

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

w Warszawie

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Jingjing Wu

**„Świat ucałował moją duszę swoim bólem, prosząc o jego wyrażenie
w pieśniach”**

**- porównanie charakterystyki wykonawczej tragicznych ról kobiecych w operach
z motywem tragedii miłosnej na przykładach Desdemony z *Otello*, Mimi z *La
bohème*, Antonii z *Les Contes d'Hoffmann* oraz „Zijun” z *Żaloby***

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

Warszawa 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „...*tytuł pracy* („Świat ucałował moją duszę swoim bólem, prosząc o jego wyrażenie w pieśniach”- porównanie charakterystyki wykonawczej tragicznych ról kobiecych w operach z motywem tragedii miłosnej na przykładach Desdemony w "Otello", Mimi z "La bohème", Antonii z "Les Contes d'Hoffmann" oraz „Zijun” z "Żałoby")” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

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

Spis treści

Wstęp	4
1 Źródło, cel i znaczenie tematu	4
2 Stan badań	15
3 Trendy rozwojowe badań wybranego tematu	19
Rozdział 1 Tragiczne opery o tematyce miłosnej	20
1.1 Rozwój postaci kobiecych w dziełach literackich i operowych	20
1.2 Kobiety w literaturze klasycznej	20
1.3 Przykłady oper opartych o wątek tragicznej miłości	24
Rozdział 2 Wybrane postacie z oper <i>Otello</i> G. Verdiego, <i>La bohème</i> G. Pucciniego, <i>Les Contes d'Hoffmann</i> J. Offenbacha, <i>Żaloba</i> Shi Guangnana	26
2.1 Charakterystyka opery Shi Guangnana <i>Żaloba</i> w zarysie	26
2.1.1 Kulisy rozwoju praw kobiet w Chinach	27
2.1.2 Opis wybranych fragmentów z opery <i>Żaloba</i>	29
2.1.3 Analiza postaci Zijun	32
2.1.4 Analiza arii Zijun „Dotyk zachodzącego słońca”	34
2.1.5 Analiza motywu przewodniego „Wisteria”	39
2.1.6 Analiza arii „Niefortunne życie”	43
2.2 Charakterystyka opery <i>Otello</i> G. Verdiego w zarysie	56
2.2.1 Analiza partii Desdemony	59
2.2.2 Analiza monologu Desdemony - „Salce, salce”	61
2.2.3 Analiza arii „Ave Maria”	66
2.2.4 Istota tragicznej postaci Desdemony	74
2.3 Charakterystyka opery Giacomo Pucciniego <i>La Bohème</i>	76
2.3.1 Analiza postaci Mimì	77
2.3.2 Analiza arii Mimì "Sì, mi chiamano Mimì"	80
2.3.3 Analiza arii „Donde Lieta”	90
2.3.4 Porównanie dwóch arii „Sì, mi chiamano Mimì” i „Donde lieta usci”	97
2.3.5 Kwartet „Dunque e proprio finita”	99
2.3.5 Analiza fragmentu sceny „Sono andati”	107

2.4 Charakterystyka opery J.Offenbacha <i>Les Contes d'Hoffmann</i> w zarysie	112
2.4.1 Analiza roli Antonii	114
2.4.2 Analiza arii Antonii „Elle a fui, la tourterelle”	116
Wymogi wykonawcze	119
Rozdział 3 Problematyka kreacji tragicznych postaci w dramatach operowych.....	125
3.1 Kreacja wizerunkowa i techniki wykonawcze ról kobiecych w operach tragicznych o tematyce miłosnej	125
3.2 Sugestie dotyczące nauki dla chińskich sopranistek	126
Zakończenie	128
Bibliografia	131

Wstęp

1. Źródło, cel i znaczenie tematu

Tragedia to jeden z najważniejszych i najstarszych gatunków literackich, mający ogromne znaczenie w literaturze światowej. Jej korzenie sięgają starożytnej Grecji, gdzie powstały pierwsze arcydzieła tego gatunku, takie jak: dzieła Sofoklesa, Eurypidesa czy Ajschylosa. Tragedia jako gatunek, odgrywa fundamentalną rolę w zrozumieniu ludzkiej natury, ludzkich uczuć, a także odwiecznych problemów moralnych, które stają się centralnym punktem jej narracji. Opowiada historie o bohaterach, którzy zmuszeni są zmagać się z siłami znacznie przekraczającymi ich możliwości, jak los, przeznaczenie czy własne słabości. Nierzadko bohaterowie ci podejmują dramatyczne decyzje, które prowadzą do nieuchronnej klęski. Kluczowe dla tragedii jest to, że nie ma ona szczęśliwego zakończenia – jej istotą jest ukazanie nieuchronności cierpienia, upadku i nieodwracalności ludzkich wyborów. Tematy podejmowane przez tragedię są uniwersalne i ponadczasowe. Dotyczą fundamentalnych pytań o naturę człowieka, jego miejsce we wszechświecie, moralność, odpowiedzialność i przeznaczenie. Tragedie opowiadają o miłości, zdradzie, zemście, winie, władzy, a także o walce człowieka z siłami, nad którymi nie ma kontroli. Te tematy niezmiennie fascynują ludzi, ponieważ dotyczą głębokich, egzystencjalnych problemów, z którymi każdy może się w jakimś stopniu utożsamić. Tragedia pełni również ważną funkcję społeczną i psychologiczną. W starożytnej Grecji tragedia była częścią rytuału, który pomagał społeczności przepracować konflikty i kryzysy emocjonalne. Dla widzów była to forma katharsis – oczyszczenia emocjonalnego, które pozwalało im przeżyć skrajne uczucia, takie jak lęk, smutek czy współczucie, w kontrolowanych warunkach teatralnych. Tragedia stawia pytania o moralność i etykę, zmuszając widza lub czytelnika do refleksji nad ludzkimi wyborami i ich konsekwencjami. Przykładowo, w tragedii Szekspira, takich jak "Hamlet" czy "Makbet", widzimy bohaterów, których działania i moralne błędy prowadzą do ich upadku, a przez to skłaniają nas do zastanowienia się nad naturą winy i sprawiedliwości.

Jednym z najważniejszych motywów tragedii jest problem ludzkiego losu. Bohaterowie tragedii często zmagają się z siłami, nad którymi nie mają kontroli, co rodzi pytania o sens istnienia i wolną wolę. Czy człowiek jest panem swojego losu, czy jego życie jest z góry określone przez przeznaczenie? W takich dziełach jak "Król Edyp" Sofoklesa czy "Romeo i Julia" Szekspira widzimy bohaterów, którzy są uwikłani w fatum, co prowadzi ich do tragicznych wydarzeń. Tragedia miała i nadal ma ogromny wpływ na rozwój literatury. Twórcy literaccy, dramaturdzy i pisarze od wieków nawiązują do jej struktury, tematów i estetyki, tworząc nowe formy i interpretacje. Szekspir, Racine, Goethe czy nawet współcześni dramatopisarze, jak Arthur Miller, korzystali z archetypów i motywów tragedii, aby ukazywać dylematy ludzkiej natury i kondycji. Ponadto tragedia wpłynęła na inne gatunki artystyczne, takie jak opera, film czy literatura współczesna. Wielkie opery, jak te autorstwa Verdiego czy Pucciniego, opierają się na tragicznych losach bohaterów, które wzruszają i poruszają publiczność na całym świecie. Współczesna literatura często odnosi się do tragedii, interpretując ją na nowo w kontekście dzisiejszych problemów społecznych, politycznych i psychologicznych. Tragedia nie tylko nie straciła na znaczeniu, ale stała się jeszcze bardziej złożona i wielowymiarowa. W nowoczesnych dramatach możemy znaleźć refleksje nad samotnością, kryzysami tożsamości, wykluczeniem społecznym, a także konfliktami moralnymi, które stają się istotnymi problemami współczesnych społeczeństw. Tragedia jest jednym z fundamentów literatury światowej, który od wieków porusza najgłębsze pytania egzystencjalne i moralne. To gatunek, który zmusza do refleksji nad ludzką naturą, losem, odpowiedzialnością i cierpieniem. Jego uniwersalne tematy i ponadczasowa aktualność sprawiają, że tragedia pozostaje jednym z najważniejszych sposobów, w jaki literatura bada sens ludzkiego życia i nasze miejsce w świecie. Z codziennego doświadczenia wynika, że tragedia jest znacznie bardziej poruszająca i zapadająca w pamięć niż komedia. Trudno powiedzieć, dlaczego tak się dzieje, ale być może wynika to działania pewnego szczególnego mechanizmu,

powodującego, że ból prowadzi do przyjemności, radość przynosi żalobę, euforia prowadzi do paniki, a skrajna obfitość przynosi w końcu stratę.¹

W ujęciu poetyckim aria może być rozpatrywana jako pieśń duszy postaci, która w operze wyraża swoje najskrytsze myśli i uczucia. Aria często pełni rolę wyrazu wewnętrznych przeżyć bohatera, co wpisuje się w metaforyczne znaczenie pieśni jako głosu serca lub duszy. Podobnie jak pieśń, aria operowa jest nośnikiem liryzmu, często osiągając szczyt emocjonalnej ekspresji, co w literaturze i sztuce bywa określane mianem „pieśni”. Aria, mimo osadzenia w kontekście opery, często porusza tematy uniwersalne, takie jak miłość, cierpienie czy nadzieja, co zbliża ją do pieśni jako ponadczasowej formy sztuki. Zatem w poetyckim rozumieniu aria jako „pieśń” staje się symbolicznym głosem bohatera, którego emocje rezonują z odbiorcą niczym uniwersalne melodie ludzkiego doświadczenia.

Tragedia w operze odgrywa kluczową rolę, definiując wiele z najbardziej poruszających dzieł w historii tego gatunku. Istota tragedii w operze nie polega jedynie na ukazywaniu cierpienia bohaterów, ale na wywoływaniu głębokich emocji u widza, pozwalając mu przeżyć doświadczenia, które są ponadczasowe i uniwersalne. Przykładem tego jest opera *Król Edyp*² Igora Strawieńskiego, oparta na starożytnej tragedii Sofoklesa, gdzie główny bohater nie może uniknąć swojego fatum, mimo że desperacko stara się zmienić swój los. Wiele oper tragicznych ukazuje kobiece postacie, które padają ofiarą miłości lub namiętności, co prowadzi je do ostatecznej klęski. Przykładem jest *Mimi* z *La Bohème* Pucciniego, której miłość do Rodolfo nie wystarcza, aby przezwyciężyć brutalną rzeczywistość ubóstwa i choroby. Podobnie *Tosca*, również stworzona przez Pucciniego, to kobieta uwikłana w polityczne intrygi, której desperacka walka o miłość kończy się tragicznym samobójstwem. Bohaterowie tragedii operowych często stoją przed trudnymi wyborami moralnymi, które mają głęboki wpływ na ich los. W operze Verdiego *Otello*,

¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Narodziny tragedii*, The Commercial Press Ltd. Apr, Pekin 2017, s.3.

² *Król Edyp*: tragedia grecka napisana ok. 427 p.n.e. przez Sofoklesa. Obok innych dwóch sztuk Sofoklesa – *Edypa w Kolonie* i *Antygony* należy do tak zwanego cyklu Tebańskiego.

na podstawie dramatu Szekspira, główny bohater poddaje się nieufności i zazdrości, popada w nieufność i zazdrość, co prowadzi go do zabicia niewinnej żony Desdemony. Jest to nie tylko tragedia jednostkowa, ale i moralna, ukazująca konsekwencje błędnych decyzji i słabości ludzkiego charakteru. Śmierć w operze tragicznej jest zazwyczaj nieunikniona i stanowi kulminację losów bohaterów. Nie jest tylko zakończeniem, ale momentem, w którym wszystkie siły, takie jak miłość, namiętność, zdrada, przeznaczenie i walka, osiągają swoje apogeum. Carmen Bizeta kończy się śmiercią tytułowej bohaterki, która, mimo dążenia do niczym nieskrępowanej miłości, swojego nieugiętego charakteru i wolności, pada ofiarą zazdrosnego kochanka. Jak w tradycyjnej greckiej tragedii, opera tragiczna dąży do wywołania katharsis – emocjonalnego oczyszczenia widza. Muzyka, w połączeniu z dramatem, tworzy silny efekt, który pozwala widzowi przeżywać intensywne uczucia, takie jak: współczucie, lęk czy smutek. Dzieła takie jak *Madama Butterfly* Pucciniego, opowiadające o cierpieniu kobiety opuszczonej przez ukochanego, potrafią wzruszyć publiczność do głębi, a finał opery zostaje z widzami na długo po zakończeniu spektaklu. Możemy znaleźć szereg przykładów bohaterek dramatów w dziełach operowych jak np.:

- *La Traviata* Giuseppe Verdiego - opowieść o miłości kurtyzany Violetty i arystokraty Alfreda, która kończy się jej tragiczną śmiercią. Verdi porusza tu temat społecznej izolacji, miłości i poświęcenia.

- *Norma* Vincenzo Belliniego - tragedia o kapłance Normie, która musi pogodzić się z miłością do rzymskiego prokonsula i zdradą swojego ludu. Jej wewnętrzna walka o honor i miłość prowadzi do jej ostatecznego, tragicznego końca.

- *Rigoletto* – Giuseppe Verdiego - Rigoletto, błazen na dworze księcia, będąc sam postacią niepozytywną, zostaje wciągnięty w tragiczny ciąg wydarzeń, który kończy się śmiercią jego córki, Gildy. Operę tę cechuje połączenie fatalizmu z moralnymi dylematami.

Opera różni się od innych form literackich i teatralnych tym, że muzyka pełni w niej kluczową rolę w wyrażaniu emocji bohaterów. Arie, duety i chóry pozwalają na głębsze zanurzenie się w emocjach i wewnętrznych konfliktach postaci. Muzyka dodaje dodatkowego wymiaru dramatowi, pogłębiając emocjonalny rezonans tragedii. Przedstawienie tragicznych wydarzeń w dziele operowym, to potężne narzędzie wyrazu, które pozwala na eksplorowanie najgłębszych zakamarków ludzkiej duszy. Ukazuje ona nie tylko nieuniknioność cierpienia i śmierci, ale także fundamentalne pytania o miłość, moralność i przeznaczenie. Dzięki połączeniu dramatu i muzyki, opera tragiczna staje się niezwykle intensywnym doświadczeniem emocjonalnym, które pozwala widzom przeżywać uniwersalne ludzkie dylematy w sposób, który przekracza granice czasu i kultur.

Od pierwszej znanej nam opery *Dafne* Jacopo Periego z końca XVI wieku, poprzez dzieła W.A.Mozarta *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Zauberflöte*, *Otella* i *Aidę* Giuseppe Verdiego XIX wieku, przez weryzm, *La Boheme*, *Madame Butterfly* i *Turandot* Giacomo Pucciniego czy *Opowieści Hoffmanna* Jacques'a Offenbacha do skomponowanej w 1981 roku przez chińskiego kompozytora Shi Guangnana³ pierwszej chińskiej opery lirycznej *Wisteria*, wzorowanej jeszcze na operach zachodnich, oraz uhonorowanego „Nagrodą Kultury” (najwyższą chińską nagrodą w dziedzinie sztuk scenicznych) arcydzieła operowego „Pustkowie”... " dzieła te od lat wzruszają widzów na całym świecie. Tragiczne losy ich bohaterów czy bohaterek nieraz poruszały serca melomanów i znawców opery. Przekaz, który w sobie niosą przekracza nie tylko różnice kulturowe, ale też czasowe, ponieważ od lat powstania w dalszym ciągu goszczą na scenach świata.

³ Shi Guangnan: (1940-1990) Był chińskim kompozytorem, najbardziej znanym z patriotycznych i nacjonalistycznych pieśni z okresu rewolucji kulturalnej, łączących tradycyjne melodie z zachodnim akompaniamentem.

Ryc. 1: Scena śmierci Desdemony z opery „*Otello*” w wykonaniu Berlińskiej Opery Narodowej, 2001⁴



W niniejszej pracy Autorka dokonuje analizy porównawczej wybranych arii i wizerunków psychologicznych postaci z oper: *Otello* G. Verdiego, *La Bohème* G. Pucciniego, *Opowieść Hoffmanna* J. Offenbacha i „Żałoba” Shi Guangnana, czyli odpowiednio Desdemony, Antonii, Mimi i Zijun, a następnie, nawiązując do własnych doświadczeń wykonawczych, stara się uwzględnić wymogi muzyczne i wokalne omawianych partii.

Dramatyzm w *La Bohème* Giacomo Pucciniego, oprócz genialnej muzyki, to kluczowy element, który czyni tę operę jednym z najważniejszych dzieł w historii opery. Utwór ten, oparty na powieści „Sceny z życia cyganerii” Henriego Murgera, ukazuje życie młodych, biednych artystów w paryskiej dzielnicy Łacińskiej w XIX wieku.

⁴ <https://www.cinemaparadiso.co.uk/rentals/verdi-otello-berlin-state-opera-daniel-barenboim--21010.html>

Dramatyzm tej opery wynika z połączenia głębokich emocji, realistycznych postaci i nieuchronnej tragedii, które razem tworzą poruszające i ponadczasowe dzieło. Dzieło opowiada o losach czwórki przyjaciół: poety Rodolfo, malarza Marcella, muzyka Schaunarda i filozofa Colline'a, którzy żyją w nędzy, ale z pasją podchodzą do swojej sztuki i życia. Tragizm ich sytuacji polega na ciągłej walce o przetrwanie, co librecista i kompozytor ukazują w realistyczny sposób, zwracając uwagę na codzienne problemy bohaterów – brak pieniędzy, głód, zimno i niepewny los. Ta walka o przetrwanie, staje się tłem dla historii miłosnej między Rodolfem a Mimì. Ich relacja zaczyna się romantycznie, ale szybko zostaje naznaczona cieniem choroby Mimì – gruźlicą, która prowadzi do jej przedwczesnej śmierci. Miłość, choć silna i pełna pasji, jest tutaj pokazana jako uczucie skazane na klęskę, co podkreśla tragizm postaci. Puccini, znany z umiejętności ukazywania emocjonalnej głębi bohaterów, w mistrzowski sposób prowadzi narrację od chwil radości, które przeżywają bohaterowie, do ich zmagania z losem i śmiercią. Choroba Mimì stopniowo odbiera jej siły, a Rodolfo, mimo swojej miłości, nie jest w stanie jej ocalić. Śmierć Mimì w ostatnim akcie jest kulminacją dramatyzmu – nie ma tu miejsca na heroizm czy wielkie gesty, jedynie cicha rezygnacja i rozpacz bohaterów. Dramatyzm w *La Bohème* to siła napędowa tej opery. Puccini, za pomocą realistycznych postaci, prostych, ale pełnych emocji historii oraz mistrzowskiej muzyki, stworzył dzieło, które ukazuje zarówno piękno, jak i ból ludzkiego życia. To opera, która, choć opowiada o prozaicznych problemach biednych artystów, staje się uniwersalną opowieścią o miłości, cierpieniu i nieuchronności śmierci.

Ryc. 2: Scena pożegnania Mimi z opery „La Boheme” w wykonaniu Polskiej Opery Narodowej⁵



Drugi z wielkich włoskich kompozytorów to Giuseppe Verdi, dla którego dramat także był istotnym elementem twórczości operowej. Ponoć Verdi na krytykę, że *Il trovatore* jest napisana zbyt okrutnie powiedział bardzo dosadnie: „Życie jest pełne śmierci. Coż innego w nim jeszcze jest?”⁶ Dramatyczne napięcie w operach Verdiego wynika przede wszystkim z silnych, skonfliktowanych relacji między bohaterami. Postacie Verdiego zmagają się z problemami moralnymi, miłością, nienawiścią, lojalnością, zdradą, władzą i polityką. W operach takich jak *Rigoletto*, *Aida* czy *Otello*, konflikt jest nieodłącznym elementem narracji, co tworzy atmosferę nieustannego napięcia i niepokoju. Verdi umiejętnie buduje fabuły, w których napięcia te narastają, często prowadząc do nieuniknionej tragedii. Verdi, podobnie jak wielcy dramaturdzy jak np. W. Szekspir, tworzył postacie tragiczne, zmagające się z losem, wewnętrznymi konfliktami i zewnętrznymi przeciwnościami. Bohaterowie tacy jak Rigoletto, Otello czy Violetta z *La Traviaty* są ofiarami zarówno swoich własnych wyborów, jak i

⁵ https://teatr Wielki.pl/en/calendar/2023-2024/la-boheme/termin/2024-04-06_19-00/

⁶ „Verdi” pod redakcją Pipo Figure International Celebrity Research Center, Szanghaj 2021

nieprzychylnego świata, co czyni ich losy nieuchronnie tragiczne. Verdi z wielkim wyczuciem ukazuje ich słabości, namiętności i desperację. Śmierć w jego operach nie jest jedynie końcem życia, ale kulminacją konfliktów i emocji, które narastały przez cały czas trwania opery. Violetta w *La Traviata*, Otello w *Otello*, czy Radames i Aida w *Aida* – wszyscy ci bohaterowie giną, a ich śmierć staje się symbolicznym wyrazem klęski w walce z losem, społecznymi normami czy własnymi słabościami.

Dramatyzm w muzyce operowej to nie tylko domena kompozytorów włoskich. Jednym ze znakomitych przykładów postaci dramatycznej jest Antonia z opery fantastycznej *Opowieści Hoffmanna* francuskiego kompozytora Jacques'a Offenbacha. Dramatyzm w dziele Jacques'a Offenbacha to niezwykle połączenie elementów tragicznych i komicznych, co nadaje operze głębię i wielowymiarowość. Choć Offenbach jest powszechnie znany jako twórca lekkiej, satyrycznej operetki, w swojej ostatniej operze *Opowieści Hoffmanna* (*Les Contes d'Hoffmann* – oryg. tytuł) pokazuje, że doskonale rozumie także mroczniejsze strony ludzkiej natury. Dramatyzm tego dzieła nie polega wyłącznie na tragicznym losie bohaterów, ale także na wewnętrznych zmaganiach tytułowego poety, którego marzenia, iluzje i miłości zostają zniszczone przez bezlitosną rzeczywistość. Choć opera zawiera momenty lekkości, a niektóre postaci, jak lalka Olympia, są komiczne, to jednak historia Hoffmanna pełna jest cierpienia i niepowodzeń. Trzy miłości poety kończą się klęską, a dramatyczne wydarzenia splatają się z groteską i absurdem. To właśnie ten kontrast między zabawą a tragedią tworzy unikalną atmosferę dzieła. Głównym źródłem dramatyzmu w operze jest historia miłości Hoffmanna do trzech kobiet: Olympii, Antonii i Giulietty. Każda z tych historii miłosnych kończy się tragicznie, co jest wyrazem klęski Hoffmanna jako człowieka pełnego iluzji. Olympia, mechaniczna lalka, oszukuje go, Antonia, chora na nieuleczalną chorobę, umiera, a Giulietta, femme fatale, zdradza go, kradnąc jego odbicie w lustrze. Te trzy opowieści to nie tylko przedstawienie miłosnych porażek, ale także alegoria ludzkich dążeń, które zostają zniszczone przez okrutne okoliczności. Przez całą operę Hoffmann zмага się z różnymi wcieleniami zła, które przyjmują formy Lindorfa, Coppeliusa, Dapertutta i doktora Miracle'a. Każda z tych postaci jest

antagonistą w kolejnych epizodach życia Hoffmanna, sabotując jego miłość i szczęście. Lindorf, który pojawia się jako główny przeciwnik poety, symbolizuje siły destrukcyjne, które niszczą jego marzenia i życie. W każdej historii miłosnej to właśnie postać antagonistyczna odpowiada za porażkę Hoffmanna, co nadaje operze element pozaziemskiego świata. To dzieło pokazuje jednak, że nawet w świecie pełnym iluzji i rozczarowań sztuka pozostaje jedyną ucieczką od dramatów życia, a miłość, choć tragiczna, może być siłą twórczą.

Ryc. 3: Scena śpiewu chorej Antonii z opery „*Les Contes d'Hoffmann*” w wykonaniu Chicago Opera House⁷



⁷ <https://www.operabase.com/productions/les-contes-dhoffmann-172181/16-may-2024/en>

Ostatnią z wybranych przez Autorkę postaci jest Zijun z opery *Żaloba*. Pierwowzorem opery było jedno z opowiadań miłosnych Lu Xuna⁸, krytykujących ówczesną rzeczywistość. Kompozytor Shi Guangnan w swojej adaptacji operowej skupił się na przedstawieniu życia miłosnego dwójki bohaterów Zijun i Juanshenga, pragnących wolności, lecz nie mogących uwolnić się od ograniczeń tradycyjnego społeczeństwa. Pod względem struktury i użycia środków muzycznych, twórca dokonał tu pewnych innowacji, przełamując tradycyjną strukturę dramatyczną i podzielił utwór na pory roku: wiosnę, lato, jesień i zimę oraz sześć spójnych scen, w których rozwija się fabuła. Pod względem ekspresji muzycznej, oprócz środków znanych z opery zachodniej, jak recytatyw i aria, wykorzystuje również duety i partie chóralne, w których muzyka kreuje portrety psychologiczne postaci. Jest to pierwsze dzieło chińskiej opery lirycznej.

⁸ Lu Xun: (1881-1936) właśc. Zhou Shuren, – chiński pisarz uznawany za najwybitniejszego chińskiego autora XX wieku. Lu Xun był orędownikiem języka potocznego (白话 báihuà), dzięki któremu chińska literatura mogła odejść od języka klasycznego. Dzięki swojemu błyskotliwemu stylowi oraz przekonaniu o potrzebie reformowania kraju, jest uważany za ojca współczesnej literatury chińskiej.

Ryc. 4: Scena rozstania Zijun i Juanshenga z opery „Żałoba” w wykonaniu Beijing Poly Theatre⁹



Celem niniejszej pracy jest analiza, jak bardzo dramatyzm jest elementem wpływającym na konstrukcję dzieła i wizerunek psychologiczny bohaterów. Autorka ma nadzieję, że dzięki temu przyczyni się do poszerzenia wiedzy w wybranym temacie, a tym samym przedstawi wnioski badawcze, które może w przyszłości posłużyć studentom, absolwentom lub osobom zainteresowanym tematem.

2 Stan badań

Analiza prac badawczych pokazuje, że istnieje znaczna liczba prac, dotyczących wybranych dzieł. Pojawiają się prace odnoszące się do istoty dramatu w wybranych operach jak i wizerunku wybranych postaci. Do takich prac należą m.in.:

(1) Badanie i interpretacja treści lub stylu wybranych oper.

- Qu Feng „Późny styl twórczości Verdiego - opera *“Otello”* opublikowany w

⁹ <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1599853332878026987&wfr=spider&for=pc>

czasopiśmie „Music Art” (No.3, 2014), którego autor porównuje styl opery *Otello* i wczesnych oper Verdiego;

- Joseph Kerman „*Verdi i tragizm kobiet*” – ten esej analizuje wkład Verdiego w kwestii tragizmu losów kobiet;¹⁰

- James Parakilas „*Religia i dylematy w Otellu Verdiego*” – analiza konfliktu i dylematów etycznych w operze *Otello* z perspektywy religijnej;¹¹

- William Drabkin „*Język muzyczny Cyganerii*” – analiza tonalności muzyki i cech charakterystycznych werystycznej opery Pucciniego;¹²

- Enid Rhodes Peschel, Richard E. Peschel „*Medycyna, muzyka i literatura: postać Doktora Miracła w Opowieściach Hoffmanna Offenbacha*” – szczegółowa analiza postaci Doktora Miracła, uwzględniająca jego rolę w kontekście Antonii i dramaturgii utworu;¹³

- Hao Miao „*Język muzyczny tragedii klasycznej - opery Verdiego Otello i Makbet*” opublikowanym w „*Voice of the Yellow River*” (No.20, 2010) również bada interpretację muzyczną oper tragicznych Verdiego;

- Dong Rong; monografia „*Tekst, rola, znaczenie - interpretacja opery Verdiego Otello*” (2018) opiera się na podstawowej idei krytyki operowej Colemana – muzyka niesie ze sobą dramatyzm, odwołując się również do koncepcji psychologizmu i nowej muzykologii, aby przeprowadzić nową analizę i interpretację formy muzycznej, począwszy od libretta, konstrukcji muzyki, wymiaru akcji dramatycznej, metod kreacji ról i kontekstu generatywnego oraz potencjalnych konotacji dyskursu muzycznego ;

- Cui Sheng „*Styl twórczy i charakterystyka muzyczna oper Pucciniego*”, opublikowany w „*Popular Literature and Art*” (NO.2, 2012), klasyfikuje i podsumowuje styl operowy Pucciniego;

- Allan W. Atlas "Mimi's Death: Mourning in Puccini and Leoncavallo", opublikowany

¹⁰ Joseph Kerman: *Verdi and the Undoing of Women*, Cambridge Opera Journal, Wyd. Cambridge University Press, Cambridge, 2006, s. 21-31

¹¹ James Parakilas: *Religion and Difference in Verdi's Otello*, The Musical Quarterly, Wyd. Oxford University Press, Oxford, 1997, s. 371-392

¹² William Drabkin: *The musical language of La Boheme- Giacomo Puccini: La boheme*, Wyd. Cambridge University Press, Cambridge, 1986, s. 80-101.

¹³ Enid Rhodes Peschel, Richard E. Peschel: *Medicine, Music, and Literature: The Figure of Dr. Miracle in Offenbach's Les contes d'Hoffmann*, The Opera Quarterly, Wyd. The University of North Carolina Press, Durham, 1985, s. 59-71.

w "The Journal of Musicology" Vol.14, No.1 1996 artykuł koncentruje się na analizie, w jaki sposób Puccini użył środków muzycznych, aby doprowadzić śmierć Mimi do punktu kulminacyjnego;

- Roger Parker i Matthew Brown, artykuł w "19th-Century Music" Vol.9, No.1 1985 "Ancora un bacio: Three Scenes from Verdi's *Otello*", zawiera analizę muzyczną przeprowadzoną na przykładach trzech scen z opery *Otello* Verdiego;

- Bu Yundeng „Ojciec francuskiej operetki, Offenbach i jego romantyczna opera *Les Contes d'Hoffmann*” przeanalizował i zinterpretował strukturę tej opery w pracy, opublikowanej w „Audio Technology” (No.6,1997);

- Huang Haiquan i Yan Chunying w opublikowanym w „Jingu Wenchuang” (No.34, 2021) artykule „Charakterystyka muzyczna i interpretacja artystyczna opery *Żaloba*”, przeprowadzili serię analiz tej chińskiej opery lirycznej, podsumowując i klasyfikując jej cechy charakterystyczne;

(2) Badania dotyczące analizy wybranych arii

- Sandra Corses „*Mi chiamano Mimi*”: „Rola kobiet w operach Pucciniego” – począwszy od arii Mimi; autor wyjaśnia i analizuje postacie kobiece w dziełach Pucciniego.;¹⁴

- Chantal Schütz „Kolorystyka postaci Desdemony; analiza Pieśni o wierzbie” – wychodząc od oryginalnego dzieła Szekspira do nowatorskiej aranżacji Boita i Verdiego, analizowane są formy wykonawcze, sceny i śpiew; jak rozumieć kobiecą postać Desdemony;¹⁵

- Zhang Weijii, artykuł „Analiza arii Mimi „Si, me chiamano Mimi” opublikowany w książce „Drama House” (No.09,2014) analizuje kluczowe punkty i trudności wykonawcze tej arii;

- Linda B. Fairtile w opublikowanym w "19th-Century Music" Vol.19, No.3 1996 artykule Pieśń Desdemony Verdiego - nowe szkice do opery *Otello*" analizuje słynną

¹⁴ Sandra Corses: *Mi chiamano Mimi: The Role of Women in Puccini's Operas*, The Opera Quarterly, Wyd. The University of North Carolina Press, Durham, 1983, s. 93-106.

¹⁵ Chantal Schütz: *Desdemona's changing voices: from the Willow Song to the Canzona del Salice*, Métamorphoses de la voix en scène, Wyd. École polytechnique Press, Paris, 2013, s.1-27.

arię Desdemony "Salce, salce", dokonując szeregu analiz procesu ewolucji od pierwszego szkicu do ostatecznego jej kształtu pozostawionego przez Verdiego.

- Wang Meixuan w artykule „Analiza problematyki wokalne arii „Elle a fui, la tourterelle” (2016), omawia problematykę postaci Antonii, jednej z trzech bohaterek „*Les Contes d'Hoffmann*”;

- Sun Bo „Melodyczne cechy tragicznych arii w operze *Żaloba* - na przykładzie arii „Niefortunne życie”, „Wiatr wieje ponuro” i „Ostry miecz, który przebija moje serce” opublikowany w dziele zbiorowym pt. „*Twórczość Muzyczna*”(No.4, 2016) przedstawia podobieństwa i różnice wybranych arii Zijun i Juanshenga;

(3) Prace analizujące i porównujące arie postaci z różnych dzieł.

- Helen M. Greenwald „*„Patriarchat Verdiego i matriarchat Pucciniego: po drugiej stronie lustra i co odkrył Puccini”* – analiza i porównanie dzieł Pucciniego i Verdiego pod kątem charakterystyki postaci, recytatywów, barwy dźwięku, melodii, etc;¹⁶

- Guo Ying - artykuł „*Studium porównawcze stylów artystycznych postaci sopranowych w operach Verdiego i Pucciniego*” opublikowany w książce „*Drama House*” (No.19, 2015) koncentruje się na osobowościach postaci kobiecych opisanych przez dwóch kompozytorów i słynnych ich wykonaniach, poświęcając dużo miejsca technice twórczej kulminacji muzycznej;

- M. Greenwald - w artykule Helen opublikowanym w "19th-Century Music" Vol.17, No.3 1994 "Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: Through the Looking-Glass and What Puccini Found There" porównano twórczość obu kompozytorów w zakresie wyboru ról w operach Pucciniego i Verdiego oraz analizę konfliktów dramatycznych;

- Yuan Tong - artykuł „*Wizerunki kobiece w operach chińskich i zagranicznych - na przykładach Mimi z opery *La Boheme* i Zijun z opery *Żaloba**” opublikowany w książce „*Drama House*” (No.7, 2020) zawiera studium porównawcze pierwszej i ostatniej arii obu postaci.

¹⁶ Helen M. Greenwald: *Verdi's Patriarch and Puccini's Matriarch: Through the Looking-Glass and What Puccini Found There*, 19th-Century Music, Wyd. University of California Press, Berkeley, 1994, s. 220-236.

3 Trendy rozwojowe badań wybranego tematu

Z punktu widzenia treści badawczej wybranego tematu, większość literatury, jaką Autorce udało się znaleźć, poświęcona jest jednej tylko operze lub pojedynczej roli. Zdecydowanie mniej jest natomiast opracowań porównujących kilka oper lub ról. Wraz z wdrażaniem chińskiej reformy i polityki otwarcia na zachodnią technikę śpiewu, bel canto stawało się coraz bardziej akceptowane przez Chińczyków. Poprawiło się rozumienie zachodnich dzieł operowych, a także umiejętności wykonawcze chińskich śpiewaczek i śpiewaków. Niewątpliwie zarówno w operze chińskiej, jak i zachodniej, tragiczne postacie kobiece stanowią ważny wątek, który pojawia się w wielu dziełach. Przygotowanie do kreowania takiej partii wymaga gruntownego przygotowania nie tylko pod względem muzycznym, stylistycznym, ale także kreacji aktorskiej, rozumienia zależności pomiędzy postaciami, ponadczasowego przesłania, które ewentualnie w wizji reżysera może być przeniesione na czasy współczesne. Autorka ma nadzieję, że przedstawiona poniżej praca i analiza postaci przyczyni się do lepszego rozumienia zawartych wątków i wniesie nowe elementy do ciągle rozwijających się w temacie badań.

Rozdział 1 Tragiczne opery o tematyce miłosnej

1.1 Rozwój postaci kobiecych w dziełach literackich i operowych

Rola kobiet w literaturze oraz ich pozycja jako postaci i autorek przeszła znaczące zmiany na przestrzeni wieków. Początkowo kobiety były przedstawiane głównie przez mężczyzn, a ich rola w literaturze często sprowadzała się do stereotypowych wizerunków. Z biegiem czasu, zwłaszcza od XIX wieku, kobiety zaczęły odgrywać coraz większą rolę zarówno jako twórczynie, jak i jako wielowymiarowe bohaterki literackie. Zmiany te odzwierciedlają szersze społeczne i kulturowe przemiany dotyczące pozycji kobiet w społeczeństwie, feminizmu i walki o prawa.

1.2 Kobiety w literaturze klasycznej

W literaturze starożytnej i średniowiecznej kobiety zazwyczaj odgrywały drugoplanowe role, często przedstawiane były jako symbole piękna, namiętności lub złej natury. W eposach i tragediach, takich jak „Odyseja”¹⁷ Homera¹⁸ czy tragedie Sofoklesa¹⁹, kobiety są bohaterkami w tle, często pełniącymi funkcje żon, matek lub kochanek. Ich działania zwykle wpływają na losy mężczyzn, ale same nie są aktywnymi bohaterkami w klasycznym sensie. W literaturze średniowiecznej, w tekstach takich jak „Boska Komedia”²⁰ Dantego Alighieriego²¹, kobiety były przedstawiane jako symbole cnót lub przedmioty męskich namiętności (np. Beatrice, będąca uosobieniem boskiej miłości i przewodniczką Dantego do nieba). W okresie renesansu rola kobiet w literaturze zaczęła się rozwijać, choć nadal głównie pod piórem mężczyzn. Postacie kobiece, takie jak Desdemona w „Otelli” Williama Szekspira czy

¹⁷ Odyseja: epos grecki, przypisywany Homerowi, oparty na antycznej ustnej tradycji epickiej i spisany przypuszczalnie w VIII wieku p.n.e.

¹⁸ Homera: (VIII wiek p.n.e.) – grecki pieśniarz wędrowny (aoida), epik, śpiewak i recytator (rapsod). Uważa się go za ojca poezji epickiej. Najstarszy znany z imienia europejski poeta, który zapewne przejął dziedzictwo długiej i bogatej tradycji ustnej poezji heroicznej. Do jego dzieł zalicza się eposy: Iliadę i Odyseję.

¹⁹ Sofokles: (ur. ok. 496 p.n.e. w Kolonos, zm. 406 p.n.e. w Atenach) – największy obok Ajschylosa i Eurypidesa tragik starożytnej Grecji.

²⁰ Boska komedia : poemat włoskiego poety Dantego Alighieri, napisany w latach 1307-1321. Boska komedia jest syntezą średniowiecznej myśli filozoficznej, historycznej, teologicznej oraz panoramą świata. Jako arcydzieło literatury włoskiej, należy do klasyki światowej i wywarła znaczny wpływ na kulturę europejską.

²¹ Dante Alighieri: (1265-1321) włoski poeta, filozof i polityk, charakteryzowany przez Friedricha Engelsa jako „ostatni poeta średniowiecza i jednocześnie pierwszy poeta nowych czasów”.

Lady Macbeth w „Makbecie”, stają się bardziej złożone, reprezentując różne aspekty ludzkiej natury – zarówno cnotę, jak i ambicję oraz zło. Kobiety wciąż jednak były obrazowane jako istoty podporządkowane, a ich los często zależał od mężczyzn. W literaturze barokowej i oświeceniowej kobiety były postrzegane głównie jako obiekty męskich uczuć lub jako alegorie pewnych wartości, takich jak niewinność, cnota, ale także zdrada czy manipulacja. Jednym z kluczowych tematów stała się jednak refleksja nad miejscem kobiet w społeczeństwie, co znajdowało odbicie w literaturze satyrycznej, jak np. w "Przypadkach Robinsona Crusoe" Daniela Defoe²². W XIX wieku nastąpiła istotna zmiana w roli kobiet w literaturze, zarówno jako postaci, jak i autorek. Był to okres, w którym kobiety coraz częściej zaczynały pisać pod własnym nazwiskiem. Wcześniej kobiety, takie jak George Sand (Amandine Aurore Lucile Dupin) czy Charlotte Brontë, publikowały pod męskimi pseudonimami, aby ich twórczość była traktowana poważnie. Znakomitymi przykładami literatury kobiecej są np. takie dzieła jak: „Duma i uprzedzenie” czy „Rozważna i romantyczna” Jane Austen²³ czy „Middlemarch”, George Eliot.²⁴ Kobiety zaczęły być bardziej aktywne w literaturze, a ich bohaterki przestały być jedynie biernymi postaciami. Ich walka o wolność, równouprawnienie i prawo do własnych wyborów stała się centralnym tematem w wielu utworach literackich. Na początku XX wieku, wraz z rozwojem ruchu feministycznego, pisarki zaczęły eksplorować nowe tematy, dotyczące tożsamości, płci, seksualności i roli kobiety w społeczeństwie. Virginia Woolf w swojej książce „Własny pokój” zwracała uwagę na potrzebę niezależności kobiet i ich prawo do tworzenia literatury. Jej powieści, takie jak „Pani Dalloway” i „Do latarni morskiej”, odkrywały wewnętrzny świat kobiet, badając ich emocje, ambicje i relacje z otoczeniem. W tym okresie kobiety zaczęły pełniej eksplorować swoje doświadczenia i idee, co wcześniej było rzadkie. Powstały ważne dzieła, które opisywały kobiety jako główne bohaterki

²² Daniel Defoe: (1660-1731) pisarz angielski, prekursor powieści przygodowej[2]. Uważany jest za prekursora anglojęzycznej powieści, był również autorem broszur polemicznych i dziennikarzem.

²³ Jane Austen: (1775-1817) jedna z najważniejszych pisarek tego okresu, której powieści nie tylko ukazywały wewnętrzny świat kobiety, ale także w subtelny sposób krytykowały społeczne normy dotyczące małżeństwa i pozycji kobiet.

²⁴ George Eliot: (1819-1880) (Mary Ann Evans) w swoich powieściach przedstawiała postacie kobiece jako wielowymiarowe i złożone, które walczyły o autonomię i miejsce w społeczeństwie.

swoich losów, takie jak "Portret damy"²⁵ Henry'ego Jamesa²⁶ czy "Dziewczęta z Nowolipek"²⁷ Poli Gojawiczyńskiej.²⁸ W połowie XX wieku pisarki zaczęły wyrażać swoje doświadczenia w jeszcze bardziej bezpośredni sposób. Simone de Beauvoir²⁹ w swojej pracy „Druga płeć”³⁰ stworzyła podstawy teoretyczne dla współczesnego feminizmu, analizując, jak przez wieki kobiety były zdominowane przez patriariat. Jej twórczość miała ogromny wpływ na późniejsze pisarki feministyczne, które zaczęły badać, w jaki sposób systemy społeczne i kulturowe ograniczały kobietom wolność wyboru. Z kolei pisarki takie jak Sylvia Plath w „Szklanym kloszu”³¹ czy Margaret Atwood³² w „Opowieści podręcznej”³³ badały tematy depresji, kontroli nad ciałem i umysłem kobiety oraz walce o tożsamość w opresyjnym społeczeństwie. Współczesna literatura coraz bardziej odchodzi od jednolitego przedstawienia kobiecych postaci. Kobiety-pisarki takie jak Chimamanda Ngozi Adichie³⁴, Toni Morrison³⁵ czy Elena Ferrante³⁶ eksplorują różnorodne tematy związane z tożsamością, rasą, seksualnością i nierównościami społecznymi. Ich bohaterki są złożone, pełne sprzeczności, a jednocześnie silne i autonomiczne. Dzięki temu współczesna literatura oferuje szeroką perspektywę na kobiece doświadczenia, od rozważań nad macierzyństwem, przez problemy związane z przemocą, po dążenie do równości i uznania w patriarchalnym

²⁵ Portret damy (ang. Portrait of a Lady) – powieść pisarza Henry'ego Jamesa. Po raz pierwszy powieść ukazywała się w latach 1880–1881 w czasopismach „The Atlantic Monthly” i „Macmillan's Magazine”. W formie książki została wydana w 1881 przez bostońskie wydawnictwo Houghton, Mifflin and Company.

²⁶ Henry James: (1843-1916) amerykańsko-brytyjski pisarz, krytyk i teoretyk literatury.

²⁷ Dziewczęta z Nowolipek: Powieść Poli Gojawiczyńskiej. Książka opowiada o losach kilku przyjaciółek, dorastających na warszawskiej ulicy Nowolipki i o konfrontacji ich marzeń z rzeczywistością.

²⁸ Pola Gojawiczyńska: właśc. Apolonia Gojawiczyńska z Koźniewskich (1896-1963), polska pisarka, działaczka niepodległościowa.

²⁹ Simone de Beauvoir: (1908-1986) właśc. Simone Lucie Ernestine Marie Bertrand de Beauvoir – francuska pisarka, filozofka i feministka.

³⁰ Druga płeć: utwór Simone de Beauvoir z 1949 r. Jedno z czołowych dzieł filozofii feministycznej, szczególnie dla feminizmu egzystencjalnego.

³¹ Szklany Klosz: Powieść autobiograficzna Sylwii Plath, amerykańskiej poetki, pisarki i eseistki, napisana pod pseudonimem Victoria Lucas.

³² Margaret Atwood: (1939-) kanadyjska pisarka, poetka i krytyczka literacka, aktywistka społeczna i ekologiczna. Zdobywczyni Nagrody Bookera w 2000 i 2019, laureatka Nagrody Księcia Asturii w 2008, wymieniana wśród kandydatów do literackiej Nagrody Nobla.

³³ Opowieści podręcznej: Jest to futurystyczna powieść dystopijna autorstwa kanadyjskiej pisarki Margaret Atwood, opublikowana w 1985 roku. Akcja rozgrywa się w niedalekiej przyszłości w Nowej Anglii, w patriarchalnym, totalitarnym państwie teologicznym znanym jako Republika Gilead, które obaliło rząd Stanów Zjednoczonych.

³⁴ Chimamanda Ngozi Adichie: (1977-) nigeryjska pisarka.

³⁵ Toni Morrison: właśc. Chloe Anthony Wofford-Morrison (1931-2019) amerykańska powieściopisarka i eseistka, laureatka literackiej Nagrody Nobla (1993), z przekonań feministka.

³⁶ Elena Ferrante: Pseudonim włoskiej powieściopisarki lub włoskiego powieściopisarza o nieznanej oficjalnie tożsamości, w 2016 roku tygodnik „Time” umieścił Ferrante na liście 100 najbardziej wpływowych osób na świecie

świecie. Rola kobiet w literaturze ewoluowała od biernych postaci, często przedstawianych w kontekście ich relacji z mężczyznami, do pełnoprawnych bohaterek, a także twórczyń. Zmiany w literaturze odzwierciedlają szersze przemiany społeczne – od walki o prawa wyborcze, przez feminizm drugiej fali, aż po współczesne ruchy walczące o różnorodność i równość. Dziś kobiety nie tylko mają silny głos w literaturze, ale także kształtują jej rozwój i tematykę, badając różne aspekty ludzkiego doświadczenia.

Nie inaczej sprawa się przedstawiała w świecie muzyki. Rola kobiet w muzyce, zarówno jako wykonawczyń, jak i inspiracji, jest wieloaspektowa i głęboko zakorzeniona w historii kultury. Od wczesnych wieków po współczesność, kobiety pełniły różnorodne funkcje, zarówno w tworzeniu, jak i wykonywaniu muzyki, choć ich obecność bywała ograniczona przez społeczne normy i oczekiwania. Od średniowiecza aż po wiek XIX, kobiety w Europie często miały ograniczony dostęp do oficjalnych instytucji muzycznych, takich jak katedry, teatry czy orkiestry. Niemniej jednak były obecne w muzyce, przede wszystkim jako wykonawczynie na dworach, w klasztorach oraz w przestrzeniach prywatnych. W średniowiecznych klasztorach kobiety, takie jak Hildegard z Bingen³⁷, były nie tylko twórczyniami chorałów, ale również teoretyczkami muzyki. Hildegard pozostawiła po sobie zarówno utwory muzyczne, jak i pisma mistyczne, które łączyły duchowość z muzyką. W renesansie i baroku kobiety z arystokracji uczyły się gry na instrumentach i śpiewu, co było elementem ich wykształcenia. Mimo to, niewielu z nich udało się zdobyć uznanie jako kompozytorki. Wśród wyjątków można wymienić Francescę Caccini³⁸, córkę kompozytora Giulio Cacciniego, która była jedną z pierwszych kobiet tworzących opery. W epoce klasycyzmu i romantyzmu pojawia się więcej nazwisk kobiet, które zaczynają odnosić sukcesy jako kompozytorki. Clara Schumann³⁹, Fanny Mendelssohn

³⁷ Hildegarda z Bingen: (1098-1179) frankońska anachoreta, wizjonerka, mistyczka, kompozytorka, uzdrowicielka, reformatorka religijna, benedyktynka (od 1136 przeorysza), uznawana przez Kościoły anglikańskie, ewangelickie, starokatolickie i rzymskokatolicki za świętą, w 2012 ogłoszona doktorem Kościoła katolickiego.

³⁸ Francescę Caccini: (1587-1640) Włoska śpiewaczka i kompozytorka.

³⁹ Clara Josephine Schumann: (1819-1896) niemiecka pianistka i kompozytorka romantyczna. Żona Roberta Schumanna.

⁴⁰czy Alma Mahler⁴¹ to przykłady artystek, które tworzyły muzykę, choć ich twórczość była często ignorowana lub marginalizowana na rzecz męskich kolegów. Kobiety odgrywają kluczową rolę w operze, nie tylko jako wykonawczynie, ale również jako pierwowzory bohaterów literackich i mitologicznych. Kompozytorzy od wieków tworzyli opery, w których centralnymi postaciami były silne, tragiczne kobiety, odzwierciedlające społeczne i kulturowe archetypy kobiecości. Bohaterki te często symbolizują namiętność, poświęcenie, szaleństwo, ale również siłę i odwagę. Te kobiece postaci w operach często odzwierciedlają napięcie między społecznymi oczekiwaniami wobec kobiet a ich indywidualnymi pragnieniami. Opery te ilustrują dylematy, z jakimi musiały się mierzyć kobiety w kontekście miłości, lojalności, wolności i własnej tożsamości. Wraz z postępującą emancypacją społeczną i polityczną kobiet w XX wieku, ich obecność w muzyce znacząco wzrosła. Kobiety zaczęły zdobywać coraz więcej miejsca w orkiestrach, zostając dyrygentkami, solistkami, a także kompozytorkami.

1.3 Przykłady oper opartych o wątek tragicznej miłości.

Od starożytności po współczesność na scenach operowych wystawiono wiele oper o tematyce tragicznej miłości, z których wiele stanowi adaptacje klasycznych dramatów. Postacie kobiece odgrywają w nich kluczowe role. Znakomitymi przykładami mogą być: Carmen z opery *Carmen* Georges'a Bizeta (silna, niezależna kobieta, której namiętna natura prowadzi do tragicznego końca. Mimo że dąży do wolności, staje się ofiarą swojej relacji z Don José, który w akcie zazdrości zabija ją w finałowej scenie), Violetta Valéry z *La Traviata* Giuseppe Verdiego (paryska kurtyzana, zakochana się w młodym Alfredzie, ale jej przeszłość, choroba i poświęcenie dla ukochanego prowadzą ją do śmierci), Mimì z *La Bohème* Giacomo

⁴⁰ Fanny Mendelssohn: (1805-1847) kompozytorka i pianistka niemiecka, siostra Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego.

⁴¹ Alma Mahler: (1879-1964) żona kompozytora i dyrygenta Gustava Mahlera, później architektka Waltera Gropiusa, a następnie pisarka Franza Werfla. W młodości znana była w kołach towarzyskich Wiednia ze swej urody. Towarzyszka życia kilku innych znanych osobistości. Jako nastolatka udzielała się muzycznie i skomponowała przynajmniej siedemnaście pieśni. W latach późniejszych jej salon odegrał istotną rolę w życiu artystycznym najpierw Wiednia, a później Los Angeles.

Pucciniego (delikatna i chorująca na gruźlicę szwaczka, której miłość do poety Rodolfa kończy się jej przedwczesną śmiercią, Tosca z opery *Tosca* Giacoma Pucciniego (bohaterka, która walczy o ocalenie swojego ukochanego, artysty Cavaradossiego, przed bezlitosnym szefem policji, Scarpia. Jej desperacja prowadzi do tragicznych wyborów – zabija Scarpia, ale ostatecznie traci ukochanego, co doprowadza ją do samobójstwa), Madama Butterfly (Cio-Cio-San) z opery *Madama Butterfly* Giacoma Pucciniego (japońska gejsza, która poślubia amerykańskiego oficera, wierząc w ich miłość. Gdy zostaje porzucona, a jej życie rozpada się, popełnia samobójstwo, nie mogąc znieść hańby i bólu).

Rozdział 2 Wybrane postacie z oper *Otello* G.Verdiego, *La bohème* G. Pucciniego, *Les Contes d'Hoffmann* J.Offenbacha, *Żaloba* Shi Guangnana

2.1 Charakterystyka opery Shi Guangnana *Żaloba* w zarysie

Kanwą opery *Żaloba* jest krótkie opowiadanie, napisane przez współczesnego chińskiego pisarza Lu Xuna w 1925 roku, przedstawiające skomplikowane losy młodych inteligentów w okresie ruchu 4 maja. Główny bohater, Juansheng, pełen żalu i gniewu opowiada historię swojego związku z ukochaną Zijun. Treść opisuje walkę dwójki głównych bohaterów, Liuanshenga i Zijun, o wyzwolenie i prawo do własnych wyborów, także w tak istotnym aspekcie jak prawo do małżeństwa z wybraną osobą. Niestety konflikt między jednostką a społeczeństwem kończy się tragicznie. Historia pokazuje, że bez pełnego wyzwolenia społeczeństwa, indywidualizm i wolność ma bardzo radykalne ograniczenia. Język opowiadania Lu Xuna jest elegancki, skondensowany, pełen poetyckiego piękna. Na początku i na końcu występują celowe powtórzenia, pełniące funkcję konstrukcyjną, tworząc balans pomiędzy początkiem i zakończeniem, a także spinając klamrą omawiany wątek idea ta przyświecała także kompozytorowi, który na podstawie opowiadania stworzył własną wizję artystyczną.

Kompozytor Shi Guangnan urodził się w Chongqing w Chinach w 1940 roku. Już w wieku 5 lat zaczął komponować muzykę, a w wieku 12 lat opublikował anonimowo kilka utworów. W swoim krótkim życiu Shi Guangnan stworzył blisko sto dzieł należących do literatury wokalne.⁴²

Kompozycja opery zbiegła się z 100-tną rocznicą urodzin autora opowiadania Lu Xuna. Libretto zostało napisane przez Wang Quana i Han Weia. Jest to pierwsza opera

⁴² He Minsheng: *Biografia Shi Guangnana*, Jiangsu Public Press, 2015, s.15.

skomponowana przez Shi Guangnana, a zarazem pierwsza opera liryczna w historii Chin, będąca udanym eksperymentem i znakomitą innowacją. Shi Guangnan w swojej operze zastosował techniki twórcze opery zachodniej, doskonale łącząc formy wokalne, takie jak arioso, recytatyw, duety czy chóry, z chińską muzyką ludową. Oprócz wiernego oddania w operze *Żaloba* smutnej i ciężkiej atmosfery oryginalnego opowiadania Lu Xuna, muzyka w pełni oddaje charakterystykę postaci oraz ich wyraziste przemiany psychiczne. Było to nie tylko innowacyjne podejście we współczesnej operze chińskiej, ale także wielki sukces w poszukiwaniu nowego stylu opery narodowej. Opera ta krytykuje tradycyjny chiński feudalizm, przedstawiając tragiczną miłość młodej pary, Juanshenga i Zijun.

2.1.1 Kulisy rozwoju praw kobiet w Chinach

W najwcześniejszych historycznych źródłach dotyczących praw kobiet możemy przeczytać, że wymagania wobec kobiet były w feudalnym społeczeństwie bardzo niesprawiedliwe. Kobiety musiały słuchać poleceń swojego ojca we wszystkim, gdy były niezamężne. Niepodporządkowanie się ojcu było uznawane za brak szacunku i niewłaściwe zachowanie, a posłuszeństwo ojcu w kwestiach małżeńskich było uważane za przejaw szacunku. Po ślubie, kobiety musiały słuchać poleceń swojego męża, traktować go jak najwyższą władzę i nie przeciwstawiać się jego rozkazom, a także zachować absolutną lojalność. Po śmierci męża kobieta nie mogła ponownie wyjść za mąż, a jeśli miała syna, musiała być posłuszna jego rozkazom i ustaleniom. Takie wymagania wobec kobiet w feudalnym społeczeństwie świadczą o dużym nierównouprawnieniu płci. Oprócz niskiego statusu w rodzinie, w społeczeństwie feudalnym kobiety nie mogły chodzić do szkoły, nie mogły samodzielnie myśleć i zostały sprowadzone do rangi „dodatku” do mężczyzny. Istnieją zapisy historyczne mówiące, że: „Kobiety powinny tylko haftować i tkąć. Nie wolno im podejmować decyzji w sprawach rodzinnych w imieniu swoich mężów, ani pytać o sprawy inne niż

ich własna rodzina”.⁴³

Od czasów Południowej Dynastii Tang, około 937 r.n.e., ze względu na ówczesną zideologizowaną estetykę, wiercono, że im mniejsze stopy ma kobieta, tym jest piękniejsza, dlatego rozwinął się obyczaj krępowania kobietom stóp. Owijając stopy bardzo ciasno kawałkiem tkaniny, doprowadzano do ich deformacji, uniemożliwiając normalny rozwój. Zazwyczaj zaczynano krępować stopy dziewczynkom w wieku czterech lub pięciu lat codziennie okręcając tkaniną, aż do momentu, kiedy kobieta dorosła i kości były już odpowiednio uformowane. Niekiedy jednak krępowanie stóp trwało przez całe życie. (patrz ilustracja 5)

Ryc.5 ⁴⁴



Dopiero około 1912 roku, kiedy obalono dynastię Qing, tymczasowy prezydent Sun Yat-sen zakazał wiązania stóp. W okresie „ruchu 4 maja” (1919 rok) obyczaj krępowania stóp stał się celem ataków różnych frakcji rewolucyjnych.⁴⁵ Chen Duxiu, Li Dazhao i inni pisali artykuły potępiające ten sposób traktowania kobiet. Po ustanowieniu Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 roku, zwyczaj wiążący stopy u

⁴³ Wybrany z: „Zbiór pouczeń rodowych Rodu Jiang”. Jest to książka o edukacji rodzinnej napisana przez Jiang Yi w okresie Kangxi za panowania dynastii Qing w Chinach, ku przestrodze swoich potomnych. (1662-1722) s.6.

⁴⁴ <https://img1.baidu.com/it/u=840783204,2457670054&fm=253&fmt=auto&app=138&f=JPEG?w=400&h=552>

⁴⁵ Huang Yanpei: *Fakty o rewolucji 1911 roku, której osobiście doświadczyłem*, Chinese History Press, 2012. s.1.

kobiet został całkowicie zniesiony. Rząd popierał wolność w wyborze małżonka, a idee równości płci zaczęły się upowszechniać. Pozycja kobiet w Chinach stawała się stopniowo coraz lepsza, a pod względem możliwości uczestniczenia w edukacji zostały one zrównane z mężczyznami.

2.1.2 Opis wybranych fragmentów z opery *Żaloba*

Akcja opery *Żaloba* rozgrywa się w Pekinie na początku lat 20-tych. Jej bohaterami są 19-letnia Zijun i 23-letni Juansheng. Każda z fragmentów ma istotne znaczenie w rozwoju akcji i stanowi ważny punkt dramaturgii dzieła. Poniżej Autorka przedstawia krótkie resume poszczególnych, wybranych fragmentów.

(1) „Ona skradła mi serce” - aria Juanshenga

Fabula opery jest przedstawiona w formie retrospekcji. Historia rozpoczyna się od Juanshenga, który wypełniony tęsknotą i smutkiem wspomina przeszłość. Po tych bolesnych wspomnieniach akcja cofa się do lata poprzedniego roku, jednej z czterech części opery, zatytułowanej "Lato". Juansheng stoi przy pnączach glicynii i śpiewa arię „Ona skradła mi serce”, wyrażając swoją miłość do Zijun. W tym momencie jest pełen podekscytowania i niepokoju, nie mogąc się doczekać spotkania z ukochaną, które ma wkrótce nastąpić.

(2) „Dotyk zachodzącego słońca” – aria Zijun

Po tym, jak Juansheng kończy swoją arię, na scenę wchodzi Zijun. Śpiewa o pięknie otaczającej przyrody, uroku życia oraz czystej miłości, która łączy ją z Juanshengiem. Pod wpływem nowych trendów myślowych tamtego czasu, Zijun zaczyna pragnąć oderwania się od tradycyjnych ograniczeń. Nie chce podporządkować się woli rodziców, marząc o miłości z Juanshengiem i o tym, by być z nim na zawsze.

(3) „Niech gwiazda miłości świeci wiecznie” - duet Zijun i Juanshenga

Po zakończeniu arii „Dotyk zachodzącego słońca” Zijun rozmawia z Juanshengiem. Wspomina, że kilka dni wcześniej odrzuciła małżeństwo zaaranżowane przez rodzinę, mówiąc: „Jestem sobą i nikt nie ma prawa wtrącać się w moje życie!”. Juansheng podziwia jej zdecydowanie. Rozmawiają o przyszłości swojego pokolenia oraz o wspólnym życiu, które ich czeka. Juansheng zapewnia ją, że ich przyszłość będzie pełna szczęścia i harmonii. Pełen ekscytacji, wyznaje Zijun miłość. Ona, zaskoczona i szczęśliwa, odwzajemnia jego uczucia, a następnie śpiewają w duecie „Niech gwiazda miłości świeci wiecznie”.

(4) „Kwiat wisterii” - duet Zijun i Juanshenga

Pośród winorośli i w otoczeniu pięknych zapachów kwiatów, po wyznaniu sobie miłości, Zijun i Juansheng obejmują się, kontynuując swój duet, pełni marzeń o szczęśliwej przyszłości. W duecie rozwija się melodia wcześniejszej arii Zijun „Dotyk zachodzącego słońca”, przepełniona szczęściem i nadzieją na to, co przyniesie przyszłość.

(5) „Radosne oczekiwanie” – aria Zijun

Zijun i Juansheng w końcu zamieszkali razem, tak jak tego pragnęli. W wynajętym domu Zijun hoduje kilka kur, a także przygarnęła szczeniaka o imieniu "A Sui", stając się „pełnoetatową” gospodynią domową. Aria „Radosne oczekiwanie” wyraża jej radość i szczęście, gdy z niecierpliwością czeka w domu na powrót męża z pracy. W tym momencie Zijun cieszy się z założenia rodziny, a cała aria przeplata się z tanecznymi rytmemi i koloraturą, naśladującą jej radosny śmiech.

(6) „Lećmy do nowego życia” - duet Zijun i Juanshenga

Wieść o wolnej miłości Zijun i Juanshenga stopniowo się rozniosła, spotykając się z ostrą krytyką społeczną, w wyniku której Juansheng stracił pracę i został zwolniony. Ich rodzina utraciła jedyne źródło dochodu. Po usłyszeniu tej wiadomości Zijun, pełna bólu, pyta Juanshenga, jakie fatum nad nim ciąży? W tym czasie jednak w myślach Juanshenga pojawia się przekonanie, że utrata pracy nie jest dla niego aż tak istotna,

ale odczuwa niezadowolenie, widząc, że Zijun nie jest już tak silna i odważna jak kiedyś. Niegdyś postrzegał ją jako niezależną, nowoczesną kobietę, zdolną do stawiania czoła wszelkim trudnościom, teraz jednak wydaje mu się, że brakuje jej odwagi, by się z nimi zmierzyć. Oboje zaczynają stopniowo się od siebie oddalać i początkowo silny związek emocjonalny rozluźnia się.

(7) „Szum wiatru” - aria Zijun

Juansheng wciąż nie mógł znaleźć pracy, a wszędzie, gdzie aplikował, odrzucano go z powodu "problemów osobistych". Stopniowo stawał się coraz bardziej niespokojny i niecierpliwy, nieustannie narzekając na życie. Zijun, konfrontując się z bezwzględną rzeczywistością, również straciła nadzieję. Gdy nadeszła jesień, zobaczyła na ulicy opadłe liście, poczuła zimny jesienny wiatr i ze smutkiem wyraziła swój nastrój arią „Szum wiatru”, kwestionując niesprawiedliwość.

(8) „Złote światło jesieni” - aria Juanshenga

"W przeciwieństwie do Zijun, Juansheng codziennie opuszczał dom, znosząc spojrzenia i uszczypliwe komentarze, zaczynając wątpić, czy jego postępowanie było właściwe. Porównał swoją miłość do miłości Zijun do krótkiego jesiennego dnia, wyrażając w ten sposób swoje obecne poczucie dezorientacji i bezradności. Wiedział, że ciężar życia niemal go przytłoczył, a jego miłość zaczynała gasnąć, tak jak ten krótki, mroźny jesienny dzień."

(9) „Niefortunne życie” – aria Zijun

"Juansheng bezlitośnie oznajmia Zijun, że już jej nie kocha i opuszcza ją. Zrozpaczona Zijun doznaje głębokiego wstrząsu. Wśród wspomnień przeplatających się z rzeczywistością śpiewa swoją ostatnią solową arię w tej operze, oplakując nieszczęścia i niesprawiedliwości, które spotkały ją w życiu. Następnie, porzucona przez Juanshenga, wraca do domu ojca. Prawdopodobnie nie mogąc pogodzić się z rozstaniem, popada w depresję i wkrótce umiera."

2.1.3 Analiza postaci Zijun

Oryginalna powieść Lu Xuna *Żaloba* została napisana w 1925 roku, w czasie, gdy Chiny dopiero zaczynały przyjmować i rozpowszechniać, a także wdrażać nowości świata zachodniego. Pojawiała się zupełnie nowa idea kapitalizmu, kształtowała się klasa intelektualistów, a prawa ludu miały dopiero zostać zagwarantowane. Kobiety, choć zdawały się zyskiwać nieco więcej praw wraz z postępem społecznym, w rzeczywistości doświadczały jedynie pozornej poprawy. Zacołane myślenie feudalne było wciąż głęboko zakorzenione, a społeczeństwo, zwłaszcza kobiety, nadal nie mogło cieszyć się wolnością, zwłaszcza jeżeli chodzi o zwyczaje zamążpójścia i wolnego wyboru. W opowiadaniu Lu Xuna, Zijun jest typową postacią kobietą tamtej epoki. Uwielbia czytać książki i oglądać dramaty, zwłaszcza utwory zachodnie. Jest osobą, która dąży do zrozumienia świata. Jedną z zachodnich lektur, która wywiera na niej ogromne wrażenie jest „Dom dla lalek”⁴⁶ norweskiego dramaturga Henrika Ibsena⁴⁷. Szczególnie uderza ją zdanie, wypowiedziane przez główną bohaterkę Norę:

„Przede wszystkim jestem człowiekiem. Osoba taka jak ty, przynajmniej muszę nauczyć się być taką osobą”.⁴⁸

Zijun dorastała w rodzinie feudalnej, a w jej psychice wciąż tkwiły dawne schematy społeczne. Jednak, gdy zetknęła się z literaturą zachodnią, a wraz z nią z nowymi ideami, spowodowało to refleksję nad kondycją niesprawiedliwej struktury ówczesnego społeczeństwa. Zakochała się w Juansheng, postępowym młodym mężczyźnie, przedstawicielu nowej inteligencji i z własnego wyboru związała się z nim. Tym samym wystąpiła przeciwko rodzinie i obowiązującym normom społecznym. Niestety życie okazało się bardziej brutalne niż przypuszczała, a trudy codzienności stały się nie do przezwyciężenia. Kiedy Juansheng został wyrzucony z pracy, sytuacja

⁴⁶ „Dom dla lalek” to sztuka norweskiego dramaturga Henrika Ibsena. Jest ona typowym dramatem społecznym, obracającym się głównie wokół przebudzenia faworyzowanej w przeszłości bohaterki Nory i kończącym się ostatecznie jej ucieczką z domu, 1879

⁴⁷ Henrik Ibsen (1828 - 23 maja 1906), norweski dramaturg, twórca nowoczesnego dramatu europejskiego. Jego prace podkreślają radość jednostki w życiu, pomijając przestarzałą etykietę tradycyjnego społeczeństwa.

⁴⁸ „Dom dla lalek”, Yilin Publishing, 2021, s.189.

stała się tak ciężka, że jedynym wyjściem, jakie obojgu przyszło na myśl, stała się rezygnacja i rozpad związku. Tysiące kobiet w ówczesnych Chinach spotkał podobny los. Zijun jest jakby przedstawicielką i znakomitą reprezentantką tamtej epoki.

Postać Zijun symbolizowana jest przez kwiat galicynii, który staje się motywem przewodnim opery. Kwiat galicyni jest rośliną pnącą, o pokręconych łodygach, co symbolizuje zawilości życia i losów głównej bohaterki. Z jednej strony glicynia jest jako roślina bardzo silna, potrafi dobrze przystosować się do warunków otoczenia i nie ma wysokich wymagań z drugiej konieczność dopasowania sprawia, że nie rośnie prosto i strzeliście i widać na niej trud egzystencji, co może symbolizować reakcje na ciosy losu. Podobnie jest z główną postacią kobiecą - Zijun. Odrzucenie przez rodzinę i społeczeństwo nie przeraża jej ani nie wstrzymuje w jej dążeniach do realizacji planów. W swoich pierwotnych założeniach postanawia wyrzec się luksusowego życia i walczyć o realizację marzeń. Trudy życia jednak pozostawiają jednak rysy i plany zderzają się z brutalną rzeczywistością. Brak środków do życia i wynikające z tego troski niszczą miłość i związek rozpada się. Para przegrywa w konfrontacji ze społeczeństwem i narzuconymi normami. W końcowym efekcie traci nie tylko małżeństwo, ale także życie. Zijun jest postacią pełną sprzeczności. Z jednej strony wychowana w sposób tradycyjny przez swoją feudalną rodzinę, z drugiej przedstawicielka walki o wyzwolenie ze starych okowów. Wpływ na jej myślenie mają dzieła zachodnich twórców. Widząc nagie popiersie Percy'ego Bysshe Shelleya⁴⁹ wycięte z magazynu, Zijun uświadamia sobie ograniczenia, jakie narzuca jej społeczeństwo, w którym żyje. Literacki obraz Zijun pokazuje konflikt młodych ludzi, żyjących według starych praw, tęskniących za małżeństwem z miłości i wolnym wyborem partnera. Autor pokazuje, że taka konstrukcja społeczeństwa nieuchronnie prowadzi do tragedii. Niekoniecznie zawsze kończącej się śmiercią, ale na pewno do rezygnacji z marzeń i śmiałych planów. Autor także krytykuje młode pokolenie, które

⁴⁹ Percy Bysshe Shelley, 1792-1822, brytyjski romantyczny demokratyczny poeta i pisarz, pierwszy poeta socjalistyczny, powieściopisarz, filozof, reformator, platonista i idealista, głęboko pod wpływem utopijnej myśli socjalistycznej.

w końcowym efekcie nie potrafi przeciwstawić się dawny porządkom i poddaje się w walce o wyzwolenie.

2.1.4 Analiza arii Zijun „Dotyk zachodzącego słońca”

Zarówno w oryginalnym dziele Lu Xuna, jak i w operze Shi Guangnana, historie miłosne bohaterów „*Żaloby*” rozgrywają się na letnim dziedzińcu w otoczeniu kwitnących glicynii. Juansheng czeka na Zijun na małym dziedzińcu wynajętym specjalnie dla nich. Juansheng, pełen domysłów, martwi się, czy Zijun nie spotkało coś złego. Kiedy Zijun przybywa, ku radości ukochanego, wyraża swoje obawy, że poprzedniego wieczoru, po obejrzeniu sztuki Ibsena, wrócili zbyt późno, co mogło narazić ją na gniew wuja. Rozmawiają o sztuce Ibsena, a Zijun wyraża pragnienie, by być jak Nora, główna bohaterka „*Domu lalki*”, która uwolniła się z okowów tradycyjnych norm, walcząc o wolność i równość. Zijun nie chce żyć w feudalnej rodzinie, bogatej, ale pozbawionej wolności i ma nadzieję na zrozumienie ze strony Juanshenga. Mimo trudności i sprzeciwu rodziny wydaje jej się, że marzenie o wspólnym życiu z ukochanym jest możliwe. Jednak presja społeczna sprawia, że czuje się zagubiona. Aria „Dotyk zachodzącego słońca” jest jakby obrazowaniem jej wątpliwości i obaw.

"Dotyk zachodzącego słońca", czyli inaczej "Romans Zijun", –utrzymany jest w tonacji G-dur i ma trzyczęściową strukturę muzyczną ABA. Wymaga od wykonawczyni uchwycenia bogactwa emocji, które muszą zostać oddane zarówno w warstwie słownej jak i muzycznej.

Melodia jest pełna śpiewności i liryzmu, co stanowi istotny czynnik ekspresywności i oddziaływania na słuchacza.

Spokojna i stabilna melodia tej arii na początku, nabiera dynamiki i siły za sprawą serii triol, które doprowadzają utwór do punktu kulminacyjnego. (patrz przykład nutowy nr 1)

Przykład nutowy nr 1 (Ricordi Chinese People's Music House)

47
爱 情。
啊，
心中的

53
歌，
歌 中 的 情，
唱 不 尽 姑 娘 的 心 声。

59
啊，
诗 一 样 的 花，
花 一 样 的 梦，
他 是 我

64
心 中
明 亮 的 星。
一 抹 夕

rit. *a tempo*

(Słowa: „Pieśń w moim sercu, miłość w pieśni, nie mogę wyśpiewać moich uczuć moim śpiewem. Kwiaty są jak wiersze, sny są jak kwiaty, on jest gwiazdą w moim sercu.”- tł. Sebastian Jurgiel)

Tiole te obrazują narastający wybuch emocji. Ważnym dla śpiewaczki jest dobre prowadzenie ich na oddechu, tak by struktura rytmiczna była klarowna, a jednocześnie

nie zaburzało to linii legato. Na tym etapie przebijająca jest dziewczęcość połączona z młodzieńczym buntem.

W arii pojawiają się w kulminacji dość wysokie dźwięki, które wymagają dobrego podparcia, ale także dbałości, by były one okrągłe i miękko impostowane. (patrz przykład nutowy nr 2)

Przykład nutowy nr 2 (Ricordi Chinese People's Music House)



(Słowa: „Ah, pieśń w sercu”- tł. Sebastian Jurgiel)

W przykładzie 1 widzimy połączenie trioli i trzymanego dźwięku G, a następnie zakończenie łuku na dwóch ósemkach. Ważnym jest, by na długim oddechu nie pojawiały się wybijane dźwięki, a z drugiej strony, by struktura rytmiczna nie została zamazana. Ta fraza wyraża pragnienie głównej bohaterki, by uwolnić się od więzów krępujących wolny wybór partnera, a tym niemożność pójścia za porywem serca. Konieczne jest wyrażenie emocji, które związane są z nadzieją i wiarą, że młodzieńcze plany mają szanse powodzenia. (patrz przykład nutowy nr 3)

Przykład nutowy nr 3 (Ricordi Chinese People's Music House)



(Słowa: „Ah, pieśń w sercu”- tł.wł.)

Kompozytor także zwraca uwagę na znaczenie pauz. Czasem są wynikają one z zakończenia sekwencji, a czasem podkreślają następujące słowo. (patrz przykład nutowy nr 4)

Przykład nutowy nr 4 (Ricordi Chinese People's Music House)



(Słowa: „Moje serce, pełne myśli” - tł.wł.)

W przykładzie 2 użyto pauzy szesnastej, stanowiącą wyrazu naśladowąca tonu wykrzyknika. Realizacja tej pauzy powinna być bez dobierania oddechu, Emocje, pomimo jasnego planu życiowego są przemieszane: nadzieja miesza się z wątpliwościami, radość zaburzona jest niepewnością. Oddanie tych emocji sprawi, że obraz bohaterki będzie pełniejszy i bardziej przekonujący.

Na przykład pauzy w dwóch frazach zdaniach z przykładu 3 są użyte jako emfaza co jest sposobem naśladowania tonu oburzenia i chęci buntu Zijun. (patrz przykład nutowy nr 5)

Przykład nutowy nr 5 (Ricordi Chinese People's Music House)



(Słowa: „Uwolnić się z kajdan rodziny feudalnej, by szukać wolnej miłości” - tł. Sebastian Jurgiel)

Temat tej arii wskazuje, że miłość między Juanshengiem. a Zijun zaczęła się od Dążenie do wolności obrazuje m.in. fraza z arii: „Ryby, które rozrywają sieć, płyną do morza, ptaki, które wychodzą z klatki, lecą do nieba, przedzierają się przez ograniczania rodziny feudalnej, szukając wolnej miłości”. (tł. Sebastian Jurgiel) (patrz

przykład nutowy nr 6)

Przykład nutowy nr 6 (Ricordi Chinese People's Music House)

9

我的心啊 思绪重重。 破网的鱼儿，

游向大海， 出笼的鸟儿飞向天空。 冲开

封建家庭的牢笼， 去寻求自由的爱情， 去寻求自由的

爱情。 啊， 心中的

(Słowa: „Ryby, które rozrywają sieć, płyną do morza, ptaki, które wychodzą z klatki, lecą do nieba, przedzierają się przez ograniczenia rodziny feudalnej, szukając wolnej miłości.” - tł. Sebastian Jurgiel)

Zarówno Zijun jak i Juansheng decydują się, by podążać niepewną drogą, ale zgodną z ich pragnieniami.

2.1.5 Analiza motywu przewodniego „Wisteria”

Motyw melodii „Kwiat wisterii” pojawia się w operze trzykrotnie: w arii, duecie i na końcu w partii chóralnej. Aria pojawia się w obrazie lata – pod koniec. Wyraża ona tęsknotę Juanshenga i Zijun za wolnością i uznaniem ich związku oraz za szczęściem małżeńskim. Symbolizuje ona czystą i nieskrępowaną narzuconymi normami społecznymi miłość. Kobieta, pod wpływem nowego trendu myślowego po „Ruchu 4 Maja”, zapagnęła uwolnić się z „kajdan”, narzucanych przez dawne normy. Pragnie być osobą, która odważnie poszukuje swojego miejsca na świecie. Aria „Kwiat wisterii” jest swojego rodzaju hymnem, wychwalającym ideę czystej miłości, która jest udziałem Zijun i Juanshenga. Motyw kwiatu wisterii pojawia się w obrazie jesieni. Juansheng i Zijun nie boją się krytyki i nieakceptacji społeczeństwa i rozpoczynają swoją, małżeńską drogę. Chcąc uczcić rocznicę, Zijun przygotowuje w domu uroczysty obiad dla ukochanego. Kiedy mąż się pojawia, przynosi ze sobą kwiaty wisterii i daje je w prezencie Zijun. Rozbrzmiewający duet, oparty o melodię arii „Wisteria”, symbolizuje ich szczęśliwe życie. Po raz trzeci i ostatni motyw pojawia się w obrazie pod koniec zimy, tym razem w partii chóralnej. Życie stało się zbyt okrutne. Juansheng został zwolniony z pracy z powodu nieakceptowanego przez społeczeństwo związku z Zijun. Poszukiwanie nowej pracy kończyło się wielokrotną odmową i młodzi cierpią niedostatek, nie mając środków do życia. Te trudy powodują, że związek przechodzi poważny kryzys, który w konsekwencji kończy się rozpadem. Komentujący zaistniałą sytuację chór bardzo dobrze oddaje bolesne emocje. Motyw staje się w tym wypadku symbolem smutku i bólu. Chociaż motyw pojawia się w operze trzykrotnie, to jednak tempo, rytm i ekspresja są różne.

Struktura duetu „Kwiat wisterii” dzieli się na część A, a następnie pojawiają się zmienione powtórzenia A1 i A2.

Schemat części A

A					
a		b			
a1	a2	b1	b2 + dodatek		
8	8	8	8	4	

Część A składa się z dwóch akapitów a i b, a każdy z nich zawiera inny układ tematyczny. Akapit a składa się z dwóch fraz, z których każda ma 8 taktów. Akapit b również składa się z dwóch fraz oraz 4-taktowego dodatku. Akapity a i b są śpiewane - przez Zijun i Juanshenga. Istnieje kontrast melodyczny, tworzący rodzaj dialogu między nimi i promującego w ten sposób rozwój fabuły.

Ilustracja sekcji A1

A1					
a1		b1			
a1'	b1'	c1'	d1'		
8	8	8	8		

Część A1 jest powtórzeniem ze zmianami motywów z części A. Natomiast pod względem formy wokalne fragmenty solowe łączą się tutaj w duet, a relacja między postaciami staje się relacją, która zyskuje głębię, i tworzy wyraźniejszy kontrapunkt, czyniąc muzykę pełniejszą i bogatszą.

Ilustracja sekcji A2

A2			
a2	b2 + dodatek		
8	8	4	

Część A2 kończy utwór i nie dzieli się na „a” i „b”. Całość wieńczy koda kończąca utwór. Końcowy fragment jest częścią choralną.

Akompaniament w arii „Dotyk zachodzącego słońca” jest bardziej stabilny i klarowny (patrz przykład nutowy n), natomiast „Kwiat wisterii” jest pełen arpeggiów (patrz przykład nutowy nr 7 i nr 8).

Przykład nutowy nr 7 (Preludium do arii „Dotyk zachodzącego słońca” Chinese People’s Music House)



Przykład nutowy nr 8 (Preludium do „Kwiatu wisterii” Chinese People’s Music House)



W partii wokalne pojawiają się drobne wartości, które obrazują liryzm postaci. Zdecydowanie (patrz przykład nutowy nr 9), zamienia się w namysł. Jest w nim także delikatność zanurzenia w miłości. To okres odzwierciedlenie szczęśliwego okresu okresu z Juanshengiem (patrz przykład nutowy nr 10).

Przykład nutowy nr 9 (wybrany z „Dotyku zachodzącego słońca” Ricordi Chinese People’s Music House)



(Słowa: „Płyn ku morzu” - tł.wł.)

Przykład nutowy nr 10 (wybrany z „Kwiatu wisterii” Chinese People’s Music House)



(Słowa: „Wisteria” - tł.wł.)

Duet "Kwiat wisterii", jest nie tylko symbolem miłości między Juanshengiem i Zijun, lecz także metaforą osi czasu - wisteria kwitnie latem, a kwiaty jej więdną zimą. Ich miłość również zaczęła się latem, a zakończyła zimą. Jako ważna aria „Kwiat wisterii” pojawia się po raz pierwszy, kończy się lato i rozpoczyna jesień, symbolizując entuzjazm ich pięknej miłości, a także pośrednio wyrażając początek ich upadku.

2.1.6 Analiza arii „Niefortunne życie”

Kłopoty życiowe przygniatają młodą parę. Juansheng postanawia zdobyć pieniądze na utrzymanie tymczasową pracą tłumacząc teksty i pisząc na zamówienie. Niestety środki zarabiane w ten sposób nie były wystarczające. Problemem dodatkowym były uprzedzenia otaczającego świata. Nieakceptacja związku przekładała się na to, że nikt nie chciał oferować Juansheng’owi pracy, która pozwoliłaby im na godne utrzymanie. Sytuacja bardzo frustruje mężczyznę i zaczyna on tracić sens życia. Nie wierzy, że walka z codziennością, społeczeństwem w imię nieakceptowanej miłości zakończy się happy endem. Wydaje mu się, że jego żona też się zmienia. Pamiętał ją jako osobę, która kochała literaturę, tęskniła za wiedzą, była śmiała, odważna i zdolna do ciężkiej pracy, by podążać za swymi ideałami. Troski i smutki zmieniają oboje. Zijun jawi mu się jako przytłoczona wyzwaniem trudnej egzystencji, zajęta codziennymi obowiązkami, coraz mniej radosna kobieta. Wrażliwa Zijun była naturalnie świadoma zmian i widziała, że związek znajduje się w nienajlepszej fazie. Kobieta widzi, że mężczyzna nie jest gotowy na dalszą walkę i upatruje rozwiązania trudnej sytuacji w rozstaniu. Juansheng boi się także, że niesława, która jest związana z nieakceptowalnym związkiem będzie miała wpływ na całe życie. Mężczyzna proponuje żonie, by powróciła do swojego ojca i w ten sposób zakończy związek. Zijun prosi jednak, by imię miłość spróbowali przetrwać trudny czas. Postawiony przed koniecznością wyboru pomiędzy miłością, ideałami, a wygodnym powrotem do społeczeństwa, Juansheng decyduje się na łatwiejszą drogę. Rozczarowana życiem i mężem dziewczyna śpiewa arię „Nieszczęsne życie”.

Analiza formy i struktury arii „Niefortunne życie”

Utwór można podzielić na cztery części według taktów:

Preludium (1-6) + Część 4 A (7-22) + Część B (23-96) [a (23-55) + b (56-77) + c (78-96)] + Interludium (97-113) + Część A1 (114-138)

Pierwsze 6 taktów to preludium, jednocześnie wstęp do całego utworu, składający

się z dwóch fraz prowadzonych w progresji opadającej. Muzyka zaczyna się od harmonicznego tonacji f-moll, a akompaniament został zbudowany harmonia akompaniamentu taktu trzeciego jest zbudowana na akordzie VII – go stopnia, tworząc niestabilną i napiętą atmosferę. Opadająca progresja harmoniczna sprawia, że widzimy oszołomioną, zagubioną i bezradną kobietę, która podąża za swoim przeznaczeniem i nieuniknioną tragedią.

Akapit A pierwszej części (takty 7-22) rozpoczyna się akordem tercji małej w tonacji f - moll jako frazą, z prostą i ciężką fakturą akompaniamentu harmonii czystej kwinty a w rytmie przeplatają się ze sobą miary na cztery i na trzy, co dodatkowo zwiększa wrażenie niepokoju. Taki charakter struktury harmonicznego na celu zobrazowanie złe warunki życiowe Zijun. (patrz przykład nutowy nr 11)

Przykład nutowy nr 11 (Chinese People's Music House)

7 moderato

(子君) 又是死一般的寂 静, 又是冰一样的寒

冷, 我的心 啊, 被撕 裂 得 阵阵剧 痛斑斑伤 痕。

也许他 是对的, 我们 该分开了 这求 生的道路 充满 酸 辛, 消

生 啊, 我的 爱 人, 我 愿为你把一切担 承。 别

(Słowa: „Znowu cisza jak śmierć, znowu zimno jak lód, moje serce, rozdzierający ból i blizny. Może miał rację, powinniśmy się rozstać, ta droga przetrwania jest pełna goryczy. Juansheng, mój ukochany, jestem gotowa znieść wszystko dla ciebie.” - tł.wł.)

Część druga B (akapity 23-96), jest główną częścią utworu i ma strukturę małej formy trzyczęściowej, czyli a+b+c.

W akapicie a części B (takty 23-55) tonacja nagle zmienia się na F-dur, a barwa brzmienia zmienia się na jasną. Metrum z 3/4 i 4/4 zamienia na 2/4 i 4/4. Dynamika rozciąga się pomiędzy *piano pianissimo* (pp), a *forte* (f). Stopniowo rosnące tempo muzyki współgra z wewnętrznymi emocjami Zijun, oddając jej tęsknotę za pięknym, szczęśliwym życiem i utraconą miłością. (patrz przykład nutowy nr 12)

Przykład nutowy nr 12 (Chinese People's Music House)

The musical score is for a piece in F major and 2/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese. A red box highlights a section of the score, and a red line underlines a phrase in the lyrics.

生 啊，我的 爱 人， 我 愿 为 你 把 一 切 担 承。

了， 幸 福 的 回 忆， 少 女 的 痴 情。

别

(Słowa: „Żegnajcie moje szczęśliwe wspomnienia, moja pierwsza miłość” - tł.wł.)

W akapicie b części B (takty 56-77) muzyka jest kontynuowana w tonacji F-dur. Trzy wnoszące się frazy sekwencyjne zdążają do kulminacji i najwyższego dźwięku w arii. Następujące po tym triole, w melodii opadającej sugestywnie oddają falowanie emocji. Kiedy fraza rozwija się do punktu kulminacyjnego całego utworu, w partii lewej ręki Wznoszącej melodii w partii wokalne towarzyszą dźwięki w oktawie w

lewej ręce, natomiast w prawej pojawia się intensywne tremolo. Ta forma akompaniamentu wnosi w rozwój muzyki poczucie walki. Pod koniec części b pojawia się obniżony akord kwintowy drugiego stopnia, torując drogę do transpozycji w kolejnej części utworu. (patrz przykład nutowy nr 13)

Przykład nutowy nr 13 (Chinese People's Music House)

mf moderato con moto

我将回去，哪里是我的归宿？我将回去，

哪里是我的路程？我将回去。我将回去，我将回去，

啊 啊

f

rit. mp

哪里是我的路程？

(Słowa: „Wrócę, ale gdzie jest mój dom?” - tł.wł.)

W fragmencie c części B (78-107), muzyka ponownie powraca do ciemnych barw molowych. Zmiany tonacyjne mają także przełożenie we wzrastającej dynamice. Blokowe akordy triolowa dziesięciu kolejnych taktów wyrażają strach i niepokój bohaterki. Linia melodyczna w wielu miejscach ma charakter recytatywny. Ponadto od taktu 94 do 103 harmonia akompaniamentu oparta jest na akordzie piątego stopnia. (patrz przykład nutowy nr 14)

Przykład nutowy nr 14 (Chinese People's Music House)

The musical score is for a song with Chinese lyrics. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent tremolo in the left hand, which is highlighted by red boxes. The lyrics are in Chinese, and the score includes dynamic markings like *p*, *mp*, *mf*, and *f*, as well as tempo markings like *meno mosso* and *accel.*.

Lyrics (Chinese):

可怕啊，父亲夏日般的威严，

可怕啊，路人冰霜般的嘲讽，

在那条路的尽头，是寂寞凄凉和怨

恨！

(Słowa: „Wszystko jest okropne, mój ojciec, ci przechodnie, czeka mnie tylko samotność i nienawiść” - tł.wł.)

Lewa ręka gra *tremolo*, wynikające nie tylko z potrzeb rozwoju muzyki, lecz także

wyrażające bezradność i niechęć do życia Interludium (97-113 which bar? Which tremolo?) kontynuuje tonację f-moll, służąc jako łącznik między częścią poprzednią a następną, nie tylko uzupełniając tę część melodii, lecz także torując drogę dla nadchodzącej reprzyzy. Repryza A1 (114-138) w tonacji f-moll. Jej pierwsze cztery frazy są w zasadzie w całości powtórzeniem melodii części A i stanowią powrót od kulminacji sekcji B do poprzedniego nastroju depresji i melancholii. Po rozwinięciu kilku ostatnich taktów aria kończy się. Zmiany dynamiczne pozwalają lepiej zrozumieć psychologiczne zmiany postaci. Konwersje skal durowych i molowych zmieniają barwę dźwięku, odzwierciedlając połączenie bogactwa muzyki i wykorzystanie różnorodności tonacji, form muzycznych i tekstur harmoniczych. (patrz przykład nutowy nr 15)

Przykład nutowy nr 15 (Ricordi Chinese People's Music House)

The musical score is for a piece in F minor, 3/4 time, marked *mp Andante*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese and Polish. The first line of lyrics is "又是死一般的寂静， 又是冰一样的寒" (Again like death-like silence, again like ice-like cold). The second line is "冷。 我的歌声伴着泪水， 默默哭泣着不幸的人生。" (Cold. My voice is accompanied by tears, silently crying out the不幸 of life).

(Słowa: „Znowu cisza jak śmierć, znowu zimno jak lód, moje serce, rozdzierający ból i blizny” - tł.wł.)

Utwór utrzymany jest w nastroju smutku, toteż smutek i bezradność są w muzyce wszechobecne. Początkowa część A składa się z dwóch krótkich fraz muzycznych.

Melodia wznosi się ósemkami, a następnie opada w sposób ciągły. Partia basowa (lewa ręka w partii fortepianu) oparta jest na czystej kwincie, wyrażająca niepokój bohaterki i jej narzekanie na gorzki los. Druga fraza to smutna narracja Zijun.

W części a sekcji B zmiana tonacji zmienia nastrój muzyki. Melodia prowadzona jest szerszą frazą. Sześć słów „żegnaj” zostało użytych z rzędu, a fluktuacja wysokości dźwięku stopniowo wzrasta. Po czwartym słowie „żegnaj”, melodia szybko się wznosi, na krótko zatrzymując w wysokich rejestrach przy słowie „miłość”, które powinno wyrazić poczucie niemożności walki z losem. Ponowne wznoszenie melodii dąży do słowa „poświęcenie”. W tym momencie następuje kulminacja emocjonalna, a pełna bólu Zijun zdaje się całkowicie nim pochłonięta. Następnie melodia opada, nastrój zaś zmienia się z bardzo napiętego na pozornie zrelaksowany, co kontrastuje z poprzednimi warstwami progresji emocjonalnej. (patrz przykład nutowy nr 16)

Przykład nutowy nr 16 (Chinese People's Music House)

生啊，我的爱人，我愿为你把一切担承。别

了，幸福的回忆，少女的痴情。别

了，渴望的理想，心头的美梦。别

了，别了，天真的爱情，别

了，别了，盲目的牺牲。天真的爱情，盲目的

牺牲。我的眼泪啊，滴滴洒在自己

(Słowa: „Pożegnaj niewinną miłość, moje wspomnienia, moje ideały, moje marzenia,

ślepe ofiary, moje łzy na grobie, który sobie zbudowałem” - tł.wł.)

We fragmencie b części B, na słowie „wróć” pojawia się progresja sekundowa. Na najwyższym dźwięku pojawia się onomatopeja „ach”, pokazująca, że odczuwalny ból bohaterki nie da się opisać słowami, jak tylko westchnieniem, które jest kontynuowane przez następujące osiem grup trioli. (patrz przykład nutowy nr 17)

Przykład nutowy nr 17 (Ricordi Chinese People's Music House)



(Słowa: „ah...” - tł.wł.)

W fragmencie c części B skok kwintowy na słowie „strasznie” obrazuje niepewność i lęk. Akompaniament oparty na triolach pogłębia to wrażenie w następujących taktach. -Potem melodia się wznosi, ale melodia w swojej kolorystyce nadal odnosi się do tego napięcia emocjonalnego. (patrz przykład nutowy nr 18)

Przykład nutowy nr 18 (Ricordi Chinese People's Music House)

p meno mosso

可怕啊， 父亲夏日般的威严，

mp

可怕啊， 路人冰霜般的嘲讽，

mf accel.

在那条路的尽头， 是寂寞凄凉和怨

mf accel.

激动地

恨！

ff

(Słowa: „Wszystko jest okropne, mój ojciec, ci przechodnie, czeka mnie tylko samotność i nienawiść” - tł.wł.)

Cztery frazy melodii na początku części A1 są niemal całkowitym odtworzeniem

części A. Emocje, po chwilowym wybuchu w części A utrzymują się w nastroju melancholii, tworząc efekt echa. Bohaterka, która początkowo wspominała przeszłość, powraca w myślach do otaczającej ją brutalnej rzeczywistości, które pogłębia rozterkę i budzi desperację. (patrz przykład nutowy nr 19)

Przykład nutowy nr 19 (Ricordi Chinese People's Music House)

The musical score consists of four systems. The first system shows the vocal melody starting with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a quarter note F#4. The piano accompaniment starts with a whole note chord of B-flat4 and D5. The second system shows the vocal melody continuing with a half note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The piano accompaniment continues with a whole note chord of B-flat4 and D5. The third system shows the vocal melody with a half note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The piano accompaniment continues with a whole note chord of B-flat4 and D5. The fourth system shows the vocal melody with a half note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The piano accompaniment continues with a whole note chord of B-flat4 and D5.

(Słowa: „Znowu cisza jak śmierć, znowu zimno jak lód, moje serce, rozdzierający ból i blizny” - tł.wł.)

Z dalszego rozwoju fabuły wynika, że choć Juansheng stracił pracę, co przynosi rodzinie kłopoty, Zijun wciąż troszczy się o sprawy domowe. Przerażona i bezradna wobec zmian zachodzących w psychice Juanshenga, stara się postępować ostrożnie. Dawni kochankowie oddalają się od siebie, jednak kobieta stara się wyszukać pozytywy w codziennej egzystencji. W dalszym ciągu wierzy w ideę miłości, która wyrasta na wolnym wyborze partnera. Niestety samotna walka jest skazana na przegraną. Bohaterka nie tylko walczy ze społecznymi uwarunkowaniami, ale też nie ma wsparcia w mężu. Błędnie oczekuje od niego decyzji, która nastawiona byłaby na walkę o ich miłość. Symbol wisterii znakomicie oddaje jej drogę. Tak jak wisteria

potrzebuje drzewa, by pnąć się po nim, tak dziewczyna oczekuje sinego wsparcia w mężczyźnie. Niestety w taki sposób powieliła dawne, społeczne przyporządkowanie kobiety jako tej, która jest skazana tylko na wypełnianie roli męża.

Aria "Nieszczęsne życie", ostatnia z arii Zijun, jest również jej pożegnaniem, retrospekcją i podsumowaniem. Jest znacznie dłuższa niż dwie poprzednie aria i stopień trudności jej wykonania jest zdecydowanie wyższy niż w poprzednich. Aria „Nieszczęsne życie” ma formę trzyczęściową. Utrzymana jest w tonacjach As-dur i f-moll, w metrum na 4/4. Preludium na 2/4 składa się z 6 taktów o ciężkiej i ponurej barwie, które zapowiada charakter dalszych części. Odmalowanie barwą zimowej scenerii, będącej odzwierciedleniem nastroju Zijun, bardzo dobrze wprowadza słuchaczy w przemyślenia bohaterki. W tych sześciu taktach preludium możemy usłyszeć muzyczny ślad arii "Kwiatu wisterii" i "Dotyku zachodzącego słońca". Zijun, porzucona przez męża, pomimo rozpacz, gotowa jest poświęcić się dla ukochanego. W arii koniecznym jest, by pogodzić wymogi wokalne z kreacją postaci. Częstym błędem jest kojarzenie nastroju rezygnacji lub melancholii z brakiem odpowiedniego podparcia. Aktywność śpiewaczki musi być konieczna, by wszystkie niuanse trudnej arii zostały zrealizowane. Oczywistym jest, że prowadzenie linii melodycznej na oddechu, szczególnie we fragmentach dynamiki piano wymaga znakomitej pracy oddechowej, pozwalającej na jej realizację. Pogodzenie wymogów scenicznych z materiałem dźwiękowym wymaga szczegółowego opracowania i strategii jak rozplanować oddech i siły, by móc miękko, a jednocześnie pewnie kończyć frazy. Sprostanie tym wyzwaniom zapewni przekonującą kreację, która oferuje słuchaczom i widzom niezapomniane wrażenia, a jednocześnie posłuży prawdzie scenicznej, ukrytej w dramaturgii utworu.

2.2 Charakterystyka opery *Otello* G. Verdiego w zarysie

Opera *Otello* (tytuł angielski: „Othello: The Moor of Venice”) oparta jest na tragedii napisanej przez angielskiego dramaturga Williama Szekspira około 1603

roku. Uważa się, że powstała ona na motywach włoskiego opowiadania „Un Capitano Moro” („Kapitan Maur”), opublikowanym w 1565 roku. Fabuła osnuta jest wokół czterech postaci:

- Otella, mauretańskiego żołnierza służącego w armii weneckiej;
- Desdemony, jego żony;
- porucznika Cassio
- Jago, chorążego, głównego sprawcy intrygi.

Treść opery ukazuje nie tylko problematykę zazdrości i sugerowanej zdrady małżeńskiej, ale także odnosi się do skomplikowanych relacji przedstawicieli innych ras. W 1882 roku Włochy połączyły się z Niemcami i Austrią w Trójprzymierzu. Verdi był tym faktem bardzo rozczarowany, gdyż pangermanizm⁵⁰ nie odpowiadał celom pozycji międzynarodowej, które stawiały sobie Włochy. Jednak ówczesne nastroje Verdiego nie znalazły swojego odbicia w tej operze. Przygotowania libretto podjął się Arrigo Boito⁵¹. Praca kompozytorska przebiegała bardzo sprawnie, entuzjazm twórczy Verdiego był ogromny, osobiście też pokierował próbą *Otella*. Opera miała swoją premierę 5 lutego 1887 roku. Warto wspomnieć, że w orkiestrze wystąpił także 20-letni młodzieniec z Parmy, niejaki Toscanini, grający na wiolonczeli. Premiera okazała się ogromnym sukcesem. Wiele dni później, kiedy Toscanini wrócił do Parmy w domu, kiedy wszedł do sypialni, zobaczył śpiącą matkę. Nagle przypomniał sobie motywy melodyczne z *Otella* i ponoć miał zakrzyknąć do matki: „*Otello* to arcydzieło! Mamo, niech żyje Verdi! ”⁵² Zanim powstało *Otello* Verdi miał 16-to letnią przerwę w komponowaniu oper. Przed *Otellem* Kompozytor bardzo chwalił libretto Boita, mówiąc, że było ono najlepszym jakie kiedykolwiek napisał. Udzielił kilku rad, które Boito przyjął, lecz koncepcja, struktura i tekst były autorstwa librecisty. Boito skompensował pięcioaktową sztukę Szekspira, sprawiając, że akcja potoczyła się wartko, a muzyka miała dość czasu, by w pełni wydobyć dramaturgię dzieła. Usunął ze sztuki Szekspira pierwszy akt. To cięcie pozwoliło mu umieścić całą akcję na Cyprze, dzięki czemu

⁵⁰ Pan-germanizm: Alldeutschum, wywodzi się z szowinistycznego nurtu myśli i ruchu niemieckich właścicieli ziemskich Junker i wielkiej burżuazji pod koniec XIX wieku.

⁵¹ Arrigo Boito (1842-1918), włoski kompozytor, poeta i dramaturg.

⁵² „*Verdi*” pod redakcją Pipo Figure International Celebrity Research Center, Szanghaj 2021

sceny są ściśle powiązane w czasie i przestrzeni. Zabiegiem tym dodał fabule dramatyzmu. Całość fabuły jest bardzo żywa i dynamiczna, ściśle obracając się wokół przemiany psychologicznej, jakiej ulega główny bohater. Jeśli chodzi o strukturę muzyczną, zarówno Verdi, jaki i Boito duży nacisk przykładali do dramaturgii. Pierwszy akt opery rozpoczyna się w gwałtownej burzy; Otello po swoim pojawieniu się wykonuje krótki recytatyw i schodzi ze sceny. Żaden tenor w historii ani dawny, ani współczesny, nie chciałby zaczynać w ten sposób. Jednak takie wejście wywarło na słuchaczach bardzo silne wrażenie i stanowiło kontrast wobec innych aktualnie dzieł. Wiatr i deszcz nagle ustają i wydaje się, że Otello ma moc przeciwstawienia się żywiołom, jakby miał władzę nad całym światem. Jednak to właśnie ten wielki przywódca i wybitny bohater zostanie omamiony przez intrygi złoczyńcy, które doprowadzą do tragedii. Boito pozwala dramatyzmowi rozwijać się w naturalnym tempie, a muzyka Verdiego elastycznie podąża w ślad za słowami. Aby skomponować muzykę do *Otello*, Verdi kilkakrotnie przepisywał libretto, ucząc się na pamięć słów i fraz, aby zaplanowany rytm mógł znaleźć odpowiednie miejsce w wyrażanym słowie.⁵³ W pełni wykorzystał technikę kompozycji, nadając piękno recytatywom, w których partie instrumentalne podkreślają kluczowe punkty. Wielu krytyków uważa tę operę za szczyt włoskiej opery romantycznej. Verdi wykorzystał tu twórcze zabiegi, jak np.: scena szalejącej burzy czy triumfalnego chóru. Verdi eksperymentował również z wykorzystaniem orkiestry, ściśle łącząc język muzyczny z fabułą, co wzmocniło dramatyzm śpiewu. Ta opera oddaje esencję epoki romantyzmu, przedkładając emocje nad rozsądek i wychwalając intensywne, wręcz obsesyjne podejście do miłości. Co najważniejsze, odzwierciedla artystyczne i polityczne idee epoki romantyzmu, które zakładały, że wszystkie istoty ludzkie mają naturę szlachetną, co paradoksalnie naraża je na tragiczny los. Szlachetność ludzkiej natury to powracający temat w operach Verdiego. Ludzkie życie zawsze kończy się śmiercią, ale Verdi pokazuje, że temat jest nieprzemijający i niezwykle istotny. Dzięki muzyce dramat Szekspira nabiera dodatkowego kolorytu i zachwyca publiczność nieprzemijająco.

⁵³ „Verdi” opracowanie Międzynarodowego Centrum Badań Sławnych Ludzi Pippo, Chinese Library Online, 2021

2.2.1 Analiza partii Desdemony

Desdemona w *Otelli* Giuseppe Verdiego jest kluczową postacią, wokół której rozwija się dramatyczna struktura opery. Jest symbolem niewinności i czystej miłości, co sprawia, że jej postać pełni centralną rolę, będąc jednocześnie katalizatorem działań innych bohaterów, zwłaszcza Otella i Jago. Tragizm Desdemony polega na jej bezbronności i szczerości, które czynią ją ofiarą intryg oraz narastającej zazdrości męża. Desdemona to postać czysta i nieskalana, co w kontekście dramaturgicznym podkreśla jej kontrast wobec zawiści i zazdrości. Jej niewinność i uczciwość są bezbronne wobec manipulacji Jago, który dostrzega w niej sposób na rozbudzenie zazdrości Otella i doprowadzenie go do upadku. Dramaturgicznie jest to niezwykle istotne, gdyż Desdemona staje się tragiczną ofiarą nie przez własne błędy, ale przez lojalność i wierność. W dramaturgii opery Verdi przedstawia Desdemonę jako osobę nieskazitelną, a jej uczucia do Otella są szczere i pozbawione wszelkich wątpliwości. Nawet w chwilach, gdy jest niesłusznie oskarżana o zdradę, zachowuje postawę pełną pokory i oddania. Ta lojalność wzmacnia napięcie dramatyczne, gdyż widzowie odczuwają niesprawiedliwość i bolesne rozdarcie wynikające z tego, że Desdemona jest niewinna i ponosi niesłusznie konsekwencje zawiistnych działań Jago. Jest symbolem łagodności i miłości, które kontrastują z brutalnością i gwałtownością męża. W finałowej scenie, gdy Desdemona zostaje zamordowana, widzowie są świadkami dramatycznego zderzenia miłości i przemocy. W kontekście dramaturgicznym jej postać podkreśla niszczycielską moc manipulacji i tragiczne skutki kłamstwa.

"Ona czyni wyspę piękniejszą, podbija każde serce wdziękiem i urodą. Ty, Jago, też ją chwal, jest pięknem doskonałym..."⁵⁴

Relacja Cassia i Desdemony w *Otello* Giuseppe Verdiego jest niewinna i oparta na przyjaźni. Desdemona jest osobą łagodną i empatyczną, a Cassio młodym, pełnym ambicji żołnierzem, któremu zależy na dobrej opinii i pozycji u boku Otella. Ich relacja,

⁵⁴ „*Otello*” (napisany ok. 1603), Yilin Press, William Szekspir. Agu, Pekin 2018

choć pozbawiona podtekstów romantycznych, staje się kluczowa w rozwoju fabuły opery. Desdemona wstawia się za Cassiem z czystej dobroci i troski o jego przyszłość. Gdy Cassio, po niefortunnej bójce sprowokowanej przez Jago, traci stanowisko u boku Otella, Desdemona jest jedną z nielicznych osób, które widzą w nim ofiarę intrygi. Wierząc, że Cassio zasługuje na drugą szansę, prosi Otella o przywrócenie go na dawne stanowisko, a jej prośby stają się coraz bardziej stanowcze i pełne empatii. W kontekście relacji z Cassiem Desdemona ukazuje swoją niewinność i współczucie, co niestety zostaje źle zinterpretowane przez Otella. Jago dostrzega przyjaźń między Cassiem a Desdemoną jako idealną okazję do realizacji swojej intrygi. Wzbudzając w Otellu wątpliwości i sugerując, że Cassio jest romantycznie zainteresowany Desdemoną, krok po kroku buduje atmosferę zazdrości i nieufności. Dzięki sprytniej manipulacji, akty przyjaźni i współczucia Desdemony są interpretowane przez Otella jako dowód zdrady. Cassio, będąc tego nieświadomym, staje się pionkiem w grze.

Otello nie jest w stanie przezwyciężyć narastającej zazdrości. Przyjazna relacja Desdemony i Cassia staje się w jego oczach dowodem na romans. Relacja Cassia i Desdemony podkreśla potęgę manipulacji oraz destrukcyjny wpływ zazdrości. Żona Otella praktycznie nie ma szans z okrutnym światem intrygi i pomimo szlachetnych motywów postępowania skazana jest na przegraną. niesprawiedliwość, której staje się ofiarą pokazuje jak bardzo cierpienie, dominujące jej życie może być niezasłużone.

Cierpienie jest fundamentalnym elementem tej opery, ponieważ buduje jej dramatyczną głębię, ukazuje tragizm ludzkiej natury i staje się katalizatorem emocji. To właśnie cierpienie, wynikające z manipulacji i wewnętrznych konfliktów. Jest nie tylko elementem fabuły, ale także narzędziem katharsis, które pozwala widzowi przeżyć intensywne emocje i współczuć bohaterom. Verdi używa cierpienia jako środka wyrazu dla najgłębszych ludzkich uczuć, takich jak miłość, zazdrość i żal. Widzowie, obserwując cierpienie Otella i Desdemony, przeżywają emocjonalne oczyszczenie, które pozwala im lepiej zrozumieć tragizm sytuacji i uniwersalne prawdy o ludzkiej naturze. Desdemona jest postacią tragiczną, której cierpienie wynika z jej niewinności i braku zrozumienia sytuacji. Jest bezbronna wobec gniewu Otella, a jej ból staje się jeszcze bardziej wyrazisty, ponieważ do końca nie rozumie, dlaczego jest oskarżana o

zdradę. W fragmentach takich jak „Salce, salce” czy „Ave Maria” Verdi przedstawia jej cierpienie poprzez delikatną, przepełnioną smutkiem muzykę, która ukazuje jej uczucia zrezygnowania i przeczucie nadchodzącej tragedii.

2.2.2 Analiza monologu Desdemony - „Salce, salce”

„Salce, salce” („Pieśń o wierzbie”) z IV aktu opery *Otello* Giuseppe Verdiego jest jednym z centralnych momentów dzieła. Pieśń o wierzbie, pełna melancholii i rezygnacji, oddaje wewnętrzny spokój Desdemony, która w obliczu nadchodzącej śmierci odczuwa głęboki smutek i przeczucie nieuchronnego końca. Pod koniec trzeciego aktu opery *Otello*, Otello upokarza i przeklina Desdemonę na oczach wszystkich, działając jak oszalały zazdrością mężczyzna. Tracąc rozsądek i godność przynależną przywódcy, Otello podejmuje decyzję o zabiciu swojej żony. Następujący potem akt czwarty otwiera preludium, grane głównie na instrumentach dętych drewnianych, pełne sentymentalnych barw, będące jednocześnie jednym z tematów melodycznych „Salce, salce” Desdemony. (patrz przykład nutowy nr 20)

Przykład nutowy nr 20 (Ricordi Milano)



Łagodna barwa i wyraźne linie instrumentów dętych drewnianych w partii orkiestry symfonicznej pozwalają widzowi stopniowo wyciszyć się po gwałtownej scenie kończącej akt trzeci aktu i wejść w scenę spokoju, smutku, a nawet grozy.

Desdemona pojawia się w swojej małżeńskiej sypialni w towarzystwie Emilii. Scena zaczyna się od konwersacyjnego recytatywu jej i Emilii. W tym czasie Desdemona już przewiduje nadejście śmierci i prosi Emilię, aby przygotowała jej suknię ślubną, w którą chce być ubrana w czasie pogrzebu. Emilia pociesza ją, ale bezskutecznie.

Pogrążona w transie Desdemona stopniowo przypomina sobie historię Barbary,

pokojówki swojej matki, którą w przeszłości porzucił jej kochanek. W tym czasie linia melodyczna recytatywu jest bardzo prosta i wyraźna, zbliżona do rytmu dialogu. Czuje, że ją i Barbarę spotkał podobny los. Jakby w transie Desdemona śpiewa pieśń, którą nuciła niegdyś Barbara „Salce”. (patrz kład nutowy nr 21)

Przykład nutowy nr 21 (Ricordi Milano)



Ten bolesny, rozpaczliwy, wręcz neurotyczny monolog, tylko od czasu do czasu przerywany dialogiem z Emilią doskonale oddaje stan umysłu Desdemony. Jest ona teraz krucha, niespokojna, boi się tego co nadchodzi i przewiduje nadciągającą tragedię, której nie potrafi uniknąć. Nadal kocha męża, co wyraża słowami „On żyje dla chwały, ja żyję dla miłości” (Egli era nato per la sua gloria, io per amar). To jest jej motto życiowe. (patrz przykład nutowy nr 22)

Przykład nutowy nr 22 (Ricordi Milano)

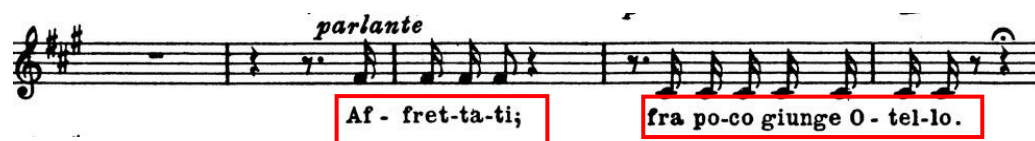


W tej arii Verdi używa głównie następujących technik dla wyrażenia smutku, paniki i strachu Desdemony:

- (1) wykorzystuje melancholijną tonację molową, a końcówka niemal każdej linii melodycznej opada, co tworzy smutny i melancholijny nastrój.
- (2) Frazy recytatywne i frazy solowe przeplatają się. Największa różnica między tym monologiem, a budową innych arii romantycznych jest w tym, że fragmenty

recytatywne przeplatają się z fragmentami solowymi. Powstający w ten sposób efekt muzyczny polega na tym, że Desdemona zatapia się we wspomnieniach przeszłości. Rzeczywistość zaczyna się mieszać z przeczuciami i wspomnieniami. Verdi w znakomity sposób tworzy nastrój grozy i lęku. Wtrącony fragment recytatywny wyraża strach Desdemony przed tym, co ma nadejść - „Szybciej, Otello nadchodzi”(affrettati, fra poco giunge Otello). (patrz przykład nutowy nr 23);

Przykład nutowy nr 23 (Ricordi Milano)



Nastrój grozy pogłębia pozornie spokojna Emilia, która odpowiada, że był to tylko szum wiatru „È il vento”. (patrz przykład nutowy nr 24)

Przykład nutowy nr 24 (Ricordi Milano)

The musical score for Example 24 consists of three systems, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4.

- System 1:**
 - Vocal line: *morendo e troncando* (ad Emilia) (parlante). Lyrics: "A - scol - ta. O.doun la,mento." (Emilia fa qualche passo)
 - Piano line: *PPP* (pianissimo)
- System 2:**
 - Vocal line: Lyrics: "Ta - ci. Chi bat - te a quel - la"
 - Piano line: *f* (forte) and *ff* (fortissimo)
- System 3:**
 - Vocal line: *EMI.* Lyrics: "por - ta? È il ven - to." (The words "por - ta?" and "È il ven - to." are highlighted with red and blue boxes respectively.)
 - Piano line: *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo)

W przykładzie 25 widzimy, że bohaterka wraca w krótkich momentach do rzeczywistości np. prosząc Emilię by „odłożyła ten pierścionek” (Riponi quest'anello). Lecz zaraz potem Desdemona wraca do wspomnień, wzdychając nad losem Barbary. (patrz przykład nutowy nr 25)

Przykład nutowy nr 25 (Ricordi Milano)

marcato

m.s. (a Emilia, levandosi un anello dal dito)

parlando

tan - to, da im - pie - to - sir le ru - pi. » Ri - po - ni quest'a -

m.d. *m.s.* *mf* *m.s.*

- nel - lo.

p

(alzandosi) *mf* (parlante) *ppp*

Po - ve - ra Bar - ba - ra! So - lea la

mf *dimin.* *p* *ten.* *pp*

marcato

sto - ria con questo sem - pli - ce suo no fi - nir: M « E - gli e - ra

(cupo) *pp* *p*

Pod koniec arii Desdemona boi się, że los jej będzie okrutny. Śpiewa więc przeszywającą serce najwyższą nutę na onomatopei „ah” i z bólem mówi do Emilii „Żegnaj na zawsze” (Ah! Emilia, addio). (patrz przykład nutowy nr 26)

Przykład nutowy nr 26 (Ricordi Milano)

The image displays three systems of a musical score in G major (one sharp). The first system shows Emilia's exit with the vocal line marked 'COME PRIMA' and the piano accompaniment marked 'p' and 'rall.'. The second system features Desdemona's entrance with the vocal line marked 'con passione' and the piano accompaniment marked 'ff'. A red box highlights the first part of the vocal line in the second system. The third system shows Desdemona's 'Ave Maria' with the vocal line marked 'con espressione' and the piano accompaniment marked 'PPPPP ben legato'.

COME PRIMA (Emilia si volge per partire)
Buona notte
COME PRIMA *p* *rall.*
con passione (Emilia ritorna e Desdemona l'abbraccia)
 Ah! E - mi - lia, E - mi - lia, ad - dio, E - mi - lia, ad - di -
ff *dim.* *p morendo*
 (Emilia esce)
con espressione
PPPPP ben legato

2.2.3 Analiza arii „Ave Maria”

Aria „Ave Maria” Desdemony w Otellu Giuseppe Verdiego to niezwykle wzruszający i pełen spokoju moment z IV-go aktu opery. Umieszczona jest zaraz za monologiem „Salce, salce”. Ta modlitwa jest jej ostatnim wyrazem wiary i niewinności,

a także symbolem pożegnania z życiem w obliczu nadchodzącej śmierci. Verdi wykorzystuje prostą, niemal sakralną melodię, by oddać wewnętrzny spokój Desdemony oraz jej poddanie się losowi.

Jest to połączenie dwóch form – recytatywnej i arii. Na początku utworu Verdi naśladuje recytatywny ton ludowej modlitwy, powtarzając ten sam dźwięk (es1). Rytm jest niemal dokładnie taki sam jak ton codziennej modlitwy. (patrz przykład nutowy nr 27)

Przykład nutowy nr 27 (Ricordi Milano)

The image displays a musical score for the 'Ave Maria' from Verdi's opera 'Otello'. It consists of four systems, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Polish. The first system starts with a vocal line marked 'sottovoce' and a piano line marked 'col canto'. The lyrics are: 'A - ve Ma - ria pie - na di'. The second system continues with: 'gra - zia, e - let - ta fra le spo - se e le ver - gi - ni sei'. The third system continues with: 'tu, sia be - ne - det - to il frut - to, o be - ne -'. The fourth system continues with: '- det - ta, di tue ma - ter - ne vi - sce - re, Ge - - sù.' The piano accompaniment features a simple, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, creating a solemn and prayerful atmosphere.

Desdemoną wykonuje „Ave Maria” tuż przed swoją tragiczną śmiercią. W

poprzedzającej scenie śpiewa „Pieśń o wierzbie” („Salce, salce”), która wyraża smutek i przeczucie nadchodzącego końca. Modlitwa „Ave Maria” stanowi kulminację tej refleksji nad losem. Modląc się, Desdemona ukazuje swoją szlachetność i czystość, co ukazuje charakter postaci, bezbronnej wobec gniewu i gwałtownego charakteru Otella. Ta część arii Desdemony jest bardzo liryczna, z łagodnie poprowadzoną melodią.

Verdi zastosował bardzo prostą i spokojną melodię, aby oddać sakralny i intymny charakter modlitwy Desdemony. Aria jest oszczędna pod względem środków wyrazu, z ograniczoną orkiestracją, co nadaje jej lekkości i przejrzystości. Muzyka towarzysząca modlitwie ma charakter quasi-religijny, co sprawia, że jej śpiew staje się niemal nabożnym wyznaniem. Desdemona śpiewa łagodnym dźwiękiem, co podkreśla jej wewnętrzny spokój i akceptację przeznaczenia. Verdi osiąga emocjonalną intensywność poprzez prostotę linii melodycznej, która tworzy atmosferę skupienia i refleksji. W taktach 16-21 emocje falują poprzez *crescendo* i *diminuendo*. w takcie 19 zaczyna się *crescendo*, najwyższa nuta g2 jest nutą najsilniejszą, a tonacja przechodzi w Ges-dur, co jest zarazem pierwszą kulminacją arii. Podczas, kiedy tonacja a-moll jeszcze się nie ustabilizowała, w taktach 20-23 zmienia się w pozostającą z tonacją Ges-dur w relacji tonację molową es-moll. Te dwie kulminacje opisują ból i udrękę niewinnej dziewczyny., Może tylko modlić się za wszystkich, którzy są tak nieszczęśliwi jak ona przed Maryją Dziewicą: „Modlę się za tych, którzy zostali zastraszeni, jak bardzo są przygnębieni, modlę się za skazanych na tragiczny los...” (misero anch’esso, tua pieta di mostra). (patrz przykład nutowy nr 28)

Przykład nutowy nr 28 (Ricordi Milano)

16
D
-tor, per l'inno - cen - te, e pel de.bo.le op - pres.so e pel pos -

20
D
- sen.te, **mi-sero an-ch'esso, tua pie - tà di - mo - stra.**

Kiedy muzyka wydaje się stabilna w Ges-dur, w kolejnych taktach 24-26 następuje przejście do as-moll, a triola crescendo tworzy drugą kulminację. (patrz przykład nutowy nr 29)

Przykład nutowy nr 29 (Ricordi Milano)

24
D
marcate
Pre - ga per chi sot.to l'ol - trag-gio pie-ga la fron - te e
animando

S
con espressione
animando
p

Po drugiej kulminacji następuje repryza tematu z początku w takcie 29, tonacja powraca do As-dur i uspokaja się dynamika. (patrz przykład nutowy nr 30)

Przykład nutowy nr 30 (Ricordi Milano)

27
D
sot.to la mal.va - gia sor - te;
per noi, per noi tu
dolceissimo
1.º Tempo
dolce

Pierwsze dwa razy są podkreślone modulacjami i akcentami, a poprzez *crescendo* osiągany jest ton c1, a następnie cichym głosem śpiewane jest słowo „prega” po raz trzeci. Po dwutaktowym interludium Desdemona recytuje tonem o wysokości e2: „Ave Maria, nell'ora della morte” (patrz przykład nutowy nr 31)

Przykład nutowy nr 31 (Ricordi Milano)

34 *marcate* *dolciss. pp allarg.*

mor - te no - - stra, pre-ga per noi, pre-ga per noi, pre -

pp *cres. molto* *ppp*

38 *morendo* (Resta ancora inginocchiata e appoggiando la fronte sull'inginocchiatoio ripete mentalmente l'orazione di cui non s'odono che le prime e le ultime parole.)

- ga. *I* A-ve Maria...

col canto *pp*

43

nell'o-ra del-la mor -

46 *dolciss.* (Si alza e va a coricarsi)

- te. A - - - ve!..... A-men!

m.s. *pp*

Fin. *

Następnie śpiewa bardzo miękkie, eteryczne i niebiańskie „Ave, Amen” na tonice As-dur. W końcu smyczki grają cichą melodię w wysokich rejestrach, a wyczerpana Desdemona powoli kładzie się na łóżku, czekając na przybycie Otella i śmierci. (patrz przykład nutowy nr 32)

Przykład nutowy nr 32 (Ricordi Milano)

The musical score is for the 'Ave Maria' from Verdi's opera 'Otello'. It is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp, F#). The time signature is 4/4. The vocal line begins with the word 'te.' and then 'A - - - ve!..... A - men!'. The piano accompaniment features a section marked 'dolciss.' (dolcissimo) and another marked 'morendo' (morendo). The score is from Ricordi Milano.

Verdi użył tylko smyczków w orkiestracji tej arii. „Ave Maria” jest modlitwą do Matki Bożej, która w kontekście Desdemony nabiera szczególnego znaczenia. Desdemona jest kobietą niesłusznie oskarżoną, bezbronną i zdolną jedynie do modlitwy. Modląc się do Maryi, utożsamia się z jej czystością i łagodnością, wyrażając nadzieję na przebaczenie i duchowe ukojenie. Modlitwa staje się jej ostatnią nadzieją, wyrazem wiary, że mimo oskarżeń zachowa swoją wewnętrzną niewinność. „Ave Maria” jest więc zarówno wyrazem jej religijności, jak i aktem samooczyszczenia przed śmiercią. Dramaturgicznie „Ave Maria” pełni rolę ostatecznego pożegnania Desdemony z życiem i ze światem. Jest to moment pełen ciszy i skupienia, który kontrastuje z dramatycznym zakończeniem opery, gdzie Otello pod wpływem zazdrości zabija Desdemonę. Ta scena tworzy napięcie emocjonalne, przygotowując widza na

nadchodzącą tragedię, jednocześnie podkreślając niewinność Desdemony w kontekście brutalnych wydarzeń, które mają nastąpić. „Ave Maria” jest przejmującym momentem i pozwala publiczności głęboko utożsamić się z Desdemoną. Jej modlitwa, przepełniona spokojem i akceptacją, wzrusza widza, tworząc silny kontrast z brutalnością, która rozgrywa się później. Przez „Ave Maria” Verdi osiąga maksymalny wyraz tragedii Desdemony. To aria, która ujmuje swoim liryzmem i prostotą, stanowiąc wyraz niewinności, pokory i akceptacji losu Desdemony. Przez muzykę i tekst modlitwy Verdi ukazuje duchową głębię bohaterki, jej wewnętrzną siłę i spokój, a także nieuchronność losu.

Monolog „Salce, salce” i aria „Ave Maria” z IV aktu *Otella* Verdiego ukazują wewnętrzny świat Desdemony w obliczu nadchodzącej śmierci. Te połączone fragmenty muzyczne stanowią jedną z najbardziej przejmujących i emocjonalnych scen. W „Salce, salce” Desdemona wyraża przeczucie nieuchronnego końca, natomiast aria „Ave Maria” stanowi jej ostatnią modlitwę, akt duchowego ukojenia i symboliczne pożegnanie ze światem. Rola monologu „Salce, salce” w dramaturgii opery polega na wprowadzeniu widza w stan wewnętrznego smutku i przeczucia Desdemony. Przywołując starą pieśń o wierzbie, która opowiada o kobiecie opuszczonej przez ukochanego, Desdemona wyraża swoją melancholię i poczucie opuszczenia przez Otella. Verdi nadaje tej scenie niezwykle intymny i refleksyjny charakter – delikatna orkiestracja i powolne tempo podkreślają emocjonalne rozdarcie bohaterki. Symbolika wierzy w recytatywie jest wielowymiarowa. Wierzba płacząca kojarzy się z żalem i samotnością, a w kontekście Desdemony symbolizuje jej własne poczucie bezradności i smutku wobec narastającej zazdrości Otella. „Salce, salce” pełni funkcję emocjonalnego przedsionka dla późniejszej arii „Ave Maria”, przygotowując widza na moment duchowego oczyszczenia. W kontekście dramaturgii opery, „Salce, salce” i aria „Ave Maria” stanowią logiczną i emocjonalną całość, która ukazuje dwie strony Desdemony: z jednej strony jej poczucie osamotnienia i przeczucia nadchodzącej tragedii, a z drugiej – duchową akceptację losu i gotowość na śmierć. Obie arie budują napięcie przed tragicznym finałem, kontrastując z brutalnością, która ma nastąpić. W

ten sposób Verdi nadaje operze głębię emocjonalną i refleksyjną, ukazując Desdemonę jako postać czystą, niewinną i gotową na duchowe oczyszczenie. Przez te dwa momenty Verdi nie tylko ukazuje psychologiczne złożoności bohaterki, ale również tworzy przejmującą atmosferę smutku i duchowego wyciszenia, która podkreśla tragizm całego dzieła.

2.2.4 Istota tragicznej postaci Desdemony

Tragizm Desdemony tkwi w jej całkowitej bezbronności wobec sił, które na nią oddziałują. Jest niewinną i kochającą żoną, która chce jedynie szczęścia dla siebie i Otella. Jej nieustanna wiara w dobroć oraz lojalność wobec męża sprawiają, że nie potrafi zrozumieć, dlaczego jest oskarżana i brutalnie odrzucana przez ukochanego. Wierzy w miłość jako najwyższą wartość, co jednak doprowadza ją do zguby, gdyż jej oddanie jest postrzegane przez Otella jako zdrada. Jej tragizm jest więc paradoksem: im bardziej pozostaje wierna i oddana, tym bardziej staje się obiektem niezrozumienia i zazdrości. Ból Desdemony ma różne oblicza – jest to zarówno ból wynikający z niezrozumienia, ból niesłusznych oskarżeń, jak i ból wewnętrznego poczucia bezsilności. W monologu „Salce, salce” oraz w arii „Ave Maria” Verdi ukazuje jej emocjonalne rozdarcie – jest gotowa przyjąć swój los z pokorą, ale jednocześnie przepełnia ją głęboki smutek. Śpiewając „Pieśń o wierzbie”, Desdemona niemal proroczo oplakuje swoją przyszłość, co wzmaga tragiczny wydźwięk jej postaci. Ból, który wyraża, nie jest wybuchem emocji, lecz subtelnym, wewnętrznym cierpieniem, co czyni go bardziej przejmującym i autentycznym. Desdemona jest symbolem czystości i bezbronności, a jej cierpienie staje się uniwersalnym obrazem krzywdy, której doświadczają niewinni. W świecie pełnym manipulacji i brutalnych oskarżeń pozostaje jedyną postacią niezniszczoną moralnie, co czyni jej tragedię jeszcze bardziej poruszającą. W jej postaci Verdi ukazuje, jak łatwo człowiek o czystym sercu może paść ofiarą podejrzeń i fałszywych oskarżeń. Jej ból staje się więc metaforą cierpienia każdego, kto staje w obliczu niesprawiedliwości i braku zrozumienia. W finale, poprzez modlitwę „Ave Maria”, Desdemona wyraża swoją akceptację losu. Jest to moment, w

którym jej ból zostaje podniesiony do poziomu duchowego wyciszenia. Modlitwa ta stanowi wyraz jej wiary i niewinności, a jednocześnie przygotowanie na nieuchronny koniec. Desdemona, przyjmując swój los z godnością, przekracza swój ból, co nadaje jej postaci wymiar niemal mistyczny. Staje się ona w ten sposób bohaterką tragiczną, która mimo cierpienia zachowuje duchową siłę i godność. Desdemona w operze Otello Verdiego jest esencją tragicznej postaci – niewinnej, czystej i pełnej miłości, która pada ofiarą intrygi i zazdrości. Jej ból nie jest wybuchem, lecz cichym, głęboko odczuwanym cierpieniem, które wyraża poprzez modlitwę i przeczucie nadchodzącej śmierci. Verdi stworzył postać, która wzbudza współczucie widza, ukazując, jak piękno i dobroć mogą zostać brutalnie zniszczone przez bezpodstawne oskarżenia i emocje. Jej los jest nie tylko obrazem ludzkiej krzywdy, ale także triumfu ducha nad cierpieniem.

Dzieła literackie i artystyczne są wytworem swoich czasów i nieuchronnie w pewnym stopniu odzwierciedlają okoliczności historyczne okresu, w którym powstały, w tym warunki ekonomiczne, trendy kulturowe, zwyczaje czy gusta estetyczne. Zarówno postacie pozytywne, jak i negatywne w operach stanowią odbicie rzeczywistości swoich czasów, a ich wizerunki i charakter są reprezentatywne dla kanonów estetycznych i poglądów jednej lub kilku ważnych grup społecznych. Desdemona jest postacią całkowicie pozytywną i z pewnością podejmie się ważnego zadania wyrażenia poglądu autora na ludzką naturę i estetykę nawet w tamtych czasach. Dzieło literackie lub muzyczne, niezależnie od tego, czy jest to tragedia, czy komedia, zawsze oddziałuje na psychikę odbiorcy, niesie pewien przekaz, uświadamia ludziom, co jest piękne, a co brzydkie, uczy, jak doskonalić ludzką naturę. Można powiedzieć, że Desdemona jest doskonała w swojej ludzkiej naturze. Prawda i dobroć to dwa główne aspekty, które składają się na piękno jej człowieczeństwa. Z psychologicznego punktu widzenia „prawda” to zrozumienie rzeczy obiektywnych. „Prawdą” Desdemony o ludzkiej naturze jest jej zrozumienie otaczających ją ludzi i rzeczy. „Dobroć” jest rodzajem wolicjonalnego zachowania się człowieka, a jest to zachowanie polegające na zachowaniu różnych norm etycznych. Powodem, dla którego „dobro” ma tak wzniosły, absolutny autorytet i najwyższy status, jest właśnie to, że warunkuje ono

przetrwanie i rozwój. „Tragedia” to jedna z kategorii estetycznych, na którą badacze zwracają szczególną uwagę. Odnosi się do osób i rzeczy o pozytywnej wartości, które są naruszane lub niszczone w nieuchronnym konflikcie społeczno-historycznym, co powoduje intensywny ból, a zarazem wzruszenie. Tragiczne piękno Desdemony tkwi w jej bólu i współczuciu, jakie wzbudza wśród widzów.

2.3 Charakterystyka opery Giacomo Pucciniego *La Bohème*

Operę *La Bohème* stworzył Giacomo Puccini w roku 1896 do libretta napisanego według powieści „Sceny z życia cyganerii francuskiego autora Henriego Murgera.”⁵⁵ W 1893 roku, po sukcesie „Manon Lescaut”, kompozytor przystąpił do tworzenia tej opery, w której zawarł po części własne doświadczenia.⁵⁶ *La Bohème* Giacomina Pucciniego to opera w czterech aktach, która wprowadza widza w świat miłości, młodości i tragizmu codziennego życia paryskiej cyganerii artystycznej. Jej libretto zostało napisane przez Luigi Illicę i Giuseppe Giacosę. Opera ta wyróżnia się niezwykle połączeniem liryzmu, dramatu i realizmu. Akcja Cyganerii rozgrywa się w XIX-wiecznym Paryżu, w środowisku artystów i młodych ludzi, którzy próbują żyć pełnią życia mimo ubóstwa i trudów codzienności. Głównymi bohaterami są poeta Rodolfo, malarz Marcello, muzyk Schaunard i filozof Colline, którzy wynajmują skromne mieszkanie w dzielnicy Łacińskiej. W centrum fabuły znajduje się miłość między Rodolfem a delikatną szwaczką Mimì, której historia prowadzi od radosnych początków zakochania do smutnego i pełnego rezygnacji zakończenia, gdy Mimì umiera na gruźlicę. Jednym z głównych tematów Cyganerii jest miłość w różnych jej przejawach – pełna pasji, ale i krucha, jak uczucie między Rodolfem a Mimì, oraz nieco bardziej złożona i burzliwa relacja Marcello z Musettą. Miłość Rodolfa i Mimì ukazana jest jako głębokie uczucie, ale obarczone problemami zdrowotnymi i materialnymi, co nadaje jej wymiar tragiczny. W relacji Marcello i Musetty dominują z kolei zawiłości

⁵⁵ Shu Wang: „*La Bohème*” Pucciniego: bolesna miłość i bolesna postać Chinese National Knowledge Infrastructure Press, Feb 1, 2018

⁵⁶ Shen Xuan: *Słownik Opery Zachodniej*, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, Chinese National Knowledge Infrastructure Press, 2011, s.398.

wynikające z ich temperamentów, co daje kontrast wobec lirycznego związku głównej pary. Przemijanie i śmierć, obecne w całej operze, stają się kluczowymi elementami finału, gdy Rodolfo traci Mimì, a widzowie odczuwają nieuchronność tragedii, która nad nimi zawisła. Puccini stworzył w tej operze muzyczny świat, który doskonale oddaje charakter życia cyganerii i emocje bohaterów. Muzyka jest pełna liryzmu, subtelnych melodii oraz realistycznych detali, które sprawiają, że każda scena ożywa. Puccini inspirował się realizmem, starając się wiernie oddać życie paryskiej cyganerii. Wprowadza realistyczne szczegóły, takie jak zimno i bieda, z którymi zmagają się bohaterowie, a także elementy humorystyczne i beztroskie, jak choćby w scenach w kawiarni Café Momus. Jednocześnie wyraziście przedstawia sceny śmierci i choroby, które wprowadzają kontrast i głębię do fabuły. Cyganeria jest więc nie tylko romantycznym dramatem, ale także opowieścią o realiach życia ludzi, którzy mimo przeciwności losu starają się znaleźć szczęście i miłość. Cyganeria stała się jedną z najczęściej wystawianych oper na świecie i symbolem włoskiej opery romantycznej. Jej wpływ wykracza poza muzykę, oddziałując na kulturę i sztukę, dzięki uniwersalnym tematom miłości, przyjaźni i straty. Z perspektywy dramaturgicznej jest arcydziełem, które nie tylko wzrusza i porusza widza, ale także zachęca do refleksji nad wartością życia, miłości i przeznaczenia.

Historia Rodolfa i Mimì wzrusza swoją prostotą i pięknem, a muzyka Pucciniego doskonale oddaje emocjonalne bogactwo bohaterów.

2.3.1 Analiza postaci Mimì

Postać hafciarki Mimì pojawia się w pierwszym akcie. Mimì i Rodolfo spotykają się po raz pierwszy na strychu, gdzie mieszka ten ostatni. Kiedy Rodolfo widzi Mimì, zakochuje się w dziewczynie bez pamięci. Puccini znakomicie prowadzi dialog między przyszłymi kochankami i muzycznie podkreśla fascynację obojga. (patrz przykład nutowy nr 33)

Przykład nutowy nr 33 (Casa Ricordi Milano)

MIMI Di grazia. mi s'è spento il lume. Vor... (sull'uscio, cor

R (corre ad aprire) Ecco.

Mimì, urokliwa dziewczyna to jednak to postać tragiczna. Jest ona reprezentantką niewinnej i pełnej nadziei młodości, ale także ucieleśnieniem kruchości życia. Jej tragizm polega na nieuchronnym zderzeniu pięknych, prostych marzeń z brutalną rzeczywistością – chorobą i biedą. W kontekście dramaturgicznym Mimì jest katalizatorem emocji i symbolem czystej miłości, która mimo przeszkód i ograniczeń materialnych próbuje przetrwać. Każdy element jej postaci, od motywów muzycznych po relacje z innymi bohaterami, układa się w wielowymiarowy portret kobiety, której życie kończy się przedwcześnie, pozostawiając po sobie piękno i ból. Mimì jest przedstawiona jako osoba o delikatnej, wrażliwej naturze. Jej niewinność i szczerść stanowią przeciwwagę dla bardziej złożonych i dynamicznych postaci, takich jak Musetta, co wzmacnia dramaturgiczny kontrast pomiędzy bohaterkami. Relacja Mimì i Rodolfa jest podstawowym motywem opery, pełnym radości, namiętności, ale także nieuniknionego smutku. Mimì w pełni oddaje się tej miłości, mimo że od początku czuje, iż ich związek może nie przetrwać. Sceny miłosne, takie jak wspólny duet w pierwszym akcie, budują atmosferę bliskości i intensywnych uczuć, jednak dramatyczny kontekst ich relacji wciąż unosi się w tle. Mimì, choć zakochana, zdaje sobie sprawę z własnej kruchości i zbliżającej się śmierci, co nadaje ich miłości wymiar bolesny i tragiczny. Każda scena z jej udziałem jest prześląknięta zarówno radością z chwil spędzonych razem, jak i podświadomym niepokojem, co wzmacnia dramaturgiczne napięcie. Mimì, mimo swej pozornej delikatności, ma w sobie wielką siłę. Ta siła

ujawnia się w jej akceptacji własnego losu i w decyzji o odejściu, gdy czuje, że choroba zaczyna wpływać na jej związek z Rodolfem. Decyduje się na samotność, wiedząc, że dla ukochanego będzie to mniejsze obciążenie – jest to akt wielkiej odwagi i poświęcenia, który pokazuje jej zdolność do wyrażania miłości poprzez rezygnację z własnego szczęścia. Jest to bardzo ważny element dramaturgii, gdyż ukazuje, że Mimì jest zdolna do wielkiego, nieegoistycznego uczucia, które sprawia, że jej postać staje się jeszcze bardziej tragiczna. Śmierć Mimì to niezwykle wzruszający moment i kulminacja fabuły. W kontekście dramaturgicznym jej śmierć to nie tylko zakończenie historii miłosnej, ale także symboliczne uosobienie przemijalności życia i nieuchronności losu. Mimì, która miała nadzieję na miłość i szczęście, odchodzi, pozostawiając po sobie uczucie straty i żalu. Śmierć Mimì jest wzruszającym momentem, który pokazuje, jak krótkie i kruche mogą być piękne chwile życia. Widz, obserwując jej odejście, odczuwa pełnię jej tragedii – marzenia i miłość Mimì zostały przerwane przez brutalną rzeczywistość, co nadaje jej postaci wymiar niemal sakralny. Ważnym elementem dramaturgicznym jest zestawienie Mimì z innymi bohaterami opery, zwłaszcza Musettą, która jest pełna życia, pasji i nieokiełznanego temperamentu. Podczas gdy Musetta zmagą się z życiem z odwagą i humorem, Mimì jest cicha, delikatna i skromna. Ten kontrast między dwiema kobiecymi postaciami wzmacnia emocjonalny wydzźwięk opery – widz odczuwa kruchość Mimì i tragizm jej losu jeszcze bardziej, zestawiając ją z Musettą, która choć boryka się z różnymi trudnościami, pozostaje pełna energii i chęci życia. Mimì w *Cyganerii* Pucciniego to postać głęboko tragiczna, pełna miłości, dobroci i prostoty, która zmagą się z realiami choroby i biedy, a także z nieuchronnym przeznaczeniem. Jest ona symbolem piękna i kruchości życia, jej postać uosabia młodzińcze marzenia, nadzieję i wewnętrzną siłę w obliczu tragicznych wydarzeń.

2.3.2 Analiza arii Mimì "Si, mi chiamano Mimì"

Jest to połączenie recytatywu i arii. Aria utrzymana jest w tonacji D-dur, dającej poczucie delikatności i zwiewności, co dobrze oddaje temperament postaci.

Aria, utrzymana w metrum 2/4 i ma łącznie 72 takty. Zaczynamy w tempie *andante lento* i ze stonowaną dynamiką. Aria jest podzielona na dwie główne części, które różnią się tempem i nastrojem. Pierwsza część, powolna i refleksyjna, stanowi osobiste wyznanie Mimì. Jest to opowieść o jej codziennym życiu – prostym i pełnym skromnych radości, ale również przepełnionym samotnością. W drugiej części tempo przyspiesza, a muzyka nabiera charakteru bardziej radosnego, co odzwierciedla jej wewnętrzne marzenia i nadzieje. Ta dwuczęściowa struktura pozwala Pucciniemu na ukazanie dwóch różnych aspektów osobowości Mimì: melancholijnej refleksji i skromnego optymizmu. Początek arii jest liryczny, melodyka rozwija się powoli, a orkiestracja pozostaje oszczędna, co podkreśla intymny charakter tej części. Mimì śpiewa łagodnym, spokojnym tonem, który odzwierciedla jej prostotę i wrażliwość. Linia melodyczna, pełna płynnych łuków i długich fraz, wprowadza ciepły, łagodny nastrój, a Mimì mówi o sobie z naturalną skromnością. Brak nagłych dynamicznych skoków i gwałtownych kontrastów sprawia, że muzyka wydaje się płynna i spójna, co podkreśla łagodność Mimì. Puccini stosuje tutaj subtelne, chromatyczne przejścia oraz delikatne zmiany harmonii, aby oddać uczucie delikatnej melancholii, która towarzyszy Mimì. Prosta melodia symbolizuje jej codzienne życie, wypełnione prostymi obowiązkami i skromnymi radościami. Aria jest śpiewana w sposób recytatywny, co nadaje jej bardziej osobisty, narracyjny charakter, jakby Mimì opowiadała swoją historię bezpośrednio widzowi. W drugiej części arii tempo przyspiesza, a charakter muzyki staje się bardziej energiczny i optymistyczny. Mimì zaczyna mówić o swojej miłości do kwiatów, wiosny i życia, co Puccini podkreśla bardziej żywą melodią i intensywniejszą orkiestracją. Linia melodyczna wznosi się, podkreślając rosnące emocje Mimì i jej marzenia o pięknie i miłości. W tych momentach Puccini stosuje wyraźniejsze akcenty i szersze frazy, aby wzmocnić wyrazistość emocji. Wyrazista linia melodyczna, bogata w skale wznoszące się i opadające, odzwierciedla wewnętrzne

podekscytowanie Mimì i jej tęsknotę za czymś więcej w życiu. Najwyższy punkt arii przypada na słowie „primavere” (wiosna), które Mimì śpiewa z entuzjazmem, a jego umiejscowienie w najwyższych rejestrach głosu wyraża radość i nadzieję. Dzięki temu zabiegowi Puccini ukazuje Mimì jako osobę, która mimo trudności i samotności nie rezygnuje z marzeń i pięknych chwil.

Harmonia w arii „Sì, mi chiamano Mimì” (tak, nazywam się Mimi – przy czym „si”- tak, jest odpowiedzią na zapytanie Rodolfo, czy dziewczynie podobało się, co jej wcześniej opowiadał o sobie w arii) jest subtelna i pełna delikatnych modulacji, które wprowadzają nastrój melancholii i intymności. Puccini stosuje przejścia między tonalnościami w sposób płynny, co sprawia, że aria zachowuje spójność emocjonalną. W pierwszej części dominują łagodne harmonie, które stopniowo przechodzą w bardziej żywe i dynamiczne akordy w drugiej części, podkreślając zmianę nastroju bohaterki. Instrumentacja jest oszczędna, a orkiestra pełni rolę wspierającą, nie przytłaczając śpiewu Mimì, co pozwala skoncentrować się na jej emocjach. Puccini używa delikatnych instrumentów smyczkowych oraz subtelnych wejść instrumentów dętych, aby stworzyć łagodną atmosferę. Na przykład, instrumenty smyczkowe akcentują momenty wzniesień melodii, a delikatne wejścia instrumentów dętych dodają ciepła i głębi w spokojniejszych fragmentach. Muzyka w tej arii pełni rolę symboliczną – każda fraza i dynamiczna zmiana odzwierciedla stan ducha Mimì oraz jej pragnienie miłości i szczęścia. Początek arii, spokojny i refleksyjny, symbolizuje jej samotność i codzienne troski. Wzrost dynamiki i zmiana tempa w drugiej części to wyraz jej wewnętrznej siły i optymizmu. Najwyższe tony w partii Mimì są zawsze związane z jej entuzjazmem i nadzieją, co pozwala widzowi poczuć emocje bohaterki na głębszym poziomie. W pierwszej frazie Mimì odpowiada Rodolphowi, że jej prawdziwe imię to Lucia, ale ludzie nazywają ją Mimì. Znany jest cytat, dotyczący Marii Callas, dotyczący sposobu zaczynania arii: „zaczynaj śpiewać z uśmiechem, co nie tylko pomoże Ci wyrażnie wymawiać, ale także znaleźć sposób jak wyrazić nastrój Mimì w danym

momencie”⁵⁷. Mimi jest młodą dziewczyną i grając tę rolę musimy zawrzeć w naszym głosie świeżość, radość i wdzięk. (patrz przykład nutowy nr 34)

Przykład nutowy nr 34 (Casa Ricordi Milano)



W taktach 6-10 Mimi krótko opowiada o swojej pracy - haftowaniu w domowym zaciszu. Począwszy od słów „la storia” (opowieść), pierwsza połowa frazy zawiera te same siedem nut, z których wszystkie są ósemkami, druga zaś połowa składa się w dużej mierze z szesnastek. Właśnie dlatego, że kilka słów umieszczono na tej samej nucie, podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na akcent słowa i wyrazu. Śpiewając tę frazę, zwróćmy uwagę na stały przebieg rytmiczny i zachowanie narracyjnego stylu recytatywu, śpiewając w tak sposób, jakbyśmy mówili. Na końcu tej części znajduje się pauza ze znacznikiem *fermata*, tak aby ta fraza stała się linią podziału, wprowadzającą do dalszej części narracyjnej. (patrz przykład nutowy nr 35)

Przykład nutowy nr 35 (Casa Ricordi Milano)



Konieczne jest czasem zabarwianie dźwięków rezonansem piersiowym. Ważnym jednak jest, by utrzymać dobre podparcie i zarówno w dynamice *pianissimo* utrzymać wysoką pozycję. W pierwszej frazie wysokość dźwięku narasta, co wymaga ciągłego wsparcia oddechowego. Nie można prowadzić oddechu zbyt wysoko, by nie skracać

⁵⁷ Johna Addoina: *Callas' Lectures at the Juilliard School of Music (USA)*, przekład Cheng Shu'an, Jiangsu Literature and Art Publishing House, s.36.

podparcia przeponowego.

Począwszy od taktu 15, pierwotne *lento* zmienia się w *andante calmo*, które należy śpiewać słodko i miękko (*dolcemente* – ze słodyczą). Zmienia się również miara z 2/4 na 4/4. (patrz przykład nutowy nr 36)

Przykład nutowy nr 36 (Casa Ricordi Milano)

14 *rall.:.....*
ro - se.... Mi
17 **AND.^{te} CALMO ♩ = 54**
dolcemente
piac_cion quel - le co - se che han sì dolce ma_
36 **AND.^{te} CALMO ♩ = 54**
dolce
molto piano

W takcie 17 melodia wznosi się, a nastrój Mimì stopniowo przechodzi od początkowego spokoju i komfortu do stanu podniecenia. W takcie 18 na sylabie „pri” w słowie „primavere” Mimì osiąga najwyższy dźwięk, rozpoczynając fragment o najbardziej entuzjastycznym nastroju, stanowiący punkt kulminacyjny pierwszej części arii. W interpretacji postaci Mimì warto podkreślić jej prostotę oraz tęsknotę za miłością i wiosną, ukazując bohaterkę jako kobietę pełną nadziei i radości. W taktach 19–21 metrum zmienia się z 4/4 na 2/4, a następnie ponownie na 4/4. Na początku taktu 20 pojawia się ćwierćnutowa pauza, która symbolizuje powolny powrót melodii do ustabilizowanego stanu po krótkiej kulminacji. (patrz przykład nutowy nr 37)

Przykład nutowy nr 37 (Casa Ricordi Milano)

W taktach 31–48 tempo przechodzi w *allegretto moderato*, co kontrastuje z wolniejszym charakterem poprzedniej części. Od taktu 31 Mimì zaczyna opowiadać o swoich codziennych obowiązkach. Rytm i melodia sugerują, że znajduje się teraz w radosnym nastroju. Tekst ujawnia prostotę jej codziennego życia Mimì z nadzieją patrzy w przyszłość, a słowa odzwierciedlają jej urokliwy i optymistyczny charakter. Ta część utrzymana jest w tempie *allegretto*, zwalniając w taktach 38–40 oraz 46–48. Żywa melodia pierwszej części fraz opisuje codzienność Mimì, podczas gdy spowolnienie w drugiej połowie każdej frazy tworzy refleksyjne podsumowanie. Pierwsza połowa fraz powinna wyrażać jej humor i żywiołowość, podczas gdy druga – powagę refleksji nad jej życiem, tworząc wyrazisty kontrast i dodając subtelności oraz emocji. W takcie 36 słowo „ma” jest śpiewane *tenuto* – należy tu zwrócić szczególną uwagę na wyrazistość rytmu, ponieważ Mimì chce podkreślić swoje oddanie w słowach „modłę się do Pana pobożnie”. Dodatkowo w taktach 36 i 46 pojawia się skok oktaowy, który wymaga kontrolowanej elastyczności głosu. (patrz przykład nutowy

nr 38) Należy wykorzystać oddech do utrzymania stabilności tonu – im niżej śpiewamy, tym stabilniejszy powinien być głos i utrzymany w wysokiej pozycji. To pozwala zachować naturalny i okrągły dźwięk, bez kontrastu pomiędzy dźwiękami rezonatora piersiowego i głowowego, co ujednolica brzmienie i pozwala prowadzenie pięknego legata. (patrz przykład nutowy nr 38)

Przykład nutowy nr 38 (Casa Ricordi Milano)

31 *ALL^{to} MODERATO* $\text{♩} = 144$
con semplicità

MIMI
So la mi fo il pranzo da me stes - sa. Non va do sempre a

ALL^{to} MODERATO $\text{♩} = 144$
(37) *p*

36 *poco rall:* *a piacere*

MIMI
mes sa ma pre go as sai il Si gnor. Vi vo so la, so -

pp poco rall: *col canto*

40 *a tempo*

MIMI
_ let ta, là in u na bian ca ca me ret ta:

p a tempo

45 *poco rall:*

MIMI
guar do sui tet ti e in cie - lo,

pp poco rall:

Takty 46-48 są zakończeniem tej części. Oba słowa „e in cielo” (w niebo) w takcie 47 zawierają samogłoskę „e”. Ostatnim dźwiękiem jest natomiast „o”, będące głoską

otwartą. Należy również zwrócić uwagę, aby podczas zmiany tonu nie zmieniać zbytnio kształtu ust. Zmienia się on jedynie nieznacznie, a pozycja dźwięku pozostaje stała. (patrz przykład nutowy nr 39)

Przykład nutowy nr 39 (Casa Ricordi Milano)



Można powiedzieć, że przejście z taktu 49 do taktu 59 jest tu najbardziej wzruszającym fragmentem. Mimi jakby już zupełnie zapomniała, że ona i Rodolfo wciąż pozostają w ciemności - zapominając o wszystkim śpiewa o miłości. Wzorce rytmiczne dwóch grup taktów 49-50 i 51-52 są prawie takie same, ale ogólny poziom dźwięku jest nieco wyższy. Następnie podkreślany jest punkt kulminacyjny w taktach 53-56 „il primo bacio dell' aprile e mio” (pierwszy pocałunek kwietnia jest mój). Umieszczony tu znacznik *con grande espansione* (z wielką ekspresją) wymaga intensywności dźwięku, ale jednocześnie dbałości, by głos był prowadzony luźno. Poczynając od taktu 60 rytm staje się nieco szybszy. Jest tu znacznik ekspresji *agitando appena*, co wymaga ukazania wzruszenia. W takcie 61 pojawiają się kolejno dwie grupy triol, skala zaś wznosi się, co również wskazuje na narastającą ekscytację bohaterki. Połączenia tekstu z melodią, wyraźnie wskazuje na wahania w sercu Mimi. Kiedy mówi: "Germoglia in un vaso una rosa, foglia a foglia la spio, cosi gentil il profumo d'un fior" (w doniczce rozkwita róża, podglądam ją liść po liściu, tak delikatny jest zapach tego kwiatu), jest wyraźnie podekscytowana, a w partii akompaniamentu również rośnie dynamika. (patrz przykład nutowy nr 40)

Przykład nutowy nr 40 (Casa Ricordi Milano)

60 *I. TEMPO AND. ^{le} agitando appena*

MIMI

_mo _ glia in un va _ so u _ na ro _ sa...

Sostenendo

Fo - glia a foglia la

I. TEMPO AND. ^{le} agitando appena

pp

Sostenendo

W takcie 63 ponownie pojawia się najwyższa nuta całego utworu A. W porównaniu z poprzednim punktem kulminacyjnym, ta wysoka nuta nie wymaga zbyt wiele siły, bo to, co jest tutaj ukazane, to piękno kwitnących kwiatów, co wymaga jasnej barwy głosu, z nutą miękkości, oczekiwania i nadziei, jakby oczekiwania na rozkwitnięcie kwiatów. Ostatni dźwięk „fior” w takcie 64 ma dość długą wartość czasową. Śpiewając tę frazę należy wydychać powietrze, stabilnie kończąc artykulację, z lekkim podekscytowaniem emocjonalnym, dobrze wykorzystując pauzę, by powoli uspokoić nastrój pod koniec i utorować drogę do następnej frazy. (patrz przykład nutowy nr 41)

Przykład nutowy nr 41 (Casa Ricordi Milano)

60 *1^o TEMPO AND.^{te} agitando appena*
MIMI *Sostenendo*
Fo-glia a foglia la

62 *allarg. len. calmo come prima*
MIMI spi - o! Co-sì gen-til il pro-fu - mo d'un fior.....
allarg. col canto calmo come prima
p

W takcie 66 przy słowie „fior” jest znacznik dynamiki *p* (piano). Należy tu zwrócić uwagę na przedtakt i utrzymać stabilny stan śpiewu. Przed rozpoczęciem można skorzystać z pauzy, aby ustabilizować oddech. Podekscytowanie Mimi znacznie opadło, kiedy śpiewa tę frazę i okazuje pewne zakłopotanie. Czowała, że była trochę nazbyt podekscytowana i zapomniała się, dlatego teraz mówi, że kwiaty, które haftuje nie pachną. Ostatnia sentencja Mimi ma charakter recytatywu. (patrz przykład nutowy nr 42)

Przykład nutowy nr 42 (Casa Ricordi Milano)

rall.
MIMI *na-re.*

2.3.3 Analiza arii „Donde Lieta”

Ta aria składa się z trzech części. Część pierwsza (takty 1-16) ma wiele zmian tempa. W takcie 7 jest to *andantino*, w takcie 11 następuje *ritardando*, a w takcie 14 zmienia się w *lento*, by pod koniec pierwszej części taktu 17 powrócić do *a tempo*. Zmiany tempa odzwierciedlają wahania nastrojów Mimì. „Donde lieta usci” pojawia się w III akcie *La Bohème*, w momencie, gdy Mimì i Rodolfo stoją przed decyzją o rozstaniu. Mimì jest ciężko chora i zdaje sobie sprawę, że ich związek staje się coraz bardziej niemożliwy z powodu jej stanu zdrowia i trudnych warunków życiowych. W swojej arii Mimì przywołuje wspomnienia pięknych chwil, które spędzili razem, i prosi Rodolfa, aby zachował w pamięci obraz ich wspólnego szczęścia. Jest to moment pełen smutku, ale także spokoju i akceptacji – Mimì przyjmuje swój los i żegna się z ukochanym w sposób pełen wdzięczności i miłości. Aria jest napisana w umiarkowanym tempie, które nadaje jej liryczny i refleksyjny charakter. Muzyka jest delikatna i przepełniona smutkiem, a linia melodyczna płynie powoli, co pozwala na pełne oddanie emocji Mimì. Puccini zastosował subtelne frazy i proste melodie, aby stworzyć atmosferę intymności. Akompaniament orkiestry jest dyskretny, co pozwala na wyeksponowanie głosu Mimì i jej wewnętrznych przeżyć. Melodia stopniowo rozwija się, przechodząc od spokojnego początku do intensywniejszych momentów, które oddają głębię emocji bohaterki. Linia melodyczna w arii jest pełna liryzmu i występujących czasem ozdobników, co podkreśla delikatność i wrażliwość Mimì. Puccini wykorzystuje płynne frazy, które wznoszą się i opadają, odzwierciedlając uczucia bohaterki. Mimì wyraża zarówno tęsknotę za minionymi chwilami szczęścia, jak i smutek związany z nieuniknionym rozstaniem. Melodia jest prosta, ale zarazem głęboko emocjonalna, co nadaje arii uniwersalny wymiar – każdy dźwięk oddaje jej wewnętrzne rozdarcie, a jednocześnie spokój, z jakim przyjmuje swój los. Aria „Donde lieta usci” to nie tylko pożegnanie z Rodolfem, ale także wyraz wdzięczności za wspólnie spędzony czas. Mimì nie obwinia nikogo za swój los, ale prosi, aby pamięć o ich miłości pozostała żywa. W jej słowach i muzyce wyczuwa się czułość, co czyni tę scenę jeszcze bardziej przejmującą. Puccini ukazuje tu Mimì jako postać pełną pokory

i wdzięczności, która mimo cierpienia i samotności potrafi docenić to, co piękne. Jej pożegnanie jest pełne prostoty i wzruszającego spokoju, a każda nuta tej arii ukazuje jej autentyczną i szczerą miłość. Puccini stosuje w tej arii oszczędną instrumentację, aby skupić uwagę na emocjonalnym przekazie słów i melodii. Harmonia podkreśla prostotę i szczerą bohaterki. Puccini unika złożonych modulacji i gwałtownych zmian dynamicznych, co pozwala na stworzenie nastroju intymności i ciepła. Aria ta nie tylko podkreśla tragedię związku kochanków, ale także ukazuje Mimì jako osobę silną i pełną godności, która akceptuje swój los. Kobieta żegna się z ukochanym w sposób, który wzrusza i wywołuje współczucie, a także sprawia, że jej postać staje się bardziej wielowymiarowa i tragiczna. Puccini, dzięki prostocie melodii i delikatności harmonii, oddaje uczucia Mimì – jej smutek, wdzięczność, miłość i rezygnację. Jest to moment pełen intymności i wzruszenia, który podkreśla wartość miłości oraz wspólnego doświadczenia, nawet jeśli prowadzi ono do rozstania i bólu.

Na początku pierwszej części Mimì stara się zachować spokój i dopiero w takcie 9 zaczyna okazywać swój ból. W takcie 7 tempo przyspiesza, pojawia się też znacznik ekspresji emocjonalnej *agitando un poco* (lekko wzburzona). W tym miejscu konieczna jest odpowiednia ilość powietrza dla zapewnienia wsparcia oddechowego, szczególnie przy słowie „ritorna”, którego artykulacja powinna być swobodna i wyraźna, pomiędzy dwoma opadającymi dźwiękami na sylabach „torna” (od A do Es) należy zrobić portamento. W takcie 10 przy słowie „volta”, dwa dźwięki opadają (z G na F) i trzeba je wykonać delikatnie - *dolce*. (patrz przykład nutowy nr 43)

Przykład nutowy nr 43 (Casa Ricordi Milano)

LENTO MOLTO ♩ = 66

3

Donde lie - ta u - sci al tuo grido d'a -

Va - i?

LENTO MOLTO ♩ = 66 *dolce*

(26) *pp*

5 *poco rit.:..... ANDANTINO*

- mo - re, tor - na so - la Mi - - mi al so - li - ta - rio

ANDANTINO espressivo

poco rit.:.....

agitando un poco

8

ni - do. Ri - tor - na un'altra vol - - ta a in -

p cres.

W takce 14 pojawia się tempo *adagio*. Tutaj "addio" oznacza „żegnaj”, więc należy podkreślić wyraz sentencji i zwolnić. "Addio" jest co prawda w niskim rejestrze, lecz wymaga wsparcia oddechowego, aby utrzymać pozycję dźwięku. W 16-taktowej części zaczynającej się od "ascolta, ascolta" należy zwrócić uwagę na wyraźną zmianę

ekspresji. Mimi co prawda żegna się, ale też stara się znaleźć sposób, aby wydłużyć nieco ich rozmowę i zatrzymać ukochanego przy sobie choć chwilę dłużej. (patrz przykład nutowy nr 44)

Przykład nutowy nr 44 (Casa Ricordi Milano)

14

Lento *rall:.....* *AND:^{no}* *MOSSO* *ritenuto* *a tempo*

Addi-o, sen-za ran - cor..... Ascolta, a_scol-ta. Le poche

col canto..... pp..... *(27) p ril. col canto* *pp* *a tempo*

Druga część (takty 17-28) ma charakter mówiony, narracyjny, w środkowym i niskim rejestrze, który może lepiej odzwierciedlać jej słabość. W takcie 22 są cztery skoki, które należy skonstrastować z poprzednią frazą „nel mio cassetto, stan chiusi” (w mojej kasetce, są zamknięte). Zwróćmy uwagę, że każde słowo jest tu jakby podkreślone, by zwrócić uwagę Rodolpha. Tutaj ponownie pokazana jest niewinność i wdzięk Mimì, a także jej ukryta miłość i niechęć do rozstania z ukochanym. Jeśli chodzi o artykulację, śpiewając ten fragment, należy zwrócić uwagę na kilka słów zawierających podwójne spółgłoski, jak "cassetto" czy "cerchietto", ponieważ w środkowym i niskim rejestrze podwójne spółgłoski będą bardziej wyraźnie podkreślać ton wypowiedzi. (patrz przykład nutowy nr 45)

Przykład nutowy nr 45 (Casa Ricordi Milano)

18

robe a du-na che lasciai spar - se. Nel mio cas .

21

- set - to stan chiu - si quel cerchiet - to d'or, e il libro di pre-

W części trzeciej (takty 29-39) jest transpozycja. Na przykład w takcie 29 tonacja zmienia się z Des-dur na A-dur, a w takcie 34 na Des-dur. W takcie 29 zmienia się wyraz - „bada” oznacza poczekaj chwilę. Czepek, kupiony kiedyś przez Rodolfa jest symbolem miłości. Mimi proponuje, by pozostał z ukochanym jako przypomnienie pięknych i minionych dni. Delikantosc i wzruszenie są dominujące w tym fragmencie. Mała nuta poprzedzająca słowo "sotto" powinna być śpiewana z gracją, odzwierciedlając ekscytację i nieprzemijający związek emocjonalny. (patrz przykład nutowy nr 46)

Przykład nutowy nr 46 (Casa Ricordi Milano)

25 *poco rit.* *a tempo*
quan-to in ungrem_biale & manderò il por - tie - re...

28 *poco rit.* *a tempo* *ppp*
Ba-da... sotto il guancia_le.....c'è la cuffietta

Od taktu 32 rozpoczyna się punkt kulminacyjny utworu, a zarazem jego epilog. „Se vuoi serbarla a ricordo d'amor” jest dość trudną frazą przy wzrastającej następnie dynamice. Należy zwrócić na klarowność wymowy, lecz koniecznym jest utrzymanie luźnej artykulacji, bez napinania mięśni szczęki. Koniecznym jest przygotowanie się na wykonanie najwyższego dźwięku w całym utworze w kolejnej frazie. „A ricordo d'amor” (przypomnienie miłości), który jest punktem kulminacyjnym całej arii. (patrz przykład nutowy nr 47)

Przykład nutowy nr 47 (Casa Ricordi Milano)

The image displays a musical score for Example 47, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into two systems, starting at measure 31 and 34 respectively.

System 1 (Measures 31-33):

- Vocal Line:** The lyrics are "ro - sa. Se vuoi,..... se vuoi,..... se vuoi ser -". The melody is in a major key with a key signature of one sharp (F#).
- Piano Line:** The accompaniment features chords and moving lines. Performance markings include *animando e cres.* (measures 31-32), *dim.* (measure 33), and *rall.* (measure 33).

System 2 (Measures 34-36):

- Vocal Line:** The lyrics are "bar - la a....ri - cor - do d'a_mor!..... Ad - di - o,". The melody continues from the previous system.
- Piano Line:** The accompaniment continues with chords and moving lines. Performance markings include *poco allarg.* (measures 34-35), *f* (measure 35), *pp rit.* (measure 36), and *a tempo* (measure 36).

A red rectangular box highlights the vocal line in measures 34 and 35, specifically the phrase "bar - la a....ri - cor - do d'a_mor!.....".

Po kulminacyjnej frazie ponownie pojawia się „addio”. To nagła zmiana, jaki Mimi już nie miała sił, by walczyć. To w jakimś sensie powrót do realnego świata, a co za tym idzie, do bólu, choroby i powolnego umierania. Dramatyczne zakończenie staje się początkiem kwartetu, w którym Puccini pokazuje dwa związki miłosne, jakże różne, które borykają się z przygniatającą rzeczywistością. „Addio senza rancor” (żednaj, nie miej urazy), jest melancholijnym zakończeniem arii, która pokazuje jak bardzo codzienność cyganerii zdominowana była przez głód, choroby i niepewność jutra. (patrz przykład nutowy nr 48)

Przykład nutowy nr 48 (Casa Ricordi Milano)

The image shows a musical score snippet for the aria 'addio senza ran_cor....' from Giacomo Puccini's opera La Bohème. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features three staves: a vocal line for Rodolfo (labeled 'ROD.'), a piano accompaniment line, and a basso continuo line. The vocal line begins with a 'rall.' (ritardando) marking, followed by a 'a tempo' marking. The lyrics 'addio senza ran_cor....' are written below the vocal line. The piano accompaniment includes a 'dolcemente' (dolce) marking and a '3' (triple) marking. The basso continuo line includes a 'col canto' (colla voce) marking and a '(29)' marking. The lyrics 'Dunque è proprio fi_ni_tal.... Te ne' are written below the basso continuo line. The score is published by Casa Ricordi Milano.

2.3.4 Porównanie dwóch arii „Sì, mi chiamano Mimì” i „Donde lieta usci”

Arie „Sì, mi chiamano Mimì” i „Donde lieta usci” z opery *La Bohème* Giacomo Pucciniego różnią się zarówno pod względem wyrazu dramaturgicznego, jak i emocjonalnego, ukazując dwie kluczowe chwile w życiu bohaterki, Mimì. W „Sì, mi chiamano Mimì” poznajemy bohaterkę pełną nadziei i ekscytacji związanej z pierwszym spotkaniem z Rodolfem, natomiast „Donde lieta usci” stanowi przejmujące pożegnanie z ukochanym, pełne rezygnacji i smutku. Obie arie łączą motyw miłości, ale ich wyraz i nastrój są diametralnie różne, co nadaje Mimì głębię emocjonalną i sprawia, że jej postać staje się wielowymiarowa. W arii „Sì, mi chiamano Mimì” Mimì po raz pierwszy opowiada o sobie przed Rodolfem. Jest to moment pełen delikatności i liryzmu, który ukazuje jej wrażliwość i skromność. Mimì jest podekscytowana nową znajomością, a jej emocje balansują między ekscytacją a powściągliwością, ponieważ jest to dla niej chwila wyjątkowa, ale jednocześnie trochę krępująca. W muzyce Puccini oddaje tę ambiwalencję za pomocą subtelnych zmian w dynamice i płynnej linii melodycznej, która momentami wznosi się, wyrażając radość, by następnie opaść, przywołując wrażenie delikatnego powściągnięcia. Mimì wyjawia swoje uczucia z lekkim wahaniem, co nadaje arii wdzięku i pozwala widzowi dostrzec jej autentyczność. Muzyka w tej scenie jest zmienna, płynna i falująca, co symbolizuje napięcie

emocjonalne bohaterki. Wyraz dramaturgiczny tej arii opiera się na subtelności i naturalności, co tworzy intymny portret bohaterki, przedstawiając ją jako osobę pełną nadziei, ale i pewnej nieśmiałości. Melodia jest melodyjna, ale zarazem prosta, co oddaje charakter Mimì – jej skromność, prostolinijność oraz wewnętrzne piękno. Jest to moment pełen życia i młodzieńczej nadziei, w którym Mimì pozwala sobie na marzenia o miłości. „Donde lieta uscì” to aria pełna smutku, rezygnacji i wewnętrznego rozdarcia. W przeciwieństwie do radosnej i lekkiej atmosfery w „Sì, mi chiamano Mimì”, tutaj Mimì jest świadoma nieuniknionego rozstania z Rodolfem. Jest to moment, w którym Mimì żegna się z ukochanym, będąc już zmęczona walką o miłość, której nie może utrzymać. Muzyka w tej arii jest spokojna, z umiarkowanym tempem, co odzwierciedla emocjonalne zmęczenie Mimì i jej pogodzenie się z losem. Pierwsze frazy arii są względnie stabilne i pozbawione gwałtownych wzniesień i opadów, co podkreśla jej kontrolowaną emocjonalność – Mimì stara się zachować spokój w obliczu rozstania. Jednak w ostatnich frazach jej emocje narastają, co jest wyrażone przez wyraźniejszą dynamikę i intensywniejszą linię melodyczną, prowadzącą do punktu kulminacyjnego. W tym momencie Mimì pozwala sobie na wyrażenie bólu i żalu, a muzyka staje się bardziej dramatyczna, co podkreśla głębię jej uczuć.

Pod względem dramaturgicznym „Sì, mi chiamano Mimì” i „Donde lieta uscì” tworzą silny kontrast, który ukazuje rozwój postaci Mimì. W pierwszej arii bohaterka jest pełna nadziei, otwarta na nowe uczucia i możliwość szczęścia, natomiast w drugiej – jest świadoma, że ich miłość jest skazana na niepowodzenie. W „Sì, mi chiamano Mimì” muzyka wspiera emocjonalne uniesienia, a dynamika jest lekka i pełna wdzięku, co ukazuje Mimì jako osobę pełną życia. Natomiast „Donde lieta uscì” jest nasycona powagą i spokojem, a melodie i harmonika pozostają bardziej oszczędne, co podkreśla rezygnację i pożegnanie. Pod względem emocjonalnym „Sì, mi chiamano Mimì” jest pełna radości i nadziei, natomiast „Donde lieta uscì” wyraża smutek, melancholię i akceptację nieuniknionego końca. W pierwszej arii Mimì otwiera się na Rodolfa, marząc o miłości i szczęściu, które dopiero się zaczyna. W drugiej jednak jej emocje są stonowane, pełne refleksji i powagi, co wyraża zmianę, jaka zaszła w jej życiu i

uczuciach. Mimì zdaje sobie sprawę, że musi odejść, aby nie być ciężarem dla Rodolfa, co czyni jej pożegnanie wzruszającym i pełnym wewnętrznego bólu.

W „Sì, mi chiamano Mimì” Puccini wprowadza narracyjne frazy dialogowe, które tworzą intymną rozmowę między Mimì a Rodolfem, pozwalając Mimì na chwilowe przerwy, które wprowadzają lekkość i humor. W „Donde lieta uscì” nie ma takich dialogowych momentów – cała aria jest wyrazem wewnętrznej refleksji Mimì, składającej się z płynnych, łagodnych fraz, które tworzą jednolitą, wzruszającą melodię. Muzyka w tej drugiej arii jest bardziej spójna i konsekwentna, co podkreśla emocjonalną wagę pożegnania. „Sì, mi chiamano Mimì” i „Donde lieta uscì” to arie, które ukazują dwa skrajne momenty w życiu Mimì – od ekscytacji nową miłością do smutku i rezygnacji związanej z rozstaniem. Każda z tych arii wyraża inny wymiar jej osobowości i stanu emocjonalnego, a kontrast między nimi wzmacnia dramatyczny efekt opery *La Bohème*. Puccini, stosując różne techniki muzyczne, liryzm i subtelne dynamiki, przedstawia Mimì jako postać pełną życia, nadziei i wrażliwości, ale także jako osobę doświadczającą głębokiego smutku i wewnętrznego rozdarcia, które nadaje jej charakterowi głębię i autentyczność.

2.3.5 Kwartet „Dunque è proprio finita”

Kwartet „Dunque è proprio finita?” z IV aktu opery *La Bohème* Pucciniego stanowi kluczowy punkt w fabule opery, ponieważ ukazuje wewnętrzne zmagania i uczucia bohaterów – Mimì, Rodolfa, Musetty i Marcella – gdy stan zdrowia Mimì gwałtownie się pogarsza. Każda z postaci wyraża w nim inną emocję, a Puccini potęguje dramatyzm sytuacji obrazując w warstwie muzycznej kontrasty między miłością, troską, bólem i rozpaczą. W IV akcie *La Bohème* Mimì wraca do Rodolfa, choć ich relacja była wcześniej przerwana. Jest jednak ciężko chora i ostatkiem sił odnajduje drogę do ukochanego. Rodolfo, pełen obaw i miłości, stara się pomóc jej w miarę swoich możliwości. Obok nich pojawiają się Musetta i Marcello, którzy również starają się wesprzeć przyjaciółkę. Kwartet „Dunque è proprio finita?” oddaje ten wyjątkowy

moment, w którym bohaterowie zdają sobie sprawę z powagi sytuacji, ale jednocześnie każdy z nich przeżywa ją na swój sposób. Mimi i Rodolfo wyrażają wzajemną miłość i nostalgię, natomiast Musetta i Marcello okazują troskę i współczucie, jednocześnie kłócąc się o zupełnie nieistotne, z punktu widzenia powagi sytuacji, sprawy. Mimi, świadoma swojego stanu, pozostaje pogodzona z losem, co nadaje jej śpiewowi delikatność i subtelną melancholię. Rodolfo, w miarę jak sytuacja staje się coraz bardziej tragiczna, przechodzi od nadziei do rozpacz. Marcello i Musetta starają się wspierać parę, ale ich troska jest przesiąknięta lękiem, z którym nie potrafią sobie poradzić. Zderzenie miłości i smutku oraz mieszanka troski i żalu tworzą wyrazisty portret emocjonalny tej sceny. W muzyce słychać wzajemne wsparcie i oddanie, które przeplata się z rozpaczą i poczuciem bezradności. Kwartet symbolizuje nie tylko miłość i przyjaźń, ale także kruchość ludzkiego życia i nieuchronność przemijania, co jest centralnym tematem opery. Puccini wprowadza w kwartecie złożone harmonie, które zmieniają się w zależności od emocji bohaterów. Linia melodyczna Mimi jest liryczna, pełna subtelności i płynnych fraz, co podkreśla jej stan emocjonalny i zdrowotny. Jej partia jest spokojna i przejmująca, kontrastując z bardziej dramatycznymi frazami Rodolfa, który przechodzi od nadziei do rozpacz, wyrażając swoją miłość i troskę. Marcello i Musetta natomiast mają frazy bardziej stabilne i melodyjne, co podkreśla ich funkcję wspierającą w tej dramatycznej scenie. Puccini stosuje tutaj płynne przejścia między głosami, co nadaje kwartecie spójności i pozwala na równoczesne wyrażenie emocji każdej postaci. Kontrast między delikatną linią melodyczną Mimi a bardziej intensywnymi frazami Rodolfa i Musetty tworzy wyrazisty dramatyzm muzyczny. Harmonia staje się gęstsza i bardziej ekspresyjna, gdy zbliża się punkt kulminacyjny, a poszczególne głosy łączą się w jedną emocjonalną całość. Kwartet ten charakteryzuje się zmienną dynamiką, która nadaje mu dramaturgicznego napięcia. Partie wokalne przeplatają się, od momentów spokojnych i refleksyjnych do intensywnych wybuchów emocji. Dzięki temu Puccini oddaje kontrast między nadzieją i rezygnacją, które przeżywają bohaterowie. W chwili kulminacyjnej głosy bohaterów łączą się, osiągając intensywną emocjonalnie harmonię, która wyraża głęboki żal i wspólne doświadczenie straty. Zastosowanie różnorodnych dynamicznych kontrastów wzmacnia poczucie

tragizmu, a jednocześnie tworzy atmosferę intymności i bliskości między bohaterami. Puccini doskonale buduje napięcie emocjonalne, prowadząc muzykę do momentu kulminacyjnego, który ukazuje całą desperację i miłość w obliczu śmierci. Kwartet „Dunque è proprio finita!” pełni kluczową rolę w dramaturgii *La Bohème*. Jest to scena, która jednocześnie buduje napięcie emocjonalne i prowadzi widza do kulminacyjnego punktu opery – śmierci Mimì. Kwartet ten podkreśla nie tylko osobiste uczucia bohaterów, ale także ich wzajemne relacje i przywiązanie. Stanowi kontrast wobec wcześniejszych scen opery, gdzie bohaterowie byli pełni życia i nadziei. Tutaj, w obliczu nieuniknionej tragedii, ich uczucia są wyrażone z wyjątkową intensywnością, a każdy z bohaterów wnosi coś wyjątkowego do tej przejmującej chwili.

Dramaturgicznie kwartet ten ukazuje przemianę bohaterów, którzy w końcu konfrontują się z utratą i kruchością ludzkiego życia. Mimì pozostaje pogodzona ze swoim losem, Rodolfo przeżywa żal i rozpacz, a Musetta i Marcello, choć pełni smutku, starają się zachować spokój dla przyjaciół. W ten sposób Puccini przedstawia pełen wachlarz emocji, które towarzyszą pożegnaniu z ukochaną osobą. Kwartet „Dunque è proprio finita!” z opery *La Bohème* to scena, która ukazuje niezwykłą emocjonalną głębię i złożoność postaci Mimì, Rodolfa, Musetty i Marcella. Kwartet ten staje się muzycznym wyrazem miłości, przyjaźni i nieuchronnej straty, tworząc pełen smutku, ale jednocześnie wzruszający portret ludzkich losów.

Cała kompozycja dzieli się na trzy sekcje. Pierwsza z nich przedstawia Mimì i Rodolfa, którzy z żalem żegnają się z przeszłością (takty 1-32). Druga część (takty 33-66) przedstawia Marcello i Musettę, którzy dołączają do kwartetu, jednocześnie kłócąc się i wyrzucając sobie wady i błędy życiowe. Trzecia część (takty 67-86) to liryczne zwieńczenie - dialog Mimì i Rodolfo po tym, jak Marcello i Musetta opuszczają scenę. Pierwsze 7 taktów kwartetu stanowią podsumowanie wypowiedzi Rudolfa, dotyczące pożegnania z Mimì: "Wszystko, co piękne między nami, dobiega końca, wszystkie marzenia o miłości kończą się". (patrz przykład nutowy nr 49)

Przykład nutowy nr 49 (Casa Ricordi Milano)

The image shows a musical score for two characters, Mimì and Rodolfo (Rod.), in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems, each with a measure number (3, 6, and 30) and a character name (MIMÌ, ROD., and MIMÌ).

System 1 (Measure 3): Mimì's part begins with a *rall.* (rallentando) and *a tempo* marking. Rodolfo's part has the lyrics "addio senza ran_cor...." and "Dunque è proprio fi_ni_ta!..... Te ne". The piano accompaniment includes a *col canto* (with voice) section and a *p* (piano) dynamic marking.

System 2 (Measure 6): Mimì's part has the lyrics "vai, te ne vai, la mia pic - ci - na. Ad - di - o sogni d'a -". Rodolfo's part has the lyrics "Ad - di - o dol - ce sve -". The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking and a *col canto* (with voice) section.

System 3 (Measure 30): Mimì's part has the lyrics "Ad - di - o dol - ce sve -". Rodolfo's part has the lyrics "Ad - di - o dol - ce sve -". The piano accompaniment includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *rit. col canto* (ritardando with voice) section.

Od taktu 8, Mimì zaczyna żegnać się z przeszłością. Należy zwrócić uwagę, że dźwięk powinien wyrażać delikatność, ale także rezygnację i świadomość nieuleczalnej choroby. Mimì ma świadomość, że umiera i jej związek z Rodolfo nie uchroni ją przed śmiercią. W takcie 12 Mimì przypomina sobie momenty ich miłosnego związku, kiedy kłócili się i byli o siebie zazdrośni. Nawet jeśli były to czasem nieprzyjemne chwile,

teraz wydają się być cennymi wspomnieniami. Oznaczenie *sorridendo* (z uśmiechem) wskazuje na to, że ten fragment powinien być zaśpiewany w dość pogodnie. Miłe chwile, ale też sprzeczki składają się na wyjątkowy związek, w którym miłość pełniła największe znaczenie. (patrz przykład 50)

Przykład nutowy nr 50 (Casa Ricordi Milano)

(sorridendo)

MIMI Ad - dio rabbuf - fi e ge - lo - si - e l..

R _di - o sognan - te vi - ta..... che un tuo sor - ri - so ac_

W takcie 17 Mimì rozpoczyna trzecią frazę słowem "Addio" (żegnaj). Trzy kolejne frazy wyrażają jej tęsknotę za przeszłością i stopniowe pogodzenie się z rzeczywistością. Ta trzecia fraza jest pożegnaniem ze wszystkimi nieprzyjemnymi wspomnieniami (wzajemne podejrzewania, wątpliwości, trudy ubogiego życia). Co ważne, podczas śpiewania słowa "amarezze" (gorzkość), mimo że ma ono negatywny wydźwięk, jego wykonanie powinno być bardzo subtelne. W tej frazie muzycznej sylaba "re" znajduje się dokładnie na wydłużonym dźwięku F i jest akcentowana. Chodzi o to, że intencją Mimì nie jest obwinianie czy narzekanie na trudy życia z Rodolfem, lecz raczej chodzi o wspomnianie tych trudności, docenianie małych radości i ulotnych chwil szczęścia. (patrz przykład nutowy nr 51)

Przykład nutowy nr 51 (Casa Ricordi Milano)

MIMI
_ spetti,.. pungen - tia..ma - rez - ze!

R
Ba - ci

W kolejnym fragmencie Mimì i Rodolfo wspólnie komentują nadejście zimy i samotności, a także ponownie podkreślają swoją tęsknotę za wiosną i nadzieją. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na słowo "compagno" (towarzysz, partner) pojawiające się dwukrotnie w taktach 31 i 32. Należy je podkreślić, ale dwa akcenty powinny być wykonane w różny sposób. W takcie 31 słowo "compagno" odpowiada nutom oznaczonym *legato*, co oznacza, że dźwięk powinien być utrzymany odpowiednio długo. Drugie "compagno" jest oznaczone jako *espressivo* (pełne wyrazu). Ponieważ ten fragment występuje po kulminacyjnej frazie śpiewanej razem z Rodolfem i głos jest już w niższych rejestrach, aby osiągnąć wymagane "pełne wyrazu" wykonanie, śpiewak musi wykorzystać rezonans piersiowy i głębszy oddech, aby odpowiednio podkreślić i wesprzeć melodię. (patrz przykład nutowy nr 52)

Przykład nutowy nr 52 (Casa Ricordi Milano)

The image shows a musical score for Mimì and Rodolfo. Mimì's part is in the top staff, Rodolfo's in the middle, and the piano accompaniment in the bottom. Mimì's lyrics are "Men - tre a prima - ve - ra c'è compagno il sol, c'è compagno il". Rodolfo's lyrics are "Men - tre a prima - ve - ra c'è compagno il sol!". The piano part has markings like "f a tempo", "poco affrett.", and "rall.". A red box highlights the "rall." marking in Mimì's line.

Po zakończeniu tej frazy Marcello i Musetta wkraczają na scenę, kłócąc się i dołączając do kwartetu. Ich ton, emocje oraz linie melodyczne różnią się całkowicie od lirycznych linii Rodolfa i Mimì - nuty są krótkie, a słów jest wiele, co odzwierciedla szybkie pytania i zarzuty w ich kłótni. W tym momencie, słuchając ich, Mimì nie może odpędzić od siebie wspomnień czasów, kiedy mieszkała razem z Rodolfem. Patrząc na nich, wydaje jej się, że widzi dawnego Rodolfa i siebie. Mimì i Rodolfo nadal śpiewają o kwietniu, wiosennych ptakach, wieczornej bryzie i zapachu w powietrzu, podczas gdy Musetta i Marcello nadal kłócą się z powodu zazdrości, a kłótnia ta się nasila. Pod koniec tej części, kiedy Mimì i Rodolfo śpiewają o oczekiwaniu na ponowne nadejście wiosny, Musetta mówi do Marcella z lekko sarkastycznym tonem: „Cieszę się, że mogę się z Panem pożegnać, proszę Pana”. Marcello odpowiada jej: „Jestem Pani sługą!”, po czym oboje opuszczają scenę pośród gniewnej wymiany zdań. W tym momencie dramatyczny konflikt tej sceny osiąga kulminację. Natomiast frazy w partii Mimì są tu niezbyt gęste i lekko rozproszone. Nie możemy jednak pominąć powagi ekspresji emocjonalnej. Kłótnie między kochankami nie są niczym dobrym, jednak Mimì w głębi serca im zazdrości i do czegoś tęskni. Cały żal w sercu Mimì zamienia się w te pełne emocji frazy, dlatego też, choć frazy te są bardzo krótkie, potrzebna jest bardzo silna ekspresja emocjonalna. (patrz przykład nutowy nr 53)

Przykład nutowy nr 53 (Casa Ricordi Milano)

MIMI sul - le do - glie u - ma - - - - ne.

R sul - le do - glie u - ma - - - - ne.

MUS Mu - set - ta se - - - - - ne va - - - - - si se ne va! Vi sa - - - - - (ironico)

MAR - gra - zio: or son ric - co di - ve - nu - to. Vi sa - - - - - (ironico)

allargando.....

MIMI Voi che a - spet - tiam la pri - ma - vera an - - - - -

R Voi che a - spet - tiam la pri - ma - vera an - - - - -

MUS - lu - to. Si - gnor ad - - - - - dio vi di - co con pia - - - - -

MAR - lu - to. Son ser - vo e me ne

pp poco affrett: ff . . . molto allarg: . . . poco affrett: rall:

Kwartet to połączenie dwóch światów – tragedii życiowej i miłosnej. Puccini w jednoczesnym współbrzmieniu kochanków pokazuje dwa diametralnie różniące się związki, a także różny moment ich życia. Podczas gdy Mimi zderza się z faktem grożącej jej śmierci, Musetta i Marcello wyklócają się o swoje racje. Znakomicie przedstawia, że śmierć i tragedia zawsze zderza się z codziennością i tętniącym życiem.

2.3.5 Analiza fragmentu sceny „Sono andati”

Duet ten liczy łącznie 106 taktów. Mimo że jest to duet, partia śpiewana przez Mimì obejmuje 81 taktów, podczas gdy partia Rodolfa jest krótsza. Ta scena pochodzi z ostatniego aktu opery. Musetta spotyka Mimì, bardzo osłabioną i chorą, na zimowej ulicy i w z przerażeniem zabiera ją do mieszkania Rodolfa. Gdy przyjaciele Rodolfa opuszczają pokój, by dać wypocząć umierającej dziewczynie (Mimì udaje, że śpi), zostaje ona sama z ukochanym. Mimì otwiera oczy i wyznaje mu swoje uczucia miłosne. Oboje wspominają czasy, kiedy żyli razem i dzień, w którym się po raz pierwszy spotkali. Pierwsza część tego duetu (takty 1-27) przedstawia Mimì leżącą w łóżku, która słyszy, że wszyscy przyjaciele odeszli. Z wysiłkiem otwiera oczy i zwierza się Rodolfowi z czegoś, co uważa za "wielkie jak morze" i bardzo ważne - "jesteś moją miłością, jesteś moim całym życiem" (*come il mare profonde ed infinita...Sei il mio amore tutta la mia vita*). (patrz przykład nutowy nr 54)

Przykład nutowy nr 54 (Casa Ricordi Milano)

11 MIMÌ (rizzandosi un poco sul letto: Rodolfo si alza e l'aiuta)
so-la, ma grande come il ma-re,..... come il ma-re profonda ed in-fi-

14 MIMÌ con espansione (mette le braccia al collo di Rodolfo) poco rit...
-ni-ta..... Sei il mio a-mor..... e tut-ta la mia vi-ta, Sei il mio a- dolcissimo
poco rit.

W tym momencie Rodolfo także nie ukrywa swoich uczuć i jego emocje zostają w pełni wyrażone, w gorącej odpowiedzi na wyznanie Mimì, która jednak zdaje sobie sprawę ze swojego stanu zdrowia i przeczuwa, że jej życie dobiega końca.

W tej części, należy zwrócić uwagę na przełom w emocjach Mimì, od tłumienia uczuć do ich pełnego wybuchu. W taktach 1-12 mamy prowadzenie linii melodycznej o bardzo melancholijnym charakterze. Dotyczy to zarówno dynamiki, tempa jak i kolorytu dźwięków. Dziewczyna chciałaby powiedzieć tak wiele, ale jej stan zdrowia nie pozwala jej na śpiewanie długich fraz, dlatego podzielono jej wypowiedź na wiele krótkich, niektóre z nich zawierają powtórzenia, jak w takcie 11 "come il mare..." (co można przetłumaczyć jako "jak morze..."). "come il mare profonda ed infinita" (jak morze... " głęboka i nieskończona jak morze). Puccini, oddając charakter stanu zdrowotnego, pisze krótkimi frazami, ale należy traktować pauzy jako kontynuacja przerywanej niemocą wypowiedzi, by powstała w ten sposób jedna, ważna dramaturgicznie fraza. Można stwierdzić, że jest to jakby muzyczny puzzle, w którym każdy kolejny kawałek stopniowo układa się w całość, sprawiając, że obraz staje się coraz bardziej jasny dla słuchacza, aż w końcu jest on kompletny. W pierwszych 12 taktach linia partii wokalne jest dość delikatna. W taktach 15-16 dochodzimy do pierwszego punktu kulminacyjnego, gdzie Mimì w końcu nie może powstrzymać swoich uczuć. Obejmuje więc Rodolfa ramionami, mówiąc mu, że jest jej największą miłością, że jest dla niej wszystkim w życiu. W tym miejscu należy szczególnie podkreślić słowa "amor" (miłość) i "vita" (życie). Po tych dwóch taktach, Mimì ponownie uspokaja się z powodu odczuwanego cierpienia, powtarzając tę frazę delikatnym, słabym głosem. (patrz przykład nutowy nr 55)

Przykład nutowy nr 55 (Casa Ricordi Milano)

11 MIMI (rizzandosi un poco sul letto: Rodolfo si alza e l'aiuta)
so-la, ma grande come il ma-re,..... come il ma-re profonda ed in-fi-

14 MIMI (mette le braccia al collo di Rodolfo)
ni-ta..... Se il mio a-mor..... e tut-ta la mia vi-ta, Sei il mio a-
con espansione *cres.* *poco rit. . . dolcissimo* *p* *p poco rit.*

Po krótkim duecie z Rodolfem., melodia z ich pierwszego spotkania ponownie się pojawia. Zaczyna się druga część (takty 29-109). Mimì przypomina sobie słowa, którymi przedstawiła się Rudolfowi przy ich pierwszym spotkaniu. Rodolfo uspokaja Mimì i wyjmuję jej czepek do spania. Mimì, widząc, że Rodolfo go zachował, czuje się uradowana, wiedząc, że on ją kocha. Odczuwa radość, na co wskazuje bardziej wesoły i melodyjny w tym miejscu akompaniament. Przypomina sobie szczegóły ich pierwszego spotkania. Rodolfo też je pamięta bardzo wyraźnie, odpowiadając na każdą jej frazę. W takcie 83, Mimì w ostatnich chwilach swojego życia wyjawia Rudolfowi mały sekret, który skrywała od dawna. Okazuje się, że w dniu ich pierwszego spotkania, szybko zorientowała się, że poszukiwanie klucza jest wstępem do ich miłosnego flirtu i pozwoliła na to. Dlatego też śpiewając tę frazę należy zwrócić uwagę, aby ton był lekko żartobliwy, zalotny i kokieterijny. Na przykład triola w słowie „presto” w takcie 90 powinna być elastyczna, lekka i naturalna. (patrz przykład nutowy nr 56)

Przykład nutowy nr 56 (Casa Ricordi Milano)

82
MIMÌ
rit:..... *graziosamente* a tempo
Mio bel si_gno - ri - no pos - so ben
R
cer - ca... (25)
pp rit:..... a tempo

86
MIMÌ
rall:..... con grazia
dir_lo a - des_so, lei la tro - vò.... as_sai
poco rit. rall:.....

90
MIMÌ
a tempo
pre - sto.....
ROD.
espressivo
mf a tempo
A_iu - ta - vo il de - sti - no....

Po wyjawieniu Rodolfowi tego małego sekretu, Mimì popada znów w zadumę i wspomina ponownie ich pierwsze spotkanie w Wigilię (takty 101-107). Śpiewa sama dla siebie melodię, którą Rodolfo zaśpiewał tamtej nocy, trzymając jej rękę: "che gelida

manina (jaka zimna rączka)...". Podczas wykonywania tych ostatnich fraz muzycznych należy pamiętać, że Mimì jest już na skraju śmierci. Obrazy ich pierwszego spotkania przewijają się w jej głowie jak sceny z filmu. Jej stan psychiczny to pół-sen, pół-czuwanie. Wykonywana melodia składa się prawie z jednego dźwięku, ale ważne jest, aby zwrócić uwagę na spójność melodii. Opowieść Mimì jest ciągłym obrazem, a nie strzępami wspomnień, dlatego podczas śpiewania nie można akcentować każdego słowa oddzielnie, rozrywając frazę na pojedyncze słowa, lecz ciągle utrzymywać płynność oddechu i głosem swoim przenieść słuchacza z powrotem w tamtą noc, kiedy się po raz pierwszy spotkali. (patrz przykład nutowy nr 57)

Przykład nutowy nr 57 (Casa Ricordi Milano)

AND.^{no} AFFETTUOSO
(con un fil di voce ripete le parole di Rodolfo)

101 MIMÌ

ge - li - da ma - ni - na... Se la la - sci ri - scal

AND.^{no} AFFETTUOSO

104 MIMÌ

dar!.....

E - ra bu - io, e la

107 MIMÌ

rall:..... (è presa da uno spasimo di soffoca -

man tu mi pren - de - vi...

rall:.....

2.4 Charakterystyka opery J.Offenbacha *Les Contes d'Hoffmann* w zarysie

Les Contes d'Hoffmann - to ostatnia opera stworzona przez niemiecko-francuskiego kompozytora Jacquesa Offenbacha (1819-1880). Będąc odbiciem burzliwego życia samego twórcy, opera ta odniosła wielki sukces już w chwili swojej premiery, stając się klasykiem chętnie wystawianym na scenach największych teatrów operowych świata. Stanowi ona też jedno z najsłynniejszych arcydzieł Offenbacha.⁵⁸ Opera składa się z prologu, trzech aktów i epilogu, które są powiązane motywem wspomnień i refleksji tytułowego bohatera, poety Hoffmanna. Każdy akt przedstawia jedną z jego nieszczęśliwych historii miłosnych, które są jednocześnie alegorią różnych aspektów miłości i artystycznego życia.

Prolog – Akcja rozpoczyna się w winiarni Luttera, gdzie Hoffmann czeka na śpiewaczkę Stellę, będącą jego obecnym obiektem miłości. W tym miejscu wprowadzeni są kluczowi bohaterowie: Hoffmann, jego alter ego – Niklausse (muza w przebraniu przyjaciela), antagonistą Lindorf (uosobienie zła i sił przeciwnych bohaterowi) oraz inne postacie, które służą za chór komentujący wydarzenia. Prolog ustanawia ramę narracyjną – Hoffmann zaczyna opowiadać swoje historie miłosne.

Trzy akty – *Les Contes d'Hoffmann* – Każdy akt opery przedstawia jedną z opowieści Hoffmanna, skupiającą się na innej kobiecie, którą darzył uczuciem:

- **Akt I: Olimpia** – Opowieść o miłości Hoffmanna do Olimpii, mechanicznej lalki, którą bierze za żywą dziewczynę. Historia ta przedstawia iluzoryczny charakter miłości opartej na pozorach.
- **Akt II: Antonia** – Historia Antonia, młodej kobiety, która umiera z powodu choroby, gdy śpiewa, ponieważ muzyka wyczerpuje jej siły życiowe. Ten akt symbolizuje poświęcenie i tragedię miłości w kontekście artystycznego powołania.

⁵⁸ Robert Pourvoyeur: *Offenbach*, Sep.1994, Jiangsu Points Press, s.108.

- **Akt III: Giulietta** – Hoffmann zakochuje się w kurtyzanie Giulietcie, która zdradza go, oddając jego odbicie czarownikowi Dapertutto. Historia ta ukazuje zdradę i próżność miłości materialnej.

Epilog – Akcja wraca do winiarni. Stella opuszcza Hoffmanna, wybierając antagonistę Lindorfa, co ostatecznie podkreśla nieuchronność klęski bohatera. Muza pociesza Hoffmanna, przekonując go, że cierpienie wzmacnia jego twórczość jako poety.

Każdy akt opery odzwierciedla inny aspekt miłości i artystycznej natury Hoffmanna:

Olimpia (iluzja) – uczucie do Olimpii jest satyrą na romantyczne idealizowanie miłości, pokazując, jak łatwo można ulec iluzji. Hoffmann jest tutaj oszukany zarówno przez swój umysł, jak i przez technologię, co nadaje tej historii element groteski i komizmu.

Antonia (poświęcenie) – historia Antonii jest na wskroś tragiczna i pokazuje konflikt między miłością a artystycznym powołaniem. Antonia umiera, bo spełnienie jej marzeń o śpiewaniu jest sprzeczne z jej fizycznymi ograniczeniami.

Giulietta (zdrada) – akt Giulietty, pełen zmysłowości i podstępu, przedstawia hedonistyczny wymiar miłości, który prowadzi do moralnego upadku Hoffmanna.

Chociaż każdy akt jest osobną historią, libretto wprowadza wspólne elementy, które nadają operze spójność:

Antagonista – w każdej historii pojawia się inny antagonista (Lindorf, Coppélius, Dr Miracle, Dapertutto), którzy są różnymi wcieleniami zła i przeciwności, z jakimi Hoffmann musi się zmierzyć.

Muza/Niklausse – postać Niklausse towarzyszy Hoffmannowi w każdej opowieści, służąc jako głos rozsądku i przypomnienie jego artystycznego powołania.

Miłość i klęska – wszystkie historie kończą się niepowodzeniem w miłości, co ukazuje temat przewodni opery: nieszczęście i cierpienie jako nieodłączne elementy życia artysty. Libretto *Opowieści Hoffmanna* łączy różne stylistyki i gatunki literackie, co pozwala operze balansować między groteską, dramatem a tragiczną liryką. Każdy akt jest odmienny w nastroju i wymowie: akt I (Olimpia) – komedia i groteska (historia ta jest satyrą na romantyzm i naiwność Hoffmanna), akt II (Antonia) – tragiczny dramat

o sztuce i poświęceniu, akt III (Giulietta) – mroczny melodramat z elementami fantastyki i moralnego upadku.

Konstrukcja libretta pozwoliła Offenbachowi na stworzenie muzyki, która przeplata różnorodne style i emocje. Prolog i epilog spajają całość narracyjnie, a różne akty oferują zróżnicowaną muzykę: od lekkich, humorystycznych scen w akcie Olimpii, przez dramatyczne arie w akcie Antonii, aż po zmysłowe i mroczne motywy w akcie Giulietty. Libretto *Opowieści Hoffmanna* jest przemyślaną adaptacją literacką, która łączy fantazję, tragizm i elementy groteski, tworząc dzieło niezwykle różnorodne i wielowymiarowe. Dzięki zastosowaniu ramowej narracji, Barbier nie tylko zachował spójność fabularną, ale także oddał złożoność postaci Hoffmanna jako poety i człowieka. Konstrukcja libretta umożliwiła Offenbachowi stworzenie muzyki, która oddaje bogactwo emocji i nastrojów.

2.4.1 Analiza roli Antonii

W oryginalnej powieści Antonia ma niebieskie oczy, małe wiśniowe usta, szczupłą i śliczną sylwetkę. Z powodu choroby jej twarz jest zawsze blada. Antonia odziedziczyła po matce cudowny i wyjątkowy głos. Niestety choroba powoduje, że śpiew i wysiłek fizyczny stanowią bardzo poważne zagrożenie zdrowia i życia. Antonia to młoda kobieta obdarzona niezwykłym talentem muzycznym, która pragnie śpiewać, by realizować swoje artystyczne marzenia. Jednocześnie jest osobą delikatną i chorowitą – śpiewanie zagraża jej życiu z powodu dziedzicznej choroby, która wcześniej zabiła jej matkę. Antonia znajduje się w sytuacji rozdwojenia: z jednej strony chce śpiewać, podążając za swoją pasją, a z drugiej zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie to niesie dla jej zdrowia. Antonia jest symbolem artysty poświęcającego wszystko dla sztuki, co wpisuje ją w romantyczny archetyp bohatera tragicznego. Jej postać odzwierciedla dylemat między pragnieniem spełnienia artystycznego a rzeczywistością fizycznych ograniczeń, który staje się uniwersalnym

tematem w literaturze i operze romantycznej. Dramaturgiczny konflikt w historii Antonii opiera się na walce między miłością, sztuką a śmiercią. Antonia kocha Hoffmanna, który pragnie chronić ją przed zgubnymi skutkami śpiewania. Jednak głównym antagonistą w jej historii jest złowrogi doktor Miracle, który reprezentuje destrukcyjną siłę. Miracle manipuluje Antonią, namawiając ją, by ignorowała ostrzeżenia ojca i Hoffmanna, a zamiast tego podążała za swoim pragnieniem śpiewania. Tragiczny konflikt osiąga kulminację w scenie, w której Antonia, wbrew zdrowemu rozsądkowi i miłości Hoffmanna, daje się przekonać do śpiewu, co ostatecznie prowadzi do jej śmierci. Ta decyzja podkreśla jej wewnętrzne rozdarcie: artystyczne powołanie jest dla niej silniejsze niż instynkt przetrwania, co czyni jej tragiczną śmierć nieuniknioną. Antonia jest postacią pełną emocji, co sprawia, że jej tragizm staje się jeszcze bardziej przejmujący. Jej miłość do Hoffmanna jest szczera i pełna pasji, ale jednocześnie uwarunkowana lękiem o przyszłość. Antonia marzy o wspólnym życiu z ukochanym, ale jej pasja do muzyki i wpływ doktora Miracle uniemożliwiają jej realizację tych marzeń. W warstwie muzycznej Offenbach oddaje emocje Antonii poprzez subtelne liryczne frazy, które przechodzą w dramatyczne i intensywne momenty, gdy bohaterka zмага się z wewnętrznymi konfliktami. Jej muzyka wprowadza widza w jej delikatny świat pełen tęsknoty, ale także nieuchronności losu, który doprowadzi ją do zguby. Relacja Antonii z Hoffmannem jest kluczowym elementem jej dramaturgii. Hoffmann pragnie ochronić ją przed śpiewem, widząc w nim zagrożenie dla jej życia. Jednak Antonia, choć kocha Hoffmanna, nie potrafi zrezygnować z muzyki, która jest jej największą pasją. To nieporozumienie między nimi nadaje ich relacji głębi emocjonalnej i czyni ich miłość tragiczną. Ojciec Antonii, Crespel, również odgrywa ważną rolę w jej historii. Jego nadopiekuńczość i strach przed utratą córki są motywowane śmiercią jej matki, która zmarła z tego samego powodu. Crespel jest przeciwnikiem Hoffmanna, ale również doktora Miracle, co tworzy dodatkową warstwę konfliktu w fabule. Doktor Miracle to kluczowa postać antagonistyczna, która manipuluje Antonią i uosabia zło oraz destrukcyjne siły, jakie stoją na drodze jej szczęścia. Jego wpływ na Antoninę jest decydujący dla tragicznego zakończenia jej historii. Dramatycznym efektem śmierci Antonii jest również ukazanie

Hoffmanna jako postaci, która nie potrafi ocalić swoich miłości, co wzmacnia jego tragiczny los jako bohatera nieustannie przegrywającego w miłości. Historia Antonii staje się więc kluczowym ogniwem w narracji *Opowieści Hoffmanna*, które ukazuje dążenie do ideału miłości i sztuki jako drogę prowadzącą do nieuchronnej klęski. Antonia w *Opowieściach Hoffmanna* jest postacią tragiczną, która uosabia konflikt między miłością, sztuką i nieuchronnością śmierci. Jej historia wprowadza do opery głęboką warstwę emocjonalną i dramatyczną, a jej los podkreśla zarówno piękno artystycznego powołania, jak i jego niszczący wpływ.

2.4.2 Analiza arii Antonii „Elle a fui, la tourterelle”

Aria „Elle a fui, la tourterelle” jest napisana w umiarkowanym tempie i tonacji g-moll, która od początku wprowadza atmosferę smutku i refleksji. Struktura jest klasyczna, złożona z dwóch głównych części. Część A, posiadająca wstęp liryczny, oparty na powtarzających się motywach melodycznych, wyrażających nostalgię. Część B, to rozwinięcie o bardziej dramatycznym charakterze, z wyraźnymi kontrastami dynamicznymi, które podkreślają emocjonalną intensywność Antonii. Powrót do początkowego tematu (rekapitulacja) wprowadza element kołysanki, co nadaje arii dodatkowej intymności i spokoju. Melodia w „Elle a fui” jest głównym środkiem wyrazu emocjonalnego. Offenbach stosuje długie, płynne frazy, co oddaje falowanie emocji Antonii – od spokojnej tęsknoty po chwilowe momenty wzburzenia. Wyrazista chromatyka w linii melodycznej dodaje głębi i wprowadza nutę niepokoju. Początek arii to liryczna melodia, która przywodzi na myśl śpiew ludowy. Tekst „Elle a fui, la tourterelle” jest śpiewany miękkim, delikatnym tonem, co nadaje wrażenie subtelного lamentu. W środkowej części melodia staje się bardziej dramatyczna, z szerszymi skokami interwałowymi, które wyrażają emocjonalne rozdarcie bohaterki. Powrót do spokojniejszego charakteru melodii następuje w końcowej części, z wyczuwalnym tonem rezygnacji i akceptacji. Harmonia w tej arii jest subtelna, ale pełna emocjonalnych kontrastów. Offenbach stosuje częste modulacje między tonacjami mollowymi a durowymi, co wzmacnia uczucie niepewności i nostalgii. Tonalność g-

moll wprowadza smutny nastrój, który zostaje chwilowo rozjaśniony przez fragmenty w tonacjach durowych, podkreślając chwilowe przebłyski nadziei. Harmonia wspiera emocjonalną narrację Antonii, prowadząc słuchacza przez jej wewnętrzny świat. Orkiestracja w „Elle a fui” jest oszczędna, co pozwala skupić się na głosie Antonii. Offenbach stosuje delikatne smyczki i subtelne wejścia instrumentów dętych, które tworzą atmosferę intymności. Powtarzające się figury akompaniujące przypominają bicie serca, co wzmacnia emocjonalne napięcie i poczucie delikatności. W momentach kulminacyjnych orkiestracja staje się gęstsza, podkreślając dramatyczne emocje bohaterki. Dynamika w arii jest zróżnicowana i precyzyjnie oddaje emocje Antonii. Offenbach wykorzystuje delikatne pianissimo na początku, aby podkreślić intymny charakter wspomnień bohaterki. W momentach wzburzenia dynamika wzrasta, osiągając forte, co wyraża jej emocjonalny ból. Subtelne diminuenda i crescendo dodają frazom płynności i głębi. Artystyczna interpretacja wymaga szczególnej uwagi na artykulację – delikatne legato w początkowych frazach podkreśla liryzm, podczas gdy dramatyczne akcenty w środkowej części arii oddają intensywność emocji. „Elle a fui, la tourterelle” to aria, która w pełni ukazuje wewnętrzny świat Antonii – jej tęsknotę za matką, poczucie samotności i świadomość własnego tragicznego losu. Muzyka Offenbacha jest nasycona melancholią, a jednocześnie delikatna i intymna, co sprawia, że emocje bohaterki są wyjątkowo autentyczne. Linia melodyczna, harmonia i subtelny akompaniament orkiestry tworzą wspólnie pełen smutku, ale piękny obraz jej duszy. To poprzez tę arię poznajemy głęboko ludzką stronę bohaterki, która kocha muzykę, ale jednocześnie boi się jej śmiertelnych konsekwencji. Jest to także przygotowanie do późniejszych dramatycznych wydarzeń, w których Antonia zostaje zmanipulowana przez doktora Miracle. Jej delikatny, tragiczny charakter zostaje wyraźnie zarysowany, co sprawia, że jej śmierć staje się jeszcze bardziej przejmująca. Aria ta jest nie tylko muzycznym arcydziełem, ale także kluczowym elementem dramaturgicznym, który pokazuje wzruszającą scenę poświęcenia i śmierci z powodu miłości do sztuki i ukochanego. Część pierwsza, akapit A, jest recytatywem, stanowiącym wstęp do następującej po nim arii. Na początku recytatywu wykorzystano materiał tematyczny, który pojawi się dalej w arii, po czym rozwija się on w sposób ciągły, stając się

kompletnym akapitem recytatywnym, który toruje drogę nastrojowi i atmosferze nadchodzącej arii.

Schemat akapitu A:

A (recytatyw)

Preludium a

2 11

bB g

B, stanowiąca część drugą, jest arią, na którą składają się trzy trójfrazy rozwinięte z tego samego tematu. Mają one strukturę typu „krótka-długa-krótka”, a potrójna ekspozycja tematu ma różne poziomy, służące wyrażeniu psychiki i charakteru postaci, oraz dodatkowo pogłębiające jej kreację charakterologiczną.

Schemat akapitu B:

B (Aria)

Łącznik a1 a2 a3

5 4 13 4

Część trzecia, akapit B1, jest powtórzeniem akapitu B. Tekst uległ zmianie, a na końcu znajduje się 4-taktowe zakończenie. W partii akompaniamentu dominują akordy blokowe, a w fakturze zastosowano wiele półtonów, co powoduje przesunięcie tonalne i wzbogaca barwę melodii.

Schemat akapitu B1:

B¹

Łącznik a4 a5 a6 koda

2 4 13 4 4

W operze tej Antonia to wizerunek osoby chorowitej, trzeba zatem wyrazić to poczucie słabości i chorobę, nie tylko postawą, lecz także w języku i gestykulacji. W recytatywie musimy wyrazić oddanie Antonii jako artystki miłości i sztuce. Podczas śpiewania arii „Elle a fui, la tourterelle” partia recytatywna na samym początku utworu wyraża żal dziewczyny za piękną przeszłością, tęsknotę za miłością i oddanie sztuce.

Chociaż-aria w wyrazie zaczyna się chorobliwie słabym głosem. Oddech musi być bardzo stabilny, co zapewni prowadzenie frazy *legato*. Offenbach obdarzył postać Antonii motywem melancholijnym, niezwykle głęboko oddającym jej tragiczny charakter.

Wymogi wykonawcze

Tekst arii „Elle a fui, la tourterelle” wyraża głęboką tęsknotę Antonii za zmarłą matką, która była dla niej wzorem i inspiracją. Symbolika turkawki (fr. *tourterelle*), nawiązująca do delikatności, wierności i straty, stanowi kluczowy element narracyjny. (patrz przykład nutowy nr 58)

Przykład nutowy nr 58 (Bibliothèque Musicale de Geneve)

ANTONIA. *Andante.*

Elle a fui, la tourte.

PIANO. *Andante.* *p*

A. *Récit. (se levant)*

- rel - le!... Ah! sou-ve-nir trop doux! I. ma-ge trop cru - el - le!

lang

p

Ped. *

Tekst jest pełen poetyckich obrazów, takich jak „święte pieśni” i „słodka harmonia”, które odnoszą się do wspomnień o matce i jej śpiewie. Drobne wartości symbolizują wewnętrzny niepokój i sprzeczne dążenia Antonii. (patrz przykład nutowy nr 59)

Przykład nutowy nr 59 (Bibliothèque Musicale de Geneve)

Melodia frazy tematu głównego pojawia się w całym utworze sześć razy. Zwróćmy uwagę na spójność frazy, która w rzeczywistości jest ciągiem samogłosek. Samogłoski w tej frazie to: [e][a][u][a][u][ε], wymagające wsparcie oddechu w śpiewie, by zachować legatowe prowadzenie linii wokalne. Rozpiętości interwałowe nie mogą zaburzać spójności. Partię Pomocnymi w ćwiczeniu recytatywu jest powtarzanie tekstu, a także ćwiczenia recytatorskie. Kluczowa część tego utworu znajduje się w takcie 26 i początkowej części taktu 49, będącej jednocześnie kulminacją całego utworu. Zakres dźwięku rejon f w oktawie dwuliniowej, a najwyższą nutą jest dźwięk a śpiewany forte. Wielokrotne powtarzanie dźwięków #F jest wyzwaniem dla śpiewaczki, ponieważ chociaż #F nie jest uważane za wysoką nutę dla sopranu, a jednak jest bardzo męczące. W taktach 26-32 oraz 49-55 Antonia ulega emocjom. (patrz przykład nutowy nr 47 i nr 48) W taktach 34 i 57 powraca do frazy tematycznej, muzyka staje się bardzo delikatna, a emocje postaci stopniowo się uspokajają. (patrz przykład nutowy nr 47 i nr 48) Ten rodzaj emocji muzycznych - nagłych wzlotów i upadków - odzwierciedla wewnętrzny konflikt Antonii - chce ona śpiewać, ale gdy poddaje się pasji artystycznej, przypomina sobie ojca, który ostrzegał ją, że śpiewanie odbierze jej życie. (patrz przykład nutowy

nr 60 i nr 61)

Przykład nutowy nr 60 (Bibliotheque Musicale de Geneve)

24
dè - le et te gar - - de sa foi ! Mon bien-ai - mé, ma voix t'ap -

28
pel - - le oui tout mon cœur est à toi ! tout mon cœur est à

32
toi ! tout mon cœur est à toi ! Elle a fui, la tour-te -

f *p* *rit.* *a Tempo* *ff* *p* *suivez* *pp*

Przykład nutowy nr 61 (Bibliothèque Musicale de Geneve)

49 *f cresc.*
foi ! Mon bien ai - mé, ma voix t'im - plo - - re ah ! que ton cœur vienne à

53 *f*
moi ! que ton cœur vienne à moi ! que ton cœur vienne à

57 *a Tempo pp*
moi ! Elle a fui, la tour-te - rel - - le, elle a fui, elle a fui loin de

suivez pp

Kiedy wydaje się, że podniecenie przemija, melodia, która pojawia się stopniowo w jej umyśle, ponownie ją porywa (czyli towarzyszący jej akompaniament pojawieniem się frazy tematycznej, jak to widzimy w przykładzie nutowym 62) i znowu zaczyna śpiewać. W tym błędnym kole, należy zwrócić uwagę na to, że Antonia bardzo cierpi.

Przykład nutowy nr 62 (Bibliothèque Musicale de Geneve)

Aria jest pełna długich, płynnych fraz, które wymagają doskonałego zarządzania oddechem. Śpiewaczka musi utrzymać płynność linii melodycznej, unikając przerw, które mogłyby zakłócić emocjonalny przekaz. Szczególnie ważne jest subtelne legato, które nadaje arii jej liryczny charakter. Długie frazy mogą prowadzić do problemów z oddychaniem, jeśli nie zostaną odpowiednio zaplanowane. Śpiewaczka powinna dokładnie zaplanować oddechy w miejscach, które nie zakłócą ciągłości fraz. Ćwiczenia wspierające kontrolę oddechu, takie jak śpiewanie na jednym wydechu, mogą być pomocne. Aria wymaga szerokiej palety dynamicznej – od delikatnego pianissimo w początkowych frazach po bardziej dramatyczne momenty w środkowej części. Kluczowe jest zachowanie intymnego charakteru arii, nawet w bardziej intensywnych fragmentach. Przejścia między różnymi poziomami dynamiki muszą być płynne, co może być trudne przy zachowaniu odpowiedniej projekcji głosu. Tekst arii, pełen emocjonalnych odniesień, wymaga precyzyjnej artykulacji, szczególnie w języku francuskim, gdzie niuanse wymowy mogą wpłynąć na odbiór interpretacji. Jednocześnie nie można dopuścić, by dykcja dominowała nad muzycznym wyrazem. Precyzyjna artykulacja francuskich słów, zwłaszcza samogłosek nosowych, może wpłynąć na płynność linii melodycznej. Warto ćwiczyć tekst osobno, koncentrując się na wyraźnej wymowie, a następnie połączyć go z muzyką, dbając o naturalność brzmienia. Antonia w tej arii wyraża głęboki smutek i tęsknotę, a jednocześnie czułość i delikatność. Wykonawczynie musi odnaleźć balans między emocjonalnym zaangażowaniem a kontrolą techniczną. Nadmierna dramatyzacja może zakłócić subtelny charakter arii, natomiast zbyt chłodne podejście osłabi jej emocjonalny przekaz. Warto skupić się na interpretacji tekstu i melodii, analizując ich znaczenie. Pomocne może być praca z pianistą lub korepetytorem nad detalami fraz, by osiągnąć naturalność i autentyczność w wyrazie. Delikatny akompaniament smyczków i subtelne wejścia instrumentów dętych wymagają precyzyjnej współpracy z orkiestrą. Wokalistka musi umiejętnie balansować swój głos, aby nie przytłoczyć delikatnej warstwy instrumentalnej. Brak synchronizacji z orkiestrą może zaburzyć intymny charakter arii. Praca z dyrygentem, pedagogiem śpiewu i pianistą nad frazowaniem i tempem jest kluczowa, aby zachować równowagę między partią wokalną a

akompaniamentem. Aria jest przykładem liryzmu charakterystycznego dla francuskiej opery romantycznej, co wymaga od śpiewaczki elegancji i naturalności w interpretacji. Zbyt ekspresyjne podejście może zbliżyć wykonanie do stylu włoskiego bel canto, co nie odda charakteru dzieła Offenbacha. Ważne jest podkreślenie subtelności francuskiego liryzmu, z zachowaniem płynności i prostoty frazowania.

Rozdział 3 Problematyka kreacji tragicznych postaci w dramatach operowych.

3.1 Kreacja wizerunkowa i techniki wykonawcze ról kobiecych w operach tragicznych o tematyce miłosnej

Opera to sztuka wszechstronna. W operach jest wiele typów i rodzajów postaci, których kreacja ma istotny wpływ na sukces opery.⁵⁹ Ludzkie myśli i postawy wobec życia wyrażane są poprzez operę, a koncepcja twórcza kompozytora przekazywana jest poprzez rozwój fabuły i ekspresję językową. Dla studentów z krajów Wschodu, praca domowa do odrobienia przed śpiewaniem jest jeszcze ważniejsza. Po pierwsze, ze względu na różnice kulturowe między Wschodem i Zachodem, nie mieliśmy wcześniej styczności z oryginalnymi dziełami operowymi przed podjęciem studiów wokalnych, toteż musimy poświęcić więcej czasu na poznanie ich fabuły. Autorka sugeruje, aby każdy zaczął od oryginalnego dzieła i libretta operowego, aby odkryć główną ideę, którą twórca chce wyrazić. To jeden ze sposobów, by móc wiarygodnie kreować daną postać sceniczną. W przypadku postaci kobiecych w tragediach miłosnych, występuje podobieństwo fabuły - w większości mają one kochanków, ale z różnych powodów jest to miłość niespełniona. Dlatego w interpretacji największą różnicą, na jaką trzeba zwrócić uwagę, jest kontrast emocji, barwy i ukrytych intencji bohaterki. Jako aktorzy musimy również zrozumieć, że każda postać ma swoje unikalne cechy osobowości i niemożliwe jest, aby na świecie istniały dwie dokładnie takie same osoby. Wielu początkujących śpiewaków, zwłaszcza sopranów lirycznych, może popełniać błędy wynikające z tego, że wiele ról, które wykonują, to postacie kobiece, nierzadko o tragicznym zabarwieniu fabuły. Nie wystarczy jednak tylko dobrze poznać cechy charakteru jednej z postaci i można tę wiedzę przenieść na inną postać z podobnymi

⁵⁹ Fan Mengdi: *Krótką analiza kreacji postaci w operach chińskich*, Chinese National Knowledge Infrastructure Press, 2020

doświadczeniami, używającą tego samego sposobu kreowania bohaterki. Mimì i Antonia, które, jak już wiemy, obie cierpią na nieuleczalne choroby. Jednak kontekst jest zupełnie inny. Właściwe zrozumienie cech charakteru postaci jest dość trudne, a jeszcze trudniejsze jest wyrażenie tych cech. Nie można ograniczać się do naśladownictwa i kopiowania, bez głębszego zrozumienia psychiki. Chociaż te postacie mają wiele wspólnego i obie kończą tragicznie, jednak ich charaktery są zupełnie różne. Mimì pragnie miłości, lecz później, z powodu choroby nie chce być ciężarem dla swojego kochanka, więc z bólem postanawia się z nim rozstać. Antonia natomiast zmuszona jest zrezygnować z kariery śpiewaczki, którą tak bardzo kochała, aby przeżyć i móc być ze swoim ukochanym. Jeśli zwrócimy uwagę na szczegóły, nawet postacie tego samego typu będą miały inną charakterystykę prowadzenia fraz w partii wokalne. Jeśli będziemy śpiewać wszystkie partie operowe takim samym głosem, to nasza kreacja tych postaci nie będzie udana, a widzowie w ogóle nie będą w stanie ich zapamiętać. Nie należy także przesadzać z ekspresją sceniczną. Nadmierna lub przesadzona gra aktorska nie będzie służyła postaci, ale może ją w karykaturalny sposób wykrzywić. Wtedy zamiast dramatu pojawi się groteska, a to jest najbardziej niepożądany efekt w dramacie.

3.2 Sugestie dotyczące nauki dla chińskich sopranistek

Obecnie poziom światowej wokalistyki bardzo szybko się poprawia, szczególnie sopran jest w czołówce jej rozwoju, pojawia się wielu młodych debutantów. W Chinach było wiele wybitnych sopranowych, ale w ostatnich latach, w porównaniu z poziomem międzynarodowym, zostaliśmy daleko w tyle. W ciągu ostatnich lat, luka ta stała się szczególnie widoczna podczas krajowych i międzynarodowych konkursów wokalnych. Przez te lata na konkursach międzynarodowych pojawia się bardzo mało chińskich sopranistek, a nasza różnica w porównaniu z zagranicznymi wykonawcami jest wyraźna, co przede wszystkim wynika z różnic w podejściu do nauki. W tak dużym kraju jak Chiny, jest wiele utalentowanych sopranów, więc poziom chińskiej muzyki

wokalnej nie powinien odstawać od reszty świata. Dzięki wspólnym wysiłkom, będziemy jednak w stanie szybko nadrobić te zaległości.

W związku z problemami występującymi w obecnym chińskim nauczaniu śpiewu sopranowego, Autorka pragnie przedstawić kilka propozycji dotyczących dydaktyki tej specjalności w nowej erze:

1. Intensyfikacja ćwiczeń śpiewu w średnich i niskich rejestrach, szczególnie trening niskich rejestrów głosowych w połączeniu z rezonansem klatki piersiowej i śmiałości w używaniu głosu modalnego. Głos sopranu jest bardzo piękny, o czym zbyt często zapominamy. Koncepcja nauczania sopranu w Chinach przez długi czas opierała się na fałszu, a elementy głosu sopranowego stanowiły tabu. Fakty dowiodły jednak, że śpiewaniu falsetem w rejestrach średnich i niskich, w większych salach koncertowych dźwięk nie dociera wyraźnie do publiczności.

2. Pamiętajmy, aby nie śpiewać zbyt mocno. Nawet jeśli mamy silny głos, musimy nauczyć się kontrolować oddech. Tym bardziej osoby o lekkim głosie nie mogą zmuszać się do wydawania ciężkich dźwięków lub celowego jego obciążania. Śpiewając, starajmy się robić to w sposób jak najbardziej dla siebie komfortowy i odpowiadający naszym warunkom.

3. Nauczmy się wybierać odpowiedni repertuar wokalny. Nie wybierajmy wielkich utworów, aby popisać się swoimi umiejętnościami, jeśli dopiero się uczymy, w przeciwnym razie łatwo spowoduje to nieodwracalne uszkodzenia naszego głosu. Ten rodzaj urazu może nie pojawić się nagle, ale zwłaszcza po pewnym czasie od nauki utworów, które nie odpowiadają naszemu typowi głosu ani poziomowi, niektórzy wykonawcy odkrywają, że ich pierwotnie doskonałe warunki głosowe z powodu niewłaściwego sposobu treningu powoli się pogarszają. Wielu studentów pierwszego roku konserwatorium, którzy początkowo osiągalni doskonałe wyniki, po ukończeniu czwartego roku wciąż pozostają na poziomie z pierwszego roku lub nawet się cofają,

nie osiągając poziomu, który osiągnąć powinni. Jest to w dużej mierze spowodowane śpiewaniem utworów, które nie pasują do ich typu głosu lub wieku.

Obecnie Chiny nadal znajdują się w fazie rozwoju, a osoby profesjonalnie zajmujące się wokalistyką stanowią niewielki odsetek populacji. Rozwój dziedziny sztuki wokalne, jaką jest śpiew, wymaga dalszego wsparcia i pomocy ze strony Państwa i społeczeństwa. Chinska reforma edukacji wokalne to ogromne wyzwanie dla naszej nowej generacji pedagogów, wymagające nieustających wysiłków ze strony nie tylko naszego pokolenia, lecz i kilku kolejnych. Autorka niniejszej pracy ma nadzieję, że przyczyni się do poprawy koncepcji uczenia się chińskich wokalistów, zwłaszcza tych początkujących, wskazując im więcej i lepszych metod treningu wokálne, dzięki czemu pojawi się w Chinach więcej dobrych głosów i śpiewaków, którzy wyjdą za granicę i zwrócą się ku światu.

Zakończenie

Sopran liryczny, ze swoim delikatnym, czystym i bogatym w barwy głosem, jest często wybierany do przedstawiania postaci tragicznych w operach. Bohaterki te – takie jak Mimì z *La Bohème* Pucciniego, Antonia z *Opowieści Hoffmanna* Jacques’a Offenbacha, Desdemona z *Otella* Giuseppe Verdiego czy Zijun z *Żaloby* Shi Guangnan’a – wymagają nie tylko doskonałości technicznej, ale również niezwyklej wrażliwości interpretacyjnej. Problematyka kreowania tych postaci wynika z konieczności połączenia subtelnej ekspresji emocjonalnej z wyrazistym dramatyzmem, co stanowi wyjątkowe wyzwanie dla śpiewaczek o tym typie głosu. Sopran liryczny cechuje się ciepłym, zaokrąglonym brzmieniem, elastycznością oraz zdolnością do subtelnej legato, co sprawia, że jest idealnym narzędziem do ukazywania wrażliwych, delikatnych bohaterek. Jednak to właśnie te cechy stawiają przed śpiewaczką wyzwania w kontekście przedstawienia tragizmu. Postacie tragiczne wymagają nie tylko subtelności, ale także umiejętności oddania gwałtownych emocji, takich jak rozpacz

czy desperacja. Sopran liryczny, z natury miękki, musi znaleźć sposób na wprowadzenie odpowiedniej siły wyrazu bez utraty swojego charakterystycznego brzmienia. Wiele tragicznych momentów w operach wymaga od sopranu lirycznego osiągnięcia emocjonalnego punktu kulminacyjnego w wysokich rejestrach, co musi być wykonane z lekkością i płynnością, unikając napięcia i twardości. Kreowanie tragicznych postaci przez sopranów lirycznych wymaga precyzyjnego opanowania techniki wokalne. Tragiczne arie często zawierają długie frazy wymagające subtelnej legato i kontrolowanego pianissimo, które muszą być wykonywane z wielką precyzją. Sopran liryczny musi płynnie przechodzić między średnim a wysokim rejestrem, szczególnie w kulminacyjnych momentach dramatycznych, takich jak śmierć bohaterki czy wyraz desperacji. Równowaga między intensywnością a miękkością: Utrzymanie właściwego balansu między lirycznym brzmieniem a dramatycznym wyrazem jest kluczowe. Zbyt duże natężenie głosu może zakłócić delikatność postaci, podczas gdy zbyt delikatne wykonanie może osłabić siłę dramatyczną. Postacie tragiczne wymagają od śpiewaczki nie tylko biegłości technicznej, ale także głębokiej umiejętności interpretacji emocji bohaterki. Sopran liryczny musi nie tylko przekazać smutek czy ból, ale również subtelne niuanse emocjonalne, takie jak nadzieja, tęsknota czy rezygnacja. Bohaterki tragiczne często przechodzą przez szeroki wachlarz emocji – od delikatnej radości po głęboką rozpacz. Wyzwanie polega na ukazaniu tych zmian w sposób płynny i przekonujący. Zgodność z kontekstem dramaturgicznym: Każda scena operowa ma swoje miejsce w ogólnym rozwoju fabuły. Śpiewaczka musi uwzględnić kontekst dramatyczny, aby jej interpretacja była spójna z narracją.

Mimì jest archetypem delikatnej, tragicznej bohaterki. Jej aria „Sì, mi chiamano Mimì” wymaga subtelności i prostoty, a jednocześnie szczerości emocjonalnej. W finale, gdy Mimì umiera, sopran liryczny musi oddać całą jej wrażliwość i rezygnację, unikając nadmiernego patosu.

Antonia, chorowita młoda śpiewaczka, staje przed wyborem między miłością a sztuką. Aria „Elle a fui, la tourterelle” wymaga delikatności i smutku, podczas gdy

dramatyczne sceny z doktorem Miracle potrzebują intensywności emocjonalnej. Desdemona jest postacią pełną niewinności i miłości, co doskonale odpowiada brzmieniu sopranu lirycznego. W „Ave Maria” oraz w „Salce, salce” śpiewaczka musi oddać rezygnację bohaterki, jej modlitwę i przeczucie śmierci z najwyższą subtelnością. Reżyseria i współpraca z dyrygentem odgrywają kluczową rolę w kreowaniu tragicznych postaci. Wspólnie z reżyserem śpiewaczka może rozwijać gesty, mimikę i ruch sceniczny, które wspierają jej interpretację wokalną. Dyrygent natomiast pomaga śpiewaczce znaleźć odpowiednie tempa i dynamikę, które uwypuklą kluczowe emocje. Śpiewaczki wcielające się w tragiczne postacie muszą radzić sobie z psychologicznym ciężarem tych ról. Wielokrotne odgrywanie emocjonalnych scen może być obciążające, dlatego ważne jest, aby artystki znalazły równowagę między zaangażowaniem emocjonalnym a ochroną własnego dobrostanu psychicznego.

Kreowanie tragicznych postaci przez sopranów lirycznych w operach jest zadaniem wymagającym połączenia doskonałej techniki wokalne z głęboką wrażliwością emocjonalną i interpretacyjną. Sopran liryczny, dzięki swojej delikatności i bogactwu ekspresji, idealnie nadaje się do przedstawienia bohaterów pełnych wewnętrznego piękna i kruchości, takich jak Mimì, Antonia czy Desdemona. Wyzwania te, choć liczne, sprawiają, że role tragiczne stają się dla sopranu lirycznego nie tylko próbą artystyczną, ale także możliwością stworzenia niezapomnianego, wzruszającego portretu bohaterki. Dramatyczne postaci w literaturze operowej, takie jak Desdemona z *Otella*, Mimì z *La bohème*, Antonia z *Opowieści Hoffmanna* czy Zijun z *Żaloby*, są kluczowe, ponieważ ucieleśniają ludzkie emocje, konflikty i tragiczne losy, które angażują widza na introspektywnym i emocjonalnym poziomie. Poprzez swoje historie i muzyczne wyrazy, bohaterki te nie tylko odzwierciedlają uniwersalne prawdy o miłości, cierpieniu i śmierci, ale również wzbogacają literaturę operową o warstwę psychologiczną i liryczną. Ich dramatyczne losy stają się symbolem zarówno siły, jak i kruchości losów człowieka.

Bibliografia

1. Atlas, Allan W: Mimi's Death: Mourning in Puccini and Leoncavallo [J], *The Journal of Musicology*, vol. 14, no. 1, 1996, pp. 52–79.
2. Bloom Harold: *Polityka Szekspira* [M], Wydawnictwo Ludowe Jiangsu, 2008.
3. Bu Dawei: Spojrzenie na życie przez czerwone wino - Offenbach i jego operę „*Les Contes d'Hoffmann*” [J], *Miłośnicy Muzyki*, 2005(07)
4. Budden Julian: *Puccini-His Life and Works*[M], Oxford University Press, 2002
5. Bu Yun: Ojciec francuskiej operetki - Offenbach i jego romantyczna opera "*Les Contes d'Hoffmann*" [J], *Technologia Dźwięku*, 1997(06)
6. Cheng Zongzhang: Sprzeczne społeczeństwo, sprzeczni ludzie - Zijun i Juansheng [J], *Journal of Suzhou Vocational University*, 1997(01)
7. Chen Jie: Analiza wokalna arii operowej „*Me chiamano Mimi*” [J], *Muzyka Czas i Przestrzeń*, 2013(04)
8. Cui Sheng: Styl twórczy i charakterystyka muzyczna oper Pucciniego [J], *Literatura i sztuka popularna*, 2012(02)
9. Dong Rong: Tekst, postacie, znaczenia: interpretacja opery Verdiego *Otello* [M], *Ludowe Wydawnictwo Muzyczne*, 2018.
10. Gan Guonong: Tło literackie i styl muzyczny opery Verdiego *Otello* [J], *Poszukiwanie Muzyki (Journal of Sichuan Conservatory of Music)*. 2003(03)
11. Guo Ying: Studium porównawcze stylu artystycznego ról sopranowych w operach Verdiego i Pucciniego [J], *Drama House*, 2015(19)
12. Hao Miao: Język muzyczny tragedii klasycznej - opery Verdiego *Otello* i *Makbet* [J], *The Voice of the Yellow River*, 2010(20)
13. Hao Xingzi: Niezależność od zależności, zdeorientowana trzeźwość — próbna analiza sprzecznych postaci Zijun i Juanshenga w „*Żałobie*” [J], *Journal of Xuzhou Institute of Education*, 2000(02)
14. Haylock Julian: *Biografia Pucciniego* [M], Hunan Literature and Art Publishing House, 2016
15. Hu Peng: Wartość, płeć i rasa: kulturowe znaczenie chusteczki w *Otellu* [J], *Sztuki*

Teatralne, 2019(02)

16. Huang Cuilan: Badanie korzeni łatwowierności Othella - na przykładzie trzeciej sceny trzeciego aktu Otella [J], Journal of Guangdong Institute of Petrochemical Technology, 2014(02)
17. Huang Chengyi: „Żałoba”, która nigdy nie przemija [J], Singing the World, 2015(07)
18. Ibsen Henrik Johan: Dom dla lalek [M], Democracy and Construction Press
19. Jing Zuoren: Dziwaczne historie, nowe dramaty, magiczna muzyka - percepcja opery Offenbacha „*Les Contes d'Hoffmann*” [J], Opera, 2019(08)
20. Ju Qihong: Wielki Verdi a opera chińska - upamiętnienie 100-lecia śmierci Verdiego [J], Muzyka Ludowa, 2001
21. Kálló Zsuzsanna: Puccini's verismo and innovative style through the lense of la bohème[J], Studia Universitatis Babes-Bolyai – Musica, 2019(No.14)
22. Kerman Joseph: Verdi's "Otello," or Shakespeare Explained[J], The Hudson Review, 1953(Summer)
23. Kathy Minicozzi: Silly Stories of the Great Operas [J], Published in The Creative Collective, Jul 5, 2024, p1
24. Lan Dizhi: Nigdy nie wolno marzyć o przyszłości - „Żałoba” [J], Lu Xun Research Monthly, 1998(10)
25. Lawhead William F.: Historia filozofii [M], Wydawnictwo Przemysłu Lekkiego Chin, 2017.
26. Levin, Richard: Feminist Thematics and Shakespearean Tragedy, *PMLA*, vol. 103, no. 2, 1988, pp. 125–38.
27. Liang Xiaofeng: Analiza porównawcza różnic między operą chińską i zachodnią, Chińscy Artyści, 2020
28. Li Li: Rozwijanie dobrego stanu psychicznego podczas śpiewania, Capital Normal University, 2005.
29. Lin Xiaoyan, Yihai: Emocjonalna przemiana ról w śpiewie operowym - wizerunek Zijun w operze „Żałoba” [J], 2010(06)
30. Li Qian: Desdemona w operze Otello [D], Konserwatorium w Szanghaju, 2015
31. Liu Shirong: Mistrz opery Verdi [M], Szanghajskie Wydawnictwo Ludowe, 1999

32. Liu Shuang: Dlaczego opera wielbi Szekspira - na przykładzie kilku oper Verdiego [J], Miesięcznik Teatralny, 2008(01)
33. Liu Shuang: Lot na złotych skrzydłach: studium porównawcze twórczości operowej Verdiego i Pucciniego [M], Soochow University Press, 2020
34. Li Xiao: Dramat i estetyka dramatu [M], Sichuan People's Publishing House 1998
35. Lu Xun: Żałoba [M], China Workers Publishing House, 2012
36. Mariela Cvetić: Das unheimliche and women: The case of the tales of Hoffmann[J], Sound : international magazine for music, University of Belgrade, Faculty of Architecture, Department of ArchitectureNew, 2015(No.46)
37. Mertens Volker: Giacomo Puccini: Wohllaut, Wahrheit und Gefühl [M], East China Normal University Press
38. Meyer Barbara: Verdi [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2004
39. Muzyczne Ludowe Wydawnictwo: Style i gatunki muzyki zachodniej [M], Redaktor Naczelny Działu Redakcyjnego Ludowego Wydawnictwa Muzycznego, 1990
40. Nietzsche Friedrich Wilhelm: Narodziny tragedii [M], Pekin Październikowe Wydawnictwo Literatury i Sztuki, 2019
41. Pang Jie: Losy kobiet w twórczości operowej Verdiego na podstawie muzyki Desdemony i interpretacji jej arii [D], Xi'an Conservatory of Music .2009
42. Poetry Incarnate: Puccini's Mimì as metonymy and metaphor combined[M], Harvard University, Center for Hellenic Studies , 2018**Schopenhau**
43. Pourvoyeur Robert: Biografia Offenbacha [M], Renmin University of China Press, 2004
44. Qiu Sihui: Cechy artystyczne arii sopranowej w „*Les Contes d'Hoffmann*” Offenbacha [J], Świat Muzyki, 2011(04)
45. Qu Feng: Późny styl twórczości Verdiego - opera ciągła Otello [J], Sztuka Muzyczna (Journal of Shanghai Conservatory of Music). 2014 (03)
46. Riefer, Marcia: Instruments of Some More Mightier Member: The Constriction of Female Power in Measure for Measure, *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, no. 2, 1984, pp. 157–69.

47. Saul Bellow: Shakespeare w Wenecji, Wydawnictwo Ludowe, 2014.
48. Schopenhauer Arthur: Świat jako wola i wygląd [M], China Overseas Chinese Publishing House, 2017
49. Schwartz Arman: Puccini, in the Distance, *Cambridge Opera Journal*, vol. 23, no. 3, 2011, pp. 167–89.
50. Shakespeare William: Othello [M], Wydawnictwo Chińskiego Uniwersytetu Ludowego, 2008.
51. Siar Emily: The Taming of Manon and Mimi: Engaging with Women in Puccini's Operas[M], Public Deposited, 2014
52. Stehle, Maria, Beverly Weber: White Fragility and the White Gaze: Race, Gender, and Neoliberalism [J], Precarious Intimacies: The Politics of Touch in Contemporary Western European Cinema, Northwestern University Press, 2020
53. Sun Bo : Charakterystyka artystyczna melodii w tragicznych ariach z opery „Żałoba” - na przykładach arii „Niefortunne życie”, „Szum wiatru” i „Oстрым mieczem w serce” [J], Twórczość Muzyczna, 2016(04)
54. Sun Yu: Lu Xun [M], People's Daily Publishing House, 2019
55. Tian Jie: Charakterystyka artystyczna twórczości operowej Pucciniego [J], Edukacja artystyczna, 2011(07)
56. Tong Wen: Urok oper Pucciniego na podstawie postaci kobiecych w jego operach [J], Northern Music, 2018(02)
57. Ursachi Doina Dimitriu: The character mimi from the opera “la bohème” by Giacomo Puccini, the relationship between the libretto, Story and character, as a means of communication[J], International Journal of Communication Research, 2018(04)
58. Wang Guimei: Wyobrażanie bólu Zijun i pytanie o granice skruchy Juanshenga - narracyjna pustka w „Żałobie” [J], Ocena Arcydzieł, 2006(23)
59. Wang Meixuan: Analiza techniki wokalne w arii „Elle a fui, la tourterelle” [D], Yanbian University, 2016
60. Wang Lan: Nieszczęśliwe małżeństwo — Krótka analiza Otella [J], Journal of PLA Foreign Languages Institute, 1999(03)

61. Wang Ying: Orientacja werystyczna w tematyce i treści opery Pucciniego – Mali ludzie, wielki świat [J], Twórczość Muzyczna, 2015(09)
62. Wold Milo / Gary Martin / James Miller / Edmund Cykler: Dziesięć wykładów z historii muzyki zachodniej, World Book Publishing Company, 2015
63. Walther Jakob : Offenbach [M] Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 2004
64. Wu Chengcheng: Nowa koncepcja "egoizmu" Juanshenga i "płytkości" Zijun [J], Journal of Shanghai Normal University (wydanie z filozofii i nauk społecznych), 1985(01)
65. Xiao Zhang: Iluzja miłości własnej - relacja Otella i Desdemony [J], World Literature Review (wydanie dla szkolnictwa wyższego), 2018
66. Xu Lei: Analiza charakterystyki lirycznej opery „Żałoba” [J], Głos Żółtej Rzeki, 2010(04)
67. Xu Luyang: Powrót „*Les Contes d'Hoffmann*” [N], Music Weekly, 2013-02-06 (006)
68. Huang Haiquan, Yan Chunying: Charakterystyka muzyczna i interpretacja artystyczna opery „Żałoba” [J], Innovative Works in Classical Chinese Literature, 2021
69. Yang Heping: Duch komedii w twórczości operetki Offenbacha [J], Sztuka Śpiewu, 2019(02)
70. Yang Heping: Zaawansowana świadomość przyszłościowa i estetyczna treść twórczości wokalne Shi Guangnana [J], Sztuka Wokalna, 2017(06)
71. Yang Xuemin: Charakterystyka artystyczna i technika wokalna postaci kobiecych w operze Pucciniego [J], Occupational Time and Space, 2013(07)
72. Yan Yaoyan: Estetyka operetki Offenbacha [J], Literatura i sztuka popularna, 2013(02)
73. Ye Yumeng: Analiza wizerunku scenicznego trzech bohaterów „*Les Contes d'Hoffmann*” [J], Northern Music, 2018(21)
74. Yu Runyang: Historia ogólna muzyki zachodniej [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, red., 2001
75. Yuan Tong: Kobięce wizerunki w operach chińskich i zagranicznych - na przykładach Mimì z opery „Hafciarka” i Zijun z opery „Żałoba” [J], Drama House,

2020(18)

76. Yu Liyi: Przenikanie elementów orientalnych do opery Pucciniego [D], Shandong Normal University, 2013
77. Zhang Yunqing: Analiza muzyki operowej [M], Higher Education Press, 2004
78. Zhang Qian (red.): Kurs estetyki muzycznej [M], Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, 2002.
79. Zhang Hua: Mentor i wojownik, tchórz i niewidzialne złe dziecko - wizerunek Juanshenga z perspektywy relacji płciowych w „Żałobie” [J], Lu Xun Research Monthly, 2019(02)
80. Zhang Siyang: Słownik Shakespeare’ański [M], Wydawnictwo Handlu Zagranicznego, 2001
81. Zhang Weijia: Analiza arii „Me chiamano Mimi!” hafciarki Mimi z opery *La Bohème* [J], Drama House, 2014(12)
82. Zhang Xin: Charakterystyka twórcza opery „*Les Contes d'Hoffmann*” i analiza arii bohaterki [J], Literatura i sztuka popularna, 2013(04)
83. Zhao Menghe, Zhao Qian: Interpretacja utworu pośmiertnego Offenbacha - opery „*Les Contes d'Hoffmann*” [J], Życie Muzyczne, 2006(10)
84. Zhuo Guangping, Yue Hanfei,: Perspektywa autonarracji i dyskursu ukrytego - dyskurs autonarracyjny Juanshenga w „Żałobie” Lu Xuna [J], Journal of Shaoxing University of Arts and Sciences (Humanities and Social Sciences, 2018(01)