

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina: sztuki muzyczne
dyscyplina artystyczna: wokalistyka

Jintang Luo

**Weryzm jako źródło idei muzycznych i dramatycznych w
operze – na przykładzie włoskiej opery *Cyganeria* i chińskiej
oper *Smutek***

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Promotor: prof. dr. hab. Robert Cieśła

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 odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *„Weryzm jako źródło idei muzycznych i dramatycznych w operze – na przykładzie włoskiej opery „Cyganeria” i chińskiej opery „Smutek”*” 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

STRESZCZENIE	5
WSTĘP	6
1. GENEZA BADAŃ	6
2. ZNACZENIE BADAŃ	8
3. PRZEGLĄD BADAŃ	8
4. SCHEMAT PRACY	11
5. METODOLOGIA BADAWCZA	12
5.1 Analiza dokumentów	12
5.2 Metoda badań porównawczych	12
5.3 Metoda analizy muzycznej	12
ROZDZIAŁ 1. PRZEGLĄD WERYZMU I OPERY WERYSTYCZNEJ	13
1.1. PRZEGLĄD WERYZMU	13
1.1.1 Pojęcie i historia weryzmu	13
1.1.2 Reprezentatywni przedstawiciele i dzieła weryzmu	14
1.1.3 Estetyczna charakterystyka weryzmu	15
1.2 PRZEGLĄD OPERY WERYSTYCZNEJ	16
1.2.1 Pojęcie i historia opery werystycznej	16
1.2.2 Reprezentatywne postacie i dzieła opery werystycznej	18
1.2.3 Cechy estetyczne opery werystycznej	20
ROZDZIAŁ 2. WERYZM JAKO ŹRÓDŁO MYŚLI MUZYCZNEJ I DRAMATURGICZNEJ W OPERZE	23
2.1: WERYZM JAKO ŹRÓDŁO MYŚLI MUZYCZNEJ W OPERZE	23
2.1.1 Cechy weryzmu w ariach	23
2.1.2 Cechy weryzmu w duecie	24
2.1.3 Cechy weryzmu w scenach chóralnych	25
2.1.4 Cechy werystyczne partii instrumentalnej	26
2.1.5 Weryzm fabuły	27
ROZDZIAŁ 3. WERYZM JAKO ŹRÓDŁO IDEI MUZYCZNYCH I DRAMATYCZNYCH W OPERZE	
CYGANERIA	29
3.1: PUCCINI I CYGANERIA	29
3.1.1 Tło kompozycji Cyganerii	29
3.1.2 Fabuła Cyganerii	29
3.2 WERYZM JAKO ŹRÓDŁO MYŚLI MUZYCZNEJ W CYGANERII	30
3.2.1 Cechy weryzmu w ariach Pucciniego	34
3.2.2 Cechy weryzmu w duecie	42
ROZDZIAŁ 4. WERYZM JAKO ŹRÓDŁO MUZYCZNYCH I DRAMATYCZNYCH IDEI W OPERZE	
SMUTEK	54
4.1 LU XUN, SHI GUANGNAN I SMUTEK	54
4.1.1 Lu Xun i powieść Smutek	54
4.1.2 Shi Guangnan i opera Smutek	55
4.2 WERYZM JAKO ŹRÓDŁO MYŚLI MUZYCZNEJ W SMUTEK	59
4.2.1 Cechy weryzmu arii	60
4.2.2 Cechy weryzmu w duecie	80
4.2.3 Cechy weryzmu w chórze	88
4.2.4 Cechy werystyczne muzyki w operze Smutek	90
4.3 WERYZM JAKO ŹRÓDŁO IDEI DRAMATYCZNYCH W OPERZE SMUTEK	90
4.3.1 Cechy werystyczne tematu	90
4.3.2 Cechy werystyczne dramatu	91
ZAKOŃCZENIE	93

BIBLIOGRAFIA.....	96
PODZIĘKOWANIA	100

Streszczenie

W jaki sposób weryzm jako źródło myśli muzycznej znajduje odzwierciedlenie w operze? Niniejsza rozprawa skoncentrowana jest na problematyce idei weryzmu w muzyce europejskiej i chińskiej na wybranych przykładach jakimi są G.Puccini'ego *Cyganeria* i chińska opera Shi Guangnan'a *Smutek*. W części wstępnej rozprawy wyjaśniono szereg zagadnień takich jak: istota, zakres i metodologia badań. W pierwszym rozdziale zostało przedstawione przede wszystkim tło powstania idei realizmu, a także przełożenie jej na muzykę - weryzm. W rozdziale drugim, został podsumowany sposób ucieleśnienia realizmu jako źródła myśli muzycznej i dramatycznej w operach. Rozdział trzeci dotyczy realizacji idei realizmu w operze G. Pucciniego *Cyganeria*. Rozdział czwarty koncentruje się na ucieleśnieniu weryzmu jako źródła myśli muzycznej i dramatycznej w operze Shi Guangnan'a *Smutek*. W części końcowej autor porównuje różnice i podobieństwa między muzyką werystyczną i myślą dramatyczną w dwóch operach: zachodniej *Cyganerii* i chińskiej operze *Smutek*. Ostatecznie podkreślane są różnice i powiązania między muzyką, a dramatem wraz z wnioskami badawczymi.

Słowa kluczowe: muzyka werystyczna; dramat werystyczny; „Cyganeria”; „Smutek”

Wstęp

1. Geneza badań

W latach siedemdziesiątych XIX wieku, po zakończeniu zjednoczenia Włoch, wzrosły niepokoje społeczne na bazie różnic pomiędzy między drobną i średnią burżuazją, chłopami a właścicielami ziemskimi. Literatura romantyczna, która odzwierciedlała ideały ruchu odrodzenia narodowego, straciła na znaczeniu i wskazywała tendencję schyłkową. W tym okresie we Włoszech popularny stał się determinizm Taine'a i eksperymentalna nauka stworzona przez Galileusza, inspirując pisarzy do poszukiwania nowych sposobów przedstawiania rzeczywistości. We Francji, Anglii i Rosji dzieła Balzaca, Dickensa i Gogola wyznaczyły wzór realizmu. Włochy nie pozostały obojętne na te tendencje, dlatego w literaturze włoskiej pojawił się nurt realizmu, którego najważniejszą szkołą był weryzm¹.

Weryzm jako gatunek w literaturze włoskiej, a później w operze, był popularny na przełomie XIX i XX wieku. W literaturze bardzo dobitnie reprezentowany w twórczości włoskiego pisarza sycylijskiego Giovanniego Vergiego. Artyści tworzący w nurcie realizmu uważali, że fakty z prawdziwego życia są najważniejsze, a dzieła sztuki powinny odzwierciedlać życie ludzi z niskich warstw społecznych, ukazując poprzez wady i zalety prawdziwy obraz ówczesnego społeczeństwa.

Literacki nurt realizmu wywarł wielki wpływ na świat muzyczny i pod tym wpływem rozpoczęto tworzenie nowych dzieł. W 1889 roku pierwsza opera realistyczna *Cavalleria Rusticana* (Rycerskość wieśniacza) Mascagniego otrzymała pierwszą nagrodę w drugiej edycji konkursu Sonzogno² i nawet Verdi był pod wrażeniem tego dzieła uważając, że kompozytor stworzył bardzo ciekawy, skuteczny i pełen wyrazu styl. Od tego czasu szereg włoskich kompozytorów poszło w tym kierunku. Jednym z wybijających się był na pewno Ruggiero Leoncavallo ze swoimi *I Pagliacci* (Pajacami). Na oddziaływanie idei realizmu nie był też obojętny mistrz opery Puccini. Wpływ ten jest widoczny w jego dziełach takich jak: Tryptyk - *Il tabarro* (Płaszcz), *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*; *La Bohème* (Cyganeria) czy *Tosca*³. We Francji weryzm również wpłynął na kompozytorów. Reprezentatywne są tu dzieła *La*

1 Dział Redakcyjny Encyklopedia Chin (1982) *Encyklopedia Wydawnictwo Chin, Literatura obca 2*; [M].

2 Yu Runyang (2001) *Historia Zachodniej Muzyki*; [M] Szanghaj: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne.

3 Abbott Caroline (USA), Roger Parker (UK) (2020) *Historia Opery – 400 letni bankiet audiowizualny oraz miniatura Zachodniej Kultury*; [M] Beijing: Chińskie Wydawnictwo Huabao.

Navarrise (spolszczony tytuł – *Dziewczyna z Navarry* – tłum.wł.) Jules’a Emille Masseneta (1842-1912) oraz *Louise* Gustawa Charpentiera (1860 – 1956)⁴.

Omawiając rolę weryzmu jako źródła inspiracji dla muzyki i dramatu w operze poniższa praca koncentruje się głównie na dwóch przykładach: włoskiej operze *Cyganeria* oraz chińskiej operze *Smutek*. Przedmiotem badania są cechy muzyczne i koncepcje dramaturgiczne, chrakteryzujące w/w dzieła. Do nagrania zostały wybrane następujące fragmenty:

- aria Rodolfo z I aktu opery G.Pucciniego *Cyganeria* „Che gelida manina” (ta rączka taka zimna - tłum. wł.) - 4’37’’
- duet Rodolfo & Mimi z I aktu opery G.Pucciniego *Cyganeria* „O soave fanciulla”, (Och śliczna dziewczyno - tłum.wł.) - 3’50’’
- duet Rodolfo & Mimi z IV aktu opery G.Pucciniego *Cyganeria* „In un coupe?” (w powozie? - tłum. wł.) - 4’15’’
- duet Rodolfo & Mimi z IV aktu opery G.Pucciniego *Cyganeria* „Sono andati?” (Czy odeszli? - tłum. wł.) - 5’41’’
- aria Juan Sheng z I aktu opery Shi Guangnan *Smutek* „她夺走了我的心” (Odebrała mi serce - tłum. Marcin Łochowski) - 3’20’’
- aria Juan Sheng z II aktu opery Shi Guangnan *Smutek* „金色的秋光” (Złoty blask jesieni - tłum. Marcin Łochowski) - 3’53’’
- aria Juan Sheng z III aktu opery Shi Guangnan *Smutek* „生活啊生活” (Życie, ach życie - tłum. Marcin Łochowski) - 3’10’’
- aria Juan Sheng z III aktu opery Shi Guangnan *Smutek* „刺向我心头的一把剑” (Ostry miecz przebijający moje serce - tłum. Marcin Łochowski) - 4’43’’
- duet Juan Sheng & Zi Jun z I aktu opery Shi Guangnan *Smutek* „紫藤花” (Kwiat glicynii - tłum. Marcin Łochowski) - 3’13’’
- duet Juan Sheng & Zi Jun z III aktu opery Shi Guangnan *Smutek* „可怕的沉默” (Przerażająca cisza - tłum. Marcin Łochowski) - 3’15’’
- duet Juan Sheng & Zi Jun z III aktu opery Shi Guangnan *Smutek* „我们不能离分” (Nie możemy się rozdzielić - tłum. Marcin Łochowski) - 2’03’’

⁴ Grout Donald Jay, Claude Pallisca (2010) *Historia Muzyki Zachodu - Wydanie szóste*; [M] Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne.

2. Znaczenie badań

Studia nad weryzmem jako źródłem inspiracji dla muzyki i dramatu w operze były niejednokrotnie źródłem badawczym, ale posiadają istotną wartość teoretyczną, praktyczną i kulturową, jeżeli uwzględniają dodatkowo element muzyki azjatyckiej. Weryzm to jeden z kierunków twórczości artystycznej, opierający się na prądzie intelektualnym, powszechnym pod koniec XIX wieku i na początku XX wieku we włoskiej operze i literaturze. Zarówno ówcześni włoscy pisarze, dramaturdzy, kompozytorzy, jak i ludzie sztuki z innych krajów i regionów znajdowali się pod jego wpływem. Poniższa dysertacja, rozpoczynając z punktu narodzin weryzmu, analizuje elementy środków wyrazu muzyki i dramatu. Ponadto, poprzez porównanie dzieł z różnych kręgów kulturowych, omawia występujące pomiędzy nimi różnice i podobieństwa.

Po drugie, w aspekcie praktycznym w pracy pojawiają się wskazówki wykonawcze, które odnoszą się zarówno do wymogów, tradycji jak i problematyki techniki wokalne.

Na koniec ujęty został także aspekt kulturowy. Ciekawym wątkiem jest poruszona kwestia, jak bardzo prąd twórczości, obecny w literaturze i muzyce Zachodu, pojawił się w muzyce chińskiej? Jakie ma przełożenie na twórczość operową i w jaki sposób jest realizowany? Porównanie na wybranych przykładach ma za zadanie pokazać, jakie elementy można uznać za inspirację obcym kulturowo trendem, a co wynika z rodzimych wpływów muzyki azjatyckiej.

3. Przegląd badań

Chińskie i zagraniczne prace badawcze w wybranym temacie koncentrują się głównie na czterech aspektach:

- pierwszy z nich dotyczy werystycznych dzieł operowych, tworzonych przez różnych kompozytorów oraz studiów porównawczych pomiędzy operą werystyczną a innymi operami. Do głównych prac badawczych zaliczają się m.in.: praca William Seth Brooke'a *Verismo in Italian art song: A comparative analysis of veristic literature, opera and art song*⁵, praca Dai Xin zatytułowana *Porównanie wizerunków*

⁵ William Seth Brooke (2015) *Verismo in Italian art song: A comparative analysis of veristic literature, opera and art song* (Verismo w włoskiej pieśni artystycznej: Analiza porównawcza literatury werystycznej, opery i pieśni artystycznej – tłum.wł.); Pro Quest Dissertations Publishing, University of Washington Press.

emocjonalnych bohaterów w realistycznych operach Verdiego i w werystycznych operach Pucciniego⁶, praca Zsuzsanna Kálló'a *Puccini's Verismo and Innovative style the lense of La Bohème*⁷, praca Chacon Victor'a "*Verismo*" in the works of Gian Carlo Menotti: A comparison with late nineteenth century Italian opera⁸. oraz praca Schwartz Arman i Emanuele Senici'a *Giacomo Puccini and His World* ⁹.

- drugi aspekt związany jest ze studiami dotyczącymi elementów uniwersalnych, w oparciu o panujące ówczesnie tendencje społeczne i estetykę. Do głównych studiów należą m.in. praca Li Dan pod tytułem *Odczytywanie autentyczności we włoskiej operze werystycznej*¹⁰, praca Andreas Giger *Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term*¹¹, praca Adriana Guarneri Corazzol *Opera and verismo: Regressive points of view and the artifice of alienation* ¹², praca Wang Ying *Krótką analiza związków pomiędzy włoską filozofią realizmu w literaturze a operą werystyczną*¹³, W dalszej kolejności, prace To Shuk Chi *Redefining Italian Verismo Opera Through the Performative Perspective*¹⁴, De Sanctis *Literary realism and verismo opera*¹⁵, Ji Yeon Lee *Climax building in Verismo Opera*¹⁶, Sylvester Jane *Spectacles of Sensational Science: Locating the "Real" Bodies of Verismo Opera 1880-1926*¹⁷, Mary Lou Vetere - *Italian opera from Verdi to Verismo: Boito and la Scapigliatura*¹⁸, Alan Mallach *The*

6 Dai Xin (2012) *Porównanie wizerunków emocjonalnych bohaterów w „realistycznych” operach Verdiego i w „werystycznych” operach Pucciniego*; [M] Uniwersytet Pedagogiczny w Pekinie Press.

7 Zsuzsanna Kálló (2019) *Puccini's Verismo and Innovative style the lense of La Bohème* (Werystyczny i innowacyjny styl Pucciniego przez pryzmat "La Bohème"- tłum. wł.); [J] Studia Universitatis Babes-Bolyai (64-1) 239-259.

8 Chacon Victor (1991) "*Verismo*" in the works of Gian Carlo Menotti: A comparison with late nineteenth century Italian opera ("Werismo" w twórczości Gian Carlo Menottiego: Porównanie z operą włoską z końca XIX wieku -tłum.wł.); Pro Quest Disserstations Publishing, University of Washington Press.

9 Schwartz Arman i Emanuele Senici (2016) *Giacomo Puccini and His World* (Giacomo Puccini i jego świat – tłum. wł.); Princeton University Press.

10 Li Dan (2016) *Odczytywanie „autentyczności” we włoskiej operze werystycznej*; „Tworzenie Muzyki” nr 4, 151-152.

11 Andreas Giger (2007) *Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term* (Weryzm: Pochodzenie, wypaczenie i odkupienie pojęcia terminu operowego – tłum.wł.); Journal of the American Musicological Society 60 (2): 271–315.

12 Adriana Guarneri Corazzol (1993) *Opera and verismo: Regressive points of view and the artifice of alienation*. (Opera i werismo: Regresywne punkty widzenia i sztuczność alienacji – tłum. wł.); Cambridge Opera Journal (5-1):39-53.

13 Wang Ying (2013) *Krótką analiza związków pomiędzy włoską filozofią weryzmu w literaturze a operą werystyczną*; Gazeta Instytutu Sztuki Armii Ludowo Wyzwolenczej 4, 84-87.

14 To Shuk Chi (2016) *Redefining Italian Verismo Opera Through the Performative* (Nowa definicja włoskiej opery werystycznej przez pryzmat perspektywy performatywnej – tłum.wł.); Perspective ProQuest Dissertation Publishing.

15 De Sanctis (1983) *Literary realism and verismo opera* (Realizm literacki i opera werystyczna – tłum.wł.); ProQuest Dissertation Publishing.

16 Ji Yeon Lee (2020) *Climax building in Verismo Opera: Archetype and Variants* (Budowanie kulminacji w operze werystycznej: Archetyp i warianty – tłum.wł.); Music Theory Online 26 (2).

17 Sylvester Jane (2021) *Spectacles of Sensational Science: Locating the "Real" Bodies of Verismo Opera 1880-1926* (Spektakle wrażeniowości: Lokalizowanie „prawdziwych” postaci w operze werystycznej w latach 1880-1926 – tłum.wł.); ProQuest Dissertation Publishing.

18 Mary Lou Vetere (2010) *Italian opera from Verdi to Verismo: Boito and la Scapigliatura* (Włoska opera od Verdiego do weryzmu: Boito i la Scapigliatura – tłum. wł.); Thesis (Ph.d) State University of New York at Buffalo.

Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915 [Review of the autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915]¹⁹, 1890-1915.

- trzeci aspekt koncentruje się na interpretacji oraz analizie reprezentatywnych dla włoskiego weryzmu dzieł operowych. Do głównych prac badawczych w tym zakresie zaliczamy m.in.: pracę Matteo Sansone *The "Verismo" of Ruggero Leoncavallo: A Source Study of "I Pagliacci"*²⁰, pracę Chen Xin pod tytułem *Wizerunek Tonio w werystycznej operze „Pajace”*²¹, pracę Li Na *O powstaniu włoskiej opery werystycznej na przykładzie dwóch dzieł operowych „Cavalleria Rusticana (Rycerskość Wieśniacza)” oraz „I Pagliacci (Pajace)”*²², pracę Fan Ping *Muzyczny i dramatyczny czar dzieła reprezentującego operę werystyczną „Cavalleria Rusticana (Rycerskość Wieśniacza)”*²³, pracę Xia Hui *Pionier weryzmu w operze Pietro Mascagni i jego „Cavalleria Rusticana (Rycerskość Wieśniacza)”*²⁴, Nannetti Remo Lorenzo *Italian "verista" opera libretti, 1890-1920: A historical, structural and statistical survey*²⁵, Jiu Fengli *Muzykologiczna analiza utworu opery werystycznej Pajace*²⁶, Hiller Jonathan *Verismo Through the Genres, or "Cavallerie rustiane"- The Delicate Question of Innovation in the Operatic Adaptations of Giovanni Verga's Story and Drama Domenico Monleone (1907)*.²⁷

- czwarty aspekt dotyczy studiów nad estetyką, wyrazem artystycznym, stylem i sposobem komponowania w operach werystycznych Pucciniego. Do prac badawczych związanych z tym tematem zaliczają się m.in.: Hilmi Yazici *The View of Realism In The Art of Opera: Verismo*²⁸, Liu Yu *Wartości estetyczne w werystycznych operach*

19 Alan Mallach (2007) *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915* [Review of the autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915] (Jesień włoskiej opery: Od weryzmu do modernizmu, 1890-1915 [Recenzja książki Jesień włoskiej opery: Od weryzmu do modernizmu, 1890-1915] - tłum.wł.); Opera News 72 (6), 84 – Metropolitan Opera Guild Inc.

20 Matteo Sansone (1989) *The "Verismo" of Ruggero Leoncavallo: A Source Study of "Pagliacci"* ("Verismo" Ruggera Leoncavallo: Studium źródeł opery "Pajace" - tłum.wł.); Oxford University Press (70-3):342-362.

21 Chen Xin (2018) *Wizerunek Tonio w werystycznej operze „Pajace”*; Uniwersytet Pedagogiczny QuFu.

22 Li Na (2009) *O powstaniu włoskiej opery werystycznej na przykładzie dwóch dzieł operowych „Rycerskość Wieśniacza” oraz „Pajace”*; Chińska Edukacja Zagranicą tom drugi S1 371-371.

23 Fan Ping (2009) *Muzyczny i dramatyczny czar dzieła reprezentującego operę werystyczną „Rycerskość Wieśniacza”*; Yishu baijia 25(2), 198-199

24 Xia Hui (2016) *Pionier weryzmu w operze Pietro Mascagni i jego „Rycerskość Wieśniacza”*; [J] Chińskie Expo Narodowe 14, 192-193.

25 Nannetti Remo Lorenzo (1984) *Italian "verista" opera libretti, 1890-1920: A historical, structural and statistical survey* (Włoskie libretta oper werystycznych, 1890-1920: Badanie historyczne, strukturalne i statystyczne - tłum.wł.); University of Glasgow (United Kingdom) ProQuest Dissertations Publishing.

26 Ju Fengli (2010) *Muzykologiczna analiza utworu opery werystycznej „Pajace”*; Uniwersytet w Shandong.

27 Hiller Jonathan (2009) *Verismo Through the Genres, or "Cavallerie rustiane"- The Delicate Question of Innovation in the Operatic Adaptations of Giovanni Verga's Story and Drama Domenico Monleone (1907)* (Weryzm w różnych gatunkach, czyli „Cavalleria rusticana” - Delikatna kwestia innowacji w operowych adaptacjach opowiadania i dramatu Giovanniego Vergi autorstwa Domenico Monleone (1907) - tłum.wł.); [J] Carte Italiane, 2(5).

28 Hilmi Yazici (2015) *The View of Realism In The Art of Opera: Verismo* (Pogląd na realizm w sztuce operowej: verismo - tłum.wł.); International Journal of Technical Research and Applications e-ISSN:2320-8163.

Pucciniego²⁹, Man Xinying *Kiedy miłość i życie stają się bazą dzieła operowego – O autentyczności oper werystycznych Pucciniego*³⁰, Xie Dan *Analiza wizerunku artystycznego Mimi z opery werystycznej Pucciniego „Cyganeria”*³¹, Chen Jianing *Spojrzenie na styl artystyczny weryzmu operowego poprzez syntezę fabuły i muzyki w operze Pucciniego „Tosca”*³², Wang Ying *Tendencje – przeciętni ludzie, wielki świat w treści oper werystycznych Pucciniego*³³, Lyu Cuicui *Studium nad budową wizerunku i dydaktyką śpiewu werystycznych bohaterów oper Pucciniego na przykładach Mimi, Toski i Liu*³⁴, Wang Ying *Charakterystyki artystyczne oper werystycznych Pucciniego na przykładach Cyganerii, Toski, Madame Butterfly*³⁵, Liu Min *Studium nad weryzmem w operach Pucciniego*³⁶, Schwartz Arman *Rough Music: Tosca and Verismo Reconsidered. 19th Century Music*³⁷.

4. Schemat pracy

Dysertacja składa się z czterech rozdziałów:

W pierwszym rozdziale przedstawiany jest opis weryzmu oraz opery werystycznej, a co za tym idzie: definicja weryzmu, historia oraz cechy charakterystyczne, jak również, historia i cech opery werystycznej.

W drugim rozważane są aspekty, dotyczące weryzmu postrzeganego jako inspiracja dla muzyki i dramatu w operze *Cyganeria*. Przedmiotem analizy są znajdujące się w utworze idee werystyczne tematy muzyczne oraz charakterystyczne dla weryzmu techniki kompozytorskie.

Trzeci rozdział dotyczy studium nad weryzmem, postrzeganym jako inspiracja dla muzyki i dramatu operowego w operze *Smutek*. W tej części analizie poddane są kwestie motywów muzycznych, techniki kompozytorskiej i elementów kreacji postaci.

29 Liu Yu (2014) *Wartości estetyczne w werystycznych operach Pucciniego*; Muzyka na Północy 17, 126.

30 Man Xinying (2011) *Kiedy miłość i życie stają się bazą dzieła operowego – O autentyczności oper werystycznych Pucciniego*; Opera 11, 66-71.

31 Xie Dan (2011) *Analiza wizerunku artystycznego Mimi z opery werystycznej Pucciniego „Cyganeria”*; Expo Historii: Teoria 5, 30-31.

32 Chen Jianing (2020) *Spojrzenie na styl artystyczny weryzmu operowego poprzez syntezę fabuły i muzyki w operze Pucciniego „Tosca”*; Spojrzenie 8, 162-164.

33 Wang Ying (2015) *Tendencje – przeciętni ludzie, wielki świat w treści oper werystycznych Pucciniego*; Wielki Świat: Tworzenie muzyki 9, 160-162.

34 Lyu Cuicui (2014) *Studium nad budową wizerunku i dydaktyką śpiewu werystycznych bohaterów oper Pucciniego na przykładach Mimi, Toski i Liu*; Uniwersytet Pedagogiczny w Jiangxi.

35 Wang Ying (2012) *Charakterystyki artystyczne oper werystycznych Pucciniego na przykładach Cyganerii, Toski, Madame Butterfly*; Akademia Sztuk Pięknych w Nanjing.

36 Liu Min (2009) *Studium nad weryzmem w operach Pucciniego*; Muzyka na Północy 4, 29-30.

37 Schwartz Arman (2008) *Rough Music: Tosca and Verismo Reconsidered. 19th Century* (Ekspresyjna muzyka: Tosca i werismo ponownie rozważone. Muzyka XIX wieku – tłum.wł.); Music 31(3), 228-244.

Rozdział czwarty odnosi się, w świetle wspomnianych powyżej ustaleń, do analizy porównawczej, zawierającej wyszczególnienie różnic i podobieństw pomiędzy włoską operą *Cyganeria* a chińską operą *Smutek*. Następnie przedstawiona jest analiza struktury budowy, wybranych postaci, wymogów wykonawczych.

5. Metodologia badawcza

5.1 Analiza dokumentów

Metoda analizy dokumentów to metoda argumentowania, wyjaśniania i rozwiązywania problemów poprzez analizę i badanie dokumentów (książek, archiwów, materiałów, plików, itp.). Poniższe opracowanie, poprzez gromadzenie literatury, w tym także licznych poszukiwań online, opiera się na generalnym omówieniu istoty opery werystycznej. Ponadto poniższe opracowanie, w oparciu o solidne podstawy związanych z tematem pracy monografii, prac dyplomowych, artykułów, referatów konferencyjnych czy innych źródeł literatury przedmiotu, stara się dokonać analizy nurtu jakim był weryzm, stanowiący podstawę inspiracji dla muzyki i dramatu operowego na przykładach oper *Cyganeria* i *Smutek*.

5.2 Metoda badań porównawczych

Metoda porównawcza polega na analizie różnic i podobieństw pomiędzy studiowanymi obiektami. W poniższej pracy dokonane zostało porównanie dwóch oper: zagranicznej i chińskiej, ze szczególnym uwzględnieniem cech weryzmu. Odnaleziono różnice i podobieństwa pomiędzy chińską i zagraniczną operą werystyczną. Ponadto pogłębiono studium nad inspiracją dla muzyki i dramatu operowego jaką jest weryzm.

5.3 Metoda analizy muzycznej

Metoda analizy muzycznej jest szczególną metodą badawczą i skupia się na analizie wybranych fragmentów obu dzieł pod względem: struktury utworu, harmonii, melodii, rytmu, akompaniamentu, dopasowania instrumentów muzycznych, technik kompozytorskich, wymogów wykonawczych, trudności partii, istotnych elementów kreacji postaci.

Rozdział 1.Przegląd weryzmu i opery werystycznej

1.1. Przegląd weryzmu

1.1.1 Pojęcie i historia weryzmu

Termin weryzm (it. verismo) odnosi się do prądu intelektualnego, który pojawił się we włoskiej literaturze pod koniec lat 70-tych XIX wieku. Weryzm trwał blisko 30 lat, od końca lat 70-tych XIX wieku do początków wieku XX.

Początki ducha i historii weryzmu najwcześniej sięgają XIX-to wiecznego realizmu krytycznego, który narodził się jako krytyczna filozofia literacka w latach 20-tych XIX wieku. W latach 30-tych i 40-tych XIX wieku, wraz z postępującym w kręgach intelektualnych słabnięciem myśli romantyzmu, realizm krytyczny zaczął rozprzestrzeniać się na terenie całej Europy. Francja jest kolebką literatury realizmu krytycznego, który wywarł wielki wpływ na rozwój światowej literatury w drugiej połowie XIX-go wieku. Wtedy we francuskiej literaturze pojawili się wybitni pisarze jak Gustaw Flaubert (1821-1880) i Emil Zola (1840-1902), którzy stali się reprezentantami filozofii „naturalizmu”. W istocie idee naturalizmu stanowiły jedną z odmóg filozofii krytycznego realizmu, bezpośrednio oddziałując na włoską literaturę i przyczyniając się do powstania naturalistycznego ruchu literackiego na Sycylii, aby następnie stać się źródłem włoskiej opery werystycznej z przełomu XIX -go i XX-go wieku.

W roku 1870 nastąpiło zjednoczenie Włoch. Zjednoczenie kraju nie zapewniło jednak ludziom oczekiwanego polepszenia egzystencji, a owoce zwycięstwa zostały zagarnięte przez burżuazję oraz wielkich posiadaczy ziemskich. Taki stan społeczeństwa w bezpośredni sposób został odzwierciedlony w ówczesnej literaturze. Pisarze zdawali sobie sprawę, iż w tym czasie literatura romantyczna utraciła już realne znaczenie, stopniowo wchodząc w fazę schyłkową. Pod wpływem francuskiego naturalizmu literaci zaczęli propagować obraz codziennego życia społecznego, opartego na realnej tematyce, gdzie w głównej roli występowali zwykli ludzie. Porzucono tworzenie literatury, których głównymi postaciami byli: cesarze, królowie, magnateria, szlachta. Taki prąd intelektualny w literaturze nazwano weryzmem. Od

francuskiego naturalizmu odróżniało go to, iż przedmiotem zainteresowania byli głównie pochodzący z niskich klas społecznych biedacy i nieszczęśliwi ludzie³⁸.

1.1.2 Reprezentatywni przedstawiciele i dzieła weryzmu

Do głównych przedstawicieli włoskiego weryzmu zaliczają się Luigi Capuana (1839-1925) oraz Giovanni Verga (1840-1922). Luigi Capuana jest postrzegany jako inicjator weryzmu, natomiast Giovanni Verga jako jeden z jego najwybitniejszych przedstawicieli.

Capuana był tą postacią, która wypromowała pojęcie weryzmu. Był zwolennikiem bezpośredniego opisywania życia rzeczywistych ludzi i podkreślał, iż koniecznym jest, by tak jak media, opisywać realne wydarzenia. Stawiał też tezę, iż literatura powinna cechować się naukowością, pisarze zaś powinni tworzyć, w oparciu o swoje odkrycia i obserwacje w dziedzinie praw naturalnych, reguł w przyrodzie i społeczeństwie. Tym samym powinni opisywać realne życie³⁹. Bazując na absorbowaniu francuskiego naturalizmu, włoski weryzm przekształcił się w wyjątkową dla Włoch szkołę literacką⁴⁰. Luigi Capuana był teoretykiem weryzmu w literaturze oraz autorem następujących prac: *Nowoczesny dramat włoski*; *Studia nad nowoczesną literaturą*; *O sztuce*; *Współczesna różnorodnośćizmów*⁴¹. Równocześnie był autorem powieści *Margrabia di Roccaverdina*, w której przedstawił opis życia w nędzy, w na wpół feudalnej sycylijskiej wsi. W roku 1877 Capuana przeprowadził się do Mediolanu, gdzie wraz z Giovannim Vergą stał się pionierem i głównym propagatorem idei weryzmu.

Giovanni Verga był przede wszystkim pisarzem oraz najważniejszym praktykiem literackich teorii weryzmu. W roku 1874 Verga napisał słynną nowelę zatytułowaną *Nedda*. W tej powieści opisał trudne życie wieśniaczki żyjącej z pracy najemnej (była to pierwsza powieść werystyczna). W kolejnych powieściach *Życie wśród pól* (1880), *Cavalleria Rusticana (Rycerskość Wieśniacza)* (1883) odzwierciedlił życie sycylijskich chłopów w drugiej połowie XIX wieku. Pisarz, używając swojego niezwykle przenikliwego spojrzenia, opisał nieszczęśliwe wypadki i tragiczne życie chłopów,

38 Wang Ying (2013) *Krótką analizą związków pomiędzy włoską filozofią weryzmu w literaturze a operą werystyczną*; Gazeta Instytutu Sztuki Armii Ludowo-Wyzwoleńczej 4, 84-87.

39 Gao Jianwei (2011) *O powstaniu i osiągnięciach włoskiego weryzmu*; Gazeta Uniwersytetu Pedagogicznego Huaiyin (Wydanie naukowo-filozoficzno-społeczne) nr1, str. 112-117.

40 Gao Jianwei (2011) *O powstaniu i osiągnięciach włoskiego weryzmu*; Gazeta Uniwersytetu Pedagogicznego Huaiyin (Wydanie naukowo-filozoficzno-społeczne) nr1, str. 117.

41 Gao Jianwei (2011) *O powstaniu i osiągnięciach włoskiego weryzmu*; Gazeta Uniwersytetu Pedagogicznego Huaiyin (Wydanie naukowo-filozoficzno-społeczne) nr1, str. 117.

rybaków, górników i drobnych rzemieślników. Stworzył tym samym żywy obraz właścicieli ziemskich i urzędników, ukazując w pełni także ich niedoskonałości. Równocześnie przedstawił ostrą krytykę nowo powstałej klasy burżuazyjnej. W późniejszym okresie Verga napisał kolejne dzieła: *Rodzina Malavogliów* (1881) oraz *Mastro Don Gesualdo* (1888). Powieści Vergi charakteryzują: gęsty aromat życia, prosty styl, powszechne użycie wyrazów z dialektu sycylijskiego, wyraźne wizerunki bohaterów.

W rezultacie wysiłków Capuany i Vergi Mediolan przeobraził się w kolebkę włoskiego weryzmu w literaturze. Obaj uczynili wiele dla promocji weryzmu, przy czym Capuana działał głównie na polu teorii, zaś Verga na polu literatury⁴².

1.1.3 Estetyczna charakterystyka weryzmu

Teoretycznym rdzeniem literatury weryzmu jest „prawdziwość” - postulat, iż obowiązkiem literatury jest prezentowanie prawdziwego życia. Literatura musi przeobrazić się w „bezosobowy” obiekt. Nie potrzebuje subiektywizmu i hipokryzji cechujących romantyzm. Capuana uważał, iż autorzy powieści nie powinni posiadać żadnych wartości etycznych, wiary religijnej, poglądów politycznych, lecz powinni je znać, co więcej, w jak najbardziej bezstronny sposób je rozumieć⁴³.

Capuana podkreślał rolę obiektywizmu podczas tworzenia dzieła literackiego. Twierdził, iż literatura werystyczna powinna, niczym książka historyczna, stać się materiałem źródłowym, który jednak musi być podstawą i posiadać artystyczną wartość⁴⁴.

Weryzm wymagał od pisarzy, aby opisywali rzeczy i zjawiska doskonale im znane, na przykład związane z ich stronami rodzinnymi. Ten postulat przedstawiania ludzi i zdarzeń z rodzinnych stron zabarwił włoski weryzm potężną komponentą regionalną, zasadniczo odróżniając się od uniwersalnej literatury romantycznej. Wspominana naukowość objawiała się głównie przez tworzenie niezwykle szczegółowego portretu psychologicznego głównych bohaterów. W ten sposób powstał rzetelny opis emocji, znajdujących się głęboko w ludzkiej psychice. Kolejnym elementem był obiektywizm,

42 Gao Jianwei (2011) *O powstaniu i osiągnięciach włoskiego weryzmu*; Gazeta Uniwersytetu Pedagogicznego Huaiyin (Wydanie naukowo-filozoficzno-społeczne) nr1, str. 112-117+140.

43 Gao Jianwei (2011) *O powstaniu i osiągnięciach włoskiego weryzmu*; Gazeta Uniwersytetu Pedagogicznego Huaiyin (Wydanie naukowo-filozoficzno-społeczne) nr1, str. 113.

44 Wei Ou (1987) *Piękne materiały źródłowe – Przegląd włoskiej literatury werystycznej*; Gazeta Instytutu Ludowego z Yunnan nr. 3 str. 78-83, patrz. 79.

a więc przytoczona już „bezosobowość”. Oznaczało to, iż w procesie ukazywana realiów życia pisarz musiał porzucić swoje subiektywne odczucia. Obiektywizm wymagał od pisarza: „spokoju, wręcz braku uczuć”, „prawdziwości treści”, „naukowości metod”, „obiektywnej postawy”, „prostoty stylu” oraz „bezosobowości języka”⁴⁵ stały się najważniejszymi wartościami artystycznymi włoskiego weryzmu pod koniec lat 70-tych XIX-go wieku. Ideały estetyczne włoskiego weryzmu zostały w różnym stopniu odzwierciedlone we włoskiej operze tamtego okresu.

1.2 Przegląd opery werystycznej

1.2.1 Pojęcie i historia opery werystycznej

Termin „Opera werystyczna” (Verismo Opera – eng.) oznacza powstały pod wpływem literatury werystycznej rodzaj sztuki operowej pod koniec XIX-go wieku we Włoszech, która w procesie tworzenia postulowała dążenie do realizmu, skupienie całej energii na ukazaniu realnego życia za pomocą opisu codziennego życia zwykłych bohaterów, pochodzących z niskich klas społecznych. Dominującym elementem było ukazanie prawdziwego oblicza ich egzystencji, a szczególnie obiektywne przedstawienie historii wraz z mrocznymi elementami charakterów postaci.

Powstanie opery werystycznej z jednej strony było wynikiem bezpośredniego wpływu tła społecznego oraz filozofii werystycznej, z drugiej zaś naturalnym owocem dziedziczenia i rozwoju tradycji realistycznych w operze europejskiej⁴⁶.

1. Tło społeczne i filozofia weryzmu

W 1870 roku doszło do politycznego zjednoczenia Włoch, jednak proces reform nie był kompletny. Wielka burżuazja oraz właściciele ziemscy w celu ochrony swoich interesów utrzymali autokratyczny system polityczny oraz pozostałości feudalizmu. Włochy po zjednoczeniu, pomimo dość szybkiej industrializacji, wciąż pozostawały w pod wpływem potężnych różnic pomiędzy północą a południem. Wielka burżuazja z północy prowadziła na południu okrutny wyzysk chłopstwa, spychając je w egzystencjalną nędzę. Na południu industrializacja była wolna, dochodziło do nieustannych wybuchów lokalnych powstań.

45 Wei Ou (1987) *Piękne materiały źródłowe - Przegląd włoskiej literatury werystycznej*; Gazeta Instytutu Ludowego z Yunnan nr. 3 str. 78-83, patrz str. 79.

46 Xie Dan (2008) *O powstaniu opery werystycznej*; Gazeta Instytutu Techniczno-Zawodowego w Hunan (04) 88 – 89-94.

W latach 1900-1914 doszło do przyspieszenia procesu uprzemysłowienia we Włoszech, kraj wszedł w historyczną fazę imperializmu. Na skutek podwójnego ucisku ze strony kapitalizmu oraz pozostałości feudalnych wielu robotników, chłopów i rzemieślników opuszczało swoje strony rodzinne i udawało się na emigrację za granicę, przeprowadzając się do najbrudniejszych i najgęściej zaludnionych slumsów europejskich i amerykańskich miast. W oczach ludzi idee takie jak patriotyzm i heroizm utraciły realne podstawy, stając się nieprzystającą do brutalnej egzystencji tematyką. Tak więc, pod wpływem francuskiego naturalizmu na polu sztuki literackiej pojawił się we Włoszech antyromantyczny prąd intelektualny weryzmu.

2.Tradycje realizmu w europejskiej operze

Powstanie opery werystycznej we Włoszech, oprócz bezpośrednich przyczyn, którymi były panujące wówczas warunki społeczne oraz wpływ literackiego weryzmu, było uwarunkowane procesem samoistnego rozwoju. Narodziny włoskiej opery werystycznej były więc naturalnym rozwinięciem istniejących w europejskiej operze tradycji realizmu.

Elementy realizmu pojawiały się już we wcześniejszych okresach historii teatru operowego. Opera buffa, pod względem poszukiwania tematyki, skupiała się na zwykłych ludziach pochodzących ze społecznych nizin. Reformy Christopha Wilibalda von Glucka (1714-1787) w kwestii przyporządkowania muzyki wymogom dramatu zostały pozytywnie przyjęte przez widownię i społeczeństwo⁴⁷. Mozart w operze *Wesele Figara*, Rossini w *Cyruliku sewilskim*, Verdi w *La Traviata*, Bizet w *Carmen* wprowadzali realistyczne wątki, charakterystyczne dla ponad 300-letniej europejskiej tradycji operowej. Toteż pod pewnym względem włoska opera werystyczna - skoncentrowana na prawdziwym życiu społecznym, rozwinęła się pod wpływem tradycji realizmu obecnych w europejskiej operze.

Z innej strony, do powstania włoskiej opery werystycznej przyczyniła się mająca miejsce w drugiej połowie XIX-go wieku fala idei „antyromantycznych”. Europejska rewolucja burżuazyjna zakończyła się porażką, a ponieważ nie była kompletna, wywołała wśród intelektualistów niepewność i krytykę. Towarzysząc ruchom narodowowyzwoleńczym, powstającym na terenach poszczególnych państw europejskich, w literaturze drugiej połowy XIX-go wieku pojawiły się takie prądy

47 Yu Runyang (2001) *Historia Zachodniej Muzyki*; Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju.

intelektualne jak: antyromantyczność, realizm krytyczny, naturalizm, weryzm⁴⁸. To porzucenie romantyzmu, skutkujące powstawaniem nowego wymiaru utworów operowych, podążało dokładnie⁴⁹ za rozpowszechnionym w literaturze trendem antyromantycznym, mającym miejsce w okresie po latach 30-tych i 40-tych XIX-go wieku⁵⁰. Z powyższego wynika, że powstanie włoskiej opery werystycznej wynikało zarówno z tradycji realistycznej w operze europejskiej, jak i ze swoistej refleksji nad romantyzmem, będąc naturalnym rezultatem rozwoju europejskiej opery.

1.2.2 Reprezentatywne postacie i dzieła opery werystycznej

Pod koniec XIX-go wieku i na początku wieku XX-go do głównych reprezentantów włoskiego weryzmu należeli: Pietro Mascagni (1863- 1945), autor pierwszej opery werystycznej *Cavalleria Rusticana*, Ruggiero Leoncavallo, twórca opery *Pajace* oraz najwybitniejszy przedstawiciel weryzmu Giacomo Puccini, kompozytor takich arcydzieł jak *Manon Lescaut*, *Cyganeria*, *Tosca*, *Madame Butterfly*.

1. Pietro Mascagni

Pietro Mascagni (1863-1945) zaczął komponować już w wieku 13 lat, podczas nauki w szkole średniej. W roku 1885 rozpoczął prace nad swoim pierwszym dziełem operowym. W 1889 roku Mascagni wykorzystał nowele Vergi: *Życie wśród pól* oraz *Cavalleria Rusticana* do stworzenia opery pod tytułem *Cavalleria Rusticana*. Utwór ten zdobył pierwszą nagrodę (w kategorii oper jednoaktowych) na konkursie muzycznym w Sonzogno. Premiera opery w Rzymie w 1890 roku wzbudziła wielkie kontrowersje, ale także i zainteresowanie, które przyniosły Mascagniemu sławę.

Powstanie jednoaktowej opery *Cavalleria Rusticana* oznaczało wyznaczenie nowego trendu włoskiej szkoły operowej. W operze tej autor ukazał tragedię miłosną, rozgrywającą się w sycylijskiej wiosce na południu Włoch. Utwór ten cechuje niezwykła ekspresywność i urok. Śpiew, wyrażający uczucia bohaterów, duety wychwalające naturalne piękno wiejskiego krajobrazu, wykonujące pobożne pieśni religijne bez akompaniamentu chóry, jak również budujące tło fragmenty instrumentalne i interludia, tworzą nadzwyczaj przenikliwą i poruszającą atmosferę, z

48 Ju Fengli (2010) *Analiza muzyczna opery werystycznej Pajace* Praca magisterska; Uniwersytet Pedagogiczny w Shandong, str. 7-8.

49 Lang Paul Henry (2001) *Muzyka w Cywilizacji Zachodu* (tłum. na język chiński); Wydawnictwo Ludowe w Guizhou (Guiyang) 397.

50 Lang Paul Henry (2001) *Muzyka w Cywilizacji Zachodu* (tłum. na język chiński); Wydawnictwo Ludowe w Guizhou (Guiyang) 397.

której emanuje gęsty, pełen barw koloryt życia. Niestety, jak twierdziła ówczesna krytyka, występujące w zakończeniu opery, po akcie morderstwa, krzyki są zbyt inwazyjne, wykraczając poza granice artystycznej ekspresji⁵¹.

2. Rugiero Leoncavallo

Rugiero Leoncavallo (1857-1919) w latach 1877 i 1888 napisał dwie opery i niestety obie były artystyczną kląpą. Jednak w roku 1890 i 1892 w Mediolanie zostało wystawione jego trzecie dzieło zatytułowane *Pajace*. Ta opera stała się punktem przełomowym i zapewniła mu nieprzemijalną do dziś sławę. Opera *Pajace* to znakomity przykład dzieła werystycznego, które wzięło również udział w konkursie muzycznym Sozono, jednak z powodu faktu, iż nie był to utwór jednoaktowy, nie zostało nagrodzone. Tak jak w przypadku dzieła Mascagniego *Cavalleria Rusticana*, opowieść w *Pajacach* jest również miłosną tragedią, rozgrywającą się na wsi, pośród ludzi z niskich klas społecznych. Główni bohaterowie to grupa wędrownych artystów. Przedstawienie dramatu przeciętnych ludzi, wraz z ich troskami, bólami, zdradami, miłością miało głębokie znaczenie społeczne. Opowieść jest niezwykle poruszająca, a struktura intrygująca (teatr w teatrze), w której następuje przemieszczenie realnego życia z grą sceniczną. Ten nowatorski zabieg sprawia, że po dzisiejsze czasy *Pajace* są fascynującym spektaklem.

3. Giacomo Puccini

Giacomo Puccini (1858-1924) urodził się w ubogiej rodzinie muzycznej w Lukce. Członkowie jego rodziny w kilku poprzednich pokoleniach pracowali jako muzycy w kościele. W wieku 5-ciu lat rozpoczął pod kierunkiem ojca naukę gry na organach, a jakiś czas później zaczął pobierać lekcje śpiewu u wuja. W wieku 10-ciu lat objął posadę organisty w lokalnym kościele. W latach 1872-1880 pobierał nauki w szkole muzycznej i rozpoczął nawet komponowanie utworów muzycznych o tematyce religijnej. W latach 1880 -1883 Puccini studiował w konserwatorium muzycznym w Mediolanie, gdzie był uczniem Antonia Bazziniego i Amilcare Ponchiello. Mascagni był jego kolegą ze studiów.

Puccini napisał blisko 12 oper, wśród nich takie arcydzieła (ze środkowego okresu twórczości) jak obrazująca życie grupki artystów z łańskiejskiej dzielnicy Paryża - *Cyganeria*; opowieść o tragicznej miłości śpiewaczki operowej i malarza, uwikłanego w walkę polityczną, - *Tosca* i dramat Japonki – gejszy, i oficera armii amerykańskiej -

51 Liang Lijie (2022) *Cavalleria Rusticana – spojrzenie na tradycje i innowacje w operze werystycznej*; praca magisterska, Uniwersytet Pedagogiczny Xibei.

*Madame Butterfly*⁵². Puccini przykładął wielką uwagę, by ukazać realia prawdziwego życia. Dbłość o detale skutkowałą znakomitym zobrazowaniem postaci i sprawiała, że widz szybko wchodził w przedstawiany na scenie świat.

1.2.3 Cechy estetyczne opery werystycznej

Do głównych cech opery werystycznej należy postulat, aby dzieło w sposób możliwie najlepszy obrazowało realne życie. Główne postacie to zwykli ludzie, często pochodzący z niższych warstw społecznych, ale ich życie, z całym bogactwem emocji, zdarzeń, szczególnych przypadków staje się bardzo interesującą kanwą, na której zostaje osnuta fabuła. Znakomite prowadzenie linii melodycznej, sprawność w orkiestracji, rozwiązaniach harmonicznym urzeka od lat melomanów na całym świecie. Pasja z jaką zarówno kompozytor jak i librecista ukazują wątki fabuły i głównych bohaterów wraz z ich wadami, problemami, konfliktami, jest znakomitym przykładem, że nie tylko życie bohaterów i herosów może być interesujące.

1. Wybór realnej tematyki, dążenie do obiektywizmu

Opera werystyczna odrzuca romantyzm, wraz z doniosłymi tematami: historie herosów, mity, legendy. Zamiast tego skupia się na zwykłych ludziach i ich problemach. Już pierwsza opera werystyczna odwołuje się do tego schematu. *Cavalleria Rusticana* to opowieść o dylematach i dramacie wiejskiej dziewczyny Santuzzy. W *Pajacach* Leoncavalla zazdrość dyrektora objazdowej trupy teatralnej Cania i romans jego żony Neddy prowadzi w końcu do tragedii. *Cyganeria* to opowieść o biedzie i troskach czwórki artystów, do których dołącza hafciarka Mimi i kolorowy ptak jakim jest Musetta (śpiewaczka). Dążenie do realizmu sprawia, że widz potrafi znaleźć w historii odnośnienie do własnego życia. Nawet, gdy nie przebiega ono tak dramatycznie jak na scenie, pojawiają się emocje, które są domeną powszedniego dnia i życia w świecie zwykłych ludzi, którym nieobcy jest głód, troska, zazdrość, żal, itp.⁵³.

2. Kreślenie osobowości, opisywanie psychiki

Autorzy przy pomocy języka oraz muzyki tworzyli bardzo wyraziste wizerunki bohaterów, dla przykładu:

- *Cavalleria Rusticana* - kokietyjna Lola, milcząca i tolerancyjna Santuzza, mordujący z zazdrości woźnica Alfio.

52 Yang Yandi (1998) *Droga twórcza Giacomo Pucciniego – napisane z okazji 140 rocznicy urodzin mistrza*; Sztuka Muzyczna nr4 str. 45-54 i 48.

53 Wang Yi (2012) *Charakterystyki artystyczne weryzmu w operach Pucciniego*; [D], Akademia Sztuk Pięknych w Nankinie.

- *Pajace* - zmuszający się do uśmiechu, pochlebający widowni Canio, pragnąca wolności i miłości Nedda oraz złośliwy Tonio, którego urażona duma jest zarzewiem dramatu.

- *Cyganeria* – Rudolfo, Shaunard, Marcello, Colline – czterech przyjaciół, starających się sprytem przetrwać biedę i głód, prostolinijna hafciarka Mimi, kolorowy ptak - śpiewaczka Musetta z mnóstwem adoratorów, a w rzeczywistości poszukująca prawdziwej miłości – Marcella.

Wspomniane postacie, mimo iż są zwyczajnymi ludźmi, to charakter każdej z nich jest bardzo żywy. Z drugiej strony ważną metodą w tworzeniu wizerunku postaci stało się opisywanie ich psychiki. Jako przykład weźmy dzieło *Cavalleria Rusticana*. Santuzza, która w imię miłości znosi zdradę i cierpienia zadawane jej przez ukochanego, mówi matce Turiddu Luci: „Lola, odebrała mi ukochanego, teraz wszyscy ze mnie szydzą, miłość Loli i Turiddu pozostawia mi wyłącznie łzy.” Ten fragment ukazuje wizerunek kobiety, w milczeniu znoszącej cierpienia. Kiedy Santuzza wyjawia Alfio prawdę o romansie jego żony – Loli i Turiddu, Alfio krzyczy: „miłość przeobraziła się w nienawiść”, co uwypukla fakt, iż w jego umyśle rozpały się złowieszcze płomienie zemsty. Tak realistyczny wizerunek bohatera nadaje operom werystycznym wyjątkową wartość⁵⁴.

Opery werystyczne, znane z realistycznego podejścia do dramatu i muzyki, stanowią fascynujący materiał do analizy w kontekście sposobów kreowania postaci. Werystyczne portrety charakterów różnią się znacznie od tych w operach wcześniejszych epok, jak *bel canto*, gdzie akcent padał na piękno głosu i wirtuozerię wokalną, a mniej na psychologiczną głębię.

3. Język i styl

Dialogi w operach werystycznych zwykle są prostsze i bardziej bezpośrednie niż w tradycyjnych operach, co ma na celu odzwierciedlenie mowy codziennej i wzmocnienie realizmu. Ta zmiana języka libretta pomaga również w bardziej bezpośrednim wyrażaniu emocji i intencji postaci.

4. Konflikty i ich wpływ na rozwój postaci

Konflikty w operach werystycznych są często brutalne i dramatyczne, co wymusza na postaciach intensywność wyrazu, by jak najwierniej przekazać problematykę

⁵⁴ Chen Xiaowei (2011) *O charakterystykach artystycznych włoskiej opery werystycznej w XIX wieku* [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Shaanxi.

dramatu. Rozwój fabuły i zachodzące zmiany psychologiczne postaci, są kluczowe dla dramatycznego napięcia.

Dzięki temu opery werystyczne oferują bogaty grunt do badania dynamiki ludzkich zachowań i emocji w skrajnych warunkach, co czyni je fascynującym tematem zarówno dla miłośników muzyki, jak i psychologii.

Rozdział 2. Weryzm jako źródło myśli muzycznej i dramaturgicznej w operze

2.1: Weryzm jako źródło myśli muzycznej w operze

Przechodząc od romantyzmu do weryzmu, XIX-wieczna włoska opera nie tylko dokonała zwrotu w muzyce, ale też odkryła nowe źródła inspiracji literackiej.

Weryzm, który z włoskiego "verismo" oznacza realizm, to kierunek w muzyce operowej, który zyskał popularność pod koniec XIX wieku, głównie we Włoszech. Weryzm był odpowiedzią na idealizowane i często oderwane od rzeczywistości motywy w poprzednich epokach, takich jak romantyzm. Zamiast herosów z mitów czy legend, werystyczne opery skupiały się na zwykłych ludziach i codziennych dramatach. Kompozytorzy starali się oddać zarówno brutalność i surowość życia, jak i jego intymne, subtelne momenty. Używali muzyki do intensyfikacji emocji i wrażeń, co odróżniało ich dzieła od wcześniejszych oper, gdzie muzyka często miała charakter bardziej dekoracyjny. Werystyczni kompozytorzy często stosowali leitmotivy, które przypisane były konkretnym postaciom lub ideom, podobnie jak Richard Wagner, jednak w bardziej bezpośredni i prosty sposób. Instrumentacja była używana do podkreślenia dramatyzmu scen, na przykład poprzez intensywne wykorzystanie sekcji instrumentów dętych blaszanych i perkusji. Harmonie były często bardziej złożone i dynamiczne, co miało odzwierciedlać złożoność ludzkich emocji i konfliktów. W operach werystycznych muzyka często podąża za naturalnym rytmem mowy, co stanowi zryw z tradycją bel canto, gdzie priorytetem była linia melodyczna partii wokalne. W weryzmie, akcent pada na realistyczne odwzorowanie dialogu, co czyni libretto bardziej zrozumiałym i bliższym doświadczeniom słuchacza. Weryzm miał również wymiar społeczny i polityczny, ponieważ przez przedstawienie codziennych, często ciężkich warunków życia zwykłych ludzi, kierunek ten mógł wpływać na społeczną świadomość i empatię. Opery werystyczne były narzędziem artystycznym, które mogło przekazywać komentarz społeczny, a nawet prowokować do refleksji nad istniejącymi nierównościami i niesprawiedliwościami. Weryzm, choć miał swoje korzenie w specyficznych realiach włoskiego społeczeństwa przełomu XIX-go i XX-go wieku, wywarł znaczący wpływ na rozwój muzyki operowej na świecie.

2.1.1 Cechy weryzmu w ariach

Arie operowe w stylu werystycznym wyróżniają się szczególnymi cechami, które stanowią o ich unikalności i wpływają na sposób, w jaki kompozytorzy podchodzili do kreowania muzyki. Arie werystyczne charakteryzują się bezpośrednim i intensywnym wyrazem emocjonalnym. Kompozytorzy starają się przekazać autentyczne emocje postaci w sposób bezpośredni, co jest odzwierciedleniem realistycznych, często surowych tematów. Dzięki temu muzyka i śpiew w operze mają nie tylko wzruszać, ale przede wszystkim wiernie oddawać psychologiczną głębię i emocjonalne zmagania postaci. Są one przedstawione jako złożone, pełnokrwiste osobowości, co jest wyraźnym odejściem od idealizowanego portretowania bohaterów w operach romantycznych. Arie skupiają się na realistycznych reakcjach na codzienne sytuacje, stresy czy konflikty. Muzyka jest środkiem do zgłębiania motywacji, uczuć i wewnętrznych konfliktów postaci. Często imituje naturalne wzorce mowy, co pozwala na bardziej realistyczne i płynne przejście między śpiewem a mówionym dialogiem. Taki styl kompozycji sprawia, że arie są bardziej zintegrowane z akcją dramatyczną, a muzyka ściśle współgra z tekstem, co wzmacnia dramatyzm. Arie werystyczne zazwyczaj charakteryzują się większą prostotą formy i ekspresji w porównaniu do zdobionych arii oper romantycznych. Zamiast skomplikowanych ornamentów i wirtuozowskich pasaży, weryści skupiają się na silniejszym i bardziej bezpośrednim przekazie emocjonalnym, co odpowiada realistycznej naturze libretta. Są miejscem, gdzie muzyka staje się narzędziem do wyrażenia najbardziej intensywnych i często tragicznych emocji. Skupienie na jednym, potężnym uczuciu, jak zazdrość, gniew, miłość czy rozpacz, jest typowe dla werystycznego sposobu postrzegania idei dzieła operowego.

2.1.2 Cechy weryzmu w duecie

Duety operowe w stylu werystycznym, wnoszą wyjątkową dynamikę do oper, pozwalając na intensywne dramatyczne i emocjonalne interakcje między postaciami. Często służą jako środek do przedstawienia złożonych relacji interpersonalnych, umożliwiając postaciom wyrażanie głębokich emocji i konfliktów. Emocje są prezentowane z dużą intensywnością i bezpośredniością. Dialog powinien odzwierciedlać naturalne wzorce mowy, co stanowi odejście od stylizowanych i formalnych dialogów w operach wcześniejszych epok. Kompozytorzy starają się, aby muzyka i tekst ściśle współgrały, co sprawia, że dialogi są bardziej realistyczne i

przekonujące. Duety werystyczne często wykorzystują symetryczne struktury, które pozwalają na równomierne przedstawienie obu głosów. Taka symetria w muzyce i librecie umożliwia równoczesne eksplorowanie uczuć obu postaci, co daje widzowi bardziej zrównoważony i pełniejszy obraz ich emocji i motywacji. Podobnie jak w innych fragmentach opery werystycznej, duety często wykorzystują leitmotivy do wzmocnienia charakterystyki postaci lub podkreślenia kluczowych momentów w ich relacjach. Leitmotivy te mogą ewoluować w trakcie opery, dostosowując się do zmieniającej się dynamiki fabuły. Duety w operach werystycznych często ukazują kontrasty między postaciami, zarówno w warstwie muzycznej, jak i emocjonalnej. Te kontrasty mogą być wyrażane przez różnice w dynamice, tempie czy harmonii, co podkreśla odmiennność postaci.

W *Cyganerii* pozostawiającym największe wrażenie jest duet Rodolfo i Mimi. Nie tylko ukazuje wielkie zaangażowanie emocjonalne, ale też stanowi nie lada wyzwanie dla śpiewaków, wymagając od nich znakomitej techniki wokalne, która umożliwia wykonanie topowych dźwięków i prowadzenia przepięknej linii legatowej.

Ciekawym zabiegiem jest Quartet z III obrazu. Zaczynający się dialogiem Mimi i Marcella, potem dołącza Rodolfo i duet ubogacony jest wstawkami ukrytej niedaleko Mimi. Kiedy na scenę wchodzi Musetta Puccini łączy w kwartet dwa duety o różnej temperaturze wrzenia. Podczas gdy Rodolfo i Mimi wyznają sobie miłość, Marcello i Musetta wyrzucają sobie wady i w końcowym efekcie rozstają się.

2.1.3 Cechy weryzmu w scenach chóralnych

Sceny chóralne w operach werystycznych pełnią istotną funkcję zarówno w kontekście muzycznym, jak i dramatycznym. Chór często występuje jako głos wspólnoty, komentując lub uczestnicząc w akcji, co jest charakterystyczne dla realistycznego podejścia. Partie chóralne nie są tylko tłem muzycznym; odgrywają aktywną rolę w narracji, reprezentując społeczność, w której rozgrywają się wydarzenia. Wyrażają one emocje i reakcje zbiorowości, co dodaje głębi i autentyzmu w przedstawieniu realiów życia codziennego. Na przykład w operze *Cavalleria Rusticana* Pietra Mascagniego, chór wieśniaków uczestniczy w celebracji Wielkanocy, co staje się tłem dla osobistej tragedii głównych bohaterów. Chóry w operach werystycznych często pełnią rolę komentatora wydarzeń, działając jako swoiste "sumienie"

społeczności lub refleksja moralna w kwestii zachodzących wydarzeń. Ta technika jest wykorzystywana do podkreślenia moralnych i etycznych dylematów postaci, a także do wzmacniania dramatycznej intensywności scen. Sceny chóralne często są skonstruowane tak, aby chór wchodził w interakcję z głównymi postaciami, co pozwala na bardziej dynamiczne i wielowymiarowe przedstawienie dramatu. Chór może sympatyzować z bohaterami, potępiać ich działania lub nawet stać się antagonistyczną siłą. Ta interakcja wpływa na rozwój fabuły i podkreśla psychologiczną złożoność postaci. W scenach chóralnych werystyczni kompozytorzy często używają muzyki do eskalacji dramatycznej napięcia. Poprzez użycie silnych, emocjonalnych motywów muzycznych, które są wspólne dla chóru i orkiestry, scena nabiera większej mocy i intensywności, co potęguje dramatyczne wydarzenia na scenie. Muzyka w scenach chóralnych w operach werystycznych charakteryzuje się bezpośredniością i ekspresyjnością, często z użyciem ostinato lub innych powtarzalnych motywów, które wzmacniają uczucie niepokoju lub napięcia. Chór często reaguje na otaczające go wydarzenia, co jest wyrazem werystycznego zamiłowania do detalu i realistycznego przedstawiania ludzkich reakcji. W operach takich jak *Pajace* Ruggera Leoncavallo, chór odgrywa kluczową rolę w przedstawianiu atmosfery cyrku i publicznej reakcji na dramat głównych bohaterów. Sceny chóralne nie tylko wzbogacają warstwę muzyczną dzieła, ale także pogłębiają jego dramaturgię, co jest zgodne z werystycznym dążeniem do prawdy scenicznej i emocjonalnej.

2.1.4 Cechy werystyczne partii instrumentalnej

Wstawki instrumentalne w operze werystycznej pełnią kluczową rolę w budowaniu atmosfery, rozwijaniu fabuły oraz pogłębianiu portretowania postaci. Te fragmenty muzyczne, różniące się od typowych arii i scen chóralnych, mają swoje unikalne cechy, które przyczyniają się do realizmu i dramatyzmu oper werystycznych. Instrumentalne interludia w operach werystycznych są często używane do wyrażenia głębokich emocji, które nie są wprost wypowiedziane przez postacie. Dzięki temu kompozytorzy mogą przekazać subtelniejsze niuanse uczuciowe, które mogłyby być trudne do wyrażenia za pomocą słów. Wstawki te służą również jako przejścia między scenami, pomagając w płynnym przekazywaniu nastrojów i uczuć. Często wstawki instrumentalne są używane do przekazania zmian w akcji lub czasie, przygotowując publiczność na nadchodzące wydarzenia. Mogą również służyć jako podkład dla akcji

scenicznej, nie wymagając jednocześnie śpiewu, co pozwala na skupienie uwagi widza na wizualnym aspekcie opery. Kompozytorzy werystyczni używają motywów instrumentalnych do charakterystyki postaci. Przez powtarzalność konkretnych motywów muzycznych związanych z daną rolą, słuchacze mogą lepiej zrozumieć jej emocjonalny stan lub psychologiczne tło. Taka muzyka działa jak leitmotiv, który jest kluczowy dla zrozumienia głębszych warstw dramatu. Wstawki instrumentalne w operze werystycznej często mają na celu odzwierciedlenie realistycznych dźwięków środowiska, takich jak odgłosy ulicy, natury czy codziennego życia. Dzięki temu opery te nabierają bardziej realistycznego charakteru, co jest zgodne z założeniami werystycznego podejścia do opery. Muzyka instrumentalna może budować napięcie, tajemniczość lub inne emocje, które są istotne dla danej sceny. W operach werystycznych, gdzie dramat często rozwija się wokół intensywnych ludzkich doświadczeń, muzyka pełni istotną funkcję w kształtowaniu odpowiedniego klimatu. Kompozytorzy werystyczni często eksplorowali nowe techniki kompozytorskie w swoich wstawkach instrumentalnych, eksperymentując z orkiestracją, harmonią i strukturą muzyczną. To podejście pozwalało na rozszerzenie możliwości wyrazowych muzyki i dostarczanie nowych, świeżych doświadczeń słuchaczom. Przykładem może być intermezzo w *Cavalleria Rusticana* Mascagniego, które jest jednym z najbardziej znanych instrumentalnych wstawek w operze werystycznej, pełniąc rolę emocjonalnego i narracyjnego mostu między kluczowymi scenami opery. Te cechy instrumentalnych wstawek w operach werystycznych pokazują, jak muzyka może służyć nie tylko jako tło dla śpiewu, ale jako aktywny uczestnik w dramatycznym przedstawieniu, pogłębiając realizm i emocjonalne oddziaływanie opery.

2.1.5 Weryzm fabuły

Przybierająca w swej konstrukcji postać wartkiej opowieści fabuła stanowi również manifestację weryzmu jako źródła idei dramatycznych. Taka złożona i skomplikowana konstrukcja nadaje wywodzącym się z niższych klas społecznych bohaterom większy wymiar. W *Cyganerii*, zwanej też *La Bohème*, fabuła opiera się na noweli francuskiego pisarza Henriego Murgera zatytułowanej *Sceny z życia cyganerii*. W powieści przedstawiany jest opis, poczynając od XV-go wieku, życia w ubóstwie grupy ludzi zwanej przez Francuzów cyganerią lub bohemą. W książce prezentowana jest kultura zuchwałego życia biedoty, która jest manifestacją, scenerii życia

„egzotycznej” grupy ludzi. Taką manifestacją jest również bolesna miłość poety Rodolfo i prostej dziewczyny - egzotycznej hafciarki Mimi. Innym bardzo dobrym przykładem jest scenariusz *Toski*. Akcja rozgrywa się w Rzymie, zaś ukochany Toski malarz Cavaradossi pragnie za wszelką cenę ocalić politycznego zbiega, zaangażowanego w ustanowienie Republiki Rzymskiej. Prowadzi to do miłosnego dramatu. Fabuła *Madame Butterfly* ma miejsce w Japonii. Giacomo Puccini, który z niezwykłą zręcznością za pomocą obrazu egzotycznych zwyczajów uwypuklił dramat niezrozumienia przedstawicieli z odległych kultur. Błędne odczytywanie zwyczajów, intencji stało się przedmurzem dramatycznego finału. Tematyka oper Pucciniego wyszła poza granice Europy. Twórcy udało się nadzwyczaj dobrze uchwycić koloryt regionów, uprzednio całkowicie mu nieznanych⁵⁵.

⁵⁵ Lu Jie (2017) *Przegląd literatury dotyczącej werystycznego stylu w operach Giacomo Pucciniego*; [J], Muzyka Współczesna: 78-80+85.

Rozdział 3. Weryzm jako źródło idei muzycznych i dramatycznych w operze *Cyganeria*

3.1: Puccini i *Cyganeria*

3.1.1 Tło kompozycji *Cyganerii*

Tematyka opery *Cyganeria* pochodzi z powieści Henriego Murgera zatytułowanej *Sceny z życia cyganerii*⁵⁶. Libretto do opery zostało napisane przez Luigi Illica i Giuseppe Giacosa. Obaj twórcy potrzebowali dwa lata, by ukończyć pracę. Giacomo Puccini napisał muzykę do libretta w ciągu ośmiu miesięcy. Operę podzielono na cztery obrazy. Premiera opery pod dyktando Arturo Toscaniniego miała miejsce w 1896 roku⁵⁷.

3.1.2 Fabuła *Cyganerii*

Fabuła *Cyganerii* to opowieść o czterech ubogich artystach (poeta, malarz, muzyk, filozof) mieszkających w slumsach w paryskiej dzielnicy łacińskiej w latach 30-tych XIX-go wieku. W czterech obrazach opery: w mansardzie, w dzielnicy łacińskiej, w punkcie poboru opłat i w mansardzie, przedstawiona jest tragiczna miłość głównych bohaterów: Mimi i Rodolfo. Jakby w opozycji jest przedstawiony burzliwy związek Marcello i Musetty, który składa się z nieustających rozstań i powrotów.

Pierwszy obraz – w mansardzie. Mansarda to wynajęty pokój, w którym mieszka czterech przyjaciół. Niestety bieda i głód są częstym towarzyszem codzienności. Młodzi mężczyźni nie tracą jednak pogody ducha. Rodolfo spotyka, prosząc o ponowne zapalenie świecy, hafciarkę i wydarzenie to staje się początkiem romantycznej miłości. Drugi obraz – w Dzielnicy łacińskiej. W wieczór poprzedzający Boże Narodzenie na ulicy panuje tłok i gwar, Rodolfo przedstawia przyjaciołom Mimi. W tym samym czasie przybywa ukochana Marcello - Musetta, która znudzona podstarzałym kochankiem Alcindoro, postanawia wrócić do Marcella. Trzeci obraz – w punkcie poboru opłat. Marcello i Musetta żyją w niedalekiej tawernie. Właściciel zlecił mu malowanie. Malarz ma za zadanie namalowanie żołnierzy na fasadzie, a Musetta uczy śpiewu podróżnych. Zjawia się Mimi i prosi o pomoc, ponieważ związek z Rodolfo nie za bardzo się układa. Rodolfo i Mimi stają w obliczu kryzysu miłosnego.

56 Stephen Power (2022) *La Bohème*; [J], The Stage (12).

57 He Jie (2011) *O śpiewie „zespółowym” z Cyganerii Pucciniego*; [D], Instytut Muzyczny w Szanghaju.

Wydaje się, iż ich rozstanie jest spowodowane zazdrością, podejrzliwością Rodolfo oraz próżnością Mimi, jednak prawdziwą przyczyną jest ciężka choroba Mimi. Rodolfo z powodu braku pieniędzy nie jest w stanie zapłacić za jej leczenie i ma nadzieję, że Mimi znajdzie bogacza, dzięki któremu przejdzie odpowiednią terapię. Wskutek zazdrości i nieporozumień Marcello i Musetta ponownie się rozstają. W czwartym obrazie - w mansardzie, mimo iż akcja ma miejsce w tym samym pomieszczeniu, co w akcie pierwszym, to jednak nastrój bohaterów jest całkowicie odmienny, nie mogą już powrócić do starych czasów. Kiedy zjawia się Mimi, przyprowadzona przez Musettę, nic nie jest w stanie uratować umierającej dziewczyny. Opera kończy się śmiercią Mimi.

3.2 Weryzm jako źródło myśli muzycznej w *Cyganerii*

W pracę nad operą Puccini włożył wiele wysiłku i serca. W operze widoczne są wątki z młodych lat kompozytora, kiedy studiował w Mediolanie. To zbiór doświadczeń z okresu młodości, lekkomyślnego życia w ubóstwie. To jakby powrót wspomnieniowy Pucciniego do młodości. Puccini, naświetlając własne doświadczenia życiowe, czyni próbę odnalezienia poetyckiej wyjątkowości w zwyczajnym życiu. Puccini stwierdził: „Tak długo, jak są prawdziwe (jego opery), potrafią odpowiednio przedstawić pasję i naturę ludzi, mogą dotknąć ludzkiej duszy, są w porządku⁵⁸.” Puccini połączył własne wspomnienia, bohaterów sztuki oraz publiczność. Spowodował, iż publiczność z uśmiechem bądź łzami w atmosferze empatii, potrafi identyfikować się z losem bohaterów. *Cyganeria* została przez wielu badaczy uznana jako: „najbardziej klasyczne dzieło operowe Giacomo Pucciniego⁵⁹.”

Giacomo Puccini jako przedstawiciel włoskiego weryzmu ukształtował swą twórczą osobowość pod wpływem prądu realizmu w literaturze oraz wczesnego okresu opery werystycznej. W porównaniu z okresem wczesnego weryzmu we Włoszech, w operach Pucciniego pojawiła się intensywniejsza i głębsza krytyka rzeczywistości oraz rozmach w obrazowaniu życia społecznego. Puccini w swoich dziełach porzucił tak charakterystyczne dla wczesnego weryzmu literackiego postulaty „obiektywnej postawy” oraz „bezosobowego języka”, wychodząc poza granice „naturalistycznej” formy ekspresji. Stosował „symbole”, „analogie” i dążył do muzycznej „transcendencji” i liryzmu. Do celowego zbudowania wiarygodnego portretu osobowości oraz

58 Yu Run Yang (2001) *Historia Muzyki Zachodu*; [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju.

59 Cui Yayu (2012) *Spojrzenie na weryzm Pucciniego z perspektywy najnowszej wersji „Cyganerii”*; [J], Gazeta Instytutu w Chifeng (chińska edycja socjologiczno-filozoficzna), 33(07):109-110.

zaprezentowania „prawdziwego” obrazu psychiki i emocji. Ta wiarygodność nie była już tylko prawdą naturalistyczną, ale posiadała znacznie mocniejsze odcienie realizmu krytycznego. Wraz z przestrzeganiem pryncypium prawdy odwzorowania artysta wyraźniej podkreślał estetyczne właściwości muzyki jako „sztuki nastroju” i jej główne miejsce w realizacji ekspresji artystycznej w operze. Puccini wprowadził swoje osobiste emocje do fabuły, by ubogacić dzieło dodatkowo własnymi przemyśleniami. W pełen sposób podążał za głównymi założeniami weryzmu, obrazując stosunki i relacje społeczne za pomocą muzyki.

Puccini przykładał nadzwyczajną uwagę do stworzenia wiarygodnego opisu dramatycznej sceny w swoich dziełach. Spoglądając z perspektywy właściwości muzyki, głównie za pomocą muzyki budującej tło wraz ze scenografią, następowało odtwarzanie najważniejszych scen dramatu. Innym ważnym i mocno związanym z weryzmem aspektem *Cyganerii* - opery przełomu stuleci, było bogate i głośnie tło muzyczne odgrywające podstawową rolę w kształtowaniu całości dramatycznej atmosfery, które nie tylko nie niszczyło melodii muzyki w operze, lecz wręcz przeciwnie, owa głośność pełniła wobec muzyki funkcję pomocniczą. Dla przykładu scena na ulicy znajdująca się w drugim akcie opery. Dzień przed Bożym Narodzeniem w dzielnicy łacińskiej. Na ulicy panuje gwar i tłok, sprzedawcy głośno zachęcają do zakupów, wszędzie biegają i krzyczą dzieci, rozbrzmiewa niekończący się śpiew rozmawiających przechodniów. Scena przypomina początek opery *Carmen*, gdzie występują podobne postacie głośnych handlarzy i rozbawionych dzieci.

W przypadku opery *Carmen* ów odgłos sprzedawców i dzieci stanowił jedynie upiększający całość materiał muzyczny, natomiast w *Cyganerii* struktura głośnego podkładu muzycznego jest ważną częścią całości, to właśnie te pozornie drobne dźwięki stanowią najważniejszą część całości muzyki scenicznej. W perfekcyjny sposób przenoszą fabułę na dramatyczną scenę, atakując zmysły publiczności, co więcej, melodie nabierają większej prawdziwości, albowiem zbudowane są z wpadających w ucho dźwięków.

Ten muzyczny podkład, jak odgłosy krzyczących sprzedawców, radosny gwar rozbawionych dzieci, czy karcących je matek i atmosfera wypełnionych tłumem paryskich ulic odgrywają rolę pomocniczą, tutaj nie znajduje się rdzeń. Materiał muzyczny prawdziwie odtwarzający dramaturgię scenerii składa się z trzech głównych tematów. Są nimi kolejno kawiarnia Momus, odgłos sprzedawców, odgłos dzieci. Najważniejszym tematem muzycznym jest temat kawiarni Momus, barwa dźwięku

trzech trąbek przypomina ogłoszenie o nadchodzącym, radosnym święcie. Temat odgłosu sprzedawców jest zbudowany na rytmie szesnastek, nie jest to jednostajny temat muzyczny, brzmi jak pokrzykiwanie. Znaki akcentów oraz staccato są niezwykle uwypuklone, nadają muzyce energię, niosą główny temat kawiarni Momus. Temat muzyczny dzieci ukazuje, jak wiwatują na przybycie zabawkarza Parpignol'a, tutaj wielką rolę odgrywają interwały kwartowe. Pod koniec zaczyna grać trójkąt i harfa, których czysta barwa dźwięku naśladuje niewinność i beztroskę dzieci. Podsumowując, rozwój trzech tematów muzycznych w tym akcie: kawiarni Momus, sprzedawców i dzieci - jest stały. Dzięki nim odtwarzana jest hałaśliwa, muzyczna sceneria w operze, przypominająca swoisty zwój z obrazem prawdziwego życia. Sylvester podkreślał: „Przyczyną sukcesu *Cyganerii* jest głównie użycie muzyki odtwarzającej dramatyczną scenerię”. De Sanctis twierdził: „Nikt nie stworzył tak wybitnego obrazu scenerii paryskich ulic jak Puccini. Warte zadumy jest to, iż sam Puccini nigdy nie był w Paryżu, a mimo to tak szczegółowo opisał scenerię ulic tego miasta.” Puccini wyspecjalizował się w tworzeniu każdego drobnego szczegółu, stopniowo powiększając go i udoskonalając. Takie wykorzystanie efektu dźwiękowego w celu wzbogacenia muzycznego języka wychodzi naprzeciw zmysłowym wyobrażeniom publiczności.

W trzecim akcie barwa muzyki przeobraża się z jasnej na mroczną, atmosfera staje się coraz bardziej ponura. Jest to wskazówka dla nadchodzących wydarzeń odmieniających dotychczasowy rozwój opowieści. Puccini zastosował koncepcję budowy nastroju przy pomocy wariacji dźwięków. Przeróżające zimno okrywa samotne miasto, ukazując bliski koniec miłości Rodolfo i Mimi. Flet i harfa wykonują przypominające płatki śniegu staccato i długie dźwięki, w pozbawionej atmosfery życia karczmie rozbrzmiewają przypadkowe radosne głosy, ponownie podnosi się dobrze już znany głos, okazuje się, iż to Mussetta śpiewa i tańczy. Warte podkreślenia jest to, iż w każdej scenie zawarte są ważne informacje. Z tego powodu korespondująca z nimi muzyka odgrywa funkcję wykończenia każdej sceny, dzięki czemu nie tylko nie dochodzi do utraty artyzmu muzyki w operze, lecz również do lepszej artykulacji rozwoju fabuły. Widzimy, iż w momencie, kiedy bohaterowie opery stają w obliczu cierpienia wynikającego z choroby, Puccini przy pomocy budowy scenerii kreśli ich wizerunek za pomocą różnorodnych barw dźwięku poszczególnych instrumentów muzycznych. Dokonuje w sztuce imitacji wydarzeń tak bliskich życiu, ponadto

przyspiesza powstanie potężnego efektu dramatycznego. Ukazuje to prawdę, iż dramaturgia powstaje z życia, a w sztuce jest unoszona przez muzykę⁶⁰.

Orkiestra i harmonia w operze pełnią funkcję podtrzymywania głównego tematu oraz ustabilizowania tonacji. Muzyczny obraz jest spleciony z opowieścią, umożliwia publiczności wcześniejsze odczucie nadchodzącej zmiany w fabule, dzięki czemu może ona na czas przełączyć się na inny stan emocjonalny.

W pierwszej scenie pierwszego aktu ukazywany jest obraz radosnej scenerii, grupa artystów Bohemy siedząc przy kominku spędza święta. Wśród nich znajdują się malarze, poeci, wszyscy piją wino, radośni rozmawiają ze sobą, jest to szczęśliwy obraz nadchodzących Świąt Bożego Narodzenia. W tym miejscu muzyka jest szybka i radosna, partia fletu towarzyszy partii wokalne, melodia najpierw wschodzi, następnie skokami opada, jej przebieg jest stosunkowo stabilny, służy powiększeniu radosnej atmosfery świątecznej. Instrumenty drewniane dęte wykonują partie w rytmie staccato, przypominające skaczące iskry w kominku. Poprzez zmiany barwy dźwięku instrumentów muzycznych zachodzi przygotowanie do rozwoju fabuły. Jest to metoda, którą Puccini bardzo często stosował podczas komponowania muzyki. Puccini dla zobrazowania buzującego ognia w kominku, wprowadził rytm nut z kropką, uwypuklający dramatyczną ekspresję. Instrumenty dęte drewniane i instrumenty strunowe wykonują akordy w tonacji Ges – Dur, barwa muzyki jest wyraźna i wydaje się, iż do tego starego, podniszczonego budynku została wstrzyknięta siła życiowa. Ósemki, szesnastki oraz nuty z pauzą powiększają energię tego fragmentu. Choć życie bohaterów jest ubogie, to jednak towarzyszy mu optymizm i wiara w przyszłość. Warto podkreślić, iż włączenie trójkątów i harfy nadaje barwie energii i zwinności. Puccini za pomocą odmiennych barw prezentuje sylwetki poszczególnych bohaterów.

W trzecim akcie flet i harfa wykonują równoległe kwinty, zwiększając wrażenie miękkości muzyki w sztuce. Pojawia się jasna, niczym opadający na biały śnieg blask księżyca, barwa dźwięku harfy, za którą podążają instrumenty dęte drewniane. Zarówno flet jak i harfa wykonują interwały kwintowe w wysokim rejestrze, co jeszcze bardziej przedstawia przygnębienie i ciszę panującą na zewnątrz tawerny. Słodczy i romantyzm z początku przechodzą w cierpienie i utratę nadziei. Za głosami tworzącymi obraz tej sceny, wraz z nagłą zmianą nastroju fabuły, podąża orkiestra. Partia orkiestry

60 He Jie (2011) *O śpiewie „zespolowym” z Cyganerii Pucciniego*; [D], Instytut Muzyczny w Szanghaju.

przebiega w stosunkowo łagodnej tonacji As-Dur. W czwartym akcie początek jest zapowiedzią nadchodzącej tragedii.

Od XVI wieku forma przedstawienia komediowego cieszyła się popularnością wśród ówczesnej widowni, szczególnie pośród szerokich mas.

Komediowe części w dramacie fabuły w *Cyganerii* służą z jednej strony podkreśleniu dramatu, a z drugiej są chwilowym wytchnieniem dla publiczności.

Wymieszanie elementów komedii i tragedii w *Cyganerii* jest znakomitym zabiegiem dramaturgicznym.

Cyganeria jest typowym przykładem nowego kierunku w sztuce operowej od romantyzmu w kierunku weryzmu. Z jednej strony wiernie oddaje przerażającą rzeczywistość głodu i nędzy, z drugiej pokazuje pozytywny i pełen optymizmu sposób podejścia do życia młodych, utalentowanych ludzi. Dzięki temu historia jest żywa i porywająca, mówiąca o przemijaniu i sensie życia.

3.2.1 Cechy weryzmu w ariach Pucciniego

W odróżnieniu od majestatycznych arii epoki romantyzmu arie *Cyganerii* charakteryzują się większym liryzmem i naturalnością. W całej operze mamy zaledwie arie czterech postaci: Rodolfa, Mimi, Musetty i Collina. Nie ma ani arii Shaunarda, ani Marcella. Każda z arii znakomicie wpisuje się w dramaturgię utworu. Puccini w genialny sposób łączy wysokie wymagania wokalne z brakiem fraz, służących tylko ukazaniu możliwości głosu. Każda z arii jest wpisana w sytuację, a także stanowi część opisu charakterologicznego i osobowościowego bohaterów. Aria Rodolfo z *Cyganerii* pod tytułem „Che gelida manina” (Ta rączka taka zimna) jest znakomitym przykładem powyższych założeń.

Analiza arii „Che gelida manina”

Aria Rodolfo „Che gelida manina” pojawia się w drugiej części pierwszego aktu. Mimi wchodzi na scenę, jej urok i piękno urzekają Rodolfo. Poeta pomaga jej szukać kluczy, które to poszukiwania stają się pretekstem, by zbliżyć się do dziewczyny. Chwytając rękę dziewczyny Rodolfo zaczyna jedną z najsłynniejszych na świecie arii. Pod względem struktury arię możemy podzielić na trzy części:

Preludium	A			B		C
	C + Interludium + b			c + d		
Des:2/4	Des:2/4	Des:2/4	Des:2/4	F:3/4	As:4/4	As:4/4
(1--3)	(4--11)	(12--15)	(16--36)	(37--45)	(46--53)	(54-72)

Tekst arii, który rozpoczyna się od słów „Che gelida manina” (Jaka zimna rączka – tłum. wł.), bezpośrednio odnosi się do chłodu dłoni Mimi, które Rodolfo próbuje ogrzać. Dalsza część tekstu to opowieść Rodolfo o sobie, jego życiu, marzeniach i pasji. Poeta opisuje siebie jako człowieka o "biednym, lecz wolnym duchu", który żyje z dnia na dzień, przemierzając "wszechświat" swoimi marzeniami i poezją.

Muzyka w tej arii jest liryczna i pełna emocji. Rozpoczyna się delikatnie, z prostym akompaniamentem, który podkreśla intymność momentu. Melodia szybko rozwija się, gdy Rodolfo opowiada o swoich aspiracjach i pasji do sztuki, co jest podkreślane przez wzrastającą dynamikę i ekspresję muzyczną. Wysokie nuty, które tenor osiąga pod koniec arii, symbolizują jego emocjonalne uniesienie i głębię uczuć, które zaczyna odczuwać do Mimi.

Część A arii, Ten fragment jest recytatywem, Rodolfo pragnie dowiedzieć się, czy jego lekkomyślne zachowanie wzbudziło jej złość, co Mimi o nim sądzi. Z tego Rodolfo powodu zaczyna nieśmiało śpiewać „Jak zimna jest mała rączka, pozwól niech ją ogrzeję, teraz jest zbyt ciemno, szukanie nie ma sensu, poczekajmy na blask księżyca, śliczna dziewczyno, posłuchaj moich dwóch zdań”. Muzyka przebiega w tonacji Des-Dur, w metrum 2/4, andante. Początek arii powinien być delikatny i czuły. Szczególnie frazy zaśpiewane w dynamice piano wymagają dobrej kontroli oddechowej i podparcia. Co prawda początek arii jest napisany w bardzo wygodnym rejestrze, ale on też stanowi o miejscu impostacji dźwięku. W tym momencie poeta kładzie dłoń na dłoni Mimi, tak więc ekspresja musi być szczerą, pełną dobroci i czułości. Przy dźwięku As na słowie „cercar” należy wystrzegać się nadmiernej siły i spokojnie przejeść do dalszego F. należy budować spójność pomiędzy przepływem powietrza, frazami i odczuciami i nie zaburzać spokojnego nastroju całego fragmentu. (Patrz: przykład 1)

(Przykład nr 1)

MIMI continually feeling; at this moment Rudolph ap-
-proaches her, and stooping, his hand meets Mimi's)

Andantino affettuoso ♩=58

Ah!
Ah!

(holding Mimi's
dolcissimo

30 Andantino affettuoso ♩=58 Your
Che

dim. e rall:... stentate pp sfz

RUDOLPH

ti-ny hand is frozen! Let me warm it in to life.
ge-li-da ma-ni-na, se la la-sci riscal-dar.

Our search is
Cer - car is

pp

We fragmencie *b* następującym po interludium utwór wykonywany jest wciąż w tonacji Des-Dur, metrum 2/4, melodia progresywnie schodzi. Wraz z wejściem pięknej i spokojnej melodii wykonywanej przez harfę, aria przechodzi do fragmentu środkowego, który rozwija się, wraz z pojawieniem się oznaczeń agogicznych: *rall...*, *poco rit.* (zwalniać) pojawiają się melodyczne fluktuacje.

Tekst „Ma per fortuna è una notte di luna” (na szczęście mamy księżycową noc – tłum. wł.) powinien być wykonywany z ekspresją, ale też delikatnością. Użycie *affrett.* i *poco rit.* (przyspieszać i stopniowo zwalniać) ukazuje pełen nadziei i poruszenia nastrój poety. (Patrz: przykład 2)

(Przykład nr 2)

RUDOLPH

Ere long the light of the moon shall
Ma per for - tu - na è una not - te di

RUDOLPH

rall..... *affrett.* (Mimi tries to withdraw her hand) *poco rit:.....*

aid us,..... Yes, in the moon-light our search let us con - tin - ue. So
lu - na,..... e qui la lu - na l'ab - bia - movi - ci - na. A -

rall..... *affrett.* *poco rit:.....*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the vocal part, labeled 'RUDOLPH'. It contains two lines of lyrics in English and Italian. The bottom staff is for the piano accompaniment. Above the piano staff, there are three tempo markings in red boxes: 'rall.....', 'affrett.', and 'poco rit:.....'. The piano staff also has these markings below it. The music is in F major (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked 'adagio'.

W części B Rodolfo przedstawia się Mimi. Po zdobyciu jej zaufania już nie stara się ukryć żywionych wobec niej uczuć. W tonacji F-Dur, metrum 3/4, w tempie *adagio* rozpoczyna się fragment c, fragment ten ma charakter narracyjny, śpiew łączy się ze zręcznym użyciem języka, ukazywane są poczucie humoru i optymizm Rodolfo. We frazie wykonywanej w *andante sostenuto* „Chi son, chi son? sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo (kim jestem? Poetą. Co robię? Piszę. Jak żyję? Żyję. - tłum. wł.), (patrz przykład nr 3) nie można zwalniać. To jakby dialog poety ze sobą.

(Przykład nr 3)

RUDOLPH

Andante sostenuto

31 am, I am, I am a po-et. What's my em-
 son? chi son? Sono un po-e-ta. Che co-sa

Andante sostenuto

-poyment? Writ-ing! Is that a liv-ing? Hardly!
fac-cio? Scri-vo. E co-me vi-vo? Vi-vo.

p espress. *f* *rall.....*

Drugi duży fragment przechodzi w tonację As-Dur, ma on charakter arioso. Linia melodyczna jest jakby transformacją z pierwszego fragmentu i rozpoczyna się w *andante lento* (powoli, wolno). Rodolfo śpiewa: „W beztroskim życiu w ubóstwie... Jak szlachcic trwonię wersety miłości... W moim wewnętrznym świecie jestem milionerem” (patrz przykład nr 4). Tak więc podczas śpiewu należy zwrócić uwagę na bardzo dobre prowadzenie frazy na oddechu i spójną dykcję. Głos musi być miękko prowadzony, aczkolwiek niepozbawiony siły.

(Przykład nr 4)

RUDOLPH

Andante lento $\text{♩} = 52$

I've wit tho' wealth be wanting; Ladies of rank and
In po-ver-tà mia tie-ta scia-to da gran si-

RUDOLPH

fashion... all inspire me with passion, In dreams and fond ill-us-ions or castles in the
- gno-re... rime ed in-ni d'a-mo-re. Per so-gni e per chi-me-re e per castelli in

RUDOLPH

air..... Richer is none on earth than I! Bright
a-ria.... l'a nima ho mi-lio-na-ria. Ta-

allarg. con molta espress. rit.

9 115494 9 PPP

W części C Rodolfo rozpoczyna miłosną ofensywę, a płomienne uczucia rozpalają jego serce! W tonacji As-Dur, metrum 4/4, śpiew rozwija się w atmosferze rozległego, wspaniałego uczucia. Gdy Rodolfo śpiewa zdanie: „Talor dal mio forziere ruban tutti i gioielli due ladri: gli occhi belli” (Czasami z mojego skarbczyka kradną wszystkie klejnoty dwaj złodzieje: piękne oczy – tłum.wł.). Wykonując powyższą sentencję należy zwrócić uwagę na oznaczenia wykonawcze: „rit.con grande espress.” (zwalniając; z wielką ekspresją) (patrz przykład nr 5). Fragment kończy komplement „gli occhi belli” (piękne oczy), który należy zaśpiewać z dużą czułością.

(Przykład nr 5)

RUDOLPH

air..... Richer is none on earth than I! Bright
a-ria.... l'a-ni-ma ho-mi-tio-na-ria. Ta-

RUDOLPH

eyes as yours, be-lieve me, Steal my price-less
for dal mio for-zie-re ru-ban tutti i gio-

RUDOLPH

jew-els In Fan-cy's store-house cher-ish'd. Your
-tel-li due la-dri: gli oc-chi bel-li. V'en-

Fragment kończy się na wysokim C, jest to najtrudniejszy punkt kulminacyjny. Przygotowanie do niego wymaga koncentracji, ale też rozluźnienia, by oddech był gotowy do podparcia, a jednocześnie elastyczny. Śpiewając tę nutę należy utrzymać głos w wysokiej pozycji. Dość istotną wskazówką wykonawczą jest skoncentrowanie się nie tylko na wysokim C, ale na następującym po nim B, tak by wykończenie frazy było pełne. (patrz przykład nr 6)

(Przykład nr 6)

The image shows a musical score for the aria "Che gelida manina" from Puccini's opera La Bohème. The score is for Rodolfo and includes both vocal and piano parts. The lyrics are in English and Italian. A red box highlights the beginning of the aria, and another red box highlights the end of the aria.

Top System:

Opp.
break - ing, now gold - en love is
stan - za la dol - ce spe -

allarg.

Second System:

RUDOLPH
For now..... life's rosy morn is break - ing, now gold - en love is
poi - ché,..... poichè v'ha pre-so stan - za la dol - ce spe -

f con anima
cres.

Third System:

RUDOLPH
wak - ing!.....
- ran - za!.....

dolciss.
p

Now that I've told my sto - ry,
Or che mi co - no-sce - te

Fourth System:

f
ppp allarg. sempre

34

„Che gelida manina” jest technicznie wymagającą arią, wymagającą od śpiewaka doskonałej kontroli oddechu, zdolności do wyrażania emocji za pomocą głosu oraz umiejętności śpiewania długich, lirycznych fraz. Wysokie C, które pojawia się pod koniec arii, jest jednym z najbardziej ikonicznych momentów, często oczekiwanym przez publiczność.

W zakończeniu linia melodyczna kończy się fragmentem recytatywnym (patrz przykład nr 7). Rodolfo pyta, czy to co opowiedział o sobie jest interesujące dla Mimi i prosi ją, aby opowiedziała mu o sobie. Po arii Rodolfo kompozytor umieścił słynną arię Mimi „Mi chiamano Mimi”. Aria ta jest znakomitą odpowiedzią zarówno muzycznie jak i dramatycznie na arię Rodolfo. Puccini w genialny sposób kończy scenę następującym po ariach duetem.

(Przykład nr 7)

The image displays three systems of a musical score for the character RUDOLPH. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The first system includes the lyrics 'wak - ing!.....' and '- ran - za!.....', followed by 'Now that I've told my sto - ry, Or che mi co - no - see - te'. The second system contains 'pray tell me yours, too, tell me frankly, who are you?' and 'par - la - te vo - i, deh! par - la - te. Chi sie - te?'. The third system shows 'Say will you tell?.....' and 'V'è piac - cia dir!.....', with a stage direction '(Mimi a little hesitating, but decides to speak)'. Performance markings such as *p*, *dolciss.*, *ppp*, *allarg. sempre*, *con anima stentando*, *allarg.*, *pp*, *f con anima*, *rall.*, *col canto*, and *ppp allarg. e dim. molto* are present throughout the score. Red boxes highlight specific musical phrases in each system.

3.2.2 Cechy weryzmu w duecie

Śpiew zespołowy w operze jest metodą na ekspresję uczuć i przemyśleń dwóch lub większej ilości bohaterów. Do jego najczęściej występujących form należą duet i tercet, czasem kwartet. Bardzo często jest on używany w celu ilustracji zachodzącego pomiędzy bohaterami konfliktu, wyznania miłosnego lub ukrytej prawdy. Pod względem zastosowania śpiewu zespołowego w budowaniu dramaturgii przekazu weryzm nie tylko zwiększył ilość ensambli w stosunku do fragmentów solowych, ale też rozbudował je zwiększając poziom trudności wykonawczej, a tym samym zwiększył ich znaczenie.

Duety w operach Giacomo Pucciniego odgrywają kluczową rolę w budowaniu dramaturgii, eksploracji relacji między postaciami, a także w wyrażaniu głębi emocjonalnej i psychologicznej jego bohaterów. Puccini jako jeden z najwybitniejszych kompozytorów przełomu XIX-go i XX-go wieku, doskonale rozumiał, jak wykorzystać potencjał muzyczny i dramatyczny duetów do wzmocnienia

wpływu swoich oper na publiczność. Duety w operach Pucciniego często służą jako momenty, w których rozwijane są kluczowe relacje między postaciami. Przykładem może być słynny duet „O soave fanciulla” z *Cyganerii*, gdzie Rodolfo i Mimì wyrażają swoje narastające uczucia. Duet ten nie tylko rozwija romantyczną linię narracyjną, ale także pozwala widzowi zgłębić emocjonalne związki między bohaterami.

Puccini wykorzystuje także duety w innych operach, by przedstawić dramatyczny konflikt lub napięcie emocjonalne. Na przykład w *Tosce*, duet Toski i Scarpia jest pełen dramatyzmu i napięcia, podkreślając moralny i emocjonalny konflikt między postaciami.

W *Madame Butterfly*, duet „Viene la sera” między Butterfly a Pinkertonem jest jednym z najbardziej emocjonalnych i tragicznych momentów, zapowiadających nadchodzące dramatyczne wydarzenia.

Puccini słynie z umiejętności pisania muzyki, która głęboko rezonuje z emocjami słuchaczy. Duet w jego operach często jest wykorzystywany do wyrażenia najbardziej lirycznych i emocjonalnych momentów, gdzie muzyka i słowa działają razem, aby przekazać subtelności uczuć, takie jak miłość, tęsknota czy rozpacz.

Muzyka w duetach Pucciniego jest skonstruowana tak, aby maksymalnie wzmacniać dramatyczny efekt sceny. Kompozytor używa różnorodnych technik kompozytorskich, takich jak kontrapunkt, dynamika i tekstura, aby zintensyfikować emocjonalne i dramatyczne napięcie między postaciami. Dzięki tym elementom, duety w operach Pucciniego nie tylko służą jako muzyczne i dramatyczne arcydzieła, ale także jako kluczowe narzędzia w opowiadaniu historii, które pozwalają widzom głębiej zrozumieć i współczuć z losami bohaterów.

1. Analiza duetu „O soave fanciulla”

Podczas zakończenia pierwszego aktu spotykający się po raz pierwszy i natychmiast zakochujący się w sobie Rodolfo i Mimì przedstawiają się sobie wykonując kolejno arie „Che gelida manina” i „Si, mi chiamano Mimì”. Miłosne zaangażowanie obojga narasta i Rodolfo i Mimì nie chcą się rozstać. Krótki przerywnik, jakim jest nawoływanie przyjaciół by Rodolfo szybko z nimi się udał do kawiarni „Momus”, utwierdza oboje, że sytuacja jest szczególna. W tym miejscu kompozytor umieszcza jeden z piękniejszych duetów w historii literatury operowej „O soave fanciulla”.

Duet, pod względem struktury, składa się z trzech części, z powracającą trzecią częścią, czyli schemat a, b, a1, w tonacji od A-dur do C-dur. Harfa wykonuje,

przypominające płynący strumień emocjonalności, *arpeggia*, które są wstępem do partii Rodolfo. Triole i ósemki delikatnie podkreślają uczucie miłości i podziw dla urody Mimi (patrz przykład nr 8).

(Przykład nr 8)

RUDOLPH
p. dolciss.
 Lovely maid in the moon - light..... Your face en-
 O so - a - ve fan - ciut - ta..... o dol - ce

MARCEL
 And poe - try let flow.....
 Tro - vò la po - e - si - a.....

41 **Largo sostenuto** ♩ = 58

RUDOLPH
 - tran - cing like radiant se - raph from on high ap - pears.....
 vi - so di mi - te cir - con - fu - so al ba - tu - nar,.....

MARCEL

Natępnie w dwugłosie śpiewa Rodolfo i Mimi. Znak dynamiczny *forte* obrazuje wybuch emocji. (patrz przykład nr 9).

(Przykład nr 9)

80
 MIMI
 (with emotion)
 con anima
 Love a - lone o'er
 Ah! tu sol co -

RUDOLPH
 - turns.
 - gnar!
 Heart to heart, and
 Fre - - mon già nel -

fff largamente sostenuto

Fragment *b* (takty 18-30) rozpoczyna się po wyznaniu miłości. Rodolfo chciałby pocałować Mimi, ale ta zadziornie czyni unik (patrz przykład nr 10). Rodolfo pytając czy Mimi jest z nim (jako para) chciałby usłyszeć wyznanie miłosne. Puccini konstruuje ten fragment jako *quasi recitativo*, ale muzyka prowadzi od flirtu do ponownej kulminacji z wysokim C.

(Przykład nr 10)

MIMI
fair - est flower is love.....
No, I pray you!
No, per pie-tà!

RUDOLPH
sol co-man-dia - mor!.....
ba - cio fre-me a - mor!.....
My Sei

Sempre più sostenuto

42

ppp m.d.

m.s.

(disengaging herself)

(kisses Mimi)

fortissimo

Powracający fragment *a1*, Rodolfo i Mimi pokazuje porozumienie między kochankami. Oboje opuszczają pokój i kulminacja brzmi już za sceną. Melodia kojąco opada, by z A, dokonać skoku skoku o tercję na wysokie C (patrz przykład nr 11). Obraz I kończy się pełny nadziei. Przyszłość wygląda bardzo obiecująco, do momentu, kiedy brutalna rzeczywistość pokaże prawdziwe oblicze.

(Przykład nr 11)

The image shows a musical score for a duet from the opera La Bohème. The score is for Mimi and Rodolfo. Mimi's part is in the upper staff, and Rodolfo's part is in the lower staff. The piano accompaniment is in the bottom staff. The score is in Italian. The lyrics are: "My love, A-mor! My love! A-mor! My love! A-mor!". The score includes dynamic markings such as "pp", "ppp", "molto rall. e dim.", and "allargando". The score is marked "End of Act. I." at the bottom right.

Tekst duetu „O soave fanciulla” wyraża wzajemne zauroczenie i narastające uczucie między dwojgiem młodych ludzi. Puccini zastosował w duecie *La Bohème* strukturę, która jest charakterystyczna dla jego stylu kompozytorskiego: bogate harmonie, płynne linie melodyczne i głęboka ekspresja emocjonalna. Kompozytor używa także subtelnych modulacji, które odzwierciedlają zmieniające się emocje postaci. Orkiestracja jest stosunkowo subtelna i skoncentrowana na podkreśleniu wokalnych linii. Puccini używa delikatnych struktur instrumentów smyczkowych, aby stworzyć romantyczną atmosferę, podczas gdy delikatne wstawki instrumentów dętych drewnianych dodają głębi i koloru. Tekstura muzyczna jest przejrzysta, co pozwala głosom śpiewaków na wyraźne wyróżnienie się. Interakcja między głosami Rodolfo i Mimi jest kluczowym elementem duetu. Linie melodyczne są często splecione, co symbolicznie przedstawia ich łączące się uczucia. Puccini skomponował te partie tak, aby wzajemnie się uzupełniały, z Rodolfo dominującym w wyższych rejestrach, a Mimi odpowiadającą w niższych tonach, co tworzy wrażenie rozmowy. Duet kończy się wspólnym wyjściem bohaterów, gdy śpiewają „Amor! Amor! Amor!”, co jest

emocjonalnym i muzycznym punktem kulminacyjnym aktu. Puccini zwiększa dynamikę i intensywność, prowadząc do mocnego, emocjonalnego finału, który pozostawia słuchaczy z poczuciem nadziei na przyszłość tej pary. „O soave fanciulla” jest znakomitym przykładem umiejętności Pucciniego w komponowaniu muzyki, która nie tylko wzmacnia tekst, ale również w pełni oddaje emocje i rozwój postaci.

2. Analiza duetu „In un coupè?”

W Obrazie IV, następuje powrót na mansardę, czyli tam, gdzie rozpoczął się w Obraz I. Rodolfo i Marcello rozstali się ze swoimi dziewczynami. Obaj początkowo chcieli wykorzystać wykonywaną pracę, aby o nich zapomnieć, ale na próżno. Są głęboko zanurzeni w nostalgii za dawną miłością, a duet obrazuje tęsknotę za dawnym, pięknym czasem.

Duet utrzymany jest w metrum 4/4, w tonacji C-dur. Puccini używa klarownej melodii, aby nakreślić miłość Rodolfo i Mimi oraz Marcello i Musetty. Co prawda opowiadają o niej mężczyźni, którzy rozstali się ze swoimi wybrankami. Ponieważ Marcello i Rodolfo są postaciami o zupełnie różnych osobowościach, Puccini wykorzystuje tutaj kontrastujący temat (także solo Marcello w części środkowej), by wydobyć charakterologicznie obie postacie. (patrz przykład nr 12 i nr 13)

(Przykład nr 12)

Andantino mosso ♩ = 84

RUDOLPH
dolce

(Ah, Mi-mi! false, fick-le heart-ed! Ah, beaut-eous days de-
(O Mi-mi tu più non tor-ni. O gior-ni

Andantino mosso ♩ = 84

RUDOLPH
pp

- part-ed! Those hands so dain-ty! Oh, fragrant shi-ning
bel-li, pic-co-le ma-ni, o-do-ro-si ca-

pp *appena rall*

(Przykład nr 13)

RUDOLPH
pp un poco rall.

bo-som! Ah, Mi-mi! those brief, glad, gol-den days!
ne ve! Ah Mi-mi, mia bre-ve gio-ven-tu!

MARCEL
pp

moving, and plasters on the col-ours quite a-gainst my will? And
-vo-re e impa-sti co-to-ri con-tro vo-glia mia. Se

MARCEL
rall. molto *a Tempo*

though I would be painting landscapes, meadows, woodlands fair in springtide,
pin-ge-re mi piace o cie-li o ter-re o inverni o pri-mave-re,

MARCEL
appassionato

my brush re-fus-es to per-form its of-fice,
e-gli mi trac-cia due pu-pil-le ne-re

Sostenuto
pp

Duet pokazuje także relację pomiędzy Marcello i Rodolfo. Ukazuje głębię ich przyjaźni, ale również napięcia i troski, które wynikają z ich miłosnych relacji. Na tym etapie opery, obaj bohaterowie borykają się z problemami w swoich związkach.

Marcello zazdrości swojej byłej dziewczynie, Musetty, która flirtuje z innymi mężczyznami i jak przypuszcza malarz radzi sobie po rozstaniu lepiej niż on. Z kolei Rodolfo cierpi z powodu swojego rozstania z Mimì, której choroba (gruźlica), a także ubóstwo obojga stają się poważną przeszkodą w miłosnych planach.

Duet Marcello i Rodolfo w czwartym obrazie jest momentem, w którym obaj mężczyźni wyrażają swoje frustracje i smutki, używając muzyki jako sposobu na komunikację swoich uczuć. Marcello lamentuje nad swoją nieodwzajemnioną miłością do Musetty, podczas gdy Rodolfo opowiada o swojej walce z zazdrością i lękiem o zdrowie Mimì. Ich interakcje są przepełnione emocjami, które oscylują między wzajemnym wsparciem a osobistymi frustracjami. To mieszanka troski o siebie nawzajem i jednocześnie zmagania z własnymi problemami. W muzyce Pucciniego można usłyszeć zarówno dramatyzm emocjonalny, jak i subtelne niuanse, które ukazują złożoność ich relacji. Kompozytor używa motywów muzycznych, aby pogłębić charakterystykę postaci oraz dynamikę między nimi, co pozwala widzowi lepiej zrozumieć ich wewnętrzne konflikty. Podsumowując, duet Marcello i Rodolfo w IV obrazie *Cyganerii* ukazuje głębię ludzkich relacji, które są jednocześnie burzliwe i pełne wzajemnej empatii. To potężny dramat o przyjaźni, miłości i życiowych trudnościach, który jest sercem tej opery.

Puccini znany jest z umiejętności wykorzystywania melodyki i harmonii w celu podkreślenia emocji i psychologii postaci. W duetach, jak ten pomiędzy Marcello i Rodolfo, często stosuje się kontrastujące motywy muzyczne, które odzwierciedlają konfliktujące emocje postaci. Na przykład, Marcello, który wyraża złość i frustrację z powodu zachowania Musetty, ma bardziej dynamiczną i burzliwą linię melodyczną, podczas gdy Rodolfo, opisujący swoje uczucia dotyczące Mimì, dysponuje linią melodyczną o bardziej lirycznym i melancholijnym charakterze.

Orkiestracja w tej scenie pełni kluczową rolę w kształtowaniu atmosfery i emocji. Puccini często wykorzystuje instrumenty smyczkowe do budowania napięcia lub drewniane instrumenty dęte do dodawania koloru emocjonalnego. W duetach można oczekiwać zastosowania różnych grup instrumentów w celu podkreślenia kontrastów emocjonalnych między postaciami. Tekstura muzyczna w duetach Pucciniego często oscyluje między homofonią a polifonią, co pozwala na wyraźne przedstawienie dialogu między postaciami. W scenie duetu, tekstura może być stosunkowo prosta, kiedy jedna postać śpiewa, przechodząc do bardziej złożonej, gdy obie postaci śpiewają razem, co może symulować ich wzajemne przenikanie się emocji. Rytm i tempo duetu mogą

zmieniają się w zależności od nastroju i dynamiki rozmowy. Puccini słynie z użycia lejtmotywów, krótkich, powtarzalnych motywów muzycznych, które są związane z konkretnymi postaciami, miejscami lub ideami. W duetach takich jak między Marcello a Rodolfo, możliwe jest pojawienie się specyficznych lejtmotywów, które przypisane są do ich osobistych doświadczeń i relacji z innymi postaciami, co dodatkowo wzbogaca warstwę muzyczną opery. Duet Marcello i Rodolfo z IV obrazu *Cyganerii* to przykład znakomitego wykorzystania muzycznych środków wyrazu w operze, gdzie Puccini zręcznie łączy melodykę, harmonię, instrumentację, teksturę i rytm, aby w pełni oddać złożoność emocjonalną i relacyjną postaci. Dzięki temu muzyka nie tylko towarzyszy tekstowi, ale aktywnie wzbogaca narrację, czyniąc ją bardziej angażującą i poruszającą.

Kilka przedłużonych nut wydaje się wprowadzać ludzi w marzycielską miłość, która tchnie nastrojem senności. Melodia płynie do przodu jak fala i formuje kształt litery S imitując powab kobiet. Ponieważ obaj wspominali swoje dziewczyny, „te jasne, czarne oczy, te uwodzicielskie, czerwone usta i tę piękną figurę...”, linie melodyczne również są pełne kobiecych kształtów; instrumenty akompaniamentu to głównie skrzypce i inne instrumenty smyczkowe, które wydobywają kobiecą czułość, głęboko odsłaniają cechy charakteru dwojga ludzi, szczegółowo opisują ich świat wewnętrzny i mglistą miłość, są pełne romantycznej barwy, zaś muzyka bardzo trafnie oddaje poetycki nastrój chwili.

3. Analiza duetu „Sono andati?”

Duet "Sono andati?" (Czy oni odeszli? – tłum.wł.) umieszczony jest w ostatniej scenie, przed śmiercią. Jest echem duetu miłosnego z pierwszego aktu, w którym oboje wspominają swoje pierwsze spotkanie na strychu. Ten duet Mimi i Rodolfo jest najważniejszą częścią tej sceny. Kiedy ponownie zabrzmiała znajoma melodia przewodnia, pojawienie się dźwięków smyczkowych przenosi myśli ludzi z powrotem do pierwszej sceny (patrz przykład nr 14). Podobnie jak w pierwszym akcie, jest to również duet miłosny, z tą różnicą, że jest nie tylko pełen uczuć miłości, ale też żalu za utraconym bezpowrotnie czasem. Motyw muzyczny opada liryczną melodią, by stopniowo sublimować do tematu miłości.

(Przykład nr 14)

(Mimi opens her eyes and, seeing that all have gone, holds out her hand to Rudolph who affectionately kisses it)

21 Più sostenuto

pp dolciss. cres. pp

con grande espress.

Have they
So - no an -

rall.:

Rodolfo i Mimi z czułością śpiewają porywający duet, w tonacji c-moll w metrum 4/4 i spokojnym tempie *andante*, przeplatany motywami wiolonczeli, a cała orkiestra gra ciężkie akordy, obrazując konflikt pomiędzy miłością i bólem, ideałami i rzeczywistością. „Sono andati?” to pytanie Mimi o pozostałych przyjaciół, którzy opuścili pomieszczenie, pozwalając parze na chwilę intymności. W kontekście opery, to moment, w którym Mimi i Rodolfo wspominają swoje pierwsze spotkanie i życie razem, co nadaje scenie głęboki wymiar emocjonalny. Muzyka w tym duecie charakteryzuje się subtelną, ale intensywną harmonią, która podkreśla emocjonalny ciężar sceny. Puccini używa długich, płynnych linii melodycznych, które odzwierciedlają zarówno delikatność jak i głębię uczuć między bohaterami. Melodia często opiera się na skali modalnej, co dodaje jej liryzmu i melancholijnego nastroju. Orkiestracja jest stosunkowo stonowana i skoncentrowana na instrumentach smyczkowych, które dostarczają ciepłego, ale melancholijnego podkładu. Puccini używa również drewnianych instrumentów dętych, aby podkreślić subtelność i intymność momentu. Instrumenty te wspierają śpiewaków bez przytłaczania ich, co jest kluczowe w tak intymnej scenie.

Duet jest skomponowany tak, aby głosy Mimì i Rodolfo spletały się ze sobą, co symbolizuje ich bliskość i wspólne przeżycia. Wokalna linia Mimì jest często prowadzona w delikatnej, ale wyraźnej linii, podczas gdy Rodolfo odpowiada jej w cieplejszym, bardziej emocjonalnym charakterze. Ta interakcja wokalna nie tylko wzmacnia dramaturgię sceny, ale również pokazuje wokalne umiejętności śpiewaków, którzy muszą wyrazić głębokie emocje przy oszczędnym (w niektórych momentach) wsparciu orkiestry. Duet jest pełen emocjonalnych i psychologicznych niuansów, które Puccini mistrzowsko wydobywa z muzyki. Moment ten wywołuje silne uczucia zarówno u postaci, jak i u publiczności, prezentując nie tylko smutek i nostalgię, ale również miłość i bliskość, które pozostają pomimo nadchodzącej tragedii. "Sono andati?" jest przykładem, jak Puccini potrafi użyć muzyki do głębokiego wyrażenia ludzkich uczuć i dramatycznych sytuacji w operze. Przez delikatną orkiestrację, emocjonalne linie melodyczne i interakcję postaci, stanowi kulminacyjny punkt *Cyganerii*, podkreślając zarówno mistrzostwo kompozytorskie Pucciniego, jak i uniwersalność emocji.

Duet „Sono andati?” z *Cyganerii* Giacomo Pucciniego stawia przed śpiewakami wykonującymi role Mimì i Rodolfo specyficzne wymagania wokalne. Scena ta wymaga od wokalistów zarówno technicznej precyzji, jak i głębokiego przekazu emocjonalnego, co sprawia, że jest to jeden z bardziej wymagających momentów w operze. Mimì, sopran liryczny, musi wykazać się wyjątkową kontrolą oddechu i dynamiki, aby oddać delikatność i łagodność swojej postaci, która jest już poważnie chora. Jej linia wokalna wymaga płynności i zdolności do utrzymywania frazy bez zauważalnego wysiłku, by podkreślić jej fizyczne osłabienie. Rola wymaga nie tylko technicznej perfekcji, ale również głębokiej ekspresji emocjonalnej. Mimì śpiewa o swoich wspomnieniach i miłości, co musi być przekazywane w sposób autentyczny i poruszający, aby wywołać empatię u publiczności. Rodolfo, tenor liryczny, musi łączyć siłę wokalną z wrażliwością, aby oddać złożoność swojej postaci. Jego partia często wymaga silnych, ale kontrolowanych wybuchów emocjonalnych, które muszą być zrównoważone z delikatniejszymi momentami, wyrażającymi jego troskę i miłość do Mimì. Rodolfo musi również skutecznie współdziałać z Mimì, wpleciony w jej linie melodyczne bez dominowania nad nimi. To wymaga nie tylko techniki wokalnej, ale także głębokiego zrozumienia muzycznego i dramatycznego kontekstu, aby ich interakcje były przekonujące. Oba głosy muszą być dobrze zrównoważone, z odpowiednią harmonią i

dynamiką, aby scena była spójna i emocjonalnie efektywna. Osiągnięcie tego balansu wymaga doskonałej koordynacji między śpiewakami oraz dyrygentem orkiestry.

Duet „Sono andati?” wymaga również od śpiewaków wytrzymałości, zwłaszcza w kontekście całej opery, która jest emocjonalnie i fizycznie bardzo wyczerpującym zadaniem. Śpiewacy muszą umiejętnie zarządzać swoją energią i techniką oddechową, aby utrzymać optymalną jakość głosu przez całą długość wykonania. „Sono andati?” jest nie tylko technicznie wymagającym duetem, ale również sceną, która wymaga od śpiewaków głębokiej ekspresji emocjonalnej i zdolności do przekazania subtelного, ale intensywnego dramatu. Wykonanie tego duetu to prawdziwe wyzwanie wokalne i aktorskie.

Rozdział 4. Weryzm jako źródło muzycznych i dramatycznych idei w operze *Smutek*

4.1 Lu Xun, Shi Guangnan i *Smutek*

4.1.1 Lu Xun i powieść *Smutek*

1. Prezentacja sylwetki Lu Xun

Lu Xun (1881-1936) - słynny chiński pisarz i filozof, wniósł wielki wkład w rozwój takich dziedzin jak literatura, krytyka literacka, studia filozoficzne, studia nad historią literatury, tłumaczenie z języków obcych. Jego przemyślenia i idee wywarły wielki wpływ na rozwój chińskiej kultury filozoficznej w epoce po Ruchu 4 Maja. Napisał takie pozycje jak m.in. *Krótką historię chińskiej noweli*; *Zarys historii literatury chińskiej* oraz powieści i opowiadania zebrane w *Pelen zbiór prac Lu Xun*, *Zbiór opowiadań Lu Xun*, *Zbiór tłumaczeń Lu Xun*, *Zbiór artykułów i innych prac Lu Xun*, itd⁶¹.

2. Treść powieści *Smutek*

Wśród wielu dzieł napisanych przez Lu Xun tylko „*Smutek*” jest nowelą o miłości, w której opowiedziana zostaje historia miłości i małżeństwa młodych ludzi. Znajduje się w zbiorze opowiadań pisarza zatytułowanym *Niezdecydowanie (Panghuang)*. Nowela opowiada historię pary młodych ludzi, którzy w celu zdobycia wolności miłości i małżeństwa toczą zmagania przeciw starym ideom i siłom społecznym, odważnie przeciwstawiając się feudalnej władzy i podtrzymywanym przez nią zwyczajom. Niestety na koniec, pod wielkim wpływem presji społecznej, trudności finansowych, a co za tym idzie egzystencjalnych, ich marzenie zostaje unicestwione. Bohaterka umiera w depresji, jej ukochany zostaje bez celu, pogrążony w rozpacz.⁶²

3. Tło powstania noweli *Smutek*

(1) Wpływ dramatów Henryka Ibsena

W okresie Ruchu 4-go Maja w Chinach wielką popularność zdobyły dramaty o tematyce społecznych problemów Henryka Ibsena. Wśród nich dramat „*Dom Lalki*”, poświęcony tematyce kobiecej, wywołał szczególnie głęboki odzew. Idee

61 Zhou Chuan (2018) *Współczesny słownik wybitnych nauczycieli w Chinach*; Wydawnictwo Dydaktyczne w Fujian, str. 628.

62 Su Ran (2022) *Wyjątkowość i innowacyjność dramatu Lu Xun „Smutek”*; [J], *Dramat w Syczuanie*, 41-44.

przekazywane w twórczości Ibsena w tamtym czasie niewątpliwie były dla chińskich intelektualistów zupełnie nowym światem i posiadały niezwykłą wagę. Spowodowało to zainteresowanie analizą struktury społeczeństwa i związaną z tym problematyką. Lu Xun użył tragedii miłosnej w noweli „*Smutek*” w celu wzbudzenia głębokiej refleksji nad stanem ówczesnego chińskiego społeczeństwa.

(2) Zmiana postaw życiowych młodzieży w dobie Ruchu 4-go Maja

Kiedy cofała się fala nowej kultury Ruchu 4-go Maja, zmiana postaw życiowych młodzieży była również katalizatorem dla Lu Xun do apisania noweli „*Smutek*”. Ruch 4-go Maja i prąd nowej kultury głośno propagował hasło „nowej moralności, demokratycznej, antyfeudalnej”, promował nową kulturę sprzeciwiającą się staremu systemowi etycznemu oraz nową nadzieję, sprzeczną ze starą kulturą. Niestety wraz z cofaniem się fali Ruchu Nowej Kultury 4-go Maja intelektualiści z obozu nowej kultury, jak i drugie pokolenie młodzieży stopniowo zaczęli się rozpraszać „niektórzy odeszli, niektórzy ukryli się, niektórzy zmienili poglądy”. Sytuacja ta doprowadziła pisarzy do stanu niezdecydowania i rozterek. Tak więc nowela „*Smutek*” jest odzwierciedleniem stanu odpływającej fali nowej kultury oraz rozterek i niezdecydowania młodzieży, która nie widzi dla siebie dalszej drogi rozwoju w społeczeństwie.

4.1.2 Shi Guangnan i opera *Smutek*

1. Życiorys Shi Guangnana

Shi Guangnan jest jednym z najwybitniejszych, posiadających największe osiągnięcia kompozytorów epoki Nowych Chin. Shi Guangnan całkowicie poświęcił się na rzecz rozwoju dziedziny muzyki w Nowych Chinach i był przez ludzi określany taki tytułami jak: „Ludowy Muzyk”, czy „Śpiewak Epoki”. Shi Guangnan przyczynił się także do rozwoju literatury operowej, komponując dwie opery. W dziełach tych zawarty jest wyraźny pierwiastek muzyki ludowej oraz duch epoki, równocześnie z charakterystycznymi dla kompozytora indywidualnymi cechami jego stylu.⁶³

2. Cechy twórcze

(1) Realistyczna koncepcja twórcza

Shi Guangnan, ocalił wieloletnią tradycję, dokonał organicznej syntezy tworzenia muzyki z polityką społeczną i jednocześnie ugruntował silne poczucie patriotyzmu.

63 Chen Yihong (2019) *Analiza dzieł operowych Shi Guangnana z perspektywy śpiewaka*; [D], Uniwersytet w Xiamen.

Ściśle powiązał swoją pracę twórczą ze społeczeństwem i epoką wraz z uwzględnieniem indywidualnych potrzeb jednostki.

(2) Zakorzenie w zasadach twórczych muzyki ludowej

Shi Guangnan rozwijał swój talent na bazie różnych rodzajów muzyki. Kompozytor dokonał połączenia muzyki poważnej z muzyką ludową. Artysta przykładął wielką wagę do nauki chińskiej muzyki ludowej i zakorzenienia w niej.

(3) Tworzenie dla szerokiej publiczności

Podczas tworzenia muzyki Shi Guangnan brał pod uwagę wartości i oczekiwania estetyczne szerokiej publiczności takie jak: piękno i legatowa melodia, żywy rytm, gęsta barwa kolorystyki ludowej. Podążanie za tymi estetycznymi wartościami doprowadziło do dużego zainteresowania publiczności powstałymi dziełami, stąd Shi Guangnan został ochrzczony mianem „Ludowego Muzyka”⁶⁴.

3. Opera *Smutek*

(1) Tło powstania

Pod koniec lat 80-tych XX stulecia muzycy zaczęli podążać za duchem nowej polityki. Rozpoczęli wprowadzanie odważnych innowacji w komponowanych dziełach. Opera *Smutek* została napisana właśnie w takim klimacie. Libretto powstało w oparciu o nowelę Lu Xun o tym samym tytule, a stworzone przez Wang Quan i Han Wei. Libreściści pozostali wierni oryginałowi Lu Xun, ponadto, inaczej niż w przypadku wcześniejszych oper, zdecydowali się na wybór tematu o wielkim, humanistycznym akcencie. Podczas tworzenia muzyki kompozytor zastosował (w kwestii numerów) schemat opery włoskiej - użył recytatywów, arii, ensambli, scen chóralnych. Wyłamał się jednak z podziału na akty i sceny. Pod względem ekspresji zastosował metodę narracyjną - fabułę opowiada czterech aktorów: główny bohater (tenor) - Juan Sheng, główna bohaterka (sopran) - Zi Jun, śpiewak (baryton) i śpiewaczka (mezzosopran), Opowieść rozwija się za pomocą retrospekcji, a struktura utworu jest podzielona na cztery części: wiosnę, lato, jesień i zimę. Kompozytor w realistyczny sposób przedstawia historię poznania, miłości, wspólnego życia, kryzysu, rozstania, śmierci i nostalgii dwójki głównych bohaterów – Juan Sheng i Zi Jun. W operze znajduje się 45 numerów, mających charakter poetycki, śpiewny i liryczny. Jest to pierwsza chińska opera, która pod względem form ekspresji oraz treści jest całkowicie zbieżna z zachodnimi operami.

64 Sun Chang (2020) *Analiza ekspresji artystycznej roli Zi Jun w operze „Smutek”*; [D], Instytut Muzyczny w Tianjin.

(2) Treść opery

Prolog – miłosne wspomnienie. Zimą po wielu latach Juan Sheng powraca do tawerny. Obrazowaniem wspomnień jest aria „*Ciężka przeszłość wynurza się z dna serca*”, która mówi o dawnej miłości do Zi Jun.

Wiosna – wyznanie miłości. Śpiewak i śpiewaczka wspólnie wykonują szybki i radosny duet „*Czarujący letni zmierzch*”. To okres, kiedy miłość młodych zaczyna dopiero kwitnąć. Następnie Juan Sheng, pod altanką, otoczoną kwiatami glicynii, śpiewa arię „*Odebrała mi serce; Zi Jun przybywaj szybko*”. Juan chciałby bardzo spotkać się z ukochaną, która przebywa z ojczymem. Pod wpływem przeczytanego dramatu Ibsena *Nora* i na bazie refleksji Zi Jun wyraża w obecności ojczyma swoje zdanie, co staje się zarzewiem kłótni. Po awanturze Zi Jun wraca do swojego ukochanego. Śpiewa arię „*Spojrzenie na zachód słońca*”. Aria wyraża wiarę w miłość, ale też i niezgodę na panujące stosunki feudalne, które mają swoje odbicie w relacjach rodzinnych. Juan Sheng dostrzega nadchodzącą Zi Jun i wychodzi z domu, by spotkać się z dziewczyną w cieniu altanki. Zakochani śpiewają duet „*Nasza przyszłość jest piękna*”. Rosnące wokół altanki kwiaty glicynii mają też dodatkowy wymiar symboliczny. Młodzi przepełnieni są nadzieją, że życie nie będzie okrutne dla nich i potrafią przezwyciężyć wszelkie trudności. Niestety wydaje się, że dziewczyna ma wątpliwości czy los będzie dla nich życzliwy. Na scenę wchodzi śpiewak i śpiewaczka. Duet zamienia się w kwartet „*Niech wiosenna fala miłości wypełni serce*”. Śpiew ten przekonuje Juan Shenga i Zi Jun, że ich droga powinna być budowana na ich miłości. Postanawiają zatem pozostać razem. Zi Jun w odpowiedzi na tę ideę odpowiada pieśnią „*Co zobaczyłam*”. Zakochani tak są zafascynowani swoją decyzją, że śpiewają duet „*Gwiazda miłości zawsze świeci*”, Niestety plany to jedno, a rzeczywistość to drugie. Problemy codzienności dają szybko o sobie znać. Kompozytor zamieścił tu recytatyw „*Ofiarowuję ci je*”, w którym Juan Sheng wyraża swoje obawy, czy Zi Jun będzie zdolna, aby wieść z nim trudne życie. Ukochany ma świadomość sprzeciwu rodziny Zi Jun i lęka się nacisku, które może wywrzeć na dziewczynę. Zi Jun odpowiada jednak rezolutnie śpiewając „*Należę do siebie, ofiaruję ci je*”. Dziewczyna nie boi się, czym utwierdza Juan Shenga w przekonaniu o słuszności decyzji o wspólnym życiu. Juan Sheng, jako wyraz swojej miłości ofiarowuje Zi Jun bukiet kwiatów glicynii, przy czym oboje wykonują główny temat miłosny - pieśń „*Kwiat Glicynii*”.

Lato – trwając w miłości. Śpiewak i śpiewaczka śpiewają motyw „*Zapach czerwonego wawrzynu*”. Jednocześnie scena zaczyna się przeobrażać tworząc nowy

obraz życia bohaterów. Po tym Zi Jun śpiewa krótką, radosną ariettę „*Radośnie oczekuję*”, czekając na powrót ukochanego Juan Shenga do domu. Mężczyzna po powrocie widzi, że ukochana przygotowała mnóstwo smacznych potraw. Pyta więc ją śpiewem „*Dlaczego dziś jest dla mnie taka dobra?*”. Dziewczyna myśli, że ukochany zapomniał o jej urodzinach. Za chwilę okazuje się jednak, że Juan Sheng nie zapomniał i śpiewa recytatyw „*Jaka jest dziś rocznica*” i daje dziewczynie wcześniej przygotowany prezent. Ponownie pojawia się motyw pieśni miłosnej „*Kwiat Glicynii*”. Młodzi zasiadają do posiłku i zaczynają rozmawiać o tym co ich zaprzęta - recytatyw *Pozwól im o tym dyskutować*. Nagle rozlega się pukanie do drzwi. Posłaniec przynosi list, z którego wynika, że Juan Sheng został zwolniony z biura. Jako reakcja na sytuację pojawia się aria, śpiewana przez śpiewaczkę „*Podmuch smutnego wiatru, podmuch jesieni*”. To jakby zapowiedź nadchodzącej w związku zmiany. Juan Sheng okazuje optymizm, pomimo tak poważnej wiadomości, jednak Zi Jun wyraża lęk, czy w takiej sytuacji są w stanie sobie poradzić. Para wspólnie wykonuje recytatyw „*Polećmy w kierunku nowego życia*”. Pojawiają się pierwsze rysy w relacji ukochanych. Śpiewaczka wykonuje „*Pieśń jesiennej nocy*”, a fraza „Každy dzień i noc witają chłód i mróz” informuje o odejściu gorącego lata. To jakby symbol przemijającej miłości.

Jesień – blaknięcie miłości. Śpiewak wykonuje narracyjną pieśń „*Cieężko stawiać kroki na drodze życia*”, a w tekście słyszymy, iż rękopisy nowel Juan Shenga są zwracane jeden po drugim przez wydawców. Sytuacja materialna pary ulega znacznemu pogorszeniu. Dziewczyna wykonuje arię „*Posępny wiatr*”. Juan Sheng również śpiewa arię „*Złoty blask jesieni*”, by w pięknych wspomnieniach uciec przez bolesną rzeczywistość. Niestety kłopoty obojga stają się źródłem coraz częstszych konfliktów. Aria „*Gdzie jest niemająca celu Zi Jun*” ukazuje niezadowolenie Juan Shenga nie tylko z obecnej sytuacji, ale też z ukochanej. Zi Jun nie pozostaje mu dłużna i śpiewa „*Juan Sheng, przestań mówić*”. Dziewczyna coraz bardziej czuje się nieszczęśliwa i zdezwuowana przez ukochanego. Następnie Śpiewak, śpiewaczka, Juan Sheng i Zi Jun w kwartecie śpiewają „*Chłód przeszywa serce*” kreśląc coraz bardziej depresyjną wizję przyszłości, a tym samym uciekającą nadzieję. Kiedy śpiewak i śpiewaczka wykonują ostatni fragment pieśni *Pragnienie*, ostatni liści opada z drzewa i rozpoczyna się mroźna zima.

Zima – zniknięcie miłości. Na początku pojawia się pieśń „*Nadeszła zima*”, wykonywana przez śpiewaczkę. Opisuje ona tragiczny finał miłości. Kiedy Juan Sheng wraca do domu i śpiewa „*Życie, och życie*” wyraża w pieśni frustrację i gorzkie wnioski

na temat nieudanego życia. Zi Jun widząc ukochanego w takim stanie jest bezradna. Oboje śpiewają „*Straszną ciszę*”, w którym to duecie pojawia się dualizm nastrojów. Z jednej strony zagubienie Zi Jun, z drugiej rezygnacja i poddanie się Juan Shenga. W następującym recytatywie „*Nie wolno nam się rozstać*” Juan Sheng dochodzi jednak do wniosku, że jedynym sensownym wyjściem w obecnej sytuacji jest odejście. Gorzkie błagania Zi Jun pozostają bez odpowiedzi. Juan Sheng widząc, że dziewczyna nie chce go opuścić i powrócić do ojca mówi do niej „już cię nie kocham wystarczy” myśląc, że to wystarczy, by ta go opuściła. Te słowa niczym ostrze sztyletu przeszywają serce Zi Jun. Widząc cierpienie dziewczyny Juan Sheng próbuje ją pocieszyć i śpiewa „*Wybacz mi Zi Jun!*”. Niestety Zi Jun całkowicie traci wolę życia. W obliczu okrutnego losu, jakim jest odejście Juan Shenga Zi Jun w samotności śpiewa pieśń pożegnalną „*Nieszczęśliwy człowiek*”. Po odejściu dziewczyny do domu ojca Juan Sheng widzi puste pomieszczenie. Orkiestra gra motyw melodii „*Śpiew o wspomnieniu Zi Jun*”. Pukanie do drzwi wybija Juan Shenga z zamyślenia. Mężczyzna biegnie do drzwi myśląc, że może ukochana wraca, jednak widzi, że to tylko zagubiony szczeniak. Juan Sheng śpiewając „*Ostry miecz przebijający moje serce*” wyraża swoje cierpienie. Opera kończy się dramatycznie, ponieważ Juan Sheng otrzymuje wiadomość o śmierci ukochanej Zi Jun. Pograżony w żalu Juan Sheng, stojąc w śnieżnej zaspie, śpiewa „*Powiedz mi*”.

Zakończenie – wspomnienie miłości. Kończą się wspomnienia, następuje powrót do tawerny z prologu, śpiewak, śpiewaczka i Juan Sheng wykonują finałową pieśń „*Stare miasto w ciszy oczekuje nadejścia wiosny*”. Po raz ostatni pojawia się motyw Kwiat Glicynii, niczym westchnienie za zagubioną i tragiczną miłością.⁶⁵

4.2 Weryzm jako źródło myśli muzycznej w *Smutek*

Artystyczny wyraz opery *Smutek* cechują nowość, rygor i prostota. Tworząc operę Shi Guangnan przełamał dawne, złączone z muzyką ludową metody twórcze jak: prostota, kwadratowość, sprzężenie pieśni z piosenkami ludowymi, a odważnie zapożyczył zachodnią strukturę, charakterystyczną dla opery seria: arie, recytatywy, ensamble, pieśni. W celu podkreślenia wewnętrznych monologów dwójki głównych bohaterów Shi Guangnan wprowadził dwie dodatkowe role: baryton i mezzosopran,

65 Yang Lunfang (2019) *Analiza wizerunków głównych bohaterów oraz studium nad wykonaniem partii wokalnych w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet Ludowy Xinan,

których zadaniem była budowa obrazu muzycznego przemysłu bohaterów, a także otaczającej atmosfery. W operze pojawia się także chór, komentujący akcję i obrazujący scenerię. Wyjątkowym jest podział na 4 części: wiosna, lato, jesień, zima; to jakby cztery główne tematy, które posłużyły do zaprezentowania emocjonalnych zmian, wzlotów i upadków głównych bohaterów. Stosując metodę symboliczną kompozytor dokonał w swoim dziele całkowitego scalenia muzyki z tekstem i z opisem zmian psychologicznych bohaterów. Z głębokim, lirycznym skupieniem opisał bogactwo, poruszające emocje i świat odczuć w meandrach miłości pomiędzy Juan Shengiem a Zi Jun. Weryzm jako źródło idei muzycznych w *Smutku* jest wyrażany głównie w następujących elementach: w stopniowym odejściu od heroizmu w kwestii poszukiwania tematyki utworu, skierowaniem się w stronę humanizmu i rzeczywistej tematyki społecznej; kompozytor pod względem zastosowania metod ekspresji scenicznej czy technik kompozytorskich użył ścisłego związania scenariusza z muzyką. Na bazie dramatu muzyka pełniła wiodącą rolę, tworząc wizerunki osobowości bohaterów oraz rozwijając główny konflikt.

4.2.1 Cechy weryzmu arii

Aria jest jedną z najważniejszych części opery, głównym elementem, za pomocą którego kompozytor tworzy wizerunek osobowości bohaterów, stymuluje rozwój fabuły sztuki. W operze *Smutek* Shi Guangnan zastosował wiele różnorodnych typów arii (klasyczna budowa arii, aria jako pieśń, aria przemieszana z recytatywem), by zaprezentować bogate przemiany psychologiczne bohaterów, a także fabuły dramatu. Arie, ukazują ekspresję radości z powodu rozwijającej się miłości, a co za tym idzie nowej perspektywy życiowej. Pokazują także cierpienie i smutek, które są źródłem zderzenia się z wymogami rodziny, społeczeństwa czy źle pojętej powinności. Stanowią znakomite zobrazowanie przemian psychologicznych i emocjonalnych bohaterów i w ten sposób zapadają głęboko w serce publiczności. To odzwierciedlenie rzeczywistych losów i sytuacji zwykłych ludzi, w ówczesnym kontekście społecznym.

Dla przykładu, w ariach „*Kwiat glicynii*” i „*Radosne oczekiwanie*” kompozytor prezentuje świat radosnych odczuć i wiarę w piękną miłość. Wraz z rozwojem akcji szczęśliwe życie Zi Jun i Juan Shenga znajduje się pod potężną presją feudalnego społeczeństwa, powodując u Zi Jun rosnące poczucie zagubienia i udręki. „*Ponury*

wiatr” oraz „Nieszczęśliwy człowiek” znakomicie ukazują bezradność oraz skargę na nieszczęśliwy los głównej bohaterki.

Wszystkie elementy opery nastawione są na najbardziej wiarygodne przedstawienie postaci należących co prawda do nizin społecznych. Nie jest jednak istotnym, by ukazać ich jako jednowymiarowych, ale z całym bogactwem uczuć i tęsknot, a także zwątpienia w obliczu okrutnego losu.

1. Analiza arii *Odebrała mi serce*

„*Odebrała mi serce*” to aria głównego bohatera Juan Shenga. Pojawia się w drugiej części opery - lato. Opowiada o nowych ideach związanych z filozofią nowej kultury, które fascynują parę zakochanych. Aria odnosi się do czasu, kiedy Juan Sheng z optymizmem patrzy na świat i nie boi się wyrażać postępowych poglądów. Zi Jun z kolei jest inna niż dziewczyny z dawnej epoki, reprezentuje bowiem kobiety nowych czasów. Wspólne tematy rozmów zmniejszają dystans pomiędzy bohaterami, oboje stopniowo z przyjaciół zmieniają się w kochanków. Powyższa aria jest wewnętrznym monologiem oczekującego na przyjście Zi Jun, Juan Shenga.

Składa się z trzech części z powtórzeniem. Prolog (takty 1 -22), część A (takty 23-39), część B (takty 40 – 58), część C (takty 59-75), takty 76-91 służą jako fraza łącząca, część A1 (takty 92-111), część B1 (takty 112-130), część C1 (takty 131-145), zakończenie po takcie 145. W arii znajduje się niewiele interludiów, co powoduje, iż trzy części oraz ich powtórzenia są zwarte. Taka konstrukcja arii w znakomity sposób oddaje nastrój Juan Shenga. Bardzo przemyślanym jest, nakreślony przez kompozytora, obraz Juan Shenga, który oczekując słyszy zbliżające się kroki. W tym miejscu kompozytor niezwykle zręcznie zastosował rytm łączonych ćwierćnut i ósemek, a tym samym bardzo realistycznie przestawił odgłos zbliżających się kroków. Poza tym umieszczone w prologu znaki tempa i dynamiki (patrz przykład nr 15) nadają melodii ożywczy charakter. Dzięki temu śpiewak może znakomicie zobrazować nastrój bohatera. Gdy tylko rozbrzmiewa prolog widz czuje się niczym sam Juan Sheng. Staje się tym samym zdolnym do odczucia nastroju bohatera, niecierpliwie oczekującego na nadejście ukochanej.

(Przykład nr 15)

稍快 *Allegretto*.
mf

7 中速 *Andante*.
mp

13 *Allegretto*. 稍快
p

The musical score for Example 15 is a piano accompaniment in 3/4 time, key of D major. It consists of three systems. The first system (measures 1-6) is marked '稍快 Allegretto.' and features a melody in the right hand with eighth notes and chords, and a bass line with chords and eighth notes. A red box highlights the first measure. The second system (measures 7-12) is marked '中速 Andante.' and features a melody in the right hand with half notes and chords, and a bass line with half notes and chords. A red box highlights the eighth measure. The third system (measures 13-18) is marked 'Allegretto. 稍快' and features a melody in the right hand with eighth notes and chords, and a bass line with eighth notes and chords. A red box highlights the fifteenth measure.

Akompaniament w tym fragmencie jest stosunkowo jednostajny, składa się głównie z akordów i akordów rozłożonych. Forma akompaniamentu akordów rozłożonych nadaje muzyce większą płynność (patrz przykład nr 16). W ten sposób akompaniament staje się bliższy nastrojowi partii wokalne. Linia melodyczna i *legato* ukazuje wesołość i radość Juan Shenga. Śpiewak w trakcie wykonywania tego fragmentu powinien zwracać uwagę na zmiany dynamiczne. Nie można jednak pozwolić sobie na dowolne przedłużanie wartości rytmicznych (jak to się zdarza w muzyce ludowej), lecz manifestować nastrój pospiechu i radości.

(Przykład nr 16)

43

思绪是这般慌乱, 心情是这样
sī xù shì zhè bān huāng luàn xīn qíng shì zhè yàng

fp *f* *fp*

The musical score for Example 16 is a piano accompaniment in 3/4 time, key of D major. It consists of two systems. The first system (measures 43-50) features a melody in the right hand with eighth notes and chords, and a bass line with chords and eighth notes. A red box highlights the first measure. The second system (measures 51-58) features a melody in the right hand with eighth notes and chords, and a bass line with eighth notes and chords. A red box highlights the first measure.

Interludium służy jako łącznik pomiędzy pierwotnym fragmentem a kolejno modyfikowanymi dalszymi częściami. Ten fragment jest pozbawiony tekstu, co

umożliwia słuchaczom doświadczenie nastroju bohatera, którego nie mogą wyrazić słowa i zastępuje je wyłącznie westchnienie „ach” (patrz przykład nr 17). Ten pozbawiony tekstu, łączący fragment jest jednym z najjaśniejszych punktów w całej arii. Za pomocą perfekcyjnego zgrania dynamiki i tempa fragment ten wydłuża się niczym taktowna opowieść miłosna. Ten sposób tworzenia wizerunku stawia bardzo rygorystyczne wymagania w kwestii kontroli prowadzenia linii melodycznej. Konieczne jest zwrócenie uwagi na czas połączonych dźwięków i łączenie ich w legatową linię melodyczną.

(Przykład nr 17)

The musical score for Example 17 consists of three systems of vocal and piano accompaniment. The first system (measures 73-78) includes the lyrics '我 的 心' (wǒ de xīn) and a vocal line with a long note marked '啊 ā'. The second system (measures 79-84) features a long vocal line marked '啊 ā' and piano accompaniment with a 'mp' dynamic marking. The third system (measures 85-90) shows three vocal lines marked '啊 ā' and piano accompaniment. Red boxes highlight the vocal lines in each system.

Aria ukazuje stan emocjonalny oczekującego na ukochaną głównego bohatera Juan Shenga. Ekscytacja, niecierpliwość ilustrują miłość Juan Shenga do Zi Jun. W świetle nadziei, wypełniającej serce oczekującego na swoją ukochaną Juan Shenga, kolor głosu śpiewaka powinien cechować się nieco jaśniejszą barwą, tak aby odpowiadać nastrojowi. Przed rozpoczęciem frazy należy zastosować metodę ziewania w celu odnalezienia wysokiej pozycji. Śpiewane dźwięki powinny być delikatne i

płynne. Pierwsza nuta znajduje się w środkowym rejestrze skali (patrz przykład nr 18). Śpiewak, poza utrzymywaniem kontroli nad oddechem, winien też zwracać uwagę na pozycję wysokich dźwięków. Konieczne jest wypracowanie odczucia „pionowości” głosu. Wyraz twarzy musi być pozytywny, z uśmiechem, pomoże to w utrzymaniu dźwięku na wysokiej pozycji. Dzięki czemu głos będzie płynnie falował niczym igła prowadząca nić, wyrażając nastrój podniecenia i oczekiwania. Głos winien być okrągły, poruszający, bogaty w energię i elastyczny.

(Przykład nr 18)

The image shows a musical score for a song. The top system (measures 19-24) features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. A red box highlights the first vocal note (Feng) with the lyrics '风 儿 轻' (fēng ér qīng). The piano accompaniment has dynamic markings *mp* and *p*. The bottom system (measures 25-30) continues the vocal line and piano accompaniment. A red box highlights a vocal phrase with the lyrics '轻 桃 叶 摇 动, 我 屏 住 呼 吸 聆 听' (qīng huái yè yáo dòng, wǒ píng zhù hū xī líng tīng).

W trakcie wykonywania lirycznych, wolnych fraz należy zwrócić większą uwagę na kontrolę siły głosu, by zachować swobodę i elastyczność. Dla przykładu, we fragmencie: „Zi Jun, Zi Jun, szybko przychodź, Zi Jun” Juan Sheng raz za razem nawołuje ukochaną. Kompozytor zastosował trzy nawoływania w celu podkreślenia odczucia niecierpliwości mężczyzny, wyczekującego ukochanej. W trakcie wykonywania zawołań głos musi być naturalny i mocny, należy położyć nacisk na odczucie zniecierpliwienia. Kiedy śpiewamy „szybko przybywaj”, głos powinien lekko osłabnąć, by w ten sposób pokazać proszący nastrój Juan Shenga. Ostatnie zawołanie Zi Jun wykonujemy stopniowo, coraz słabszym i coraz wolniejszym głosem. W tym miejscu, w wyobraźni śpiewaka, istnieje tylko jeden obraz – piękny widok nadchodzącej Zi Jun. Poza tym ostatnie zawołanie Zi Jun jest rozciągnięte w czasie, łącznie trwa 16 miar. W literaturze przedmiotu pojawiają się sugestie połączonego dolnego oddechu z rozwartymi żebrami, a tym samym utrzymania kontroli przepływu powietrza i swobody wykonywania dźwięków w dynamice *forte*, *piano* (patrz przykład nr 19).

(Przykład nr 19)

The musical score is for a vocal piece in G major (one sharp). It consists of three systems of staves. The first system (measures 144-148) shows the vocal line with lyrics '挂在她心中' (guà zài tā xīn zhōng) and '子君' (zǐ jūn). The piano accompaniment features chords and a melodic line. The second system (measures 149-153) includes the lyrics '子君' (zǐ jūn), '快来吧' (kuài lái ba), and '吧' (ba). It features a piano dynamic marking (*p*) and a tempo change to '渐慢 rit.' (ritardando). The third system (measures 154-158) is marked '原速 a tempo' (allegro) and features the lyrics '子君' (zǐ jūn). The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *mp*.

Na koniec Juan Sheng kilkakrotnie woła imię Zi Jun. To w pełni przedstawia to jego nastrój, którym jest pragnienie spotkania z ukochaną osobą (jednak w tych warunkach społecznych Juan Sheng nie może w bezpośredni sposób zaśpiewać o swoich marzeniach i wyrazić emocji, dlatego też kontynuuje wywoływanie imienia Zi Jun). Zawołanie wyrażania otwarcie myśli jest zgodne z duchem weryzmu w sztuce.

2. Analiza arii *Złoty blask jesieni*

„Złoty blask jesieni” jest drugą arią w operze, śpiewaną przez Juan Shenga w części *Jesień*. Kompozytor za pomocą niej zapowiada nadejście „zimy” w uczuciu Zi Jun i Juan Shenga. Utwór opisuje stan psychiczny Juan Shenga, zdającego sobie sprawę, iż miłość między nim a Zi Jun już nigdy nie powróci do okresu dawnej świetności. Pragnie zachować ich ten szczególny czas jedności dusz. Zadanie jest jednak ponad siły. Aria ukazuje bezradność Juan Shenga. Z perspektywy frazy w tekście: „Krótki blask jesieni” możemy zaobserwować, iż Juan Sheng przewiduje nadchodzący koniec miłości, jednak w tym momencie pragnie przeciwstawić się przeznaczeniu. Ma nadzieję, iż złoty blask jesieni ponownie rozświeci jego egzystencję.

„Złoty blask jesieni” jest pierwszym punktem zwrotnym w uczuciach Juan Shenga. Buduje kontrast wobec arii „Odebrała mi serce” i przedstawia odmienną rozumowania Juan Shenga przed i po małżeństwie. Aria ma budowę trzyczęściową. Prolog (takty 1-16), część A (takty 17-52), część B (takty 52-75), część C (takty 76-107), oraz zakończenie (takty 108-120). Rytm w części A jest stosunkowo swobodny. Ponieważ pomiędzy taktem 39 a 52 znajduje się śpiewana fraza, to w naturalny sposób z części A kompozytor wprowadza część B. Część B stanowi kontynuację, ale i kontrast wobec części A. W części C zaczynają się kolejne zmiany tonacji, po których następuje powrót do głównej tonacji D-dur. Częstotliwość zmian tonacji pogłębia obrazowany nastrój niepokoju.

Ten fragment wyraża zagubienie i utratę nadziei Juan Shenga w obliczu niespotykanego jesiennego nastroju. Na wstępie w partyturze widnieje wskazówka „z utratą nadziei” („失望地” Zawiedziony - tłum. Mateusz Łochowski), słowa w pierwszej frazie należy rozpocząć delikatnie, w dynamice *piano*, by w ten sposób łatwiej wejść w nastrój. (patrz przykład nr 20).

(Przykład nr 20)

慢中速 失望地 (Zawiedziony - tłum.)
Adagio.

p

秋 光 啊 金 色 的 秋
qiū guāng ā jīn sè de qiū

mp moderato poco meno mosso

Arię wypełnia nastrój zagubienia i niepewności wobec przyszłości, tak więc w akompaniamencie kompozytor zastosował liczne akordy oraz rytm trioli (Patrz: przykład 21). Akompaniament pokazuje swoiste odczucie wędrownika. W ten sposób podtrzymywany jest nastrój zagubienia i sentymentalizmu Juan Shenga.

(Przykład nr 21)



光, 为什么这样短暂?
guāng, wéi shí me zhè yàng duǎn zàn

W całej arii znajduje się bardzo dużo znaków dynamicznych, W taktach 31 a 42 zmiana dynamiki wygląda następująco: *pp* - *mp* - *p* (Patrz: przykład 22). Taka zmiana jest wielokrotnie używana, kiedy emocje są niezwykle delikatne. To zabieg kompozytorski, by zobrazować stan psychologiczny bohatera za pomocą zmian dynamicznych.

(Przykład nr 22)



带来一丝温暖, 一切, 一切, 一切, 一切,
dài lái yī sī wēn nuǎn, yī qiè, yī qiè, yī qiè, yī qiè

又化作 过眼云烟。 我像在夜雾中飘
yòu huà zuò guò yǎn yún yān, wǒ xiàng zài yè wù zhōng piāo

„Złoty blask jesieni” ilustruje ból Juan Shenga, wpatzonego w jasne, jesienne światło. Zagubienie wobec Zi Jun oraz niepewny obraz swojej przyszłości, powoduje, iż Juan Sheng czuje się winny i smutny. Z drugiej strony wciąż wypełnia go nadzieja, która ma odegnać nadciągające czarne chmury. Podczas wykonywania pierwszej

połowy arii niezwykle istotna jest kontrola nad podparciem. Jednym z ciekawych zabiegów wyrazowych jest nakazanie użycia falsetu przez śpiewaka. Barwa głosu nie może być jednak zbyt jasna. Tylko w taki sposób można skutecznie przedstawić odczucie więdnącej nadziei i samotności Juan Shenga. Ukazujący wizerunek Juan Shenga, odważnie próbującego przełamać ograniczenia, śpiewak nie powinien używać zbyt ciemnej barwy głosu. Powinna ona zostać dostosowana do wymogów, zawartych w partyturze. Podczas wykonywania pierwszej części należy dobrze uchwycić ton nastroju, szczególnie podczas śpiewania: „wszystko, wszystko, wszystko, wszystko” (yī qiè) (Patrz: przykład 23). Należy szczególnie zwrócić uwagę na użycie kropek i nut z pauzą. Kompozytor użył wiele krótkich szesnastek i ósemek. Ważne by krótkie wartości były selektywne i dobrze oparte na oddechu. Przy każdym powtórzeniu słowa istotnym jest, by wykonywać je inaczej. Dwa pierwsze „wszystko” można zaśpiewać szybciej i mocniej, dwa kolejne łżej i wolniej, aby wyrazić westchnienie wobec jakże krótkiego jesiennego blasku.

(Przykład nr 23)

29

pp

带来一丝温暖,
dài lái yī sī wēn nuǎn

一切, 一切, 一切, 一切,
yī qiè yī qiè yī qiè yī qiè

mp

„Nie odchodź, nie oddalaj się (ni bu yao li qu, ni bu yao xiao san) ...” (Patrz: przykład 24) Dwie kolejne frazy ukazują krzyk w sercu Juan Shenga. Ciężar tych dwóch fraz musi spocząć na ostatnim słowie „oddalaj się” (san).

(Przykład nr 24)

你 不 要 消 散, 你 不 要 离 去, 你 不 要 消 散!
nǐ bù yào xiāo sǎn nǐ bù yào lí qù nǐ bù yào xiāo sǎn

W części C tonacja D-dur przechodzi w C-dur (Patrz: przykład 25), w porównaniu z poprzednią częścią utworu, dochodzi do wzmocnienia liryzmu, a także uwypuklenia powiększającego się dramatu w psychice bohatera. W zakończeniu tempo powraca do początkowego, utwór kończy się stopniowo zwalniając i słabnąc.

(Przykład nr 25)

飞 驰 的 流 星, 消 失 得 这 股 突 然?
fēi chí de liú xīng xiāo shī de zhè gǔ tū rán?

啊 秋 光 啊 金 色 的 秋 光, 为 什 么
ā qiū guāng ā jīn sè de qiū guāng wéi shí me

W trakcie śpiewu element nastroju jest niezwykle istotny. Stąd, przy równoczesnym dobrym kontrolowaniu dynamiki głosu, należy w głęboki sposób skupić się na treści. W arii zbudowany jest kontrast pomiędzy pierwszą liryczną częścią a drugą - dramatyczną, należy więc gromadzić siły w celu realizacji późniejszego wybuchu emocji. Taki kontrast w lepszy sposób ukazuje skomplikowany wewnętrzny świat Juan Shenga. Bohater nie tylko odczuwa presję, lecz również żywi nadzieje wobec przyszłości. Od 76 taktu następuje zmiana tonacji z D-dur na przenoszącą jasne

odczucia C-dur, emocjonalny ton zmienia się z niskiego i przygnębiającego na wysoki i ekscytujący. Poprzez wykonanie frazy „Ach, światło jesieni, złoty blask jesieni, dlaczego jesteś tak krótki...” zauważamy, iż w tym miejscu Juan Sheng jest podekscytowany i poruszony. Jego pragnienie zatrzymania jesiennego światła osiąga punkt krytyczny. Wraz z rozwojem nastroju kompozytor (w oktawie razkreślnej powtórzony dźwięk g) za pomocą kolejnego westchnienia „ach” wyraża pragnienie bohatera. Kompozytor pozwala w tym miejscu na wydłużenie dźwięku. W trakcie frazy „Dlaczego jesteś tak krótki”, wysokie nuty na słowie „dlaczego” (wei shen me) przygotowują na następujący dość duży skok w dół. W tym momencie należy zwrócić uwagę na utrzymanie pozycji głosu. Tylko w ten sposób można zapewnić precyzyjność i jednolitość wysokich dźwięków (Patrz: przykład 26). Równocześnie, jedynie za pomocą powiązania dykcji z przepływem powietrza, możliwe jest przekazanie słuchaczom odczucia siły i rozterki.⁶⁶

(Przykład nr 26)

76 *f moderato poco piu mosso*

啊 秋 光 啊 金 色 的 秋 光, 为 什 么
 ā qiū guāng ā jīn sè de qiū guāng wéi shí me

mp

Fraza „Ach, światło jesienie, złoty blask jesieni” w tym miejscu powraca do pierwotnego tempa, cały utwór kończy się zwolnieniem i wyciszeniem (Patrz: przykład 27).

66 Si Machi (2020) *Krótką analiza wizerunku Juan Shenga w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet Henan.

(Przykład nr 27)

108

光, 秋 光, 金 色 的 秋
guāng qiū guāng jīn sè de qiū

pp *moderato con mosso* *rit.* *ppp*

光!
guāng

pp *rit.* *ppp*

Wykonanie arii *Złoty blask jesieni* wymaga od śpiewaka dobrej kontroli oddechowej. Tylko dzięki swobodnemu oddechowi można kontrolować ekspresję emocji i sprostać wymogom kompozytora, zapisanym w partyturze.

3. Analiza arii *Życie, ach życie*

W preludium do Zimy puzon wyraża potęgę feudalizmu, a klarnet jest użyty jako symbol zminego wiatru. Kompozytor używa chromatyki, by zobrazować los zagrożonej miłości w powiewach zimnego wiatru. Zima, to najbardziej obszerna i dogłębna część historii miłosnej obojga bohaterów. „*Życie, ach życie*” wywołuje wrażenie, że pod presją mężczyzna nabiera wątpliwości co do stałości uczuć ukochanej, a tym samym pokazuje znużenie życiem. To jakby obraz bezradności a jednocześnie narastającego ciężaru egzystencji. Przyćmiona barwa instrumentu dętego odgrywa początkowy motyw wstępu, po czym smyczki imitują w serii triol „krzyk i oskarżenie” wobec okrutnego losu. Bohater skarży się na trudy życia, na chłód i zwątpienie w miłość (Patrz: przykład 28).

(Przykład nr 28)

沉重地 (Ciężkie serce - tłum.) 稍快, 不安地
Allegretto.

6 (Zaniepokojony - tłum.)

11

Całość utrzymana jest w tonacji Ges-dur, w metrum 2/4, w dwuczęściowej formie. Cztery wersy pierwszej części zawierają samooskarżenie bohatera o jego bezradność wobec życiowych trudności. Śpiewając należy w zrozumieć istotę chwili, a także za pomocą oddechu, barwy oddać nastrój mężczyzny. W drugim akapicie bohater jest obwiniany o zwątpienie i narzekanie na miłość. Po nagromadzeniu emocji w pierwszym, drugi akapit jest jeszcze bardziej emocjonalny, dając pełny upust wątpliwościom i uczuciu bezradności (Patrz: przykład 29).

(Przykład nr 29)

16 *mf* *f* *mf*

生活啊 生活啊 生活 我 该 怎
shēng huó ā shēng huó wǒ gāi zěn
生活啊 生活 眼前 是
shēng huó ā shēng huó yǎn qián shì

21 *mp*

样地来选 择? 你 给 我 所 有 的 路 途 啊,
yàng dì lái xuǎn zé? nǐ gěi wǒ suǒ yǒu de lù tú ā,
冰冷 的 生 活, 消 失 了 当 初 的 兴 趣。
bīng lěng de shēng huó, xiāo shī le dāng chū de xìng wèi.

Całość zamyka krótka koda, w rejestrze piśmiowym, zapowiadająca bezradność i porażkę bohatera w życiu i miłości (Patrz: przykład 30).

(Przykład nr 30)

The image shows a musical score for Example 30. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 53 with the lyrics '生活' (shēng huó) and is marked '原速 a tempo'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand, with dynamics 'pp' and 'p' indicated. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

4. Analiza arii *Ostry miecz przebijający moje serce*

Aria „*Ostry miecz przebijający moje serce*” pochodzi z części Zima. Umieszczona jest, po wyrażającej absolutny koniec nadziei arii Zi Jun „*Nieszczęśliwy człowiek*”. Jest to utwór, w którym Juan Sheng przedstawia odczucie bezgranicznego żalu i tęsknoty za Zi Jun. Cały utwór, od początku do końca, cechuje silny dramatyzm i głęboki tragizm. Kompozytor używa spokojniejszego rytmu w początkowych frazach. Zastosowanie wielu znaków zmian dynamiki stymuluje rozwój opowieści i ukazuje skomplikowane przemiany w umyśle Juan Shenga.

„*Ostry miecz przebijający moje serce*” ma bardzo rozbudowaną, skomplikowaną strukturę. Zgodnie ze zmianami metrum, przechodzeniem od tonacji do tonacji oraz rozwojem nastroju, utwór ten możemy podzielić na sześć części: Prolog (1-5), *a* (6-17), *b* (18-34), *c* (35-88), interludium (89-95), *d* (96-106), *e* (107-122), *f* (123-143). Arię rozpoczyna pięć taktów. W akompaniamencie dominują akordy. Zmiana dynamiki przebiega następująco: *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*. Takt szósty wprowadza część *a*, w tonacji A-Dur, metrum 4/4, w dynamice *piano*. Wszystkie frazy partii wokalne zaczynają się cicho, natomiast pomiędzy frazami stosowany jest model zmiany melodii, dźwięk kończący melodię opada na dominantę, po nim następuje pauza o długości całego taktu. W takcie 18 rozpoczyna się część *b*, metrum przechodzi z 4/4 na 2/4. Juan Sheng słyszy odgłos pukania do drzwi i mylnie sądzi, iż jest to powracająca Zi Jun. Jego serce rozpala nadzieja, ale pojawiają się też wątpliwości. W tym czasie dynamika stopniowo staje się mocniejsza, kiedy osiąga wystarczającą głośność. Akordy rozłożone akompaniamentu zmieniają się w akordy blokowe, w celu podtrzymania nastroju podniecenia Juan

Shenga. Część *c* w porównaniu z poprzednimi jest dłuższa, łącznie składa się z 54 taktów. Część *c* charakteryzuje potężny dramatyzm, fluktuacje melodii, a także duże zmiany pod względem tempa i dynamiki (następują ciągłe przejścia pomiędzy *piano* a *forte*). Te zabiegi kompozytorskie mają na celu przedstawienie zaskoczenia i radości Juan Shenga. Część *c* ostatecznie kończy się na głównym dźwięku F.

Takty 89 – 95 to interludium, w tempie *presto*. Melodia jest wykonywana w rytmie szybkich szesnastek jako zapowiedź bliskiego punktu zwrotnego w fabule. W części *d* dochodzi do wyraźnej zmiany, wszystkie nuty e^2 zostają obniżone, występuje krótkie odejście do tonacji B-dur, jednak dźwięk kończący opada na a^2 . W części *e* powracają wszystkie dźwięki b^1 i nie występują dźwięki e^2 , pokazuje to ponowne odejście od tonacji C-dur, dynamika w całym fragmencie jest dość głośna, tempo względnie wolne. Jest to silne odzwierciedlenie cierpienia i smutku Juan Shenga, kiedy zaczyna on rozumieć, iż szczeniak A Sui także poszukuje Zi Jun. We fragmencie *f* ponownie pojawiają się nuty b^1 , muzyka powraca do tonacji F-dur. W celu osiągnięcia punktu kulminacyjnego, poza kontynuowaniem wznoszenia melodii oraz użyciem trioli, kompozytor w zakończeniu stosuje znak *ff* oraz skok o oktawę z c' na c'' , co więcej, pozostaje na c'' przez 9 miar aż do końca. Wywiera to piorunujący efekt na słuchaczach.

„*Ostry miecz przebijający moje serce*” jest arią, którą Juan Sheng śpiewa po uświadomieniu sobie, iż Zi Jun naprawdę od niego odeszła. Aria ma niezwykle tragiczny charakter. Opisuje pustkę i samotność Juan Shenga po rozstaniu z Zi Jun. Szczeniak A Sui staje się metaforą ostrza miecza przebijającego serce Juan Shenga, jak również obrazem jego cierpienia⁶⁷.

Część *a* informuje widownię, iż Zi Jun już odeszła. W tym momencie Juan Sheng, pogrążony w smutku, powraca do zimnego domu. Podczas wykonania pierwszego zdania należy wprowadzić delikatny, płaczliwy nastrój. Melodia rozpoczyna się dużym interwałem, a akcent powinien paść na słowie „Jun”(jun). Należy zwrócić uwagę na odpowiednie wykonanie nut z kropką. Tylko tak można zaprezentować żal i wciąż pozostającą w sercu miłość Juan Shenga do Zi Jun. Od frazy „pęknięte serce” (po sui de xin) aż do końca części *a* należy dokonywać stopniowego *crescendo*. (Patrz: przykład 31).

67 Jin Hongyu (2019) *Studium nad estetyką tragedii w operze ludowej „Smutek”*; [D], Uniwersytet w Guangxi.

(Przykład nr 31)

5 *p* 子君走了 子君走了, 冷清清, 孤单单,
zi jūn zǒu le zi jūn zǒu le, lěng qīng qīng gū dān dān,

9 *cres.* 只有空虚留在身边。 破碎的心 失
zhǐ yǒu kōng xū liú zài shēn biān。 pò suì de xīn shī

Od samego początku część *b* kompozytor dokonuje zmiany nastroju. Odgłos pukania do drzwi wybija Juan Shenga z zamyślenia, a dwa szybkie „kto to jest” (shi shui, shi shui) ukazują jego podniecenie. Pierwsze „kto to jest” powinno być mocniejsze, służąc ukazaniu jego zaskoczenia, drugie powinno rozbrzmieć nieco lżej. Drugie zdanie „to wiatr poruszył klamkę” (shi feng er chui dong men huan) najlepiej jest wykonywane za pomocą barwy, wyrażającej zawód i rozczarowanie (Patrz: przykład 32). W pozostałej części następuje proces stopniowego *crescendo*, aż do najmocniejszego miejsca, gdzie kończy się część *b*. Część *c* jest stosunkowo liryczna. Jest to czas, gdy Juan Sheng smuci się myśląc o Zi Jun i jej odejściu. Powrót szczeniaka A Sui pełni, w jakiejś mierze, funkcję pocieszenia.

(Przykład nr 32)

17 *mp*
是谁, 是谁?
shì shuí, shì shuí?
是谁在敲门?
shì shuí zài qiāo mén?

21 渐慢 *rit.* *p*
是风儿吹动门环。
shì fēng ér chuī dòng mén huán。

mp Allegretto 比中速略快
不
bù

„To on” (shi ta), te dwa słowa najlepiej wykonać cichym głosem, w celu wyrażenia zaskoczenia i niedowierzania. „Porzucony pies A Sui” (pao qi de gou er a sui) - ta fraza powinna być kontrastem do wcześniejszego zaskoczenia Juana Shenga (Patrz: przykład 33).

(Przykład nr 33)

37 *p*
哪!
nǎ!

mf
是它!
shì tā!

mp
被抛弃的狗儿阿随
bèi pāo qì de gǒu ér ā suí

在
zài

„Trzęsie się z głodu i zimna, biedny jest tak wychudzony” (ta dong e de zai fa dou, ta shou ruo de duo ke lian) zdanie opisuje zły stan zwierzęcia. W trakcie wykonania tej frazy należy wyrazić odczucie drżenia, żalu, ponieważ nieszczęście psa jest wynikiem działań Juan Shenga (Patrz: przykład 34).

(Przykład nr 34)

41 渐慢 *rit.* 风 雪 里 找 回 家 园。 它
fēng xuě lǐ zhǎo huí jiā yuán。 tā

45 突快 *piu allegro* 冻 饿 得 在 发 抖， 它 瘦 弱 得 多 可 怜， 啊
dòng è de zài fā dǒu, tā shòu ruò de duō kě lián, ā

„Wchodź proszę, wchodź proszę” (jin lai ba, jin lai ba) słowa te Juan Sheng wypowiada widząc lęk psa. Zachęca go w ten sposób do powrotu. Pierwsze zaproszenie należy wykonać trochę szybciej. Drugie winno być nieco poszerzone, ilustrując zachętę Juan Shenga. Koniecznym jest, by jasną barwą przedstawić dom jako schronienie przed deszczem i wiatrem (Patrz: przykład 35).

(Przykład nr 35)

65 *mp* 稍快些 *Allegretto* 进 来 吧!
yǎn! jìn lái ba!

69 *mf* 进 来 吧! 这 里 是 你 的 家， 可 以
jìn lái ba! zhè lǐ shì nǐ de jiā, kě yǐ

Część *d* rozpoczyna się zapytaniem „dlaczego drżąc wycofuje się” (ta zhan li di xiang hou tui). W trakcie śpiewu należy stosować dynamikę *piano*, w celu wyrażenia

wątpliwości i braku zdecydowania. Ostatnie „a” (ach) należy zaśpiewać jako onomatopieję – jako krzyk (Patrz: przykład 36).

(Przykład nr 36)

The musical score for Example 36 consists of three systems. The first system (measures 97-100) shows a vocal line with lyrics: 么 (me), 它 (tā), 战 (zhàn), 栗 (lì), 地 (dì), 向 (xiàng), 后 (hòu), 退 (tuì), 突 (tū), 然 (rán), 地 (dì). A red box highlights the vocal line from measure 98 to 100. The piano accompaniment is in the lower register. The second system (measures 101-104) shows the vocal line with lyrics: 转 (zhuǎn), 身 (shēn), 跑 (pǎo), 远? (yuǎn?), 啊! (ā!), 啊! (ā!). A red box highlights the vocal line from measure 103 to 104. The piano accompaniment continues. The third system (measures 105-106) shows the vocal line with lyrics: 它 (tā), 是 (shì), 来 (lái), 找 (zhǎo). A red box highlights the vocal line from measure 105 to 106. The piano accompaniment continues.

W części *e* kontynuowana jest dynamika z końca części *d*. Juan Sheng zaczyna rozumieć, iż A Sui wrócił, ale nie do niego, lecz w poszukiwaniu Zi Jun, która niestety już odeszła. Juan Sheng popada w smutek i przygnębienie. W linii melodycznej nie występują większe fluktuacje, tak więc podczas ekspresji należy skoncentrować się na prawidłowej dykcji, odnaleźć istotny akcent w każdym ze zdań i w ten sposób ukazać emocje. Na przykład w wyrazach „szukać” (zhao), „on” (ta) (Patrz: przykład 37), trzeba zwrócić uwagę na akcent na początku wyrazu.

(Przykład nr 37)

The image displays a musical score for Example 37, consisting of two systems of vocal and piano accompaniment. The first system begins at measure 105. The vocal line features a melodic phrase with the lyrics '它 是 来 找' (tā shì lái zhǎo). The piano accompaniment provides harmonic support. The second system starts at measure 109. The vocal line continues with the lyrics '疼 爱 它 的 子 君, 把 我 看 作' (téng ài tā de zǐ jūn, bǎ wǒ kàn zuò). The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern. Red boxes highlight specific notes in the vocal lines: the note '找' (zhǎo) in the first system and the note '它' (tā) in the second system.

Część *f* pod względem ekspresji nastroju jest punktem kulminacyjnym w całej arii. Wysokie dźwięki stopniowo obrazują wzrastające emocje. Słowo „a” (ach) pojawia się raz za razem we frazie; dalej należy z akcentem wykonać każdą z trzech trioli, aby ukazać ekstremalny ból Juan Shenga. Ostatnie „a” z dynamiką *ff* z *c*¹ przeskakuje na *c*², wydaje się, iż tylko taki rozdzierający serce krzyk bólu i udręki jest w stanie wyrazić smutek i żal Juan Shenga. Nuta *c*² jest dla każdego tenora wielkim wyzwaniem, tak więc należy się do jej wykonania dobrze przygotować, przepona, mięśnie brzucha, pleców powinny dobrze skoordynowane, by zapracować na piękny, okrągły dźwięk. Tylko właściwa współpraca umożliwia zaśpiewanie arcytrudnego dźwięku *c*² (Patrz: przykład 38).

(Przykład nr 38)

The image displays a musical score for a duet. It consists of two systems of staves. The first system begins at measure 137. The vocal line (treble clef) has a forte (*ff*) dynamic and includes the syllable '啊!' (Aha!) and the letter 'a'. The piano accompaniment (bass clef) is marked 'Piu Allegro' and features triplet patterns. A red box highlights a melodic phrase in the vocal line. The second system begins at measure 141. The vocal line (treble clef) has a *fp* (fortissimo piano) dynamic. The piano accompaniment (bass clef) continues with triplet patterns. Another red box highlights a melodic phrase in the vocal line.

Powyższe arie służą zaprezentowaniu bogatego świata przemian emocjonalnych dwójki głównych bohaterów opery. Wychodząc z punktu widzenia dramatycznej fabuły ukazany jest wewnętrzny nastrój bohaterów, ich prawdziwe odczucia, które w realistyczny sposób odzwierciedlają położenie i los młodych ludzi w tamtych czasach⁶⁸.

4.2.2 Cechy weryzmu w duecie

W operze *Smutek* na dużą skalę stosowane jest współbrzmienie dwóch głosów, czyli duet. Pełni on funkcje podtrzymywania rozwoju fabuły oraz uwypuklenia dramatycznego konfliktu. Użycie tej formy wokalne nie tylko w głębszy sposób wyraża emocje, lecz również stymuluje rozwój fabuły, nadając operze większą wyrazistość. W optymistycznej atmosferze, zbudowanej poprzez wykonanie przez śpiewaka i śpiewaczki duetu „Czarujący zmierzch letniego dnia”, główni bohaterowie wyrażają swoje emocje. Juan Sheng jest zakochany w jakże wyjątkowym temperamencie Zi Jun i decyduje się dokonać wszystkiego, by zdobyć jej miłość. Zi Jun, obserwując zachód słońca, opisuje swój wewnętrzny nastrój. Podejmuje decyzję o zakończeniu kompromisów z nakazami feudalnej rodziny i rozpoczęcie poszukiwania wolności i miłości bez granic. „Niech wiosenna fala miłości wypełni serce” jest wyznaniem Juan Shenga, wobec gorącej miłości Zi Jun. „Gwiazda miłości zawsze świeci” opisuje natomiast nadzieje pary oraz pragnienie pięknego, szczęśliwego życia.

⁶⁸ Yang Lunfang (2019) *Studium śpiewu i analiza wizerunków głównych bohaterów opery „Smutek”*; [D], Uniwersytet Ludowy Xinan.

Fragment „*Kwiat glicynii*” pojawia się łącznie trzykrotnie, za każdym razem w innych okolicznościach. Cała opera została napisana z motywem przewodnim jakim jest „*Kwiat glicynii*”. Kompozytor użył kwiatu glicynii w kolejnych porach roku jako metafory ukazującej odmienne fazy miłości pary zakochanych, od kwitnięcia do opadnięcia płatków i zniknięcia, nadając glicynii znaczenie głębokiej alegorii. „*Kwiat glicynii*” po raz pierwszy pojawia się w części *Lato* w formie duetu i chóru (jest to dwunasta pieśń w operze). Jakkolwiek główny temat muzyczny „*Kwiatu glicynii*” pojawia się już wcześniej w prologu i jako melodia w ariach. „*Chłód przenika serce*” jest wyrazem emocji cierpiących i bezradnych zakochanych - Juan Sheng nie może znaleźć pracy, nie może odnaleźć drogi wyjścia z trudnej sytuacji materialnej, a tym samym odczuwa brak nadziei na przyszłość; Zi Jun również nie jest już taką optymistką. Zdaje się tracić wiarę w ideały, a na jej obliczu pojawia się wyraz smutku. Aria tworzy wyraźny kontrast wobec optymistycznej arii „*Gwiazda miłości zawsze świeci*”. Przenika ją nastrój przygnębienia wynikający z potężnego stresu i utraty nadziei. „*Straszna cisza*” opisuje zmiany psychologiczne w sercach Zi Jun i Juan Shenga, zachodzące przed podjęciem decyzji o rozstaniu. Zi Jun odkrywa, iż wzrok patrzącego na nią Juan Shenga nie jest już tak przepełniony uczuciem, ale stał się obojętny. Dziewczyna zaczyna odczuwać w sercu coraz większy chłód. Ich, niegdyś tak pełna życia i energii, miłość zaczyna więdnąć niczym kwiat glicynii, który już przestał wydzielać aromat. W obliczu kryzysu Zi Jun nie wie co dalej robić. Juan Sheng nagle pojmuję, iż pół roku spędzone razem ukazało, że oboje wciąż nie rozumieją życia. trudno kontynuować taki związek, a miłość utraciła dawny blask. Juan Sheng sądzi, iż rozstanie z Zi Jun jest dla nich szansą na nową nadzieję. Próbuje znaleźć w sobie odwagę, aby powiedzieć Zi Jun o swoim pomysle. Kompozytor w przemyślany sposób łączy arie i duety, by obrazować istotne zmiany nastawienia do życia i związku obojga bohaterów. Dzięki temu uzyskuje tak ważny kontrast, co odgrywa ważną rolę w rozwoju akcji i rozwijającego się dramatu.⁶⁹

1. Analiza duetu *Kwiat glicynii*

Duet *Kwiat glicynii* jest lejtymotywnym, pojawiającym się po raz pierwszy w części *Lato* opery „*Smutek*”. Jest wykonywany wspólnie przez Zi Jun i Juan Shenga. Nadeszło lato, a miłość Juan Shenga i Zi Jun przypomina kwitnący, aromatyczny kwiat glicynii

69 Yang Jing (2011) *Analiza śpiewu duetu w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Shandong.

- biały i karmazynowy niczym piękne chmury. Kompozytor stosuje rytm synkopowy w celu zaprezentowania słodkiego i ciepłego obrazu uczucia.

Utwór ma trzyczęściową strukturę: prolog (takty 1-8), część A (9-47), A1 (48-81), A2 (81-104), w tonacji A-dur, metrum 2/4. Na początku znajduje się 8 taktów prologu, przebiegających w tempie *andante*. Główną cechą prologu jest zastosowanie *arpeggia* opartego na akordach. Takty 9-47 to część A możemy podzielić na dwa fragmenty *a* oraz *a'*, ponadto fragment *a* możemy podzielić symetrycznie na osiem początkowych i końcowych taktów. Jest to fragment o kontrastowej strukturze. Kończy się na dominancie w takcie 24. Fragment *a'* bazuje na poprzedniej części i rozwija się za pomocą używanego we fragmencie *a* rytmu synkopy; wysokie dźwięki w porównaniu z fragmentem *a* oparte są na dużym interwale do góry. W porównaniu z fragmentem *a* melodia jest żywa i kończy się w 45 takcie na głównym dźwięku tonacji A-dur. Po przejściu dwóch taktów interludium rozpoczyna się druga część (A1). Druga część trwa od 48 do 81 taktu, oznaczona jest jako A1, tak jak w przypadku A dzieli się na *a1* (takty 48-63) oraz *a1'* (takty 64-81), pod względem struktury część ta jest identyczna z A, również jest polifoniczna, pod względem melodycznym opiera się na frazie z części A, pod względem rytmicznym występuje niewiele zmian. Spoglądając z perspektywy całości, wygląda jak powtórzenie części A. Jednak w sposobie ekspresji muzycznej różni się od części A, ponieważ monofoniczne melodie rozwijają ideę muzyczną w diatoniczną formę kanoniczną, oba głosy wzajemnie sobie odpowiadają. W takcie 76 rytm śpiewu obu głosów staje się identyczny, w takcie 81 oba głosy wspólnie kończą na dominancie jako przygotowanie dla powracającej części. Część trzecia jest chórem wykonywanym przez cztery głosy i oznaczona symbolem A2. Od pojedynczego śpiewu głosu męskiego i żeńskiego w części A, poprzez duet damsko męski w części A1 dochodzimy do śpiewu czteroosobowego ансамблю w części A2. Jest to progresywny proces, ukazujący wyraźnie idee twórcze kompozytora. A2 jako część ponownie pojawiająca się nie jest kompletnym odtworzeniem melodii z części A, lecz wyborem ostatnich małych fraz z fragmentów *a* i *a'*. Pod względem strukturalnym jest to kompresja. Taki zabieg kompozytorski czyni muzykę bardziej zwartą i w ten sposób twórca unika powstania wrażenia znużenia nadmierną jej długością. W partii wokalne ансамблowej nie ma tekstu, wykonywany jest tylko dźwięk „mm” powtarzający część A, konsoliduje to pojawiający się wcześniej główny temat muzyczny. Ostatecznie kończy się w takcie 101 na dominującym akordzie w podstawowej pozycji, tworząc, doskonale zakończenie. Trzy takty zakończenia stanowią jedynie dodatek.

W części A Zi Jun i Juan Sheng śpiewają w liniach kontrastujących. Juan Sheng wykonuje fragment a „Kwiat glicynii, kwiat glicynii, biały i karmazynowy niczym chmury, aby ofiarować cię ukochanej delikatnie cię zerwę” (zi teng hua, zi teng hua, jie bai jiang zi mei ru yun xia) . Za pomocą tekstu czynione jest wyznanie, iż „kwiat glicynii” to główny temat śpiewu. Melodia pieśni zaczyna się wznosić z niskiego rejestru dźwięków, stopniowo dochodzi do wysokiego rejestru, aby następnie ponownie opaść do niskiego rejestru (Patrz: przykład 39). Linia melodyczna jest pofalowana, piękna i płynna, taktowna i poruszająca. W niezwykle naturalny i żywy sposób kompozytor prezentuje miłość Juan Shenga do Zi Jun. Kończy się w 24 takcie na dominancie. Fragment a’ to wokalna odpowiedź, którą Zi Jun śpiewa Juan Shengowi: „Kwiat glicynii, kwiat glicynii, często, gdy siadamy pod winoroślą, uśmiechasz się i słuchasz słów prawdy, zapach kwiatów unosi się ku krańcom ziemi...” Z punktu widzenia budowy naturalny jest układ echa „śpiew – odpowiedź”. Używany jest rytm synkopowy, wysokie dźwięki znajdują się znacznie wyżej w porównaniu z fragmentem śpiewanym przez Juan Shenga, a dodanie szesnastek wzbogaca melodię, która staje się żywsza, bardziej nastrojowa, tworząc progresywną relację ze śpiewem Juan Shenga. Powstaje wysoka więź emocjonalna pomiędzy bohaterami, ukazując identyczny stopień miłości zakochanych. Melodia ostatecznie kończy się na głównym dźwięku tonacji.

(Przykład nr 39)

The musical score for Example 39 consists of two systems. The first system, starting at measure 7, shows Juan Sheng's melody in the vocal line (labeled '润生') with lyrics '紫藤花 紫藤花' (Zi teng hua, zi teng hua). The melody is marked 'mp'. The second system, starting at measure 13, shows Zi Jun's response melody in the vocal line (labeled '子君') with lyrics '清白绛紫美如云霞, 为了献给' (Qing jie bai jiang zi mei ru yun xia, wei le xian gei). The melody is also marked 'mp'. Both systems include piano accompaniment.

Fragment A1, takty od 48 do 81 jest duetem Zi Jun i Juan Shenga, stanowi centrum utworu. Fragment ten jest bardzo trudny, dwa głosy muszą bowiem zbudować harmonijną i zręczną opozycję, skutecznie śpiewać w kolejnych etapach, kontynuować użycie rytmu z synkopą. Na tej podstawie melodia zmienia się i, rozwija się do punktu kulminacyjnego. „Kwiat glicynii, kwiat glicynii, świadectwo miłości, kwiat serca, ileż gorących łez i pieśni radości na zawsze pozostanie w moich wspomnieniach” (zi teng hua, ai qing de jian zheng xin ling de hua). Patrząc z perspektywy libretta w tym fragmencie dochodzi do pogłębienia głównego tematu miłości. Podkreślona zostaje rola kwiatu glicynii jako symbolu miłości, a miłość pomiędzy Juan Shengiem a Zi Jun sięga zenitu (Patrz: przykład 40).

(Przykład nr 40)

The image displays a musical score for a duet between Zi Jun and Juan Sheng. It consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 43, shows Zi Jun singing the lyrics '天涯' (tiān yá) and Juan Sheng singing '紫藤' (zǐ téng). The second system, starting at measure 49, shows both singers in a call-and-response pattern with the lyrics '花紫藤花 爱情的见证 心灵的花' (huā zǐ téng huā ài qing de jiàn zhèng xīn líng de huā). Red boxes highlight the vocal lines in both systems. The piano accompaniment is shown below the vocal staves, with dynamic markings like *mf* and *mp*.

A2 jest ponownie pojawiającą się częścią. Za pomocą harmonii czterech głosów ponownie wykonywana jest melodia całego fragmentu *a* oraz ostatnia fraza fragmentu *a'* z części A. Pod względem rozmiarów część ta jest krótsza niż część A, co czyni muzykę bardziej zwartą. Koniec następuje w pełnej rozkwitu melodii na podstawowej nucie głównego akordu. Struktura harmoniczna jest bogatsza, zmiany w rozwijającym się języku muzyki wprowadzają w życie wyraźne koncepcje twórcze kompozytora. Mimo iż partia ensamblowa nie posiada tekstu, to wykonywane przez chór

mormorando „mm” dokonuje konsolidacji głównego tematu miłosnego. (Patrz: przykład 41). Wydaje się, iż są to piękne życzenia szczęścia dla Juan Shenga i Zi Jun⁷⁰.

(Przykład nr 41)

The image shows a musical score for a duet. It consists of three systems. The first system has two vocal staves (Soprano and Tenor) and a piano accompaniment. The second system continues the vocal lines. The third system shows the piano accompaniment. The vocal lines are highlighted with red boxes. The lyrics 'm m m' are written below the notes.

2. Analiza duetu *Strasza cisza*

Struktura	Prolog	A	B	A'
Kolejność		Pierwszy fragment	Drugi fragment	Trzeci fragment
Liczba taktów	1-4	5-36	37-68	69-104
Struktura wtórna		Fragment muzyczny	Fragment muzyczny	Fragment muzyczny
Tonacja	bA			
Forma wykonania	Akompaniament orkiestry	Solo na sopran	Solo na tenor	Duet sopran, tenor

Duet ten składa się z trzech części z jednym tematem muzycznym. Prolog (takty 1-4), A (5-36), B (37-68), A1 (69-104). Tym razem akcja rozgrywa się na początku Zimy w okresie kryzysu poprzedzającego tragiczne rozstanie Zi Jun z Juan Shengiem. Muzyka służy ukazaniu emocji głównych bohaterów w tej fazie związku. W operze kompozytor buduje melodię poprzez dopasowanie brzmienia muzyki do wydźwięku tekstu. Dla przykładu, część A jest śpiewem solowym Zi Jun: „Jakże strasza cisza, jego wzrok tak obojętny, niczym zastygłe, zimowe chmury, lód skruwa mi serce”. Linia

70 Yu Jia (2003) *Opera „Smutek” - Cechy artystyczne i rola w rozwoju chińskiej opery*; [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Hunan.

melodyczna jest spójna i równa, zbudowana z ósemek w sposób przypominający mowę Zi Jun, która wyznaje publiczności swoje odczucia i cierpienie. „Ach, cóż on myśli?” w tej frazie melodia wzrasta, aby na koniec opaść na dominantę. Obraz sceny podbija znaczenie tekstu Zi Jun pokazując odczucie zagubienia. Część B to śpiew solowy tenora: „Ślepa miłość stała się węzłem, niczym kajdany trzyma w uwięzi mnie i ją, okrutne morze życia zamierza nas pochłonać! Ach, czy nie lepiej, aby każde z nas pofrunęło w swoją stronę, być może tak uwolnimy się z cierpienia. Ach, czy ona to zrozumie?” Jest to odpowiedź na pytanie z części A, a tym samym odpowiedni kontrast, ukazany w melodii. Tekst powoduje, iż publiczność rozumie szczerą intencję bohaterów. W części A1 oba głosy śpiewają synchronicznie, bardzo wyraźnie pojawia się melodia z dwóch pierwszych części, powstaje forma duetu polifonicznego, dzięki czemu wzmocniona zostaje ekspresja i wyraz brzmienia muzyki⁷¹.

3. Analiza duetu *Nie możemy się rozdzielić*

„*Nie możemy się rozdzielić*” to trzeci numer czwartego obrazu – Zimy. Jest to duet bohatera i bohaterki. Ukazuje ich postawę wobec swojej miłości w obliczu trudności i trudów prawdziwego życia. Ten duet jest w tonacji As-dur, w metrum 2/4. Ma formę pytań i odpowiedzi. Pod presją prawdziwego życia mężczyzna postrzega rodzinę i miłość jako spętanie i niewolę, opowiada się za rezygnacją z miłości (zi jun wo zai tong ku di xiang, wo men bu gai you jia ting). Z drugiej strony dziewczyna jeszcze wierzy w ideały i miłość, a tym samym nie chce się ich wyrzekać (juan sheng zen neng zhe yang shuo, zhe shi li xiang de jie jing) (Patrz: przykład 42).

71 Zhu Tianyi (2016) *Budowa wizerunku Juan Shenga w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet w Henan.

(Przykład nr 42)

中速略快 *Allegretto*

子君

涓生

mf

子君，我在痛苦地想，我们不该有家庭，
zǐ jūn, wǒ zài tòng kǔ dì xiǎng, wǒ men bù gāi yǒu jiā tíng,

mp

涓生怎能这样说，这是理想的结晶。
juān shēng zěnméng zhè yàng shuō, zhè shì lǐ xiǎng de jié jīng.

理 想 不
lǐ xiǎng bù

Zakończenie to interludium ich śpiewu, w którym przeplatają się różne postawy i poglądy, zaś utwór kończy się śpiewem bohaterki, ponownie podkreślając jej pragnienie dążenia do miłości. W dialogu bohater śpiewa więcej, nieustannie podkreślając swoje pesymistyczne nastawienie do miłości, natomiast w końcowym fragmencie utwór kończy się śpiewem dziewczyny (Patrz: przykład 43), co uwidacznia kunsztowną konstrukcję kompozytora. Podczas śpiewania utworu głos męski i żeński powinny celowo wykazywać wyraźny kontrast w barwie i sile, aby ujawnić różne stany umysłu i postaw obojga bohaterów.

(Przykład nr 43)

The musical score is for a piece in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two systems of staves. The first system starts at measure 67 and ends at measure 71. It features a vocal melody with lyrics: "我们 不 能 离 分, 我 们 不 能 离 分, wǒ men bù néng lí fēn, wǒ men bù néng lí fēn." The piano accompaniment for this system is in the right hand, with a melody that mirrors the vocal line. The second system starts at measure 72 and ends at measure 76. It features a vocal melody with lyrics: "我 怕 听 见 孤 雁 的 哀 鸣, 孤 雁 的 哀 鸣。 wǒ pà tīng jiàn gū yàn de āi míng, gū yàn de āi míng." The piano accompaniment for this system is in the right hand, with a melody that mirrors the vocal line. The score includes dynamic markings: *mf* at the beginning of the first system, *mp* at the beginning of the second system, *fp* at the beginning of the third system, and *pp* at the end of the third system. There are also tempo markings: "渐慢 rit." and "mp".

4.2.3 Cechy weryzmu w chórze

W operze „*Smutek*” użyte zostały fragmenty chóralne, w celu podtrzymania dramatyzmu sztuki i nadania jej bardziej tragicznego wymiaru. Pomimo faktu, iż atmosfera, kreowana przez chór, nie jest głównym filarem fabuły, nie może też bezpośrednio stymulować jej rozwoju, to jest konieczna dla właściwego opowiedzenia całej historii. Chór jest częstą metodą budowania atmosfery, posiada własną unikalną cechę. Równocześnie, ukazanie dramatycznej atmosfery jest w tej operze jedną z najważniejszych funkcji chóru. Naturalnie najbardziej rzucającą się w oczy cechą chóru jest harmonia. Może zbudować brzmieniowo scenerię, która bardziej pasuje do zmieniających się emocji w operze.

Najbardziej wybijająca się spośród fragmentów chóralnych jest, znajdujący się w części *Wiosna* utwór „*Ciężka przeszłość wzbiera w sercu*”. Dzieli się na trzy części. Tonacja E-Dur. Po ośmiu taktach wprowadzenia, baryton rozpoczyna solowy śpiew, nastąpiła wiosna, muzyka jest świeższa i wyraźniejsza. Opisuje powrót Juan Shenga po roku do „domu” gdzie mieszkał z Zi Jun. Z powodu przeszłości bohater odczuwa żal i smutek. Część druga jest rozwinięciem części pierwszej. Od 41 taktu baryton zaczyna prowadzić śpiew, ale po jednym takcie dołącza głos żeński nucąc główną melodię. Trzecia część to chór mieszany, głosy męskie śpiewają główną melodię, głosy żeńskie

zaś wypełnienie harmoniczne. Nieustannie powtarzane są motywy wcześniejsze i tekst, czyniąc zapowiedź tragicznego finału miłości Juan Shenga i Zi Jun.

W duecie „*Gwiazda miłości zawsze świeci*” również znajduje się partia chóru jako tło. Na początku śpiewak i śpiewaczka wykonują pasaże zstępujące, wprowadzając główną melodię bohaterów. Harmonijne i warstwowe brzmienia skutkują bogatszym, bardziej ekspansywnym efektem, jak również prowadzą do gorącego apogeum. W trzeciej części „*Kwiatu glicynii*” kompozytor użył harmonii czterech głosów. Harmonijnie, niczym muzyka w tle, wytwarzana jest romantyczna atmosfera, ukazująca zadowolenie z miłości oraz pragnienia życiowe dwójki bohaterów. Ponownie zachodzi pogłębienie głównej melodii. „*Pieśń o jesiennej nocy*” jest punktem zwrotnym opery, mezzosopran śpiewa solo, głos męski jest natomiast uzupełnieniem harmonii. Melodia jest identyczna z utworem „*Cieężko stawiać kroki na drodze życia*”. W tym czasie Juan Sheng jest już bezrobotny. Codzienna „żmudna praca czyni jesienną noc krótką”, Zi Jun razem z Juan Shengiem przesiadują w cieniu lampy, ręka w rękę przy regale z książkami”. Oboje nie odczuwają już takiego szczęścia jak w momencie zakładania rodziny. „Każdego dnia stawiają czoło chłodom”. W tym momencie pojawia się zwiastun nadchodzącej tragedii. „*Pragnienie*” jest kolejnym fragmentem chóralnym w części Jesień. W tym fragmencie Zi Jun oraz Juan Sheng są już świadomi, iż małżeństwo jest tylko „pięknym zwojem utkanym we śnie” i ostatecznie ginie pod presją realnego życia. Jest to przygotowanie dla kolejnych dwóch utworów o odejściu Zi Jun. „*W muzyce scenicznej*” i „*Kwiecie glicynii*” (nr 3) ponownie pojawia się główny temat muzyczny. Głos kobiecy wykonuje główną melodię, głos męski nisko śpiewając „he” (ach) dopełnia brzmienie. Nastąpiła już zima, a kwiat glicynii uwiadł. Obrazuje to prawdę, iż miłość Zi Jun i Juan Shenga podąży taką samą drogą do śmierci. W utworze „*Stare miasto w ciszy oczekuje wiosny*” znajduje się także partia chóru mieszanego. W jej pierwszej części ponownie pojawia się główna melodia ze znajdującej się w Wiosnie pieśni „*Cieężka przeszłość wzbiera w sercu*”. Tworzy to efekt echa. W drugiej części użyty jest główny temat muzyczny „*Kwiatu glicynii*”, a zakończenie następuje na głównym akordzie. Takie zakończenie tworzy wspaniały efekt. Zawiera swoiste oczekiwanie na piękne życie, wyraża nastrój bohaterów fabuły w sposób kompletny. Zarówno w celu stworzenia prawdziwej scenerii, jak też ekspresji prawdziwych emocji partie chóralne pełnią w tej operze bardzo istotną funkcję.

4.2.4 Cechy werystyczne muzyki w operze *Smutek*

Muzyka opery *Smutek* przełamała tradycyjny model tworzenia chińskiej opery, w którym wprost używano muzyki ludowej bądź też lokalnych pieśni i dramatów jako tematyki i materiału muzyczny, zamiast tego dokonała przekształcenia elementów chińskiej muzyki w materiał źródłowy. W ten sposób muzyka *Smutku* nie tylko posiada mocny chiński styl, ale również z powodzeniem unika prezentowania śladów muzycznego stylu pochodzącego z konkretnego regionu Chin. Wiele chińskich oper, pod względem komponowania, nie tylko bezpośrednio używa inspiracji ludowej jako materiału muzycznego, ale wręcz traktuje go jako pełne ramy muzyczne. Ten typ opery nie tylko dziedziczy wspaniałe tradycje chińskiej opery, lecz również wprowadza do niej nowe idee i innowacje, jak absorpcja dialektu syczuańskiego, pieśni ludowych, opery pekińskiej, opery syczuańskiej i innych elementów tradycyjnej sztuki dramatycznej, tworząc wyraźny styl ludowy i regionalny. Aż do dziś klasyczne fragmenty zajmują ważne miejsce w skarbnicy chińskiej muzyki wokalne. W trakcie tworzenia tych oper dokonano innowacji - absorpcji lokalnej muzyki i przekształcenia jej w uwielbiany przez masy styl ludowy. Kompozytorzy usunęli naleciałości i niepotrzebne elementy z lokalnych dramatów i fragmentów ludowych, wyciągając z nich esencję. Stworzyli muzykę narodu chińskiego i dokonali jej przemiany w sztukę popularną. Bez większego patosu dawna, lokalna muzyka, przekształciła się w muzykę mas, zdobywając wielką popularność pośród szerokiej widowni, rezonując na cały kraj, co stanowi znakomity probierz rozwoju opery ludowej. Pod tym względem Opera *Smutek* jest bardzo śmiałą próbą. Utwór ten, na bazie zapożyczenia zachodnich technik kompozytorskich oraz tradycji artystycznych, dokonał modyfikacji chińskich elementów muzycznych, tworząc bogaty materiał muzyczny. Taka reforma nie tylko wprowadziła zachodnią formę opery na rynek chiński, ale zbliżyła do siebie muzykę ludową z muzyką świata.

4.3 Weryzm jako źródło idei dramatycznych w operze *Smutek*

4.3.1 Cechy werystyczne tematu

Kompozytor i scenarzysta opery *Smutek* nie ograniczyli się do korzystania wyłącznie z tematyki rewolucyjnej. Z odwagą sięgnęli do tematyki silnie zabarwionej „weryzmem”. Spowodowało to, iż powstałe dzieło operowe pod względem stylu i

brzmienia jest zdecydowanie odmienne od pozostałych chińskich oper. W utworach werystycznych kompozytorów ogniskują się: odczucie sprawiedliwości, właściwe dla realizmu krytycznego oraz romantyczna uczuciowość, których zadaniem jest przejście od opisywania mitów, legend czy opowieści o bohaterach i arystokratkach na rzecz przedstawiania historii zwykłych ludzi. Taka była intencja twórcza Lu Xun, kiedy pisał nowelę „*Smutek*” (Shangshi). Lu Xun opisał prawdę, na której tle została ukazana historia miłosna. Shi Guangnan użył tematyki noweli Lu Xun jako materiału i muzyką stworzył dzieło łączące tradycję zachodnią z chińską fabułą. Opera ta jest bardzo dobrym przykładem implementacji weryzmu na rynek azjatycki. Popularność tej opery wynika m.in. z faktu, iż jej twórcy opisali życie miłosne zwykłych ludzi, a więc historię, która w każdej chwili mogłaby się wydarzyć obok nas.⁷²

4.3.2 Cechy werystyczne dramatu

Smutek jest przykładem lirycznej opery z dużą komponentą psychologicznych wątków. Zarówno w dramatycznej strukturze, skomplikowanym obrazie psychologicznym czy też rozwoju muzycznej ekspresji jest niezwykle innowacyjną formą. Kompozytor używa muzycznego liryzmu do nakreślenia emocjonalnych zmian, bogatego zakresu artykulacji, agogiki, dynamiki do budowania postaci i prowadzenia fabuły. Opera *Smutek* wyłamała się z tradycyjnej struktury podziału na akty, jej fabuła dzieli się zgodnie z porządkiem czasowym na przemijające pory roku: wiosna, lato, jesień, zima, wiosna, do której dołączono sześć scen fabularnych służących jako dramaturgiczny drogowskaz. Struktura muzyczna rozwija się zgodnie z logiczną konsekwencją, uzupełniając wymogi logiki dramatycznej struktury. Obejmuje cztery funkcjonalnie odrębne etapy rozwoju: prezentację, rozwinięcie, kulminację i zakończenie. Wiosna i lato służą jako początkowy etap miłości, jesień i zima jako etap, gdzie rozwój dramatycznego konfliktu doprowadza do rozpadu miłości. Na koniec pojawia się scena wspólnego tańca, będącego jakby zapowiedzią, że po największym dramacie jest nadzieja na wiosnę, która być może przyniesie nową perspektywę. Ułożenie fabuły w chronologicznym porządku przemijających pór roku jest dość rzadko spotykane. Kompozytor z pierwszych częściach *Wiosny* i *Lata* uczynił muzyczną zapowiedź całości. Z pierwszych arii *Jesieni* i *Zimy* uczynił rozwinięcie

⁷² Ao Chui (2009) *Studium nad śpiewem i wizerunkiem bohaterów w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Jaingxi.

fabuły. Kompozytor świadomie rozbudował muzycznie części *Jesieni* i *Zimy*. Cztery pory roku z niezwykle urokiem ukazują cztery etapy w procesie miłości, od poznania, do zakochania, do wspólnego zamieszkania i rozstania. Pory roku i zmiana klimatu oznaczają nieustanną zmianę temperatury miłości. Kompozytor, korzystając z przemijających pór roku, ukazuje różne fazy przemiany psychologicznej głównych bohaterów, ich wewnętrzny świat oraz rozwój konfliktu, zakończonego dramatem. Bardzo ciekawym zabiegiem jest pokazanie historii miłosnej jako okresu roku. Rok nie wydaje się długi, ale pełni tu rolę symboliczną. To jakby odniesienie do różnych faz życia zakochanych i budujących rzeczywistość młodych ludzi. Temperatura ich związku, wraz z trudnościami, które napotykają w codziennym życiu bardzo dobrze pokazuje bogactwo emocjonalne zwykłych ludzi. Kompozytor w ten sposób wpisuje się w ideę realizmu i tworzy werystyczną opowieść o związku dwojga zakochanych, którzy na swojej drodze napotykają trudności, mające istotne znaczenie dla ich losów. Tym samym pokazuje, że historia zwykłych może być kanwą poruszającej opowieści, która jest interesującą dla szerokiego odbiorcy. Opera kończy się chórem „*Stare miasto w ciszy oczekuje nadejścia wiosny*”, która jest iskierką nadziei na przyszłość.⁷³

⁷³ Li Li (2010) *Spojrzenie na rozwój chińskiej opery z perspektywy opery „Smutek”*; [D], Uniwersytet Komunikacyjny w Xinan.

Zakończenie

Efektem przeprowadzonej w niniejszym studium analizy oper werystycznych oraz genezy powstania, jest odkrycie, że weryzm funkcjonuje nie tylko jako forma, ale jako muzyczne zobrazowanie filozofii realizmu krytycznego. Wraz ze zmianami społecznymi, politycznymi, ekonomicznymi i kulturowymi nastąpiła odpowiednia przemiana w ludzkim myśleniu, dążeniach estetycznych. Filozofia, treści, techniki kompozytorskie znalazły się pod systemowym wpływem zachodzących przemian, wytworzyła się reakcja łańcuchowa. Podsumowując, weryzm jako źródło idei muzycznych w operze, w bezpośredni sposób objawia się w tworzeniu przez kompozytora prawdziwych, pod względem emocji i postaw, bohaterów, oraz zobrazowania za pomocą muzyki fabuły, która nosi w sobie istotne cechy realizmu. Zarówno w przypadku lirycznych, niezwykle uczuciowych, tworzących psychologiczny portret arii, jak również przenoszących dramatyczny nastrój śpiewów zespołowych (duet), chórów, włączając w to tematykę problemów społecznych, wszystkie te elementy ogniskują się wokół prawdy scenicznej. Natomiast weryzm jako źródło idei dramatycznych objawia się w bezpośredniej zmianie w wyborze tematyki ustawiając w centrum zainteresowania prawdziwe postacie, prawdziwe emocje, problemy, społeczeństwo. Przy pomocy fabuły, głębokiego nakreślenia zmian psychologicznych, wyraźnego rozwijania konfliktu, na scenę operową zostają przeniesione realistyczne konflikty życia codziennego.

Poprzez studium analityczne nad *Cyganerią* i *Smutkiem* autor starał się odkryć, że choć te dwie opery pochodzą z różnych krajów i epok, powstały w całkowicie odmiennych realiach kulturowych, pomimo zastosowania dość odmiennych technik kompozytorskich i oparcia na innych librettach, to obie zarówno pod względem muzycznym jak i dramatycznym cechują się stylem werystycznym. W obu operach głównymi bohaterami są wywodzący się z ówczesnego społeczeństwa zwykli ludzie. Za pomocą muzyki ukazywane są ich prawdziwe emocje i postawy, w obliczu realnych przeciwności losu. Jest to prawdziwy obraz ludzkiego losu, odzwierciedlający, występujące w ówczesnym społeczeństwie problemy, myślenie i ludzkie zachowania. W obu utworach pod względem tworzenia muzyki i budowy dramatyizmu kompozytorzy wyszli poza tradycyjne metody twórcze, stawiając za priorytet konieczność komponowania, w taki sposób, aby fabuła odzwierciedlała prawdę.

Opery *Cyganeria* oraz *Smutek* różnią się muzycznie, ale też pod kątem budowania wizerunku głównych bohaterów. Porównując wizerunki Mimi i Zi Jun widzimy występowanie odmiennych cech podstaw społecznych czy tła kulturowego, przy równoczesnym ukazaniu różnic w koncepcjach estetycznych pomiędzy Chinami a Zachodem. Mimo to pod względem wyboru tematyki obaj kompozytorzy skupili się na prawdziwej historii, używając miłosnego związku jako głównej osi spojrzenia. Dokonali próby odzwierciedlenia prawdziwego życia zwykłych ludzi oraz mrocznej natury otaczającego świata w cieniu tragedii miłosnej. Mimi i Rodolfo, Zi Jun i Juan Sheng, ich tragedie miłosne rozwijają się na bazie ówczesnych realiów społecznych. Mimi była hafciarką, słabą fizycznie i dość bezradną wobec brutalności otaczającego świata. Natomiast Zi Jun to wykształcona, świadoma młoda kobieta czyni wysiłki, by wyrwać się z okowów reguł systemu feudalnego. Niestety w zderzeniu z bezwzględnością życia przegrywa i porzucona przez ukochanego umiera w depresji. Pod względem dramatycznym i muzycznym powyższe opery, za pomocą unikatowej struktury oraz metod ekspresji scenicznej, ukazują przed publicznością prawdziwe oblicze konfliktu społecznego. Są znakomitą przykładem, że weryzm jako idea została przeniesiona na grunt azjatycki. Zaimplementowanie idei werystycznych w operze na grunt chiński stanowi fascynujące połączenie zachodnich koncepcji estetycznych z bogatą tradycją chińskiej sztuki scenicznej. Verismo, czyli dążenie do realistycznego przedstawienia ludzkich emocji i codziennego życia, zostało wprowadzone do chińskiej opery w sposób, który łączy te nowe elementy z tradycyjnymi chińskimi technikami artystycznymi. W drugiej połowie XX wieku Chiny były świadkiem intensywnych zmian społecznych i politycznych. Te zmiany stworzyły podatny grunt dla eksperymentów w dziedzinie sztuki, w tym opery. Wprowadzenie werystycznych elementów do chińskiej opery było częścią szerszego ruchu mającego na celu modernizację i unowocześnienie tradycyjnej kultury. Tradycyjna chińska opera często korzysta z archetypowych postaci i mitologicznych tematów. Zaimplementowanie werystycznych idei wprowadziło postacie bardziej realistyczne, które odzwierciedlają codzienne życie zwykłych ludzi oraz ich autentyczne emocje i dylematy. Chińska opera charakteryzuje się symbolicznymi kostiumami i stylizowaną scenografią. W operach werystycznych te elementy zostały dostosowane, aby lepiej oddać rzeczywistość. Kostiumy i scenografia stały się bardziej realistyczne i odpowiadające rzeczywistym czasom i miejscom akcji. Chińska opera ma charakterystyczny styl muzyczny, który różni się od zachodnich tradycji operowych.

Zaimplementowanie werystycznych idei wpłynęło na wprowadzenie nowych technik kompozytorskich i śpiewu, które miały na celu bardziej realistyczne przedstawienie emocji i sytuacji życiowych. Wprowadzenie werystycznych idei do chińskiej opery nie tylko wzbogaciło tę formę sztuki, ale także wpłynęło na jej ewolucję. Integracja zachodnich koncepcji z chińską tradycją stworzyła nowy, unikalny styl operowy, który nadal się rozwija i inspiruje współczesnych twórców. Zaimplementowanie idei werystycznych w operze na grunt chiński to przykład udanego połączenia zachodnich i wschodnich tradycji artystycznych. Ten proces przyczynił się do stworzenia nowej, dynamicznej formy operowej, która odzwierciedla bogactwo i różnorodność chińskiej kultury.

Bibliografia

1.Monografie

- [1] Abott Caroline (USA), Roger Parker (UK) (2020) *Historia Opery – 400 letni bankiet audiowizualny oraz miniatura Zachodniej Kultury*; [M] Beijing: Chińskie Wydawnictwo Huabao.
- [2] Dai Xin (2012) *Porównanie wizerunków emocjonalnych bohaterów w „realistycznych” operach Verdiego i w „werystycznych” operach Pucciniego*; [M] Uniwersytet Pedagogiczny w Pekinie Press.
- [3] Dział Redakcyjny Encyklopedia Chin (1982) *Encyklopedia Wydawnictwo Chin, Literatura obca 2*; [M].
- [4] Grout Donald Jay, Claude Pallisca (1996) *Historia Zachodniej Muzyki - tłum. Wang Qizhang, Wu Peihua, Gu Lianli*; Ludowe Wydawnictwo Muzyczne.
- [5] Grout Donald Jay, Claude Pallisca (2010) *Historia Muzyki Zachodu - Wydanie szóste*; [M] Beijing: Ludowe Wydawnictwo Muzyczne.
- [6] Hoslinger Clemens (2004) *Puccini - tłum. Yang Hongqin*; [M], Beijing, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne.
- [7] Lang Paul Henry (2001) *Muzyka w Cywilizacji Zachodu (tłum. na język chiński)*; Wydawnictwo Ludowe w Guizhou (Guiyang) 397.
- [8] Lang Paul Henry (2014) *Muzyka Cywilizacji Zachodu (tłum. Gu Lianli, korekta Yangyandi)*; Guilin: Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego.
- [9] Qian Renkang (1991) *Krótką historia europejskiej opery*; Wydawnictwo Edukacji Wyższej.
- [10] Schwartz Arman i Emanuele Senici (2016) *Giacomo Puccini and His World (Giacomo Puccini i jego świat – tłum. wł.)*; Princeton University Press.
- [11] Yu Runyang (2001) *Historia Zachodniej Muzyki*; Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju.
- [12] Zhang Wei, Xie Lili (1998) *Puccini*; [M], Beijing, Wydawnictwo Dalekiego Wschodu.
- [13] Zhou Chuan (2018) *Współczesny słownik wybitnych nauczycieli w Chinach*; Wydawnictwo Dydaktyczne w Fujian, str. 628.

2. Artykuły w czasopismach

- [1] Andreas Giger (2007) *Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term* (Weryzm: Pochodzenie, wypaczenie i odkupienie pojęcia terminu operowego – tłum.wł.); Journal of the American Musicological Society 60 (2): 271–315.
- [2] Adriana Guarnieri Corazzol (1993) *Opera and verismo: Regressive points of view and the artifice of alienation*. (Opera i weryzm: Regresywne punkty widzenia i sztuczność alienacji – tłum. wł.); Cambridge Opera Journal (5-1):39-53.
- [3] Alan Mallach (2007) *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915 [Review of the autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915]* (Jesień włoskiej opery: Od weryzmu do modernizmu, 1890-1915 [Recenzja książki Jesień włoskiej opery: Od weryzmu do modernizmu, 1890-1915] -tłum.wł.); Opera News 72 (6), 84 – Metropolitan Opera Guild Inc.
- [4] Chen Jianing (2020) *Spojrzenie na styl artystyczny weryzmu operowego poprzez syntezę fabuły i muzyki w operze Pucciniego „Tosca”*; Spojrzenie 8, 162-164.
- [5] Cui Yuyu (2012) *Spojrzenie na weryzm Pucciniego z perspektywy najnowszej wersji „Cyganerii”*; [J], Gazeta Instytutu w Chifeng (chińska edycja socjologiczno-filozoficzna), 33(07):109-110.

- [6] Fan Ping (2009) *Muzyczny i dramatyczny czar dzieła reprezentującego operę werystyczną „Rycerskość Wieśniacza”*; Yishu baijia 25(2), 198-199.
- [7] Gao Jianwei (2011) *O powstaniu i osiągnięciach włoskiego weryzmu*; Gazeta Uniwersytetu Pedagogicznego Huaiyin (Wydanie naukowo-filozoficzno-społeczne) nr1, str. 112-117.
- [8] Gao Yi (2014) *Styl śpiewu opery werystycznej*; Ju-ying yuebao 6.
- [9] Hiller Jonathan (2009) *Verismo Through the Genres, or “Cavallerie rusticate” - The Delicate Question of Innovation in the Operatic Adaptations of Giovanni Verga’s Story and Drama Domenico Monleone (1907)* (Weryzm w różnych gatunkach, czyli „Cavalleria rusticana” - Delikatna kwestia innowacji w operowych adaptacjach opowiadania i dramatu Giovanniego Vergi autorstwa Domenico Monleone (1907) - tłum.wł.); [J] Carte Italiane, 2(5).
- [10] Hilmi Yazici (2015) *The View of Realism In The Art of Opera: Verismo* (Pogląd na realizm w sztuce operowej: werismo - tłum.wł.); International Journal of Technical Research and Applications e-ISSN:2320-8163.
- [11] Jia Kun (2019) *Praktyka estetyczna oraz system wartości we włoskiej operze werystycznej*; Muzyka Współczesna.
- [12] Ji Yeon Lee (2020) *Climax building in Verismo Opera: Archetype and Variants* (Budowanie kulminacji w operze werystycznej: Archetyp i warianty – tłum.wł.); Music Theory Online 26 (2).
- [13] Li Dan (2016) *Odczytywanie „autentyczności” we włoskiej operze werystycznej*; Tworzenie Muzyki 4.
- [14] Li Na (2009) *O powstaniu włoskiej opery werystycznej na przykładzie dwóch dzieł operowych „Rycerskość Wieśniacza” oraz „Pajace”*; Chińska Edukacja Zagranicą tom drugi S1 371-371.
- [15] Liu Min (2009) *Studium nad weryzmem w operach Pucciniego*; Muzyka na Północy 4, 29-30.
- [16] Liu Yu (2014) *Wartości estetyczne w werystycznych operach Pucciniego*; Muzyka na Północy 17, 126.
- [17] Lu Jie (2017) *Przegląd literatury dotyczącej werystycznego stylu w operach Giacomo Pucciniego*; [J], Muzyka Współczesna: 78-80+85.
- [18] Man Xinying (2011) *Kiedy miłość i życie stają się bazą dzieła operowego – O autentyczności oper werystycznych Pucciniego*; Opera 11, 66-71.
- [19] Matteo Sansone (1989) *The “Verismo” of Ruggero Leoncavallo: A Source Study of “Pagliacci”* ("Werismo" Ruggera Leoncavallo: Studium źródeł opery "Pajace" - tłum.wł.); Oxford University Press (70-3):342-362.
- [20] Schwartz Arman (2008) *Rough Music: Tosca and Verismo Reconsidered. 19th Century* (Ekspresyjna muzyka: Tosca i werismo ponownie rozważone. Muzyka XIX wieku – tłum.wł.); Music 31(3), 228-244.
- [21] Shi Meng (2016) *Tendencje społeczne i estetyczne we włoskiej operze werystycznej*; Czas Muzyki 7.
- [22] Stephen Power (2022) *La Bohème*; [J], The Stage (12).
- [23] Su Ran (2022) *Wyjątkowość i innowacyjność dramatu Lu Xun „Smutek”*; [J], Dramat w Syczuanie, 41-44.
- [24] Tian Feng (2014) *Charakterystyka artystyczna opery werystycznej*; Życie Sztuki Galeria Sztuki Wenhai 2.
- [25] Wang Ying (2013) *Krótką analiza związków pomiędzy włoską filozofią weryzmu w literaturze a operą werystyczną*; Gazeta Instytutu Sztuki Armii Ludowo Wyzwoleńczej 4, 84-87.
- [26] Wang Ying (2015) *Tendencje – przeciętni ludzie, wielki świat w treści oper*

- werystycznych Pucciniego; *Wielki Świat: Tworzenie muzyki* 9, 160-162.
- [27] Wei Ou (1987) *Piękne materiały źródłowe – Przegląd włoskiej literatury werystycznej*; *Gazeta Instytutu Ludowego z Yunnan* nr. 3 str. 78-83.
- [28] Xia Hui (2016) *Pionier weryzmu w operze Pietro Mascagni i jego „Rycerskość Wieśniacza”*; [J] *Chińskie Expo Narodowe* 14, 192-193.
- [29] Xiang Li (2012) *Zwięzła analiza powstania i rozwoju opery werystycznej*; *Życie Sztuki Galeria Sztuki Wenhai* 11.
- [30] Xie Dan (2008) *O powstaniu opery werystycznej*; *Gazeta Instytutu Techniczno-Zawodowego w Hunan* (04) 88 – 89-94.
- [31] Xie Dan (2012) *O charakterystykach artystycznych włoskiej opery werystycznej*; *Dawutai* 9.
- [32] Yang Yandi (1998) *Droga twórcza Giacomo Pucciniego – napisane z okazji 140 rocznicy urodzin mistrza*; *Sztuka Muzyczna* nr4 str. 45-54 i 48.
- [33] Zsuzsanna Kálló (2019) *Puccini's Verismo and Innovative style the lense of La Bohème* (Werystyczny i innowacyjny styl Pucciniego przez pryzmat "La Bohème"- tłum. wł.); [J] *Studia Universitatis Babes-Bolyai* (64-1) 239-259.

3. Prace dyplomowe i doktorskie

- [1] Ao Chui (2009) *Studium nad śpiewem i wizerunkiem bohaterów w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Jaingxi.
- [2] Chacon Victor (1991) *“Verismo” in the works of Gian Carlo Menotti: A comparison with late nineteenth century Italian opera* ("Werismo" w twórczości Gian Carlo Menottiego: Porównanie z operą włoską z końca XIX wieku -tłum.wł.); Pro Quest Dissertations Publishing, University of Washington Press.
- [3] Chen Xiaowei (2011) *O charakterystykach artystycznych włoskiej opery werystycznej w XIX wieku* [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Shaanxi.
- [4] Chen Xin (2018) *Wizerunek Tonio w werystycznej operze „Pajace”*; Uniwersytet Pedagogiczny Qufu.
- [5] Chen Yihong (2019) *Analiza dzieł operowych Shi Guangnana z perspektywy śpiewaka*; [D], Uniwersytet w Xiamen.
- [6] De Sanctis (1983) *Literary realism and verismo opera* (Realizm literacki i opera werystyczna – tłum.wł.); ProQuest Dissertation Publishing.
- [7] He Jie (2011) *O śpiewie „zespołowym” z Cyganerii Pucciniego*; [D], Instytut Muzyczny w Szanghaju.
- [8] Jin Hongyu (2019) *Studium nad estetyką tragedii w operze ludowej „Smutek”*; [D], Uniwersytet w Guangxi.
- [9] Ju Fengli (2010) *Muzykologiczna analiza utworu opery werystycznej „Pajace”*; Uniwersytet w Shandong.
- [10] Liang Lijie (2022) *Cavalleria Rusticana – spojrzenie na tradycje i innowacje w operze werystycznej*; praca magisterska, Uniwersytet Pedagogiczny Xibei.
- [11] Li Li (2010) *Spojrzenie na rozwój chińskiej opery z perspektywy opery „Smutek”*; [D], Uniwersytet Komunikacyjny w Xinan.
- [12] Lyu Cuicui (2014) *Studium nad budową wizerunku i dydaktyką śpiewu werystycznych bohaterów oper Pucciniego na przykładach Mimi, Toski i Liu*; Uniwersytet Pedagogiczny w Jiangxi.
- [13] Mary Lou Vetere (2010) *Italian opera from Verdi to Verismo: Boito and la Scapigliatura* (Włoska opera od Verdiego do weryzmu: Boito i la Scapigliatura – tłum. wł.); Thesis (Ph.d) State University of New York at Buffalo.

- [14] Nannetti Remo Lorenzo (1984) *Italian "verista" opera libretti, 1890-1920: A historical, structural and statistical survey* (Włoskie libretta oper werystycznych, 1890-1920: Badanie historyczne, strukturalne i statystyczne - tłum.wł.); University of Glasgow (United Kingdom) ProQuest Dissertations Publishing.
- [15] Si Machi (2020) *Krótką analiza wizerunku Juan Shenga w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet Henan.
- [16] Sun Chang (2020) *Analiza ekspresji artystycznej roli Zi Jun w operze „Smutek”*; [D], Instytut Muzyczny w Tianjin.
- [17] Sylvester Jane (2021) *Spectacles of Sensational Science: Locating the “Real” Bodies of Verismo Opera 1880-1926* (Spektakle wrażeniowości: Lokalizowanie „prawdziwych” postaci w operze werystycznej w latach 1880-1926 – tłum.wł.); ProQuest Dissertation Publishing.
- [18] To Shuk Chi (2016) *Redefining Italian Verismo Opera Through the Performative* (Nowa definicja włoskiej opery werystycznej przez pryzmat perspektywy performatywnej – tłum.wł.); Perspective ProQuest Dissertation Publishing.
- [19] Wang Ying (2012) *Charakterystyki artystyczne oper werystycznych Pucciniego na przykładach Cyganerii, Toski, Madame Butterfly*; Akademia Sztuk Pięknych w Nanjing.
- [20] William Seth Brooke (2015) *Verismo in Italian art song: A comparative analysis of veristic literature, opera and art song* (Verismo w włoskiej pieśni artystycznej: Analiza porównawcza literatury werystycznej, opery i pieśni artystycznej – tłum.wł.); Pro Quest Dissertations Publishing, University of Washington Press.
- [21] Xu Duo (2013) *Wizerunki bohaterów w operach werystycznych „Rycerskość Wieśniacza” oraz „Pajace”*; Uniwersytet Pedagogiczny Xibei.
- [22] Xue Wei (2008) *Studium porównawcze muzyki operowej Yu z Henan i europejskiej opery werystycznej*; Uniwersytet Pedagogiczny w Dongbei Press.
- [23] Yang Jing (2011) *Analiza śpiewu duetu w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Shandong.
- [24] Yang Lunfang (2019) *Analiza wizerunków głównych bohaterów oraz studium nad wykonaniem partii wokalnych w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet Ludowy Xinan,
- [25] Yu Jia (2003) *Opera „Smutek” - Cechy artystyczne i rola w rozwoju chińskiej opery*; [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Hunan.
- [26] Zhu Tianyi (2016) *Budowa wizerunku Juan Shenga w operze „Smutek”*; [D], Uniwersytet w Henan.

4. Partytury

„La bohème” -Giacomo Puccini - Milan: Ricordi, 1917. Plate 115494. Copyright:Public Domain

„Smutek” -Shi Guangnan (1981)

Podziękowania

Lata studiów w Polsce minęły bardzo szybko. Kiedy patrzę wstecz na ten krótki, ale niezapomniany czas nauki i życia, bardzo to przeżywam. W przyszłości będę ciężko pracować, aby odważnie iść do przodu i nie spowalniać tempa swojego rozwoju.

W tym miejscu pragnę szczególnie podziękować mojemu promotorowi profesorowi Robertowi Cieśli. Przez te lata studiów i życia Profesor włożył wiele wysiłku w mój rozwój. Jego głęboka wiedza, wspaniałe osiągnięcia artystyczne i rygorystyczne wymagania wywarły na mnie ogromny wpływ i położyły solidny fundament pod moje przyszłe badania naukowe i rozwój artystyczny. Chciałbym podziękować wszystkim nauczycielom Uniwersytetu Muzycznego Chopina za pełną entuzjazmu pracę i pomoc w moim ciągłym rozwoju. Jeszcze raz pragnę wyrazić swą głęboką wdzięczność.