i pozornie wygodna tessitura, obejmująca w swym przebiegu głównie średnicę, wydawałyby się wskazywać na to, że aria ta nie będzie dostarczała problemów technicznych wykonawcy. Nic bardziej mylnego! Już samo rozpoczęcie arii – w dynamice *forte* na dźwięku przejściowego mezzosopranu – *e* dwukreślnym – wymaga od śpiewaczki dobrego przygotowania technicznego: odpowiedniego podparcia oddechowego i luźnego aparatu fonacyjnego. Punkt kulminacyjny w takcie 22 i wcześniejsza mała kulminacja w takcie 15 to *f* dwukreślne, również mezzosopranowe dźwięki przejściowe, które obligują śpiewaczkę do niezwyklej pieczołowitości, staranności emisyjnej, aby ich barwa nie różniła się od pozostałej kantyleny. Bardzo wolne tempo całości i dynamika głównie *pianissimo* i *piano*, a także w ramach tempa zmienność agogiki, dyktowana licznymi *diminuendami*, zwolnieniami i przyspieszeniami stanowią kolejną trudność wykonawczą. Warto też zwrócić wagę na *legato* kantyleny, które pomoże wydobyć liryzm frazy.

Przy interpretacji tej arii należy pamiętać, że Charlotta jest osobą introwertyczną, delikatną, prawą, znającą swe obowiązki i nie okazującą swych emocji na zewnątrz. W tej arii na samym początku dochodzi do eksplozji uczuć, ale później jest tylko wyrażany przez Charlotte wielki smutek, ból, żal i brak nadziei na zmianę sytuacji. Wszystkie te uczucia śpiewaczka może wyrazić za pomocą barwy głosu, dźwięków podkreślanych poprzez większe ich legowanie, przez zmiany dynamiki (liczne *crescenda* i *decrescenda*) poprzez *rubata* i zmiany agogiczne w ramach poszczególnych fraz i rytm punktowany (takty 11,15,19,), a także, a może przede wszystkim poprzez głębię, a zarazem prostotę wypowiedzi.

3.4 Analiza arii Mignon z opery “Mignon” Ambriose’a Thomasa

3.4.1 Analiza muzyczna arii

Aria ma formę pieśni dwuzwrotkowej w tonacji Des-dur, poprzedzonej wstępem i zakończonej postludium.

Tabela 4 Struktura muzyczna arii Mignon

Struktura	Mała pieśń dwuczęściowa z reprią				
Akapit	Wstęp	A	Interludium	A'	Koda
Fraza		a+a1+b+c+d		a+a1+b1+c1+d1	
Tonalność	Des	As Ges Des	Des	As Ges Des	Des

Wstęp w tonacji Des-dur liczy 12 taktów. Partia górna akompaniamentu tworzykantylenę wprowadzając w pogodny nastrój arii. Dolna partia jest podzielona na trzy warstwy: pierwsza i trzecia warstwa opierają się na akordach tonicznym As- i Des-dur, a warstwa środkowa wypełniona jest dźwiękami Ges, Es, Des i F. Ten układ utrzymuje się aż do taktu 10, gdzie szesnastka akcentuje wzrost wysokości dźwięku, aż do najwyższego As w takcie 11, stanowiącego przejście do prologu (patrz przykład 19). Akordy ewoluują z akordów tonicznym w kierunku akordów dominantowych, co nie tylko wzbogaca atmosferę utworu,

ale także przygotowuje grunt dla rozpoczęcia opowiadania przez solistkę.

Przykład 19. A. Thomas „Mignon” , aria Mignon, takty 9 - 12⁷³



Po krótkim przerywniku rozpoczyna się pierwsza sekcja utworu, obejmująca takty 14-48. Sekcja ta, w tonacji Des-dur, składa się z pięciu fraz muzycznych. Część pierwsza tej strofy (takty 14-21) prezentuje piękną kantylenę to łagodnie wznoszącą się, to opadającą, z oszczędnym akompaniamentem, tworząc wystarczająco dużo przestrzeni dla melodycznej linii głównej eksponującej opowieść solistki (*czy znasz ten, kraj, gdzie kwitną pomarańcze?*). W takcie 20 występuje chwilowa modulacja akordów, przejście od skróconego trójdźwięku III stopnia do dominanty III stopnia, aby potem powrócić do trójdźwięku III stopnia (patrz przykład 20).

Przykład 20. A. Thomas „Mignon, aria Mignon, takty 20 – 21⁷⁴

⁷³ A. Thomas „Mignon”, Wyciąg fortepianowy, Paris, Heugel&Fils, 10 90 2391.

⁷⁴ ibidem

W drugiej części muzycznej (takty 22-29), linia melodyczna jest podobna do tej z frazy pierwszej. Warstwy akompaniamentu nie zmieniają się w swoim harmonicznym układzie, ale w dwóch ostatnich taktach następuje transpozycja, przenosząc utwór do tonacji As-dur. Fraza kończy się na akordzie tonicznym As-dur. Linia melodyczna śpiewaczki snuje się łagodnie to wznosząc się w pochodach sekundowych, to opadając jakby obrazując spokojny oddech opowiadającej. Niewielkie skoki interwałowe podkreślają delikatne wzruszenie bohaterki a progresja wznosząca jej zachwyt otaczającą przyrodą. Trzecia część tej zwrotki (takty 30-34) zaczyna się od delikatnego fragmentu w tonacji As-dur, gdzie akompaniament stopniowo nabiera głębszego charakteru, harmonizując z melodyczną linią główną, w której wielokrotnie powtarza się dźwięk es w tonacji razkreślnej, w różnej konfiguracji metrycznej. Górna warstwa akompaniamentu składa się z akordów łamanych, podczas gdy dolna warstwa rozwija się poprzez trzy kolejne poziomy dźwiękowe, a w miarę rozwoju tej sekwencji, wzrastają też emocje. Ostatnia fraza kończy się akordem tonicznym w tonacji As-dur (zob. przykład 21).

Przykład 21. A. Thomas „Mignon”, aria Mignon, takty 32 – 34 ⁷⁵

Dieu Un é-ter nel prin-temps sous un ciel tou-jours bleu?
 赏。 四季里春意浓， 天空总晴朗！

W czwartej sekcji muzycznej (takty 35-39), w takcie 35 pojawia się *ces* co powoduje modulację utworu do tonacji Ges-dur. Fraza kończy się na akordzie tonicznym Ges -dur. Fraza piąta (takty 40-48) wyróżnia się tym, że w takcie 40 brak jest akompaniamentu fortepianowego, co uwypukla linię melodyczną solistki na tekście *C'est là! C'est là, (To tam!*

⁷⁵ ibidem

To tam!) w której pojawia się dźwięk *bb*, przywracając tonację utworu do toniki Des-dur. Linia wokalne wybucha skokiem sekstowym w górę, po czym opada, obrazując gwałtowną emocję Mignon i jej pragnienie powrotu w rodzinne strony, schemat ten powtarza się trzykrotnie, by takcie 46, po tym jak pojawia się przejściowy dźwięk *ces* i przywrócony *d*, następuje przejście od dominanty septymowej do akordu tonicznego (patrz przykład 22) wyrażające pewne rozczarowanie i rezygnację spowodowaną niemożliwością spełnienia jej marzeń (*To tam chciałabym żyć, kochać i umrzeć. Tak, to tam!*)

Przykład 22 . A. Thomas „Mignon” , aria Mignon, takty 46 – 49⁷⁶

Tutaj kończy się pierwsza zwrotka, która opisuje naturalne piękno krajobrazu stron rodzinnych. Chociaż składa się tylko z kilku krótkich fraz, barwa ich jest nasycona, a emocje bardzo szczere. Dla Mignon wydaje się to być nierealnym i nieosiągalnym marzeniem sennym.

Interludium (takty 49-57) jest w tonice B-dur i odwołuje się do materiału z preludium. Pierwsze trzy takty są podobne do materiału z preludium, ale dolna partia jest obniżona o oktawę. Interludium kończy się dominantą septymową (por. przykład 23), co stanowi doskonale przygotowanie do opowieści w drugiej sekcji.

⁷⁶ ibidem

Przykład 23. A. Thomas „Mignon”, aria Mignon, takty 54 – 57⁷⁷



Drugą sekcję również tworzy pięć fraz muzycznych i pod względem melodii jest ona w zasadzie podobna do pierwszej sekcji. Akompaniament fortepianowy zmienia się dopiero w trzeciej frazie. Górna linia warstwy akompaniamentu, która pierwotnie składała się z ósemkowych akordów łamanych, teraz przeszła w szesnastkowe akordy łamane (patrz przykład 24). Dolna linia pozostała bez zmian. Akompaniament jest zgodny z tekstem arii, oddając wrażenie łodzi unoszącej się na powierzchni falującej wody. Czwarta fraza i piąta fraza są również zgodne z pierwszą frazą. Tutaj część druga się kończy. Druga zwrotka opisuje pałac rodzinny o tradycyjnym wystroju włoskiej sztuki architektonicznej Renesansu, nawiązującą do kultury starożytnego Rzymu.

Przykład 24. A. Thomas „Mignon”, aria Mignon, takty 65 – 68⁷⁸

mar - bre. M'ap-pel - lent dans la nuit en me ten-dant les
雕 像, 在 每 天 黑 夜 里, 伸 手 召 我 前

⁷⁷ ibidem

⁷⁸ ibidem

Koda składa się z pięciu taktów i stanowi uzupełnienie oraz kontynuację utworu, pozostawiając przestrzeń na refleksję nad nim. Cała aria wyraża nieskończoną nostalgię Mignon za jej rodzinnymi stronami i dostatnim domem, który zapewniał jej szczęście i poczucie bezpieczeństwa

3.4.2 Problemy techniczne i interpretacyjne arii

Jak to wspomniano wcześniej aria ma budowę pieśni dwuzwrotkowej, w tonacji Des-dur, metrum 6/8, w nieśpiesznym tempie *Andantino* i łagodnej dynamice, lekko falującej od *pianissimo* (*pp*) do *piano* (*p*). W każdej zwrotce wybuch emocji w refrenie powoduje podkreślenie ich za pomocą dwukrotnego *forte*, przy skoku o sekstę wielką w górę. Budowa arii jest regularna, jej melodyka przyjemna, rozwijająca się w średnicy głosu mezzosopranowego. Z punktu widzenia treści aria jest wspomnieniem Mignon o jej rodzinnych stronach, a zarazem zwierzeniem zwróconym do przyjaznego słuchacza – Wilhelma. Pozornie wydaje się, że aria ta nie powinna dostarczać śpiewaczce specjalnych trudności wykonawczych. Jednak wygodna tessitura również wymaga odpowiedniego podparcia oddechowego, a także wysokiej impostacji głosu, w przeciwnym razie, przy mniej czujnym wykonaniu, mogą wkraść się w średnicy pewne nieczystości intonacyjne. Przy dość oszczędnym akompaniamencie, zwłaszcza w pierwszej części każdej zwrotki, warto zwrócić uwagę na *legato* linii melodycznej, podkreślające liryzm i intymność frazy. Innym problemem technicznym w każdym refrenie jest skok o sekstę wielką w górę, który trzeba przygotować stabilnym podparciem oddechowym, nie zapominając o miękkości głosu i jego wyrównanej barwie, by mimo dynamiki *forte* zachować czułość wypowiedzi. Przy interpretacji tej arii ważne jest zachowanie jej delikatnej narracji, liryzmu i urokliwego wdzięku.

Rozdział 4. Zastosowanie mezzosopranowych arii operowych w nauczaniu śpiewu

4.1 Aktualna sytuacja w nauczaniu mezzosopranu w Chinach

Pedagogika wokalna w Chinach jest stosunkowo młodą dziedziną, a jej rozkwit nastąpił w latach 80-tych i 90-tych XX wieku wraz z rozwojem „reformy otwarcia”⁷⁹. Na terenie kraju otwierano liczne szkoły muzyczne i wydziały muzyczne przy Uniwersytetach, międzynarodowa wymiana artystów śpiewaków przybierała na intensywności, a częstotliwość występów, konkursów i wymiany muzycznej o wysokim standardzie artystycznym w Chinach stopniowo rosła. Od końca XX wieku rozwijająca się chińska sztuka wokalna, w miarę wzmacniania się i wzrostu znaczenia kraju, została zaakceptowana. W edukacji wokalnej i teorii śpiewu w Państwie Środka wykreowano także własny, kompletny system. Edukacja *bel canto* w Chinach zbliżała się do poziomu międzynarodowego, a program nauczania stał się spójny i zapożyczył niektóre elementy państw zachodnich.

4.1.1 Problemy napotymane przez studentów

Nauka śpiewu jest procesem niełatwym, złożonym, dość skomplikowanym i długotrwałym. Zarówno pedagodzy jak i studenci muszą wykazać się – oprócz profesjonalnej wiedzy – cierpliwością, wytrwałością i pasją, a także wielką uważnością we wzajemnych relacjach, ponieważ każdy student jest niejako zupełnie odrębnym instrumentem muzycznym zarówno w sferze budowy fizycznej jak i konstrukcji psychicznej. Nauka śpiewu, jak i jej nauczanie stawia zatem przed zainteresowanymi sporo problemów.

Studentki po określeniu swego głosu jako mezzosopranu (zwłaszcza po konsultacji foniatrycznej), zazwyczaj zmieniają preferencje dotyczące brzmienia, dążąc do uzyskania dźwięku szerokiego, głębokiego, gęstego i mocnego. Śpiewając często ulegają złudzeniom podsuwanym przez własny słuch, zbytnio usztywniając gardło i operując zbyt dużym udziałem głosu w naturalnym zakresie (średnicy), co sprawia, że głos traci dźwięczność i staje

⁷⁹ „Reforma i otwarcie” to polityka wewnętrznej reformy i otwarcia na świat zewnętrzny, którą Chiny zaczęły wdrażać w grudniu 1978 roku.

się zduszony. Wokalistce wydaje się, że śpiewa głośno, a barwa jej głosu jest jasna i gęsta, ale dźwięk słyszany przez publiczność jest zupełnie inny, grzęźnie w jamie ustnej i nie jest poprawnie emitowany. Ten problem pojawia się w przypadku wszystkich typów głosu, ale dla głosów środkowych jest szczególnie wyraźny. Taki sposób operowania głosem najprawdopodobniej doprowadzi do utraty rezonansu maski podczas śpiewania, a także bardzo utrudni śpiewanie wysokich tonów, łatwo też prowadzi do załamywania się głosu.

W Chinach ze względu na stosunkowo mniejszą częstotliwość występowania głosów mezzosopranu, wśród studentek wokalistyki zdarza się, że ich część to sopranistki, która nie opanowały wysokich rejestrów. Na wczesnym etapie nauki ich technika wokalna jest jeszcze słabo rozwinięta, a pojemność oddechowa nie wystarcza do wykonywania długich fraz. Rezonans tonów wysokich nie jest wyraźny, a dźwiękom niskim brakuje stabilności. Na tym etapie, bez konsultacji foniatrycznej trudno jeszcze określić typ głosu, a z uwagi na presję związaną z egzaminami i dalszą nauką, oraz konkurencję z licznymi sopranami, decydują się na obniżenie głosu, próbując swoich sił w partiach mezzosopranowych, co jest swego rodzaju drogą na skróty. Początkowo wydaje się, że skupienie na środkowych rejestrach pozwala w krótkim czasie osiągnąć mocną barwę głosu, a ze względu na specyfikę słyszenia własnego głosu, osoby takie odnoszą wrażenie, że brzmi on potężnie, jasno i stabilnie, co prowadzi do psychologicznej satysfakcji. Z biegiem czasu okazuje się, że głosy takie są bardzo mocne, ale brakuje im miękkości, przez co wykonanie wielu utworów wypada ociężale i niezręcznie. Spójność fraz (*legato*) pozostawia również wiele do życzenia.

Ponadto, ze względu na niższy zakres głosu, charakterystyczny dla mezzosopranu, wiele studentek śpiewa głośno, siłowo, co prowadzi do łatwego wystąpienia zmian chorobowych w okolicy gardła. Struny głosowe są zawsze w stanie przekrwienia, a w ich nauce śpiewu powstaje efekt błędnego koła – im gorzej śpiewają, tym łatwiej pojawiają się zmiany, a gdy już wystąpią, śpiew staje się jeszcze trudniejszy. Dlatego niedokładne określenie typu głosu spowoduje, że w późniejszym okresie nauki problemy ze śpiewem wywierać będą coraz bardziej negatywny wpływ zarówno na aspekty fizyczne, jak i psychiczne śpiewaczki.

Są też studentki, które unikają śpiewania wysokich tonów, uważając, że jako mezzosopranistki w sposób naturalny muszą mieć trudności z ich emisją. W rzeczywistości wielką zaletą mezzosopranu jest jego szeroki zakres, a w wyniku odpowiednich ćwiczeń

może on z powodzeniem konkurować z sopranem, eksponując walory gęstości, barwy, nośności i jakości dźwięku. Choć Mezzosopran jest w Chinach stosunkowo rzadkim typem głosu kobiecego, a jego szkolenie należy do dość trudnych, to jednak wiele problemów można rozwiązać poprzez właściwe metody dydaktyczne, a po przełamaniu trudności technicznych głos może osiągnąć wyrównaną i urzekającą barwę w całej swojej skali.

4.1.2 Problemy napotykane przez nauczycieli

Określenie rodzaju głosu jest podstawowym etapem w nauczaniu śpiewu. Liczba studentek o głosie mezzosopranowym zazwyczaj jest mniejsza niż sopranistek, mniej jest też nauczycielek mezzosopranistek, więc dla niektórych mniej doświadczonych określenie czy studentka jest mezzosopranem, może być trudne. Dlatego zalecana jest konsultacja foniatryczna, która powinna rozwiać wątpliwości co do rodzaju głosu. Niektóre początkujące studentki, mogą mieć trudności z osiąganiem wysokich tonów ze względu na niedojrzałość techniki wokalne. To nie oznacza jednak, że są one mezzosopranami. Autorka uważa, że o tym, czy ktoś jest mezzosopranem, decyduje nie skala głosu, lecz jego barwa. Mezzosopran zwykle dojrzewa nieco dłużej niż głosy sopranowe. Po pewnym okresie treningu można bardziej dokładnie określić, jakim głosem dysponuje dana studentka. Mezzosopran nie jest niezdolny do śpiewania wysokich tonów, jednak jego naturalna charakterystyka fizyczna sprawia, że śpiewanie wysokich tonów nie jest tak swobodna, jak w przypadku sopranu. Takie cechy jak grubsze i dłuższe struny głosowe, często wyższy wzrost ciała oraz dłuższa szyja, mają wpływ na rodzaj głosu. Grubsze struny głosowe powodują niższą częstotliwość drgań. Jednakże mimo trudności, jakie mezzosopran może napotkać w śpiewaniu wysokich tonów w porównaniu z sopranem, istnieje wiele mezzosopranistek koloraturowych, które potrafią osiągnąć wysokie tony, sięgając nawet wyżej niż c w trzykreślne. Możemy więc wyróżnić mezzosopran liryczny, następnie dramatyczny o większej sile głosu oraz wspomniany już mezzosopran koloraturowy, który opanował techniki wirtuozowskie. Dlatego określenie głosu jest jednym z największych problemów, z jakimi spotyka się większość pedagogów wokalnych w procesie nauczania.

4.2 Metody nauczania mezzosopranu

4.2.1 Określenie typu głosu

Dla uczących się śpiewu, określenie typu głosu jest jednym z najważniejszych kroków w procesie nauki. To fundament, na którym opiera się kształtowanie i rozwijanie technik wokalnych oraz formowanie brzmienia głosu. Jeśli początkowa ocena jest błędna i kontynuuje się trening w nieodpowiednim zakresie dźwięków, może to prowadzić do niskiej efektywności nauki, powolnego rozwoju głosu, chorób strun głosowych, a nawet - w skrajnych przypadkach - przerwać lub zakończyć karierę wokalną. Dlatego zarówno nauczyciele, jak i studenci muszą podchodzić do identyfikacji głosu w sposób ostrożny, a w przypadku wątpliwości powinni skorzystać z konsultacji foniatrycznej.

4.2.2 Ćwiczenie podstaw śpiewu

4.2.2.1 Kwestia płynności oddechu

Słynny tenor Luciano Pavarotti, mówiąc o swoim doświadczeniu w śpiewie, powiedział kiedyś: "Kiedy śpiewam, zawsze myślę o oddechu"⁸⁰. Oddech stanowi bowiem siłę napędową śpiewu i jest on pierwszym problemem, z którym muszą się zmierzyć wszyscy uczący się sztuki wokalne. Opanowanie prawidłowego oddechu jest sprawą kluczową i podstawową w zdobyciu techniki śpiewu, umożliwiającą rozwój wokalny, prowadzącą do poszerzenia skali głosu, wzbogacenia jego barwy, swobodnego nim posługiwania się i wyrażania nim różnorodnych emocji. Poprzez stały trening, ćwiczenia oddechowe, dobór odpowiednich wprawek, z biegiem czasu głos może osiągnąć ogromną biegłość i elastyczność, która pozwoli śpiewakowi na sięganie po coraz trudniejszy repertuar.

4.2.2.2 Problemy związane ze stanem naturalnej wokalizacji

Naturalna wokalizacja jest bardzo ważna dla osoby uczącej się śpiewu. Dla mezzosopranistki, w nauce śpiewu, najlepszym sposobem śpiewania jest bardzo naturalne

⁸⁰ Zhang Zhou: Próba analizy relacji między dźwiękiem a emocją w wykonawstwie wokalnym [D], Uniwersytet Pedagogiczny Mongolii Wewnętrznej, 2019.

artykułowanie dźwięków. Wkładanie w śpiew dodatkowej siły, bez względu na powód, jest niewłaściwe. Zdaniem Autorki, najlepszą metodą jest pozwolenie śpiewakowi na pełne prostoty i naturalności wydawanie najbardziej komfortowego dźwięku, tak prosto, naturalnie jak zwyczajne mówienie. W śpiew nie należy wkładać zbyt dużego wysiłku, to bardzo ważne. Bez względu na to, czy chcemy rozwijać zakres skali głosu, głośność czy elastyczność głosu, nie wolno nam się spieszyć. Należy stopniowo pozwolić głosowi rozwijać się w sposób naturalny, zawsze kładąc nacisk na jakość dźwięku, Tylko naturalna wymowa, dokładna i piękna, a przy tym miękka barwa może stworzyć dobry śpiew. Zarówno, jeśli chodzi o nauczanie, jak i własną praktykę wokalną, jest to metoda, której nauczyli Autorkę jej nauczyciele.

Zakres głosu to specjalistyczne określenie odnoszące się do podziału podstawowych właściwości dźwięku w ramach charakterystycznego zakresu ludzkiego aparatu głosowego. W sztuce śpiewu podział na trzy rejestry głosowe oraz teoria ich klasyfikacji pochodzą od słynnego przedstawiciela szkoły *bel canto* z XIX wieku – Manuela Garcii⁸¹. Podzielił on głos ludzki na trzy rejestry dźwiękowe, bazując na cechach fizjologicznych człowieka: rejestr niski, środkowy oraz wysoki. Teoria ta stanowi podstawę zrozumienia różnych cech i zdolności wokalnych, które są charakterystyczne dla poszczególnych rodzajów głosu. Wymagania dotyczące jednolitości głosu w trzech rejestrach głosowych oraz wynikająca z tego teoria przejść między tymi rejestrami odegrały ważną rolę w badaniach i rozwoju sztuki wokalne. Teoria ta jest nadal uważana za najbardziej naukową i racjonalną koncepcję podziału głosu.

Każda partia głosowa posiada określony zakres tonów i w zakresie każdej z nich wyróżnić możemy rejestr niski, środkowy i wysoki.

Środkowy rejestr głosu mezzosopranu jest najpiękniejszy i może doskonale oddać nastrój utworu, zwłaszcza kreować obrazy, sytuacje i wizerunki postaci w arii. Jego barwa jest naturalna, o umiarkowanej głośności, dobrej dźwięczności, pełna i gładka, stanowiąc dobrą podstawę do rozwoju zarówno w kierunku wysokich, jak i niskich rejestrów. Dlatego mezzosopran powinien stopniowo rozszerzać swój zakres głosu w kierunku tonów wysokich i niskich, jednocześnie w pełni wykorzystując podstawowe zalety swojego zakresu środkowego,

81 Chen Yaping. Badania mechanizmu wokalnego „Garcii” — kilka przemyśleń na temat „szoku krtaniowego” [J]. Muzyka Północy, 2011(03).

tak aby uzyskać doskonałą spójność wszystkich trzech rejestrów. Wtedy można go będzie nazwać mezzosopranem wszechstronnym. Oznacza to, że można osiągnąć doskonałość w każdym z tych trzech rejestrów. Kiedy mezzosopran śpiewa w rejestrze środkowym, głos powinien być miękki, swobodny i naturalny, niezbyt głośny. Należy pozwolić oddechowi kierować i koordynować głos, bez zbytniego użycia siły. Nigdy nie powinno się nadużywać rezonansu piersiowego, dążąc do efektu głośnego dźwięku. Taki sposób śpiewania czyni głos pozbawionym piękna. Nie tylko nie pozwala on na wykorzystanie mocnych stron głosu mezzosopranowego, lecz uwypukla wręcz jego słabości, stając na przeszkodzie w śpiewaniu wysokich tonów. W ten sposób nie wyeksponujemy unikatowej barwy mezzosopranu, bo głos najbardziej naturalny to głos najlepszy. Długotrwałe śpiewanie w niewłaściwy sposób, poprzez nadmierny nacisk i nienaturalny wysiłek może prowadzić do uszkodzenia strun głosowych, co z pewnością nie sprzyja nauce śpiewu.

4.2.2.3 Problemy związane z *passagio*⁸²

Ze względu na charakterystyczną barwę i szeroką skalę mezzosopranu, często występują trudności z przechodzeniem między rejestrami, zwłaszcza w *passagio* między rejestrze środkowym a wysokim, gdzie dźwięk może się znacząco różnić barwą i natężeniem. Na tym polega również trudność nauczania i uczenia się mezzosopranu. Problemy ze śpiewaniem dźwięków przejściowych mają bezpośredni wpływ na ogólny rozwój głosu. W momencie zmiany rejestru należy ustabilizować oddech i utrzymywać go, nie zmieniając sposobu śpiewu, w tym pozycji krtani i rezonansu. Każda zmiana oznacza, że dźwięk również się zmieni, zakłócając przejście między rejestrami. W takiej sytuacji głos nie będzie brzmiał dobrze, przy zmienionej barwie i głośności. W rezultacie wykonanie *passagio* zakończy się niepowodzeniem. Musimy więc pamiętać, że przechodząc pomiędzy rejestrami nie wolno nam zmieniać „stanu śpiewu” tzn. wysokiej pozycji dźwięku, pamiętając o podparciu oddechowym

⁸² *Passagio* – termin używany w śpiewie klasycznym na określenie obszaru przejścia między rejestrami wokalnymi <https://en.m.wikipedia.org/wiki/> (styczeń 2024)

4.2.2.4 Kwestie, na które należy zwrócić uwagę podczas śpiewania wysokich tonów

Mezzosopran ma najpiękniejsze brzmienie w środkowym rejestrze, lecz może śpiewać także wysokie tony, chociaż technika ich osiągnięcia wymaga wielu ćwiczeń i cierpliwości ze strony studentek. Ze względu na to, że struny mezzosopranu w porównaniu z głosem sopranowym są dłuższe i grubsze potrzebują wytrwałego treningu i czasu, a także pieczołowitej kontroli nad techniką śpiewu. Konieczne jest dobre wsparcie oddechowe, poprawna technika śpiewania w rejestrze środkowym, a podczas stopniowego wznoszenia się głosu lub przy skoku w górę trzeba być w stanie kontrolować współdziałanie otwartej krtani i stabilnego podparcia oddechowego przy zachowaniu wysokiej impostacji głosu. W ten sposób stopniowo można rozwiązać problem wysokich tonów u mezzosopranu, pozwalając rejestrom wysokim łączyć się ze środkowymi, dzięki czemu skala głosu będzie się rozszerzać a jego barwa ujednolicać osiągając w wyższym rejestrze piękne, bogatsze brzmienie.

4.2.3 Wybór odpowiedniego repertuaru

W procesie nauki śpiewu, same ćwiczenia głosowe są stosunkowo monotonne, jednak wybór odpowiedniego repertuaru uczyni naukę bardziej atrakcyjną. W początkowym stadium arie starowłoskie, następnie utwory z epoki baroku (Bacha, Haendla, Vivaldiego, Glucka) a także dobór różnorodnych pieśni uczynią proces nauczania ciekawym, pozwalając w sposób naturalny rozwijać umiejętności techniczne śpiewaczki. W przypadku pieśni artystycznych, niezależnie od kraju ich pochodzenia, istnieje możliwość transpozycji tonacji. Zmiana tonacji pieśni niekoniecznie oznacza obniżenia poziomu jej trudności, lecz raczej dostosowanie zakresu dźwięku tak, aby był on bardziej odpowiedni dla danego głosu, maksymalizując wykorzystanie jego potencjału w zakresie kształtowania techniki (legato, frazowanie) i interpretacji.

W kolejnych latach nauki, zależnie od postępów techniki wokalne studentek i rozwoju ich głosu można stopniowo wprowadzać arie mezzosopranowe z światowego repertuaru, dopasowując ich wybór do specyfiki głosu wokalistki.

Z analizowanych w niniejszej dysertacji arii na pewno dla mniej zaawansowanych w sztuce

wokalnej można polecić arię Charlotty *Va! lesse coulez mes larmes...* z opery „Werter” J. Masseneta oraz arię tytułowej Mignon *Connais -tu le pays* z opery A. Thomasa ze względu na ich niezbyt duży rozmiar i zakres dźwięku w obrębie decymy. Pozostałe omawiane tu arie wymagają dobrej techniki wokalnej, pewnej już dojrzałości głosowej i emocjonalnej, a także niezwyklej kondycji zarówno fizycznej jak i psychicznej, które umożliwią wykonawczyniom udźwignięcie ich w zakresie wokalnym i emocjonalnym.

Wspólną cechą tych utworów jest muzyczność ich języka, melodyjność partii wokalnych oraz żywe wizerunki postaci, które je śpiewają. Arie związane z tymi bohaterkami nie tylko pomagają studentom wokalistyki zrozumieć kierunki rozwoju i charakterystykę francuskich arii operowych z drugiej połowy XIX wieku, lecz także, dzięki interesującej fabule, pobudzają ich zainteresowanie. Role mezzosopranowe w operach francuskich często cechuje ogromna kobiecość. Postacie te, jak uwodzicielska Dalila czy niewinna Mignon lub łagodna Charlotta mają bardzo wyraziste charaktery, a taki typ postaci wymaga od śpiewaczki głosu pełnego indywidualności, a jednocześnie zgodnego z delikatną i kobiecą naturą postaci. Zbyt ciemny lub zbyt ostry ton z pewnością nie będzie tu odpowiedni. Role takie w sposób naturalny skłonią studentki do unikania nadmiernie szorstkiego brzmienia i przeciwnie, zastosowania naturalnej elegancji w ich wykonaniu. Warto zauważyć, że język francuski, choć brzmi pięknie, jest bardzo trudny w nauce. Studentki wybierające utwory w tym języku powinni koniecznie dokładnie przetłumaczyć ich tekst i wyćwiczyć fonetyczne brzmienie słów, aby śpiewać poprawnie. Muszą też rozwijać swoje podstawowe umiejętności techniczne, poznając i wczuwając się w osobowość i przeżycia odgrywanej postaci, głęboko pojmując jej zmieniające się emocje, aby naprawdę tchnąć w nie życie. Dlatego niezwykle ważny jest dobór repertuaru, który odpowiadać będzie gustowi muzycznemu śpiewaczki, jej barwie głosu, jej możliwościom technicznym, co powinno przełożyć się na jej rozwój wokalny.

Podsumowanie

Wnioski i perspektywy

Arie mezzosopranowe z francuskich oper drugiej połowy XIX wieku stanowią wyjątkowo piękną część repertuaru na ten rodzaj głosu. Stanowią one cenny materiał dydaktyczny dla szkolenia współczesnych mezzosopranów. Niewątpliwie wymagają od adeptów sztuki śpiewaczej pewnego doświadczenia wokalnego i umiejętności technicznych, a zastosowanie ich w dydaktyce nie powinno nastąpić w wczesnej fazie nauczania. W niniejszej pracy dokonano analizy muzycznej i wykonawczej wybranych arii z oper "Werter", "Potępienie Fausta", "Samson i Dalila" oraz "Mignon", jednocześnie wskazując zalety tych utworów w nauczaniu. Oczywiście, istnieje wiele innych utworów na mezzosopran z tego okresu, a problemy napotymane w toku nauki nie ograniczają się tylko do tych wymienionych. Pamiętać jednak należy, że wyraziste wizerunki postaci o dużej indywidualności i silnym charakterze, piękne melodie, poruszające osobowości oraz poetycki język mogą stać się motywacją dla przyszłych śpiewaczek do aktywnej nauki.

Wartościowe dzieła mają nieocenione znaczenie w kształtowaniu i rozwijaniu technik wokalnych oraz umiejętności scenicznych. Na terenie Chin opera francuska jest stosunkowo mało rozpowszechniona i znana, dlatego warto wprowadzać do dydaktyki arie francuskojęzyczne, które będą przełamywać barierę językową i pozwolą odkrywać piękno tej muzyki. W nauczaniu arie te odgrywają kluczową rolę, są cennym materiałem dydaktycznym, który warto dokładnie przeanalizować, badać i szeroko popularyzować.

Podziękowania

Teraz, kiedy przyszedł czas na podziękowania, moje uczucia są niezwykle skomplikowane. Z jednej strony cieszę się, że pisanie mojej pracy dobiega końca, z drugiej zaś żałuję, że ten cenny czas nauki mija tak szybko. Wiele z tych wydarzeń wydaje się, jakby miało miejsce wczoraj, stanowią już jednak tylko wspomnienie tego, co nigdy się nie powtórzy. Kiedy patrzę wstecz na ten okres badań i wspominam kilkuletni okres studiów, widzę, jak wiele szczegółów jest ponadczasowych i jak wiele osób udzieliło mi pomocy. Z początku podchodziłam do pisania pracy z wyraźną niewiedzą i ignorancją. Od chwili wyboru tematu, poprzez jej wstępne omówienie, aż po jej pisanie, napotkałam wiele trudności i momentów, w których czułam się bezsilna. Na szczęście, dzięki szczerzej pomocy i trosce mojego Promotora oraz przyjaciół, udało mi się pokonać wszystkie te problemy, dzięki czemu praca ostatecznie powstała. Dlatego jestem bardzo wdzięczna wszystkim, którzy udzielili mi pomocy. Bez Was prawdopodobnie nadal borykałbym się z problemami związanymi z nieskładnym językiem i niejasną strukturą logiczną. Pod koniec tej podróży badawczej, serce moje przepełnia wdzięczność.

Przede wszystkim chciałabym podziękować mojej Promotorce, profesor Krystynie Jaźwińskiej-Dobosz, której surowe wymagania, dbałość o szczegóły, pełne zaangażowanie i nieustępliwość w pracy ze mną przyczyniły się do mojego sukcesu. Gdyby nie jej cierpliwość, prawdopodobnie już na etapie wyboru tematu zniechęciłaby się piętrzącymi się przede mną trudnościami. To właśnie dzięki jej pomocy zrozumiałam, jak wybrać temat, jak rozpocząć pracę, jak określić kierunek myślenia i napisać treść dysertacji. To jej zachęty i wskazówki sprawiły, że struktura mojej pracy jest bardziej przejrzysta, a jej treść była ciągle udoskonalana. Rady, których mi udzieliła, były dla mnie wskazówkami w moich badaniach, a także w przyszłych studiach, pracy i życiu. Chciałabym w tym miejscu wyrazić jej moje najszczerze podziękowania oraz najwyższe wyrazy szacunku za cały wysiłek, jaki włożyła w ukończenie niniejszej pracy.

Chciałabym również podziękować moim Przyjaciołom, z którymi spędzałem każdy dzień w ciągu ostatnich lat. Kiedy napotykałam trudności lub nie wiedziałam, jak iść dalej, zawsze

byli przy mnie, by mnie pocieszyć i dać mi ciepło, pomagając pokonać liczne przeszkody. To również dzięki ich pomocy forma mojej pracy oraz jej szczegółowa treść są znacznie lepsze. Dlatego też chciałabym im wyrazić moje serdeczne podziękowania.

Oczywiście, doskonałe warunki nauczania, pozytywna atmosfera Uczelni oraz nowoczesne narzędzia dydaktyczne były warunkiem mojego rozwoju. Cieszę się, że miałam okazję studiować w tak wybitnym środowisku akademickim.

Ponadto chciałabym podziękować moim Rodzicom. Przez cały czas okazywali mi ogromne zrozumienie i miłość. Dzięki ich bezinteresownemu poświęceniu jestem tu, gdzie jestem dzisiaj. Dziękuję za wsparcie we wszystkich decyzjach, które podjąłem, za stworzenie dla mnie schronienia pełnego miłości i za wytyczenie jasnej drogi do przyszłości.

Dziękuję, że jesteście w moim życiu. Chcę jeszcze raz wyrazić moją najgłębszą wdzięczność wobec Was wszystkich.

Na koniec, ze względu na moje ograniczone umiejętności i wiedzę, praca niniejsza może zawierać pewne błędy. Proszę wszystkich nauczycieli o konstruktywną krytykę, która stanie się dla mnie kolejną okazją do rozwoju! Jeszcze raz dziękuję Wam wszystkim i życzę Wam powodzenia w pracy oraz radości w życiu!

Wykaz tabel

Tabela 1 Struktura muzyczna arii Dalili - Printemps qui commence	54
Tabela 2 Struktura muzyczna arii Dalili - Amour, viens aider ma faiblesse	57
Tabela 3 Struktura muzyczna arii Chaelotty Va! Lesse couler mes larmes	73
Tabela 4 Struktura muzyczna arii Mignon	76

Wykaz przykładów nutowy

Przykład 1. H. Berlioz „Potępienie Fausta” aria Małfotzaty takty 10 – 15	50
Przykład 2. H. Berlioz „Potępienie Fausta” aria Małgorzaty takty 77 – 80	52
Przykład 3. H. Berlioz „Potępienie Fausta” aria Małgorzaty takty 97 – 100	53
Przykład 4. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria Amour, viens aider... takty 1 - 13	58
Przykład 5. C. Saint-Saëns "Samson i Dalila" aria Amour, viens, aider ...takty 23 - 32 ...	59
Przykład 6. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria Amour, viens aider... takty 42 – 49	60
Przykład 7. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria Amour, viens aider... takty 57 – 68	61
Przykład 8. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria Amour, viens aider... takty 69 – 76	62
Przykład 9. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria Amour, viens aider... takty 85 – 92	63
Przykład 10. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria <i>Mon cœur s'ouvre à ta voix</i> , takty 11 - 13	64
Przykład 11. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria <i>Mon cœur s'ouvre à ta voix</i> , takty 30 - 33	65
Przykład 12. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria <i>Mon cœur s'ouvre à ta voix</i> , takty 38 - 41	65
Przykład 13. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria <i>Mon cœur s'ouvre à ta voix</i> , takty 42 - 45	66
Przykład 14. C. Saint-Saëns „Samson i Dalila” aria <i>Mon cœur s'ouvre à ta voix</i> , takty 50 - 51	66
Przykład 15 J. Massenet „Werther” Aria Des Lettres, takty 4 – 8	69
Przykład 16. J. Massenet „Werther” Aria Des Lettres, takty 96 – 103	70
Przykład 17. J. Massenet „Werther” Aria Des Lettres, takty 132 – 141	71
Przykład 18. J. Massenet „Werther” Aria Va, Lesse couler mes larmes, takty 10 – 12	74
Przykład 19. A. Thomas „Mignon” , aria Mignon, takty 9 - 12	77
Przykład 20. A. Thomas „Mignon, aria Mignon, takty 20 – 21	77
Przykład 21. A. Thomas „Mignon” , aria Mignon, takty 32 – 34	78
Przykład 22. A. Thomas „Mignon” , aria Mignon, takty 46 – 49	79
Przykład 23. A. Thomas „Mignon”, aria Mignon, takty 54 – 57	80
Przykład 24. A. Thomas „Mignon, aria Mignon, takty 65 – 68	80

Bibliografia

Prace dyplomowe i dysertacje:

- [1] Liu Xinyi: Ekspresja emocji przez Małgorzaty w operze "Faust" – na przykładzie arii "D'amour l'ardente flamme" [D], Nanjing Normal University, 2021.
- [2] Shao Lezhang: Studium dramatycznej legendy Berlioza "Faust" [D], Shanghai Normal University, 2022.
- [3] Fu Xiaozhen: Kreacja roli Małgorzaty w „La damnation de Faust” Berlioza [D], Konserwatorium w Szanghaju, 2008
- [4] Yuan Lizhi: Studium ekranowego wizerunku Fausta [D], Shaanxi Normal University, 2017
- [5] Lin Qing: Analiza postaci Małgorzaty w operze Gounoda „Faust” [D], Fujian Normal University, 2006
- [6] Zhang Nan: Charakterystyka i analiza wokalna arii „Salute, Chaste Cabin” [D], Shandong Normal University, 2016
- [7]. Liu Jiao: Charakterystyka twórcza i analiza wokalna arii „Je veux vivre dans un rêve” [D], Liaocheng University, 2019
- [8] Hua Lei: Studium kreacji postaci i stylu wokalnego Julii z opery Gounoda „Romeo i Julia” [D], Shanghai Normal University, 2013
- [9] Ju Chao: Charakterystyka muzyczna i analiza wokalna arii „Il vino calma il dolore” [D], Shanghai Normal University, 2021
- [10] Li Xinru: Studium utworu i analiza wokalna klasycznej arii Saint-Saënsa „Mon cœur s'ouvre à ta voix” [D], Liaoning Normal University, 2020
- [11] Du Jinze: Opera liryczna „Werther” na podstawie „Cierpień młodego Wertera” Goethego [D], Konserwatorium w Szanghaju, 2012
- [12] Wang Wenyu: Studium i analiza arii mezzosopranowych w operze „Samson et Dalila” [D], Xi'an Conservatory of Music, 2012
- [13] Liu Xuan: Analiza i studium wokalne arii „Connais-tu le pays” z opery „Mignon” [D], Qilu University of Technology, 2022
- [14] Wang XuetongL Kreacja postaci Mignon w operze „Mignon” - na przykładzie arii „Connais-tu le pays” [D], Shandong University of Arts, 2020
- [15] Li Jingjing: Studium wokalne dwóch arii mezzosopranowych z opery „Mignon” [D], Jiangsu Normal University, 2018

- [16] Jiang Xiong: Styl artystyczny opery „Werther” [J], North Music, 2017,37(06)
- [17] Sun Yiyi: Studium praktyczne zastosowania barwy głosu i kreacji postaci w mezzosopranowych partiach operowych - na przykładach trzech arii Charlotte z opery „Werther” [D], Konserwatorium w Xi'an, 2018
- [18] Lu Ying: Wizerunek muzyczny i analiza wokalna partii Charlotte z opery „Werther” [D], Shaanxi Normal University, 2012
- [19] Yan Weimian: Interpretacja artystyczna i analiza wokalna arii „Pourquoi me reveiller” z opery „Werther” [D], Yunnan Arts Institute, 2019
- [20] Hu Qili: Wiosenna bryza wieje, ale kłopoty pozostają [D], Xi'an Conservatory of Music, 2012
- [21] Yu Jiaxing: Krótka analiza kreacji wizerunkowej Dalili w operze Saint-Saënsa „Samson et Dalila” – na przykładach interpretacji trzech arii Dalili [D] , Shanghai Conservatory of Music, 2010
- [22] Zhang Wei: Analiza muzyczna i interpretacja wokalna arii „Amour ! viens aider ma faiblesse” w operze „Samson et Dalila” [D], Qilu University of Technology, 2022
- [23] Huang Ling: Studium i analiza partytury oraz interpretacja wokalna opery „Samson et Dalila” – na przykładzie arii mezzosopranowych „Le printemps arrive dans le monde” i „Mon coeur s'ouvre à ta voix” [D], Jiangxi Normal University, 2016
- [24] Ji Yuanqian: Studium dramatycznej kreacji wykonawczej arii operowej „Amour ! viens aider ma faiblesse” [J], Literatura i sztuka popularna, 2012(18)
- [25] Li Xiaoli: Interpretacja wokalna arii mezzosopranowej „Air des lettres” [J], Shenhua (cz.1). 2021(07)
- [26] Qian Zhenying: Krótka dyskusja na temat interpretacji artystycznej arii „Air des lettres” [J], China Ethnic Expo, 2020(20)

Monografie:

- 1He Huibin: Dramat dramatyczny i dramat liryczny [M], China Social Science Press, 2004
- [2] Ju Qihong: Zarys estetyki operowej [M], Anhui Literature and Art Publishing House, 2003
- [3] Luo Chuankai (red.): Słownik percepcji znanych pieśni światowych [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2003
- [4] Qian Yuan: Podstawy opery [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2003
- [5] Yu Runyang: Studium teorii historii muzyki [M], Fujian Education Press, 2002

- [6] Rolland,R.: Goethe i Beethoven [M], Guangxi Normal University Press, 2002
- [7] Ye Songrong: Esej o historii europejskiej kultury muzycznej [M], Fujian People's Publishing House, 2001
- [8] Paul Henry Lang: Muzyka w cywilizacji zachodniej [M], Guizhou People's Publishing House, 2001
- [9] Eckerman: Rozmowy Goethego [M], Wydawnictwo Akademii Nauk Społecznych w Szanghaju, 2001
- [10] Lu Yimin: Historia powszechna Francji [M], Wydawnictwo Szanghajskiej Akademii Nauk Społecznych, 2002
- [11] Yu Runyang: Historia muzyki zachodniej [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2001
- [12] Shen Lianzhi: Kompendium historii powszechnej Francji [M], Wydawnictwo Ludowe, 1990
- [13] Du Mei: Historia kultury niemieckiej [M], Peking University Press, 1990
- [14] Mathiez,A.: Historia rewolucji francuskiej [M] Commercial Press, 1963
- [15] Frisch,W.: Muzyka w XIX wieku [M] Konserwatorium Centralne, 2020
- [16] Parker,R.: Historia opery [M] China Pictorial Press, 2020
- [17] Dong Wenqiao: Studium „Fausta” Schillera [M], Fudan University Press, 2015
- [18] Luo Sen: Styl klasyczny [M] East China Normal University Press, 2015
- [19] Gao Quanxi: Duch Fausta [M], Beijing Times Chinese Publishing House, 2014
- [20] Yu Zhiqiang: Kolekcja nieśmiertelnej chwały opery francuskiej [M], Wydawnictwo Pekin, 2011
- [21] Coleman: Opera jako dramat [M], Shanghai Conservatory of Music Press, 2008;
Gustav Kobbe: Western Opera Stories [M], People's Music Publishing House, 2000
- [22] Zhou Feng i Zhu Xiaoqiang: Wybrane dzieła oper zagranicznych [M] Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 1996
- [23] Lampiarti i in.: Dziedzictwo ćwiczeń wokalnych [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2005
- [24] Shi Weizheng: Podstawy wokalistyki [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2002
- [25] Zhao Meibo: Sztuka śpiewu [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997
- [26] Zhou Feng, Zhu Xiaoqiang: Wybór arii altowych z oper zagranicznych [M], Szanghaj, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 1996.
- [27] Cheng Xiaojuan: Zróżnicowanie metodologiczne ćwiczeń wokalnych głosów kobiecych [M], Kunming, Yunnan University Press, 2016.

[28] Wang Rui, Zhong Guofu, Li Mengxuan: Studium nauczania muzyki wokalne i edukacji muzycznej w szkołach wyższych i na uniwersytetach [M], Chongqing, Chongqing Press, 2017.

[29] Wang Yanxia: Nauczanie muzyki wokalne w szkołach wyższych i na uniwersytetach [M], Pekin, Dazhong Literature and Art Publishing House, 2009.

[30] Dornemann,J., Ciaccia,M.: A guide to auditioning for opera [M], Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2008.

[31] Barriver: Biografia Berlioza [M], Renmin University of China Press, 2006

[32] Shao Yiqiang: Percepcja muzyki romantycznej [M], Hebei Education Press, 2004

[33] Shao Yiqiang: Pionier szkoły romantycznej [M], Hebei Education Press, 2004

[34] Berlioz,H.: Wspomnienia Berlioza [M], Wydawnictwo Orientalne, 2000

[35] Han Bin: Przegląd zachodniej muzyki chóralnej [M], Shanghai World Book Publishing Company, 2000

Artykuły w czasopismach:

[1] Li Zhongchuan: W pogoni za wysokimi rejestrami śpiewu naturalnego metodami naukowymi - praktyka nauczania Bel Canto metodą Liu Xunmei, zagranicznego mezzosopranu koloraturowego [J], Art Exsplorations, 2005 (S2)

[2] Xue Hongping: Częste nieporozumienia dotyczące mezzosopranu [J], Symphony - Journal of Xi'an Conservatory of Music, 2001(04)

[3] Ji Naixue: Samson et Dalila (opera w trzech aktach) [J], Symphony. Journal of Xi'an Conservatory of Music, 2001 (01)

Fu Qingyuan: Związek między kreacją wtórną a śpiewem w nauczaniu muzyki wokalne [J], Nauczanie i zarządzanie, 2005(30)

[4] Wang Baohua, Li Cuizhu: Wariacja „La damnation de Faust” - od literatury do muzyki [J], Journal of Tianjin Conservatory of Music, 2002 (02)

[5] Chen Yanfang: Studium wymowy francuskiej w nauczaniu muzyki wokalne [J], Journal of Central Conservatory of Music, 2000(01)

[6] Cui Jianping: "Faust" [J], Journal of Hebei University (Wydanie Filozofii i Nauk Społecznych), 1987(01)

[7] Tu Jiangtao: Analiza tła społeczno-historycznego francuskiej reformy operowej [J], Journal of Hubei Correspondence University, 2008(03)

[8] Han Le: Upadek "ruchu ocalenia opery" podczas rewolucji francuskiej [J], Journal of Yuncheng University, 2005(04)

[9] Hu Chunyin: XIX-wieczna opera francuska: „Diable Rob” Meyerbeera [J], Journal of

Jiamusi Vocational College, 2021(12)

[10] Liu Zhi: Sztandar muzyki romantycznej - kulturowa charakterystyka dramatu muzycznego Wagnera [J], Muzyka ludowa, 1999(06)

[11] Shi Meng: Społeczne tendencje estetyczne włoskiej opery romantycznej XIX wieku [J], Muzyka Północy, 2016(05)

[12] Zhou Xiangfei: Charakterystyka artystyczna i kreacja opery "Werther" [J], Shanxi Youth, 2018(24)

[13] Lilly: Chłopiec z fortepianem, który chciał latać [J], Świat gimnazjalistów (wersja C), 2012(Z1)

[14] Zhou Xiangfei: Krótki opis wizerunku głównego bohatera opery Masseneta "Werter" [J], Głos Żółtej Rzeki, 2021(07)

[15] Zhang Ying: Opera Werther. Konfrontacja wersji barytonowej i tenorowej [J], Opera, 2009(05)

[16] Zhang Zhen: Krótka analiza "Wiosenny powiewie, dlaczego mnie obudziłeś" z opery "Werther" [J], Dom dramatu, 2020(20)

[17] Jiang Shan: Studium charakterystyki wokalne postaci Charlotte z opery "Werther" [J], Journal of Luoyang Normal University, 2017(10)

[18] Zheng Fei: Studium porównawcze opery „Mignon” i utworu na flet solo „Fantasia Mignon” [J], Art Review, 2018(20)

[19] Yuan Si: Od „Dramatycznej misji” do „Czasów nauki” - analiza zmian wizerunkowych „Mignon” [J], Studia Języków Obcych, 2018(03)

[20] Tang Lina: Krótka analiza muzyki i języka w arii „Connais-tu le pays” [J], House of Drama, 2015(18)

[21] Tao Ying: "Jestem Titania" - z opery "Mignon" [J], Opera, 2014 (07)

[22] Chen Lin: Kreacja postaci w śpiewie - na przykładzie porównania oper „Carmen” i „Mignon” [J], Music Time and Space, 2013 (10)

[23] Wang Shan: Analiza arii operowej „Connais-tu le pays” [J], Życie Muzyczne, 2013 (03)

[24] Tian Jing: Interpretacja fragmentu opery Thomasa „Connais-tu le pays” [J], Głos Żółtej Rzeki, 2010(21)

[25] Wang Baohua, Li Cuizhu: Wariacja „La damnation de Faust” - od literatury do muzyki [J], Journal of Tianjin Conservatory of Music, 2002 (02)

[26] Ke Yunyan: Percepcja „Fausta” Berlioza poprzez „Fausta” Goethego [J], Mądrość, 2011(15)

[27] Chen Xing: „Laisse couler mes larmes” – fragment z opery „Werther” [J], Opera, 2012 (02)

[28] Zhou Jie: Najśłabsza kobieta, najsmutniejszy krzyk - analiza roli Charlotte z opery „Werther” [J], Literatura i sztuka popularna, 2011(19)

[29] Qu Ge: Interpretacja stylu wokalnego arii tenorowej „Pourquoi me reveille” z opery „Werther” [J], Journal of Shenyang Institute of Education, 2009 (04)

[30] Zhang Ying: Opera „Werther” - wersja barytonowa a wersja tenorowa [J], Opera, 2009 (05)

Literatura w językach obcych:

[1] The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864[J] . Mark Everist. Journal of the American Musicological Society. 2014 (3)

[2] Mireille’s Homecoming? Gounod, Mistral, and the Midi[J]. Journal of the American Musicological Society. 2012 (2)

[3] Gounod’s Faust: Opera of Redemption[J] . H. Wendell Howard. logos. 2009 (1)

[4] Gounod’s Faust: Opera of Redemption[J]. H. Wendell,Howard. Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture. 2008 (1)

[5] WHY THE DEVIL GETS ALL THE GOOD TUNES: SHAW, WAGNER, MOZART, GOUNOD, BIZET, BOITO, AND STANFORD[J]. Richard Corballis. Shaw. 1992

[6] Opera Audiences in Paris 1830-1870[J]. Steven Huebner. Music & Letters . 1989 (2)

[7] Charles Gounod and His Influence on French Music[J]. Martin Cooper. Music & Letters . 1940 (1)

[8] The Truth about Gounod[J]. Frederick Corder. The Musical Times. 1923 (959)

[9] The Manuscript Libretto of "Faust"[J]. SaintSa?ns Camille,Rothwell Fred. The Musical Times. 1921 (942)

[10] Miscellaneous Letters by Charles Gounod[J] . The Musical Quarterly. 1918 (4)

[11]Cazin L, Ngami A, Parrenne L et al. POSA401 Impact of COVID-19 on Surgical Activity: Experience from a French University Teaching Hospital[J] Value in Health, 2022, 25(1S)

[12] Buratto Edward, Konstantinov Igor E. Commentary: Mitochondrial transplantation for ischemia-reperfusion injury—a new revolution or tilting at windmills?[J] The Journal of Thoracic and Cardiovascular Surgery, 2020, 162(3)

[13] Chengzhi Li, Dehui Zhang, Danian Hu Making Breakthroughs in the Turbulent

- Decade: Chinas Space Technology During the Cultural Revolution[J] Endeavour, 2017, 41(3)
- [14] Kosikowski Frank V. Ultrafiltration of Milk on French Farms and in the Making of a New Specialty Cheese Industry[J] Journal of Dairy Science, 1985, 68(9)
- [15] Abbri fFerdinando Dorinda Outram, The Body and the French Revolution. Sex, Class and Political Culture, New Haven-London, Yale University Press 1989, ix + 197 pp.[J] Nuncius, 1990, 5(1)
- [16] French locomotives[J] Journal of the Franklin Institute, 1839, 27(2)
- [17] Booth Philip Lessons from the British and French new towns: paradise lost?[J] Planning Perspectives, 2021, 36(3)
- [18] Lambert Andrew French Warships in the Age of Steam 1859–1914: Design, construction and fates[J] The Mariner's Mirror, 2022, 108(2)
- [19] Bocobza H., Vimont A., Blachier M. et al. PCN133 Disease Burden of Hodgkin's Lymphoma in France: A Descriptive Study Based on a French Medico-Administrative Database[J] Value in Health, 2020, 23(S2)
- [20] Aiko Matsuura: Textualization of the English Theatre and Its Consequences in the 19th Century: Theatre Publisher Samuel French in the Mid-Victorian Period[J], Porównawcze Studia Teatralne na Zachodzie, 2021, 20(1)

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. **„Wybrane arie mezzosopranowe z oper francuskich drugiej połowy XIX wieku. Analiza technik wykonawczych i interpretacja arii oraz ich zastosowanie w nauce śpiewu w Chinach”** 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.....