

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina: sztuka

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Zheng Hui

Książę Tamino w *Die Zauberflöte* W. A. Mozarta z perspektywy chińskiej kultury i edukacji muzycznej

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Promotor: prof. dr hab. Ryszard Cieśla

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. „Książę Tamino w *Die Zauberflöte* W. A. Mozarta z perspektywy chińskiej kultury i edukacji muzycznej” 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.....

Abstrakt

Opera stanowi kompleksową formę artystyczną, łącząc ze sobą wokalne, teatralne, muzyczne, taneczne i inne elementy artystyczne. *Die Zauberflöte*, ostatnia opera Mozarta, to także jedna z najwybitniejszych oper, która położyła solidne podstawy pod rozwój niemieckiego dramatu wokalnego. Postać Tamino [w *Die Zauberflöte*] jest nie tylko pełna uroku i atrakcyjności pod względem muzycznym, ale spełnia także ważną funkcję w wymianie kulturalnej między Chinami a Zachodem oraz w praktyce chińskiej edukacji muzycznej. Autor miał przywilej kształcić się podczas artystycznego stażu na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina pod okiem profesora Ryszarda Cieśli, przygotowując się do wszczęcia przewodu doktorskiego. Profesor Cieśla jest ekspertem w zakresie wykonawstwa operowego Mozarta, wielokrotnie występował w operze *Die Zauberflöte*, dzięki częstym wyjazdom pedagogicznym do Chin posiada także wyjątkową wiedzę na temat chińskiej opery i chińskiej kultury muzycznej. Niniejsza praca dyplomowa uczyniła, w jej części podstawowej, postać Tamino z opery *Die Zauberflöte* przedmiotem badań, dogłębnie analizując jej znaczenie i wartość w rozwoju chińskiej operowej kultury i edukacji muzycznej.

W niniejszej pracy dokonano najpierw przeglądu podstawowej faktografii z życia Mozarta i tła twórczego opery *Die Zauberflöte*, dostarczając historycznych i kulturowych podstaw do zrozumienia roli Tamino. Analiza muzyki i postaci Tamino pozwala odkryć jego centralną pozycję na pewnym etapie rozwoju gatunku operowego i muzyczne nowatorstwo Mozarta. Poprzez analizę zebranych w ankiecie wypowiedzi i analizę partii wokalnej, niniejsze badanie omawia wykorzystanie [postaci] Tamino w nauczaniu muzyki wokalnej na chińskich uniwersytetach i jej znaczenie w promowaniu nauczania muzyki wokalnej w Chinach. Dokonując dogłębnej analizy postaci Tamino, w pracy nie tylko zwrócono uwagę na różne interpretacje tej roli przez chińskich i zagranicznych śpiewaków, ale także przedstawiono nową interpretację Tamino z perspektywy społecznej i kulturowej opartej na tradycyjnej chińskiej kulturze i wartościach. Ponadto w niniejszym badaniu przeprowadzono również analizę porównawczą Tamino i postaci Lin Shenga [林生 (lín shēng)] z chińskiej opery *Yimeng Shan* [沂蒙山(yí méng shān); Góry Yimeng] oraz zbadano podobieństwa i różnice między postaciami w obu operach z perspektywy dramaturgicznej i muzycznej.

Niniejsza praca poprzez porównanie postaci Tamino z chińską postacią operową Lin Shengiem ukazuje podobieństwa i cechy kulturowe chińskiej i zachodniej sztuki operowej.

Tego rodzaju badania porównawcze promują muzyczną wymianę kulturową i stanowią punkt odniesienia dla rozwoju chińskiej opery przystosowanej do lokalnych warunków. Autor łączy swoje osobiste doświadczenia interpretacyjne, analizując techniki wokalne księcia Tamino, celem dostarczenia merytorycznych wskazówek osobom uczącym się śpiewu oraz dzieli się własną interpretacją i artystycznymi spostrzeżeniami na temat tej roli. Poprzez analizę problematyki nauczania partii wokalne księcia Tamino na chińskich uniwersytetach, autor [niniejszej pracy] nie tylko demonstruje wymianę oraz integrację chińskich i zachodnich kultur muzycznych, ale także odgrywa aktywną rolę w promowaniu chińskiej edukacji muzycznej. Badania dostarczają nowych perspektyw i refleksji w celu promowania dalszego rozwoju chińskiej kultury muzycznej i edukacji, szczególnie na poziomie akademickim.

Słowa kluczowe: *Die Zaubreflöte*, Tamino, chińska kultura muzyczna, chińska edukacja wokalna na poziomie szkół wyższych, *Yimeng Shan*, Lin Sheng

Abstract

Opera, as a comprehensive art form, integrates vocal music, drama, music, dance and other artistic elements. *Die Zauberflöte*, Mozart's last opera and one of the most outstanding operas, laid a solid foundation for the development of German opera. The character Tamino [in *Die Zauberflöte*] not only has charm and appeal in music, but also plays an important role in the cultural exchange between China and the West and the practice of Chinese music education. The author was fortunate enough to receive an artistic internship training at the Fryderyk Chopin University of Music under the supervision of Professor Ryszarda Cieśli in preparation for starting doctoral studies. Professor Ryszarda Cieśli is an expert in the performance of Mozart's operas and has performed in the opera *Die Zauberflöte* many times. Due to his frequent teaching trips to China, he also has a unique understanding of Chinese opera and Chinese music culture. The basic part of this thesis takes the character Tamino in *Die Zauberflöte* as the research object, and deeply analyzes its significance and value in the development of Chinese opera culture and musical education.

This thesis first reviews the basic facts of Mozart's life and the creative background of the opera *Die Zauberflöte*, providing a historical and cultural foundations for understanding the role Tamino. Through the analysis of Tamino's music and characters, it can be found his central position at a certain stage in the development of the operatic genre and Mozart's musical innovation. Through the analysis of the questionnaire feedback and vocal music part, this study discusses the application of Tamino in vocal music teaching in Chinese colleges and universities and its importance in promoting vocal music teaching in China. In the deep analysis of the role Tamino, this thesis not only focuses on the different interpretation of the role by Chinese and foreign singers, but also makes a new interpretation of Tamino from the perspective of social culture, based on Chinese traditional culture and values. In addition, this study also conducted a comparative analysis of Tamino and the character Lin Sheng [林生 (lín shēng)] from the Chinese opera *Yimeng Shan* [沂蒙山(yí méng shān); Yimeng Mountains] and examined the similarities and differences between the characters in both operas from a dramatic and musical perspective.

By comparing the character Tamino with the Chinese opera character Lin Sheng, this thesis reveals the similarities and cultural characteristics of Chinese and Western opera art. This comparative study promotes musical and cultural exchanges and provides a reference for the localized development of Chinese opera. The author combines his personal interpretative

experiences with analysis of Tamino's singing techniques to provide substantive guidance for vocal learners and shares his personal understanding and artistic insights into the role. Through an in-depth analysis of Tamino's vocal teaching and academic exchanges in Chinese colleges and universities, the author not only shows the exchange and fusion of Chinese and Western music cultures, but also plays an active role in promoting music education in China. The study provides a new perspective and reflection to promote the further development of Chinese music culture and education, especially at the academic level.

Key words: *Die Zauberflöte*, Tamino, Chinese music culture, Vocal music teaching in Chinese Colleges and Universities, *Yimeng Shan*, Lin Sheng

Spis treści

WSTĘP.....	9
ROZDZIAŁ I MOZART I POWSTANIE OPERY <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i>	17
1.1 ŻYCIE MOZARTA I POWSTANIE OPERY NIEMIECKIEJ	17
1.1.1 Życie Mozarta	17
1.1.2 Niemiecka opera Mozarta i jej charakterystyka twórcza	20
1.2 OKOLICZNOŚCI POWSTANIA OPERY <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i>	22
1.3 LIBRETTO I INSPIRACJE DO STWORZENIA OPERY <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i>	25
1.3.1 Pochodzenie tematu opery <i>Die Zauberflöte</i>	25
1.3.2 Temat opery <i>Die zauberflöte</i> i jego implikacje	27
1.4 FABUŁA I POSTACIE OPERY <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i>	28
1.4.1 Pochodzenie tematu opery <i>Die Zauberflöte</i>	28
1.4.2 Postacie w operze i podział partii głosowych	33
1.4.3 Rola i znaczenie Księcia Tamino	33
ROZDZIAŁ II ANALIZA MUZYCZNA I DRAMATURGICZNA POSTACI KSIĘCIA TAMINO Z OPERY <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i>	35
2.1 Analiza muzyczna uwertury <i>Die Zauberflöte</i>	35
2.1.1 Budowa utworu	35
2.1.2 Analiza wykonawcza	37
2.2 Analiza muzyczna i analiza wykonawcza głównych arii księcia Tamino	39
2.2.1 <i>Aria Dies Bildnis ist bezaubernd schön</i>	39
2.2.2 <i>Aria Wie stark ist nicht dein Zauberton</i>	48
2.2.3 <i>Trio Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehen?</i>	57
2.2.4 <i>Kwartet Tamino mein, o welch ein Glück!</i>	62
2.2.5 <i>Duet Wir wander durch Feuersgluten!</i>	69
2.3 Analiza postaci Księcia Tamino	73
2.3.1 Miejsce księcia Tamino w operze <i>Die Zauberflöte</i>	73
2.3.2 Analiza charakterologiczna postaci Księcia Tamino	74
2.3.3 Analiza wizerunku muzycznego postaci Księcia Tamino	75
2.3.4 Styl wokalny Księcia Tamino	77
ROZDZIAŁ III ZASTOSOWANIE ARII TAMINO Z OPERY <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i> W DYDAKTYCE MUZYKI WOKALNEJ NA CHIŃSKICH UCZELNIACH WYŻSZYCH	84
3.1 Wyniki badań na temat aktualnej sytuacji zastosowania arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uniwersytetach i konserwatoriach	84
3.1.1 Wyniki przeprowadzonej ankiety	84
3.1.2 Wyniki i analiza statystyczna badania ankietowego	85
3.2 Zastosowanie arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych ...	95
3.2.1 Analiza wykonawcza arii Tamino	95
3.2.2 Zastosowanie arii Tamino w dydaktyce wokalne	110
3.3 Znaczenie arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych	119
3.3.1 Materiał dydaktyczny treningu wokalne	119
3.3.2 Rozwijanie i doskonalenie kompetencji wokalne i wrażliwości na sztukę	120
3.3.3 Ekspresja i kreatywność	121
3.3.4 Wrażliwość na muzykę	122
ROZDZIAŁ IV WPŁYW I ZNACZENIE <i>DIE ZAUBERFLÖTE</i> I POSTACI KSIĘCIA TAMINO DLA OPERY CHIŃSKIEJ	123
4.1 Analiza porównawcza arii Księcia Tamino w wykonaniu śpiewaków chińskich i zagranicznych	123

4.1.1 Porównanie metod kreacji wizerunku scenicznego	123
4.1.2 Porównanie mimiki twarzy, mowy ciała i ruchów tanecznych na podstawie trzech wykonń arii <i>Dies Bildnis ist bezaubernd schön</i>	125
4.2 Okoliczności i wpływ wystawiania w Chinach opery <i>Die Zauberflöte</i>	127
4.2.1 Historia wystawiania w Chinach opery <i>Die Zauberflöte</i>	127
4.2.2 Reprezentatywne wystawienia opery <i>Die Zauberflöte</i> w Chinach oraz reakcje chińskiej publiczności	131
4.2.3 Wpływ opery <i>Die Zauberflöte</i> na kulturę w Chinach	137
4.3 Osobiste doświadczenia i odczucia autora związane z wcieleniem się w rolę Księcia Tamino w Centralnym Konserwatorium Muzycznym	139
4.3.1 Przygotowania przed występem	140
4.3.2 Osobiste odczucia związane z odgrywaniem roli Tamino	140
4.4 Wymiany akademickie i praktyka edukacji muzycznej opery <i>Die Zauberflöte</i> w Chinach	146
4.4.1 Znaczenie opery <i>Die Zauberflöte</i> w kontekście wymiany akademickiej oraz praktyki edukacyjnej i dydaktycznej w Chinach	149
4.5 Postrzeganie roli Tamino z perspektywy społecznej i tradycyjnej kultury chińskiej	151
ROZDZIAŁ V KSIĄŻĘ TAMINO I OPERA DIE ZAUBERFLÖTE A CHIŃSKA OPERA YIMENG SHAN PORÓWNANIE Z POSTACIĄ LIN SHENGA	158
5.1 Krótkie wprowadzenie i koncepcja twórcza Luan Kai'a, kompozytora opery <i>Yimeng Shan</i>	158
5.1.1 Nota biograficzna kompozytora – Luan Kai'a	158
5.1.2 Koncepcja kompozycji <i>Yimeng Shan</i> Luan Kai'a	159
5.2 Geneza powstania opery <i>Yimeng Shan</i>	159
5.3 Fabuła opery <i>Yimeng Shan</i>	160
5.4 Analiza postaci Lin Shenga z opery <i>Yimeng Shan</i>	161
5.4.1 Wizerunek dramaturgiczny oraz kreacja postaci	161
5.4.2 Analiza obrazu muzycznego Lin Shenga	163
5.5 Analiza muzyczna i analiza wykonawcza Lin Sheng w operze <i>Yimeng Shan</i>	164
5.5.1 Musisz sprawić, żeby była szczęśliwa przez całe życie	164
5.5.2 Hai Tang, pozwól mu odejść	168
5.5.3 Jedna para butów, ściegi jak igielki	174
5.5.4 Czekaj na mnie, ukochana	177
5.5.5 Wiecznej miłości	181
5.6 Porównanie postaci Tamino w operze <i>Die Zauberflöte</i> i Shenga Lina w chińskiej operze <i>Yimeng shan</i>	188
5.7 Porównanie śpiewu Tamino w operze <i>Die Zauberflöte</i> i Shenga Lina w <i>Yimeng Shan</i> — na przykładzie arii <i>Dies Bildnis ist bezaubernd schön</i> oraz <i>Wieczna miłość</i>	189
5.7.1 Porównanie języków	189
5.7.2 Porównanie umiejętności śpiewu	192
PODSUMOWANIE	199
BIBLIOGRAFIA	101
ZAŁĄCZNIKI	212
PODZIĘKOWANIA	215

Wstęp

I. Powód wyboru tematu

Die Zaubreflöte jest ostatnią operą austriackiego mistrza muzyki klasycznej Mozarta oraz jedną z najwybitniejszych oper, której prawykonanie odbyło się w Wiedniu w 1791 roku pod dyktando samego Mozarta i okazało się wielkim sukcesem. *Die Zaubreflöte* jest dziełem reprezentatywnym dla niemieckiej opery narodowej. Opiera się na formie opery niemieckiej, łączy w sobie także elementy opery włoskiej i opery komicznej. Chociaż temat [*Die Zaubreflöte*] jest zaczerpnięty z mitologii, [opera] posiada głęboką treść ideową; poprzez alegoryczną opowieść i uroczyste rytuały nawiązujące do rytuałów organizacji wolnomularskich, wyraża własne ideały i przekonania Mozarta¹.

Tamino, i centralna postać *Die Zaubreflöte*, wokół której osnuty jest kluczowy wątek fabularny został obdarzony unikalnym urokiem artystycznym. Jego cechy charakteru, takie jak prostolinijność, dobroć, uznawanie prymatu miłości, jasne rozróżnianie dobra od zła, odwaga i determinacja, zostały doskonale wyrażone przez Mozarta za pomocą muzyki. Jego partia wokalna zawiera wiele pięknych fraz melodycznych, zwłaszcza dwie arie, które najlepiej wyrażają jego niewinność, romantyzm, łagodność i szczerość. Jednocześnie w całej fabule Tamino wyraża status adepta wolnomularstwa, a jego podróż symbolizuje także dążenie do miłości, prawdy i sprawiedliwości. Koncepcja *Die Zaubreflöte* Mozarta stanowiła odzwierciedlenie szlachetnego świata duchowego w jego umyśle w tamtym czasie, jego dążenie do miłości i wiary. Opera ta nie tylko prezentuje wspaniały kunszt kompozytorski Mozarta, ale także promuje idee oświecenia, takie jak wolność, równość, braterstwo i sprawiedliwość. Posiada zatem niezwykle wysoką wartość jako przedmiot badania.

W Chinach również istnieją doskonałe dzieła wyrażające ducha narodowego i cechy kulturowe w postaci oper, a opera *Yimeng Shan* jest jedną z nich. Spektakl, mający w tle bohaterską walką ludu w rejonie gór Yimeng w Shandong podczas wojny przeciwko Japonii, opowiada historię głównego bohatera Lin Shenga, który ze zwykłego rolnika stał się rewolucyjnym wojownikiem. Wizerunek Lin Shenga ostro kontrastuje z obrazem Tamino: jeśli Tamino reprezentuje dążenie do lepszego życia według europejskiej myśli oświeceniowej, to Lin Sheng ucieleśnia niezłomnego ducha narodu chińskiego w czasach kryzysu narodowego. Ucieleśniona w nim lojalność, odwaga, mądrość i duch poświęcenia są nie tylko prawdziwym obrazem walki narodu chińskiego z obcymi najeźdźcami, ale także

¹ Yu Runyang 于润洋, *Historia muzyki zachodniej* (西方音乐通史) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2001

skoncentrowanym przejawem wybitnych cech narodu chińskiego. Poprzez rolę Lin Shenga [opera] *Yimeng Shan* z powodzeniem połączyła tradycyjną chińską kulturę z operową ekspresją artystyczną, pokazując światu niepowtarzalny urok chińskiej opery. Jednocześnie udowadnia, że czy to na Zachodzie, czy na Wschodzie, opera, jako wszechstronna forma sztuki, może przekraczać granice czasu i przestrzeni, dotykać ludzkich serc, przekazywać wspólne ludzkie emocje i wartości. Historia Tamino w *Die Zauberflöte* i historia Lin Shenga w *Yimeng Shan* wspólnie tworzą dwa piękne pejzaże w historii muzyki światowej. Choć wywodzą się z różnych kręgów kulturowych, oba [utwory] na swój sposób promują rozwój i postęp ludzkiej cywilizacji.

W XXI wieku wraz z postępującą globalizacją i wymianą międzynarodową zrozumienie i docenienie europejskiej kultury muzycznej w Chinach osiągnęło nowy poziom, otwierając nowy rozdział w badaniach kulturowych i podkreślając znaczenie wzmacniania wymiany międzykulturowej. Poprzez szczegółową analizę postaci księcia Tamino ze słynnej opery Mozarta *Die Zauberflöte*, w tym jej charakterystyki muzycznej, analizę śpiewu, kreację postaci, znaczenie kulturowe i praktyczne zastosowanie w chińskiej edukacji muzycznej, autor ma nadzieję zapewnić chińskim nauczycielom i studentom muzyki cenne źródło informacji i wartościową perspektywę poznawczą, dzięki której będą mogli głębiej interpretować i prezentować role z zachodnich klasycznych oper, a także wnieść skromny wkład w kultywowanie rodzimych, profesjonalnych talentów muzycznych z perspektywy globalnej. Ponadto, poprzez dogłębne zgłębienie tego tematu, autor ma nadzieję promować wzajemne zrozumienie i integrację kultur muzycznych Chin i Zachodu, otworzyć nowe możliwości dla chińskiej twórczości i wykonawstwa oper oraz wykazać harmonijne współistnienie kultury chińskiej i zachodnich form sztuki. Przebywszy odległą drogę z Chin do Europy w celu poszerzania horyzontów i doskonalenia warsztatu wokalnego, podczas studiów w odmiennym środowisku i kulturze, autor wiele się nauczył. Niniejsza praca jest owocem dialogu kulturowego między Chinami i Zachodem w wymiarze osobistym i autor ma nadzieję, że na swój sposób ukaże ona piękno syntezy chińskiej kultury narodowej z zachodnią formą artystycznej ekspresji.

II. Znaczenie badań

1) Znaczenie teoretyczne

W pracy jako obiekt badań wybrano postać Tamino z opery *Die Zauberflöte*, chcąc poznać jej wartość artystyczną i znaczenie kulturowe z perspektywy chińskiej kultury muzycznej

i edukacji muzycznej. Zbadano zastosowanie postaci Tamino w nauczaniu muzyki wokalne w chińskich szkołach wyższych oraz omówiono jej wartość artystyczną, konotacje kulturowe i koncepcje interpretacyjne dokonywane przez chińskich śpiewaków i nauczycieli. Dokonując porównania z postacią Lin Shenga z *Yimeng Shan*, analizuje się, w niniejszej dysertacji, podobieństwa i różnice między chińską i zachodnią kulturą muzyczną oraz cechy pieśni artystycznych. Badania są zgodne ze standardami akademickimi muzyki wokalne, łączą teorię i praktykę, analizują muzykę i postać Tamino oraz badają skalę obecności w nauczaniu śpiewu klasycznego w Chinach. W pracy dokonano analizy śpiewu i interpretacji arii obu postaci oraz doświadczeń z ich wykonywania. Badania łączą teorię, analizę muzyczną i praktykę wykonawczą, a także osobiste refleksje autora. Celem badania było pogłębienie zrozumienia roli Tamino i zapewnienie punktu odniesienia dla chińskich nauczycieli i uczniów zajmujących się muzyką, promowanie wymiany międzykulturowej i rozwój chińskich pieśni artystycznych.

2) Znaczenie praktyczne

Niniejsze badanie zapewnia analizę praktycznego znaczenia Tamino w dziedzinie chińskiej kultury muzycznej i jej edukacji, mając na celu zapewnienie solidnej podstawy dla dziedzictwa i innowacji w sztuce wokalne. Dzięki interpretacji roli Tamino, niniejsze badanie nie tylko wzbogaca zrozumienie i interpretację klasycznych ról operowych przez artystów wokalnych, ale także dostarcza nowych koncepcji i metod nauczania dla pedagogów wokalnych. Ponadto, dzięki analizie porównawczej z perspektywy międzykulturowej, niniejsze badanie zapewnia teoretyczną podstawę do eksploracji możliwości przystosowania chińskiej opery do lokalnych warunków i promuje integrację chińskiej i zachodniej kultury muzycznej.

3) Znaczenie kulturowe

Niniejsze studium bada znaczenie Tamino w chińskiej kulturze muzycznej i bada wzajemne wpływy zachodniej opery i chińskiej tradycji muzycznej poprzez międzykulturowy dialog artystyczny. Wizerunek Tamino sprzyjał rozprzestrzenianiu się idei muzyki zachodniej i absorpcji sztuki zagranicznej przez chińskich muzyków. Poprzez analizę porównawczą badanie ujawnia różnorodność i uniwersalność ekspresji muzycznej oraz zwiększa zrozumienie uniwersalnej wartości muzyki. Efekty badania winny stanowić zachętę dla chińskich artystów do wprowadzania innowacji w oparciu o dziedzictwo tradycji,

promowania chińskiej muzyki na świecie oraz demonstrowania jej niepowtarzalnego uroku i dalekosiężnego wpływu.

III. Przegląd literatury chińskiej i zagranicznej

1) Przegląd literatury chińskiej

Zbierając i zapoznając się z dużym wymiarem istotnej literatury, autor stwierdził, że badania nad Mozartem są w Chinach coraz bardziej obszerne i pogłębione, brakuje jednak publikacji związanych stricte z operą *Die Zauberflöte* i rolą Tamino. Badania nad chińską operą *Yimeng Shan* i postacią Lin Shenga są, z kolei stosunkowo obszerne. Chińskie publikacje dotyczące kompozytora Mozarta to przede wszystkim książki, rozprawy i artykuły, wśród których warto wymienić: Wang Cizhao 王次昭, *Mozart* (莫扎特)[M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1998; Manfred WAGNER, *Mozart – dzieła i życie* (莫扎特—作品和生平), tłum Fu Tianhai 付天海, Pu Qi 傅琪, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2006.12; Han Hongying 韩鸿鹰, *Mozart* (莫扎特), Dongfang Chubanshe, Szanghaj 1997; W.A.Mozart, *Zbiór listów Mozart* (莫扎特书信集), tłum Qian Renkang 钱仁康, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2003; Xie Jianwei 谢建伟, *O cechach artystycznych oper Mozarta* (论莫扎特歌剧的艺术特色)[J], Yinyue Chuangzuo, Pekin 2008. Wśród chińskich publikacji na temat opery *Die Zauberflöte* i postaci Tamino warto wymienić: Wu Zuqiang 吴祖强, *Die Zauberflöte* 《魔笛》, Shijie Wenwu Chubanshe, Taipei 1999; Wu Ruirui 吴睿睿, *Analiza muzyczna opery Die Zauberflöte* (歌剧“魔笛”音乐解析) [M], Huadong Shifan Daxue Chubanshe, Szanghaj 2011; Song Chunyan 宋春燕, *Urzeczywistnienie idei masońskich w operze Mozarta Die Zauberflöte* (莫扎特歌剧《魔笛》中共济会理念之呈现) [J], Qilu Yiyuan, 2009; Luo Chengping 罗成萍, *Charakterystyka gatunkowa i styl śpiewaczy opery Die Zauberflöte Mozarta* (莫扎特歌剧《魔笛》的体裁特点和演唱风格)[D], Hunan Shifan Daxue 2005; Chen Lei 陈雷, *Badania nad urokiem artystycznym Tamino, bohatera opery Die Zauberflöte* (歌剧《魔笛》男主人公塔米诺艺术魅力探究)[D], Nanjing Yishu Xueyuan, 2007; Wu Guoling 吴国玲, *Cechy charakteru i styl śpiewania Tamino w operze Die Zauberflöte* (歌剧《魔笛》中塔米诺性格特征和演唱风格)[J], CaiZhi Chubanshe 2009. Warto wspomnieć także o chińskich publikacjach na temat opery *Yimeng Shan* i postaci Lin Shenga: Luankai 栾凯, *Wspinaczka na szczyt sztuki oraz ciągle pionierstwo i innowacja – dyskusja o powstaniu opery narodowej „Yimengshan”* (攀登艺术高峰 不断开拓创新——民

族歌剧《沂蒙山》创作谈)[J], Renmin Yinyue 2019; Ge shaodong 葛少东, *Badania nad kreacją obrazu artystycznego i śpiewem „Linsheng” w operze „Yimengshan”*(歌剧《沂蒙山》中“林生”的艺术形象塑造及演唱研究)[D], Yanan Daxue 2023; Dai Lidong 戴利东, *Badania nad kreacją postaci i śpiewem opery narodowej „Yimengshan” i „Linsheng”*(民族歌剧《沂蒙山》“林生”的人物形象塑造和演唱探究)[D], Guangxi Yishu Xueyuan 2021).

Wszakże autor niniejszej dysertacji zauważa, że nie przeprowadzono badań dotyczących Tamino w operze *Die Zauberflöte* Mozarta z punktu widzenia chińskiej kultury muzycznej i edukacji muzycznej, jak również badania porównawczego Tamino w *Die Zauberflöte* i Lin Shenga w *Yimeng Shan*, zatem wybrany temat ma niewątpliwie istotną wartość badawczą.

2) Przegląd literatury zagranicznej

Badania zagraniczne na temat całości dorobku kompozytorskiego Mozarta są obszerne i dość wszechstronne, natomiast badań zagranicznych na temat opery *Die Zauberflöte* i postaci Tamino jest stosunkowo niewiele. Poniższe publikacje omawiają życie i twórczość Mozarta w sposób kompleksowy i dogłębny: Maynard Solomon, *"Mozart: A Life"*, Harpercollins Publishers 1995; Daniel Heartz., *Mozart's Operas* [M], University of California Press 1992; Alfred Einstein, *Mozart: His Character, His Work*, Oxford University Press 1962. Publikacje skupiające się na operze *Die Zauberflöte* i postaci Tamino to: Buch D J. *Die Zauberflöte, masonic opera, and other fairy tales*[M], Essays on Opera, 1750-1800. Routledge, 2017; Istel E, Baker T. *Mozart's "Magic Flute" and Freemasonry*[J], The Musical Quarterly, 1927; Spaethling, Robert: Folklore and Enlightenment in the Libretto of Mozart's Magic Flute[J], Eighteenth-Century Studies, 1975; Nedbal M. *Mozart as a Viennese moralist: Die Zauberflöte and its maxims*[J], Acta musicologica 2009 ; Prandi, Julie D: *The Road to Wisdom in Mozart's Magic Flute*[J], Studies in Eighteenth-Century Culture 1997; Farnsworth R. *Tamino at the Temples' Portals: A Literary-Musical Analysis of a Key Passage from Die Zauberflöte*[J], Canadian Review of Comparative Literature 1981. Jak wykazano powyżej, istnieje bogata literatura zachodnia na temat Mozarta i opery *Die Zauberflöte*, ale literatura na temat postaci Tamino jest stosunkowo niewielka. Autor stwierdza też brak literatury zagranicznej na temat chińskiej opery *Yimeng Shan* i postaci Lin Shenga.

IV. Wyjaśnienie tematu, metodologia i innowacyjność

1) Wyjaśnienie tematu:

Przedmiotem badań niniejszej pracy jest [postać] Tamino w operze *Die Zauberflöte* Mozarta. Z dwóch perspektyw: chińskiej kultury muzycznej i chińskiej edukacji muzycznej przyglądamy się Tamino w operze *Die Zauberflöte*. Praca podzielona jest na sześć rozdziałów.

Rozdział pierwszy przedstawia życie Mozarta i powstanie opery *Die Zauberflöte*.

W rozdziale drugim omówiono uwerturę opery *Die Zauberflöte*, a także przeprowadzono analizę muzyczną i analizę dramaturgiczną wybranych fragmentów partii Tamino.

Rozdział trzeci: wykorzystanie [postaci] Tamino z opery *Die Zauberflöte* w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uniwersytetach. Poprzez analizę wypowiedzi nauczycieli i studentów chińskich szkół muzycznych w przeprowadzonej ankiecie, poznane zostaje wykorzystanie [postaci] Tamino z opery *Die Zauberflöte* w nauczaniu muzyki wokalne w chińskich szkołach wyższych oraz jej rola i znaczenie [w tym procesie].

Rozdział czwarty: znaczenie i wpływ postaci Tamino z *Die Zauberflöte* na rozwój opery chińskiej. Zbadano cztery aspekty: 1. Analiza porównawcza interpretacji Tamino w wykonaniu różnych chińskich i zagranicznych śpiewaków; 2. Wykonania i percepcja opery *Die Zauberflöte* w Chinach; 3. Osobista interpretacja doświadczeń z kreacji postaci Tamino przez autora; 4. Spojrzenie ze społecznego punktu widzenia na postać Tamino w optyce tradycyjnej kultury chińskiej i konstytuujących ją wartości.

Rozdział piąty: porównanie postaci Tamino w operze *Die Zauberflöte* i Lin Shenga w chińskiej operze *Yimeng Shan*. Porównanie podobieństw i różnic między postaciami w obu operach ze względu na charakter postaci, ich dominujące cechy oraz losy, jakie spotykają je w fabule. Badanie języka i cech wokalnych oper chińskich i zachodnich poprzez porównanie aspektów wokalnych obu postaci.

2) Metodologia

Przegląd literatury

Metoda opiera się na badaniu, analizie, interpretacji oraz poszukiwaniu odpowiedzi w istniejącej literaturze (monografiach, materiałach archiwalnych, artykułach itp.). Tekst poświęcony życiu Mozarta i powstaniu opery *Die Zauberflöte*, a także powstaniu chińskiej opery *Yimeng Shan*, opiera się na przeglądzie dużej liczby materiałów drukowanych i pochodzących z Internetu. Następnie, bazując na monografiach, pracach dyplomowych, artykułach oraz materiałach z konferencji naukowych dotyczących tego tematu, autor starał się przeprowadzić dokładną ocenę obecnego stanu badań nad postacią Tamino z opery *Die Zauberflöte* z perspektywy chińskiej kultury muzycznej i chińskiej edukacji muzycznej. Takie podejście dostarcza narzędzi umożliwiających odpowiednią organizację poruszanej

problematyki oraz solidną podstawę teoretyczną dla prezentowanych hipotez, argumentów i wniosków.

Kwestionariusz

Aby zrozumieć, jak postać Tamino jest wykorzystywana w nauczaniu śpiewu w chińskich szkołach wyższych, przeprowadzono analizę ankiet [zrealizowanych] wśród studentów i nauczycieli. Celem było poznanie zakresu wykorzystania postaci Tamino z opery *Die Zauberflöte* w nauczaniu śpiewu oraz określenie roli i znaczenia tej partii w tym procesie.

Analiza porównawcza

Analiza porównawcza to metoda odkrywania podobieństw i różnic poprzez porównanie dwóch obiektów badawczych. W niniejszym opracowaniu badanie porównawcze Tamino i Lin Shenga, dwójki bohaterów opery chińskiej i zachodniej, pod względem charakteru i struktury partii wokalnych, ma na celu ukazanie podobieństw i różnic między nimi. Analiza wybranych fragmentów muzycznych tych dwóch ról operowych – chińskiej i zachodniej – skupia się na praktyce wykonawczej, ukazując ich cechy artystyczne i zasady wykonawcze.

Analiza muzyczna

Analiza muzyczna to metoda specyficzna dla badań muzycznych, która koncentruje się na środkach wyrazu muzycznego, takich jak struktura formalna, harmonia, melodia i rytm utworu. W niniejszej pracy przedstawiono analizę muzyczną i wykonawczą wybranych i nagranych w dziele artystycznym fragmentów dwóch ról operowych, chińskiej i zachodniej, mającą na celu przedstawienie dowodów na poparcie tezy zawartej w rozprawie w sposób obiektywny, precyzyjny i kompleksowy.

3) Innowacyjność badawcza

Niniejsze badanie przygląda się postaci Tamino w klasycznej zachodniej operze *Die Zauberflöte* w kontekście chińskiej kultury muzycznej i edukacji, otwierając nową perspektywę w międzykulturowych badaniach muzyki. Poprzez dogłębną analizę wykorzystania roli Tamino w nauczaniu chińskiej muzyki wokalne i wpływu tej roli na rozwój rodzimego gatunku operowego w jego nurcie inspirowanym kulturą zachodnią, patrząc na Tamino z perspektywy tradycyjnej kultury chińskiej. Badania te nie tylko wzbogacają akademicką dyskusję na temat chińskiej i zachodniej wymiany muzycznej, ale także zapewniają nowe wsparcie teoretyczne i przydatne wzorce wykonawcze dla praktyki

przystosowania sztuki operowej do lokalnych warunków, a także promują innowacje w edukacji muzycznej i dziedzictwie kulturowym. Jednocześnie w niniejszym badaniu wykorzystano także osobiste doświadczenie artystyczne i edukacyjne, i w konsekwencji osobistą refleksję, co wnosi unikalny wgląd w praktykę wykonawczą sztuki muzyki wokalne, wykazując innowacyjne podejście polegające na łączeniu badań muzycznych i praktyki.

Rozdział I

Mozart i powstanie opery *Die Zauberflöte*

1.1 Życie Mozarta i powstanie opery niemieckiej

1.1.1 Życie Mozarta

1.1.1.1 Dzieciństwo

Tytuł „cudownego dziecka” towarzyszył Mozartowi niemal przez całe dzieciństwo, a jego twórczość obejmowała niemal wszystkie ówczesne gatunki oraz różnorodne instrumenty muzyczne. Niezliczeni zachodni muzycy i uczeni badając karierę artystyczną i dorobek twórczy Mozarta, opublikowali setki artykułów i książek, w których wyrazili swój podziw dla tego muzycznego giganta. Przykładem mogą być takie pozycje jak: *Życie Mozarta* Maynard Solomon; *Mozart* Wolfganga Hildesheimera; *Mozart: character i dzieła* Alfreda Einsteina czy *《Mozart》* Hongyinga Han.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), kompozytor austriacki. Urodzony w Salzburgu, w reżymie starannego i surowego kształcenia przez ojca, kompozytora i skrzypka, już w wieku 6 lat występował na dworach różnych krajów Europy wraz ze swoją starszą siostrą. Często występował przez wiele godzin, wkładając w to ogromnie dużo wysiłku, cieszyły go jednak wiwaty i oklaski. Dzięki swojej niezwyklej inteligencji i pamięci, w ciągu tych dziesięciu lat Mozart zdobył wiedzę i doświadczenie, wszystko pod czujnym okiem swojego ojca. Co ważniejsze, zaprzyjaźnił się z licznymi ważnymi osobami ze świata muzycznego, wzbogacił swoją wiedzę o kulturze muzycznej i umiejętność czytania i pisania, poszerzył swoje horyzonty i uzyskał wiele inspiracji twórczych. Pierwszego menueta napisał w wieku 5 lat, pierwszą symfonię w wieku 8 lat, a pierwsze oratorium w wieku 11 lat. Około roku 1770, podczas wizyty w Watykanie, miał okazję posłuchać dziewięciogłosowego "Kyrie eleison", którego kopie i rozpowszechnianie były zawsze zakazane przez kolejnych papieży. Jednak mały Mozart był w stanie przepisać całą kompozycję bezbłędnie, wyłącznie z pamięci. Od tego czasu Mozart rozpoczął pisanie serii oper, w tym *Mitridate*, *Re di Ponto* i *Ascanio in Alba*.² We włoskich kręgach operowych mówiono z podziwem: "Bóg stworzył Mozarta, aby przyćmił wszystkich innych mistrzów"³. Podczas 10-letniego okresu podróży artystycznych, skomponował około 200 utworów.

² Maynard Solomon, *"Mozart: A Life"*, Harpercollins Publishers, 1995, str. 16-21

³ Han Hongying 韩鸿鹰, *Mozart(莫扎特)*, Dongfang Chubanshe, Szanghaj 1997, str.36

1.1.1.2 Okres salzburski

Lata 1774-1781 to drugi okres twórczości Mozarta, kiedy to powrócił do Salzburga. Pomimo stopniowego spadku swojej popularności, kontynuuje - pod kierunkiem ojca – edukację muzyczną i wciąż rozwija twórczą pasję. Wykorzystując wiedzę i materiały zdobyte podczas podróży, skomponował szereg koncertów skrzypcowych, symfonii, pieśni religijnych oraz pieśni artystycznych. Należą do nich m.in. opery *La finta giardiniera* i *Il re pastore*.

Po śmierci księcia Zygmunta, który opiekował się rodziną Mozartów, jego następca traktował kompozytora niemal jak służącego. Nic więc dziwnego, że Mozart był bardzo niezadowolony ze swojej pozycji nadwornego muzyka i w końcu postanowił zrezygnować z posady. Następnie, za namową przyjaciół i w towarzystwie matki podróżował i koncertował przez dwa lata. Kiedy przybył do Mannheim, był podejmowany gościnnie i wspierany przez swoich przyjaciół. W tym czasie styka się, z niezwykle ważną dla jego twórczości, szkołą mannheimską⁴. Kolejna wyprawa artystyczna do Paryża w 1778 roku przynosi tylko rozczarowanie, młody muzyk, kiedyś „genialne dziecko” teraz spotyka się z całkowitą obojętnością. Śmierć matki i niemożność znalezienia pracy zmusiły go w 1779 roku do powrotu do Salzburga. W tym bardzo trudnym dla niego okresie, pełnym ciągłych konfliktów z biskupem, Mozart w intensywniej pracy twórczej szukał antidotum na presję i napięcie psychiczne. To w tym okresie skomponował wiele utworów instrumentalnych i wokalnych, a w 1780 roku ukończył pracę nad operą *Idomeneo*.

1.1.1.3 Okres wiedeński

Okres wiedeński trwał od 1781 do 1791 roku i był ostatnią ale i zarazem najbardziej wartościową dekadą w życiu Mozarta. Dzięki niesamowitej sile woli i determinacji, udało mu się uwolnić od ograniczeń dworu i kościoła. Stał się wreszcie niezależnym kompozytorem. Jednakże, ucisk społeczeństwa feudalnego ciążył na nim jak ciemna chmura, a trudy życia miały głęboki wpływ na jego myślenie i twórczość. 10 lat spędzonych w Wiedniu, choć nie należało do łatwych, nie osłabiło jego twórczego entuzjazmu. W tym okresie powstały takie

⁴ Szkoła Mannheim, szkoła muzyczna utworzona na dworze Mannheim, Niemcy, w połowie XVIII wieku, słynie ze znakomitej orkiestracji, innowacyjnych technik harmoniczných i rytmicznych oraz bogatych kontrastów dynamicznych. Kompozytorzy tej szkoły dokonywali odważnych poszukiwań w zakresie formy, a także ekspresji muzycznej, co wywarło głęboki wpływ na późniejszą europejską muzykę klasyczną. Do reprezentatywnych postaci należą Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer. Ich dzieła muzyczne są nie tylko nowatorskie pod względem technicznym, ale także bogatsze, skupione na ładunku emocjonalnym.

opery, jak *Die Entführung aus dem Serail*, *Der Schauspieldirektor*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* oraz *Die Zauberflöte*.

W osobowości Mozarta natura artystyczna była wszechobecna. Kochał życie i był bardzo wrażliwy, prosty i niewinny jak dziecko. Zawsze pełen entuzjazmu, łatwo wpadający we wzruszenie i często płaczący, jakby nigdy nie dorósł. Jego muzyka jest elegancka i piękna, niczym gładka i okrągła perła. Czasem zaś pełna młodzieńczej energii i pasji, jak ciepłe i entuzjastyczne słońce⁵.

To właśnie ten niezwykły geniusz, w swoim zbyt krótkim, zaledwie 36-letnim życiu, napisał ponad 600 utworów muzycznych o różnych tematach i formach, w tym 22 opery (20 ukończonych oper i 2 niedokończone) ; (najbardziej znane to *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* i *Die Zauberflöte*); 41 symfonii, 27 koncertów fortepianowych, 23 kwartety smyczkowe, 17 sonat fortepianowych, 15 wariacji, 6 koncertów skrzypcowych, 5 kwintetów smyczkowych, 4 koncerty na róg, 2 koncerty na flet, 14 sonat na organy i instrumenty strunowe oraz kilka utworów kameralnych. Ponadto skomponował także liczne msze, requiem, serenady, kanony, tańce i pieśni.⁶

W kwestii oper Mozarta, autor sporządził tabelę według wersji internetowej NEW GROVE 2007⁷ oraz katalogu dzieł Mozarta Köchela⁸⁹. Wynika z niej, że istnieją 22 dzieła (w tym niedokończone), *Die Zauberflöte* to ostatnia opera Mozarta.

Rodzaj opery	Nr dzieła	Tytuł	Czas i miejsce powstania	Czas i miejsce premiery	Język tekstu
Opera łacińska	K. 38	《Apollo et Hyacinthus》	1767 · Salzburg	1767.05.13 · Salzburg	włoski
Singspiel	K. 50 (K. 46b)	《Bastien und Bastienne》	Połowa 1768 · Wiedeń	1768.09 · Wiedeń	Niemiecki
Opera Buffa	K. 51 (K. 46a)	《La finta semplice》	Środek roku 1768 · Wiedeń	1769.05.01 · Salzburg	Włoski

⁵ Manfred WAGNER, *Mozart – dzieła i życie* (莫扎特—作品和生平), tłum Fu Tianhai 付天海, Pu Qi 傅琪, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2006.12., pierwsze wydanie, str.56

⁶ Huang Tengpeng 黄腾鹏, *Historia muzyki zachodniej* (西方音乐史), Dunhuang Wenyi Chubanshe, Gansu 2008.02., pierwsze wydanie, str.117

⁷ Grove music online, adres strony: <https://www.oxfordmusiconline.com>, dostęp 01/06/2024

⁸ Köchel-Verzeichnis: is a chronological numbering system created by Austrian musicologist Köchel for Mozart's musical works. It is usually represented by the abbreviations K or KV, for example, the number of *Die Zauberflöte* is K.620. The Köchel catalog not only systematically organizes Mozart's works, reducing unnecessary homophony and confusion between works of the same type, but also allows comparison of the creative style and characteristics of the composer's different works.

⁹ Köchel-Verzeichnis, adres strony: https://www.klassika.info/Komponisten/Mozart/wv_wvz1.html dostęp 01/06/2024

Opera Seria	K. 87 (K. 74a)	《Mitridate, re diPonto》	1770.12. · Milan	1770. 12.26. · Milan	Włoski
	K. 111	《Ascanio in Alba》	1771.9 - 10 Milan	1771.10.17 · Milan	Włoski
	K. 126	《Il sogno di Scipione》	1771.4-8 Salzburg	1772.05.01 Salzburg	Włoski
Opera Seria	K. 135	《Lucio Silla》	Jesień 1772 · Salzburg	1772.12.26. · Milan	Włoski
Opera Buffa	K. 196	《La finta giardiniera》	1775.01.13 Monachium	1775.01.13 · Monachium	Włoski
	K. 208	《Il re pastore》	Wiosna 1775 · Salzburg	1775.04.23 · Salzburg	Włoski
	all K. 315e	《Semiramis》		1778.11 · Mannheim	
	K. 345 (K. 336a)	《Thamos, König in Ägypten》	Dwie partie chóru; 1773 r; Wiedeń; Ostatnia scena w latach 1776 - 1779	1773 oraz 1776 - 1779	
	K. 344 (K. 336b)	《Zaide》	1779 - 1780 · Salzburg	1866.01.27 · Frankfurt	niemiecki
Opera Seria	K. 366	《Idomeneo, re di Creta》	1781 · Monachium	1781.01.29 Monachium	włoski
Singspiel	K. 384	《Die Entführung aus dem Serail》	1782.05.29 · Wiedeń	1782.07.16 · Wiedeń	niemiecki
Opera Buffa	K. 422	《L' oca del Cairo》	1783. · Salzburg Wiedeń	Nieukończona, niewystawiona	włoski
Opera Buffa	K. 430 (K. 424a)	《Lo sposo deluso》	1783 · Wiedeń	Nieukończona, niewystawiona	włoski
Opera jednoaktowa	K. 486	《Der Schauspieldirekto》	1786.02.03 · Wiedeń	1786.02.07 · Schloss Schönbrunn	niemiecki
Dramma Giocoso	K. 496	《Le nozze di Figaro》	1786.04.29 · Wiedeń	1786.05.01 Wiedeń	włoski
Dramma Giocoso	K. 527	《Don Giovanni》	1787.10.28 · Praga	1787.10.29 · Praga	włoski
Dramma Giocoso	K. 588	《Cosi fan tutte》	1790.01 · Wiedeń	1790.01.26 · Wiedeń	włoski
Opera Seria	K. 621	《La clemenza di Tito》	1791.09.05 · Praga	1791.09.06. · Praga	włoski
Singspiel	K. 620	《Die Zauberflöte》	1791.7 - 9 · Wiedeń	1791.09.30 · Wiedeń	niemiecki

Lista dzieł operowych Mozarta

1.1.2 Niemiecka opera Mozarta i jej charakterystyka twórcza

Opera śpiewana w języku niemieckim jest rodzajem opery komicznej powstałej w latach 60-tych XVIII wieku, w której arie przeplatają się z partiami dialogowymi - mówionymi. Gatunek opery *buffa* (komedia muzyczna) narodził się najpierw we Włoszech, jako rozwinięcie intermezz, które były grane pomiędzy aktami opery seria. Na początku XVIII

wieku, publiczność zaczęła się nudzić coraz bardziej monotonnymi i pustymi operami seria, a humorystyczne i krótkie opery *buffa*, grane między aktami, zaczęły zdobywać we Włoszech rosnącą popularność, stając się ostatecznie niezależnym gatunkiem. Pierwotnie, opery niemieckojęzyczne stanowiły adaptacje librett włoskich, które były tłumaczone na język niemiecki. Stopniowo jednak, wzbogacano je o specyficzne dla Niemiec elementy, jak *Lied* (pieśń), co nadało operom niemieckojęzycznym wyraźniejsze, regionalne cechy liryczne.

Tematyka niemieckiego *singspielu* również często nawiązuje do życia ludu, a język opisów jest prosty i przystępny, wyraźnie inspirowany włoską operetką. Z historycznego punktu widzenia, w epoce Mozarta, władca Wiednia, Józef II, nakazał zmianę nazwy dworskiego *Burgtheater* na *Deutsche Staatsoper* i utworzenie zespołu wykonującego opery śpiewane w języku niemieckim. To w pewnym stopniu przyczyniło się do rozwoju niemieckiego *singspielu*. Zespół ten wielokrotnie wystawiał operę *Die Entführung aus dem Serail* w cesarskiej operze, co dowodzi, że polityka Józefa II dała Mozartowi szansę na wystawienie swoich oper.¹⁰

Mozart napisał w ciągu swojego życia cztery niemieckie opery. Są to: *Bastien und Bastienne* (1768), *Die Entführung aus dem Serail* (1782), *Der Schauspieldirektor* (1786) i *Die Zauberflöte* (1791). Dwie z tych oper, *Die Entführung aus dem Serail* i *Die Zauberflöte*, są uznawane za najwybitniejsze niemieckie opery Mozarta. *Die Entführung aus dem Serail* była pierwszą operą, która zdobyła uznanie po przybyciu Mozarta do Wiednia, natomiast *Die Zauberflöte* była ostatnim utworem operowym skomponowanym przez Mozarta i jest uznawana za kamień milowy w historii twórczości operowej.¹¹

W swojej twórczości operowej w języku niemieckim Mozart zachował ustalone cechy tego gatunku, łącząc partie dialogowe z ariami, jednocześnie wykorzystując nowe koncepcje operowe. "Opera, która ma szanse na sukces, musi mieć starannie zaplanowaną fabułę, teksty pisane z myślą o muzyce, nie zaś tylko jako liche rymy (bo przecież, niech to diabli, obniżają wartość scenicznych przedstawień) - mam na myśli te słowa lub kompletną poezję, które mogą zaszkodzić całej koncepcji kompozytora" - tak sądził Mozart.¹² Uważał, że zarówno dialogi, jak i poezja w librecie powinny służyć muzyce i być skoncentrowane wokół niej. To pojęcie twórczości operowej jest zupełnie inne od poglądów innego znanego kompozytora operowego tego

¹⁰ Chen Yong 陈勇, *Historia recepcji opery przez wiedeńską publiczność w okresie europejskiego oświecenia*(欧洲启蒙运动中维也纳大众的歌剧接受史) [J]. Zhongguo Renmin Yinyue Chubanshe 2010

¹¹ Wang Cizhao 王次昭, *Mozart*(莫扎特).[M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1998, str.86

¹² W.A.Mozart, *Zbiór listów Mozart*(莫扎特书信集), tłum Qian Renkang 钱仁康, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2003, str. 136

samego okresu – Christoph’a Wilibalda Glucka.¹³ Gluck uważał, że w procesie tworzenia opery muzyka powinna służyć celom ekspresji dramaturgicznej. Tymczasem Mozart uważał, że poezja powinna służyć muzyce, przy czym nie ignorował on jednak ważności aspektu dramaturgicznego w swojej twórczości operowej. W operach Mozarta możemy znaleźć piękne melodie w stylu opery włoskiej, arie pełne wymagających technik wokalnych, a także chóry, które służą wzmocnieniu atmosfery i tworzeniu efektu dramatycznego. Istnieją również różnorodne ansamble, które są dostosowane do różnych scenariuszy, i doskonale współgrają z narracją i orkiestrą. Ta idea Mozarta "zachowania charakterystyki opery niemieckojęzycznej, wzbogaconej o własną koncepcję twórczą", jest również odzwierciedlona w jego twórczości operowej. *Die Entführung aus dem Serail* to przykład takiego właśnie podejścia. W operze tej "Mozart podnosi niemiecką operę do rangi wielkiej sztuki, nie ingerując zbyt w jej już w pełni ukształtowaną formę¹⁴" Podobnie jest z jego ostatnią operą niemieckojęzyczną *Die Zauberflöte*, stanowiącą jego wielkie i nieśmiertelne dzieło.

1.2 Okoliczności powstania opery *Die Zauberflöte*

Mozart przybył do Wiednia w 1781 roku, rozpoczynając swój „okres wiedeński”, dekadę twórczej chwały i zarazem ubóstwa. Uwolniony od służby u arcybiskupa i posłuszeństwa ojcu, Mozart zyskał niespotykaną dotąd swobodę w twórczości muzycznej, ale ponieważ nie służył już dworowi, musiał zarabiać na utrzymanie komponując muzykę. Chociaż opery *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* czy *Così fan tutte* zdobyły sobie ogromne uznanie i popularność, przynosząc znaczne dochody, to Mozart i jego żona nie potrafili gospodarować pieniędzmi, lekkomyślnie szybko je tracąc. Obojgu brak było umiejętności planowania i oszczędzania, co spowodowało, że ich rodzina szybko pogrążyła się w długach. W maju 1791 roku sytuacja finansowa Mozarta stała się jeszcze trudniejsza, na dodatek radykalnie pogarsza się stan jego zdrowia. W tym czasie Mozart otrzymał zlecenie od Emanuela Schikanedera (1751-1812), ówczesnego dyrektora Teatru Wiedeńskiego na stworzenie nowej opery. Zarówno możliwość zarobku, jak i możliwość samej pracy twórczej były dla Mozarta pokusami nie do odparcia.

¹³ Christoph Willibald Gluck (02.07.1714 – 15.11.1787) był wybitnym kompozytorem epoki klasycznej, pierwszym wielkim reformatorem opery, zrewolucjonizował sztukę, przedkładając na pierwszym miejscu integralność dramatyczną oraz naturalistyczną ekspresję ponad tradycyjny nacisk na wirtuozerię wokalną. Do najsłynniejszych oper Glucka należy „*Orfeo i Eurydyka*” (1762)

¹⁴ Donald Jay Grout, Claude Victor Palisca, *Historia muzyki zachodniej* (西方音乐史) [M], tłum. Yu Zhigang 余志刚, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2010. 09. pierwsze wydanie, str. 434

Oprócz potrzeby zdobycia środków finansowych, które mogłyby poprawić sytuację jego rodziny, Mozart bardzo chciał stworzyć operę, która różniłaby się od poprzednich, i ponownie zdobyć uznanie publiczności. Większość wcześniejszych oper Mozarta, które odniosły sukces, została napisana po włosku. Opery *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* czy *Don Giovanni* zarówno pod względem językowym, jak i stylistycznym mają wyraźny włoski charakter, a ich tematyka jest związana z życiem dworskim i świeckim. Jednak libretto *Die Zauberflöte* całkowicie podważyło ten stereotyp opery mozartowskiej.¹⁵ Po pierwsze, Mozart, jako kompozytor austriacki, bardzo pragnął napisać operę w języku niemieckim, która bezapelacyjnie zyskałaby uznanie wiedeńskiej publiczności. Po drugie, niezaprzeczalnie, w tym czasie Mozart jest u szczytu swych możliwości twórczych dysponując w pełni doskonale opanowanym warsztatem kompozytorskim, także gdy idzie o możliwości kompilowania i łączenia różnych stylów muzycznych. Po trzecie, libretto do *Die Zauberflöte* o tematyce mitologicznej zafascynowało go ogromnie. Opery o tematyce mitologicznej były wówczas bardzo lubiane przez publiczność, a dla Mozarta, który zawsze tworzył opery o tematyce dworskiej i świeckiej, był to całkowicie nowy i pełen wyzwań eksperyment.

Oprócz przyczyn czysto muzycznych, pamiętać musimy, że Mozart poświęcił całą swoją energię pracy nad *Die Zauberflöte*, także z uwagi na zauroczenie, w tym czasie, ideałami masońskimi¹⁶. Europejski ruch wolnomularski wywodzi się ze średniowiecznych gildii kamieniarskich. W osiemnastym wieku, wolnomularstwo stało się jedną z największych tajnych organizacji w Europie. Ze względu na rozwój reformacji i spory spadek znaczenia Kościoła katolickiego, początkowo złożona wyłącznie z kamieniarzy budujących kościoły, organizacja zaczęła przyjmować przedstawicieli innych profesji, zwłaszcza osoby znane, co spowodowało jej szybki rozwój. Nie będąc organizacją religijną w pełnym tego słowa znaczeniu, wolnomularstwo przejęło wiele rytuałów religijnych i symboli ze starożytnego Egiptu, co wywołało duże kontrowersje społeczne i stało się przyczyną, dla której jego członkowie bywali często represjonowani. Dlatego większość członków XVIII-wiecznej masonerii nie odważała się ujawnić swojej przynależności. Proklamowanie idei oświeceniowych XVIII wieku oraz sposób, w jaki Wolnomularstwo łączyło naukę i wiarę,

¹⁵ Manfred Wagner, *Mozart – dzieła i życie* (莫扎特——作品和生平), tłum. Fu Tianhai 付天海, Fu Qi 傅琪, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2006.12., pierwsze wydanie

¹⁶ Masoneria: Masoneria to organizacja braterska, która powstała na przełomie XVI i XVII wieku. Historycznie była kojarzona z ideałami oświeceniowymi, opowiadającymi się za rozwojem moralnym, oświeceniem intelektualnym oraz postępem społecznym. Sam Mozart został masonem w 1784 roku, a wyznawane przez nich wartości znajdują odzwierciedlenie w kilku jego dziełach, przede wszystkim „Czarodziejskim flecie”, który symbolizuje masońskie motywy mądrości, cnoty, a także dążenia do oświecenia.

podkreślając pięć cnót, tj. "wolność, równość, braterstwo, tolerancję, miłosierdzie", zjednywał ruchowi przychyłność wielu członków ówczesnych elit społecznych i intelektualnych. Wraz z ekspansją Imperium Brytyjskiego, ruch masoński rozprzestrzenił się na Niemcy, Austrię, Francję, a nawet Amerykę Północną. Przystąpiło do niego wiele znanych osobistości, jak Franz Joseph Haydn, Franz Liszt, Jean Sibelius, George Washington czy Benjamin Franklin.¹⁷

Po osiedleniu się w Wiedniu, Mozart uzyskał, jak już wspomniałem, długo wyczekiwaną wolność w tworzeniu muzyki. Ta wolność harmonizowała z ideami Wolnomularstwa, do którego wkrótce też dołączył. Pomijając przyczyny duchowe, po dołączeniu do Wolnomularstwa Mozart otrzymał od jego członków pomoc finansową. Wielu jej członków posiadało dobrą pozycję społeczną i majątek, a doceniając talent Mozarta i jego spodziewane zasługi dla masonerii, niektórzy byli skłonni pożyczać mu pieniądze, nawet zakładając, że nie będzie w stanie ich zwrócić. Autor libretta *Die Zauberflöte*, Schikaneder, był również członkiem masonerii, co tłumaczy fakt ich pomyślnej (szybkiej i owocnej) współpracy, od której rozpoczęcia do premiery upłynęło zaledwie cztery miesiące (w międzyczasie Mozart napisał również *La clemenza di Tito* i *Requiem*).

Z muzycznego punktu widzenia, *Die Zauberflöte* można uznać za arcydzieło twórczości operowej Mozarta. Łączy techniki kompozytorskie rodem z Włoch i Francji oraz Niemiec i Austrii, zawierając w sobie jednocześnie elementy opery poważnej (*Opera Seria*), komicznej (*Opera Buffa*) i popularnego wówczas *Singspiel'u*, co pozwoliło Mozartowi na wręcz organiczne połączenie konwencji włoskiej opery z niemieckim stylem muzycznym.¹⁸ Ponadto, starania Mozarta i Schikanedera by zawrzeć w *Die Zauberflöte* przesłanie Wolnomularstwa, sprawiły, że gdy dla zwykłego widza była to fascynująca i melodyjna opera o tematyce bajkowej, to dla członków Wolnomularstwa i osób zaznajomionych z jego ideologią miała wyraźne ideowe przesłanie. Na przykład, doświadczenia Tamino i Paminę związane z próbami milczenia, wody i ognia doskonale korespondują z rytuałem inicjacyjnym wolnomularstwa. W operze pojawia się też wiele postaci, scen i symboli związanych z liczbą 3, co doskonale koresponowało z koncepcjami obecnymi w ideach wolnomularskich. Z kolei sama koncepcja baśni nawet jeśli rządzący lub organizacje religijne przeciwne Wolnomularstwu dostrzegały te aluzje, można ją było ukryć pod płaszczykiem bajki.

¹⁷ Song Chunyan 宋春燕: *Urzeczywistnienie idei masońskich w operze Mozarta Die Zauberflöte*(莫扎特歌剧《魔笛》中共济会理念之呈现) [J]. Qilu Yiyuan, 2009, (05): str. 66-68

¹⁸ Daniel Heartz., *Mozart's Operas* [M]. University of California Press, 1992

Prawdziwa sztuka przekracza granice czasu i przestrzeni, a cechy mitologicznej opowieści, które są niezależne od epoki i miejsca, doskonale zacierają koncepcje czasu i przestrzeni, co sprzyja odbiorowi i zrozumieniu dzieła w różnych epokach i środowiskach społecznych. Jednocześnie, mit jest swego rodzaju tworem abstrakcyjnym funkcjonującym w ludzkiej duchowości, niosąc w sobie aspiracje i nadzieje na coś pięknego. Przyczyniło się to do zwiększenia zainteresowania tym dziełem Mozarta, który przez ponad dwa wieki nie traci nic na popularności. Splot wielu czynników sprawił zatem, że *Die Zauberflöte* stało się niewątpliwie najwybitniejszą, czy też najbardziej uznawaną operą Mozarta, jaką stworzył w swoim życiu.

1.3 Libretto i inspiracje do stworzenia opery *Die Zauberflöte*

1.3.1 Pochodzenie tematu opery *Die Zauberflöte*

Istnieją różne poglądy na źródła pochodzenia tematu *Die Zauberflöte*, co odróżnia tę operę od wielu innych, będących jedynie adaptacjami dzieł literackich. Najnowsze opinie ekspertów sugerują, że: (1) zostało to stworzone przez Martina Christopha Wielanda (1733-1813), opublikowane w Wiedniu w 1791 roku pod tytułem *Lulu, oder Die Zauberflöte*¹⁹ ²⁰. (2) Libretto napisane przez Karla Ludiga Gieseke jako *Oberon*, muzyka skomponowana przez Paul Wranizky, premiera zaś odbyła się w Wiedniu w 1791 roku. Karl Ludig Gieseke był mineralogiem, który przez pewien czas pracował w teatrze Emanuela Schikanedera, Po śmierci Emanuela Schikanedera, twierdził, że jest autorem libretta *Die Zauberflöte*.²¹ Ponadto *Kaspar der Fagottist*, znany również jako *Zauberzither*, Joachima Perineta, został skomponowany przez Wenzela Müllera (1767-1835) i wystawiony w teatrze Marinelli w Wiedniu w 1791 roku, łatwo zauważyć, że Mozart także z niego zaczerpnął niektóre elementy do swojego *Die Zauberflöte*. Z całą pewnością historia o Czarodziejskim flecie jest bardzo stara i trudno jest ustalić, kto napisał oryginalne dzieło. Jednakże można stwierdzić, że miejscem akcji jest starożytny Egipt, ponieważ pojawiają się tam imiona Izis (egipska bogini

¹⁹ *Lulu, oder die Zauberflöte*: Opowiada historię księcia Lulu, który podczas polowania przypadkowo trafia do zamku Periferimy, królowej wróżek, która prosi go o pomoc w odzyskaniu złotego miecza skradzionego przez diabła oraz ratunku dla przetrzymywanej księżniczki. W tym celu obdarowuje go magicznym fletem i sznurem srebrnych dzwoneczków, dając możliwość uniknięcia napotkanego na drodze niebezpieczeństwa. Później książę Lulu wykorzystuje oba skarby, aby pokonać diabła, odzyskać złoty miecz, a także zdobyć miłość księżniczki.

²⁰ Wu Zuqiang 吳祖強, *Die Zauberflöte* 《魔笛》, Shijie Wenwu Chubanshe, Taipei 1999, str.10

²¹ Karl Ludwig Giesecke, adres strony: https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Ludwig_Giesecke dostęp: 03/06/2024

nocy) i Ozyrys (egipski bóg słońca, mąż Izis), co sugeruje bliskowschodnie pochodzenie tej historii. Imię Sarastro przypomina brzmieniem Zaratusztrę, założyciela starożytnej religii perskiej, co mogłoby potwierdzać bliskowschodni trop.²²

Z literackiego punktu widzenia, idee masonerii przewijają się przez całą fabułę tej opery. W 1784 roku Mozart dołączył do Wolnomularstwa, które miało za ideał "wolność, równość, braterstwo". Warunkiem członkostwa było bycie dorosłym mężczyzną, wierzącym w Boga, nieśmiertelność duszy i przestrzegającym lokalnych praw. Mozart dołączył do filii wolnomularskiej zwanej "Łożą Miłosierdzia". Ta filia połączyła się z inną w 1786 roku, zmieniając nazwę na "Nowa Nadzieja". Istnieje kilka powodów, dla których masoneria przyciągnęła Mozarta: pierwszym były ideały dobra, jakie propagowano. Po drugie, była to symbolika i tajemnica ceremonii masońskich; Celem masonerii było bowiem ustanowienie na Ziemi wielkiej świątyni prawości i braterstwa. To wszystko pobudziło wyobraźnię Mozarta i bardzo mu pomogło w przekształceniu mitów i rzeczywistości w operę. Chociaż masoneria jest tajnym stowarzyszeniem mającym na celu dobroczynność i propagowanie miłości bliźniego, nie stanowi religii i nie stoi w sprzeczności z religią ani polityką. Niestety, ówczesni politycy obawiali się wzrostu popularności takich organizacji, dlatego je zwalczali. Austriacka cesarzowa Maria Teresa (panująca w latach 1740-1780) nie przepadała za tą organizacją, jednak jej mąż Franciszek I został jej członkiem. Ich starszy syn, Józef II (panujący w latach 1765-1790), wykazywał wobec nich umiarkowaną przychylność, ale jego następca Leopold II (panujący w latach 1790-1792) zakazał jej działalności.

Według książki Istel E, Baker T. *Mozart's "Magic Flute" and Freemasonry*,²³ że Królowa Nocy to cesarzowa Maria Teresa, a Sarastro to ówczesny przywódca wiedeńskiej masonerii. W drugim akcie zobaczyć możemy liczne symbole nawiązujące do masonerii. Kapłani i słudzy prowadzeni przez Sarastro wykonują symboliczne rytuały symbolizujące przejście od ciemności do światła, braterstwo i dobroczynność. Tamino przechodzi tutaj przez wiele prób, poprzez które ma zostać oczyszczony. Demon Sarastro, który porwał Paminę, okazuje się świętym przewodzącym ludzkości. Adaptując starożytny motyw baśniowy Mozart oplótł go umiejętnie wątkami wolnomularskimi.

²² Wu Zuqiang 吳祖強, *Die Zauberflöte* 《魔笛》, Shijie Wenwu Chubanshe, Taipei 1999, str. 27

²³ Istel E, Baker T. *Mozart's "Magic Flute" and Freemasonry*[J]. The Musical Quarterly, 1927, str. 272

1.3.2 Temat opery *Die zauberflöte* i jego implikacje

Jak wykazałem wcześniej opera *Die Zauberflöte* nie jest zwyczajną bajką, lecz opowieścią alegoryczną zawierającą w sobie idee masońskie. Schikaneder i Mozart byli obaj członkami Wolnomularstwa, a pochwała ducha oświecenia i mądrości jest zgodna z ideami Wolnomularstwa. W ideologii wolnomularskiej liczba "trzy" to liczba magiczna (np. trzy klejnoty, trzy stopnie ciemności, trzydzieści trzy stopnie wtajemniczenia) i znajduje ona swoje wyraźne odzwierciedlenie w operze. W fabule pojawia się trzech chłopców, trzy Damy, trzy świątynie, trzech niewolników, a uwertura rozpoczyna się trzema akordami głównych trójdźwięków (toniki Es-dur i równoległej do niej molowej toniki c-moll, a wszystko zapisane w 3 taktach. Rytuał inicjacyjny Wolnomularstwa został tu również niezwykle subtelnie ukazany. Na początku, przewodnik zakrywa oczy kandydata, wprowadzając go do symbolizującego śmierć świata ciemności. Następnie odbywa się seria pytań i odpowiedzi, upomnień i pouczeń, a po zakończeniu testu, kandydat zostaje oświecony i odrodzony przez moc światła.

Główne przesłanie ideologii masońskiej prezentowane w operze Mozarta to duch uniwersalnej miłości, który przekracza granice narodowości, wiary i rasy. Językoznawca Moritz Alexander Zille (1814-1872), który sam był członkiem masonerii uważa, że postać Tamino reprezentuje Cesarza Józefa II (1741-1790), Pamina uosabia z kolei lud Austrii, Sarastro to figura wybitnego członka masonerii Ignaza von Born (1742-1791), gdy Królowa Nocy reprezentuje (rozmyślnie przerysowaną) Marię Teresę (1717-1780)²⁴. W literaturze istnieją pewne dowody na to, że Sarastro rzeczywiście symbolizuje von Borna, będącego faktycznie wielkim kapłanem loży masońskiej w Wiedniu, człowiekiem o szlachetnych i wolnościowych poglądach, postać umocowaną bardzo wysoko społecznie, głoszącą idee powszechnego braterstwa, pokoju dla całej ludzkości i utopijnego świata równości.

Badania religioznawcze dowiodły, iż w starożytnych wierzeniach wiatr, deszcz i pioruny (czyli powietrze, woda i ogień) były istotnymi, ważnymi żywiołami definiującymi naturę świata. One są sprzeczne pod względem natury i funkcji, ponieważ mogą zarówno dawać życie, jak i niszczyć je. Jednak ten, kto potrafi nimi władać, będzie posiadał potężną moc, która umożliwia kontrolę nad życiem i śmiercią. W baśniach i legendach te podstawowe elementy często są opisywane jako źródło mocy i odwagi dla bohaterów, lub jako testy czystości i uczciwości. Zarówno Tamino, jak i Pamina, przechodząc przez próby i cierpienia

²⁴ Istel E, Baker T. *Mozart's "Magic Flute" and Freemasonry*[J]. The Musical Quarterly, 1927

wody i ognia, zostają wystawieni na oczyszczającą moc Natury, co stanowi konieczny etap rozwoju ich duchowości. Opera *Die Zauberflöte* porusza wiele tematów związanych z rytuałem oświecenia i doskonalenia natury ludzkiej, kwestii zdobywania prawdziwej wiedzy poprzez przejście przez próby, triumf światła nad ciemnością czy siły mądrości w kształtowaniu serc ludzkich. Sarastro i Królowa Nocy jako przeciwstawne postacie reprezentują szereg przeciwstawnych pojęć, takich jak dzień i noc, prawda i fałsz, dobro i zło, miłość i nienawiść, przebaczenie i zemsta.²⁵

Die Zauberflöte jest też zarazem wyrazem tęsknoty Mozarta za utopijnym idealnym światem, w którym panuje wieczne światło, mądrość i dobroć. Ostatnie próby, jakie przechodzą Tamino i Pamina (przechodzenie przez wodę i ogień), są symbolicznym rytuałem śmierci i odrodzenia, stanowiącym podróż przez ciemność ku światłu. Tamino i Pamina nie przestraszyli się ani nie poddali pożądaniu, stawiając czoła przeszkodom i nie odwracając się, by w końcu wejść w obszar pełen światła, otrzymując oświecenie.

1.4 Fabuła i postacie opery *Die Zauberflöte*

1.4.1 Oś dramaturgiczna i główne motywy fabuły

Akt 1

Scena 1: Surowy, skalisty krajobraz

Tamino, przystojny książę zagubiony w odległej krainie, ścigany przez węża, prosi bogów o ratunek (scena: „Zu Hilfe! Zu Hilfe!”, przedzielona trio “Stirb, Ungeheuer, durch uns're Macht!”). Następnie mdleje z przerażenia, tymczasem trzy damy, towarzyszkii Królowej Nocy, pojawiają się i zabijają węża. Uważają, że nieprzytomny książę jest niezwykle atrakcyjny, więc każda z nich próbuje przekonać pozostałe dwie, aby zostawiły ich samych, lecz ostatecznie po kłótni niechętnie decydują się na wspólne odejście.

Tamino budzi się i jest zaskoczony, że wciąż żyje. Wchodzi wystrojony w ptasie pióra Papageno. Opisuje swoje życie ptasznika, narzekając, że nie ma żony ani partnerki (aria: „Der Vogelfänger bin ich ja.”). Tamino przedstawia się Papageno, myśląc, że to Papageno zabił węża. Papageno z radością przypisuje sobie zasługę - twierdząc, że udusił go gołymi rękami. Nagle trzy damy pojawiają się ponownie i zamiast podarować Papageno, jak zwykle, wino, ciasto oraz figi, dają mu wodę i kamień, dodatkowo kneblując usta, jako ostrzeżenie, żeby

²⁵ Wang Cizhao 王次昭, *Mozart—mistrz muzyki klasycznej*(莫扎特—古典音乐大师) [M], Renmin Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 1998, str.117

więcej nie kłamać. Następnie przedstawiają Tamino portret córki Królowej Nocy, Paminę, w której mężczyzna od razu się zakochuje (aria: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön”).

Damy wracają i oznajmiają Tamino, że Pamina została schwytana przez Sarastro, którego opisują jako potężnego, złego demona. Książę przysięga uratować Paminę. Pojawia się Królowa Nocy i obiecuje mu, że dziewczyna będzie jego, jeśli uratuje ją przed Sarastro (Recytatyw: „O zittre nicht, mein Lieber Sohn” i aria: „Du, Du, Du wirst sie zu befreien gehen”). Królowa i damy wychodzą, a Papageno może jedynie mruczeć, narzekając na zakneblowane usta. (Kwintet: “Hm! Hm! Hm! Hm!”). Damy wracają po raz kolejny i usuwają knebel z ostrzeżeniem, aby już więcej nie kłamał. Dają Tamino magiczny flet, który ma moc zmieniania smutku w radość, a Papageno magiczne dzwonki dla ochrony, nakazując mu, by wyruszył z Księciem. Następnie opowiadają im o trzech chłopcach, którzy zostaną ich przewodnikami, w drodze do świątyni Sarastro. Tamino i Papageno wyruszają w drogę.

Scena 2: Pokój w pałacu Sarastro

Pamina, złapana po próbie ucieczki, jest ciągnięta przez niewolników Sarastro. Monostatos, czarny niewolnik Sarastro, rozkazuje im związać ją łańcuchami i zostawić ich samych. Wchodzi Papageno, wysłany przodem przez Tamino, na zwiady. (Trio: „Du feines Täubchen, nur herein!”). Monostatos i Papageno są jednakowo przerażeni dziwnym wyglądem tego drugiego, więc obaj uciekają, myśląc, że ten drugi jest diabłem. Papageno wraca i ogłasza Paminie, że jej matka wysłała Tamino, aby ją uratował. Dziewczyna cieszy się, słysząc, że nieznajomy Książę jest w niej zakochany. Wyraża też swoje współczucie i nadzieję łaknącemu własnej żony mężczyźnie. Razem zastanawiają się nad radościami, a także świętą wartością miłości małżeńskiej (duet: „Bei Männern welche Liebe fühlen”).

Scena 3: Gaj przed świątynią

Trzej chłopcy prowadzą Tamino do świątyni Sarastro, obiecując, że jeśli pozostanie cierpliwy, mądry i wytrwały, to uda mu się uratować Paminę (Kwartet: „Zum Ziele führt dich diese Bahn”). Tamino zbliża się do jednego z wejść (Świątynia Rozumu) i głosy z wewnątrz odmawiają mu dostępu. Sytuacja powtarza się po drugiej stronie (Świątynia Natury), ale przy środkowej bramie (Świątynia Mądrości) pojawia się starszy kapłan (W librecie nazywa się „Mówcą”, ale jego rola jest śpiewana.) i oznajmia Tamino, że Sarastro jest mu życzliwy i że nie powinien ufać Królowej Nocy. Z towarzyszeniem męskiego chóru. obiecuje, że wątpliwości Tamino zostaną rozwiane, gdy zbliży się do świątyni w duchu przyjaźni, a także,

że dziewczyna żyje. Tamino gra na swoim magicznym flecie. Pojawiają się zwierzęta, tańczą oczarowane do jego muzyki. Mężczyzna słyszy dźwięki instrumentu Papageno zza sceny i śpieszy, aby go odnaleźć (aria: „Wie stark ist nicht dein Zauberton”).

Wchodzą Papageno i Pamina w poszukiwaniu Tamino (Trio: „Schnelle Füße, rascher Mut”) i zostają schwytani przez Monostatos oraz jego niewolników, ale mężczyzna gra na swoich magicznych dzwonkach, sprawiając, że napastnicy schodzą tańcem ze sceny, zahipnotyzowani pięknem muzyki (refren: „Das klinget so herrlich”). Jednak nie ma czasu na radość bo już słychać odgłosy zbliżającego się orszaku Sarastro. Papageno jest przestraszony, pyta Paminę, co powinni powiedzieć, ta odpowiada, że prawdę. Postać wchodzi w towarzystwie tłumu popleczników (refren: „Es lebe Sarastro!”). Gdy zjawia się Sarastro, Pamina pada mu do stóp i wyznaje, że próbowała uciec, ponieważ Monostatos zaczął się jej naprzykrzać (wręcz napastować). Sarastro wysłuchuje jej, odpowiadając życzliwie i zapewnia, że pragnie tylko jej szczęścia, ale zabrania powrotu do Matki – Królowej Nocy, którą opisuje jako dumną, upartą kobietę, mającą zły wpływ na wszystkich wokół. Twierdzi, że musi zostać poprowadzona przez mężczyznę.

Monostatos wprowadza Tamino. Dwoje kochanków spotyka się po raz pierwszy i obejmuje, wywołując poruszenie wśród popleczników Sarastro. Monostatos mówi Sarastro, że przyłapał Papageno i Paminę na próbie ucieczki i żąda nagrody, lecz mężczyzna „nagradza” go chłostą, a następnie odsyła, po czym ogłasza, że Tamino wraz z Paminą muszą przejść próby, aby się oczyścić. Kapłani oświadczają, że cnota oraz prawość uświęcają życie, przemieniając śmiertelników w bogów („Wenn Tugend und Gerechtigkeit”).

Akt 2

Scena 1: Gaj palmowy

Rada kapłanów Izydy i Ozyrysa, na czele której stoi Sarastro, wkracza przy dźwiękach uroczystego marszu. Sarastro mówi kapłanom, że Tamino jest gotowy, aby podejść do prób prowadzących do oświecenia. Wzywa bogów, Izydę i Ozyrysa, prosząc o ochronę dla Tamino i Paminę (Aria i refren: „O Isis und Osiris”).

Scena 2: Dziedziniec Świątyni Próby

Tamino i Papageno są prowadzeni przez dwóch kapłanów na pierwszą próbę. Przewodnicy ostrzegają ich o czekających niebezpieczeństwach, przestrzegają przed kobiecymi podstępami

i nakazują milczenie (Duet: „Bewahret euch von Weibertücken”). Pojawiają się trzy damy, przypominając mężczyznom o słowach królowej na temat Sarastro, starając się nakłonić ich do odezwania się (Kwintet: „Wie, wie, wie”). Papageno nie może się powstrzymać, odpowiada na pytania, ale Tamino pozostaje na uboczu, ze złością napominając go, aby nie słuchał gróźb kobiet i milczał. Widząc, że Księża nie będzie z nimi rozmawiać, kobiety wycofują się zmieszane. Mówca z kapłanem wracają, żeby odprowadzić dwójkę.

Scena 3: Ogród

Pamina śpi. Monostatos podkrada się, pożerając ją wzrokiem. (Aria: „Alles fühlt der Liebe Freuden”) Ma ją właśnie pocałować, ale nadchodzi Królowa Nocy, więc się chowa. Przebudzona Pamina mówi Matce, że Tamino ma dołączyć do zgromadzenia Sarastro, a ona zastanawia się nad towarzyszeniem mu w tym przedsięwzięciu. Królowa nie jest zadowolona. Wyjaśnia, że jej mąż, poprzedni właściciel świątyni, na łożu śmierci przekazał ją Sarastro zamiast własnej żonie, czyniąc królową bezsilną. Przekazuje córce szept, nakazując zabicie Kapłana pod groźbą wydziedziczenia w razie porażki (Aria: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen”). Monostatos wraca i próbuje wymusić miłość Paminę, grożąc ujawnieniem spisku Królowej, ale na scenę wkracza Sarastro i go wypędza. Pamina błaga Sarastro o przebaczenie matce, a on zapewnia ją, że w jego domenie nie ma miejsca na zemstę ani okrucieństwo (Aria: „In diesen heil'gen Hallen”).

Scena 4: Sala w Świątyni Próby

Tamino i Papageno są prowadzeni przez kapłanów, którzy przypominają im, o potrzebie zachowania milczenia. Papageno skarży się na pragnienie. Wchodzi stara kobieta i podaje mu kubek wody. Przyjmuje go, żartobliwie pytając, czy ma chłopaka. W odpowiedzi słyszy, że tak, o imieniu Papageno. Mężczyzna pyta o jej imię, ale nieznajoma znika, a trzech chłopcy przynoszą jedzenie, magiczny flet i dzwonki od Sarastro (Trio: „Seid uns zum zweiten Mal willkommen”). Tamino zaczyna grać na flecie, co przywołuje Paminę. Próbuje z nim porozmawiać, ale Tamino, związany ślubem milczenia, nie może jej odpowiedzieć, przez co dziewczyna zaczyna podejrzewać, że już jej nie kocha (Aria: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden”) Odchodzi zrozpaczona.

Scena 5: Piramidy

Kapłani świętują dotychczasowe sukcesy Tamino i modlą się, aby odniósł sukces i stał się godnym ich zakonu (Refren: „O Isis und Osiris”). Wprowadzają Paminę, a Sarastro instruuje

parę, aby pożegnali się przed kolejnymi, poważniejszymi naruszeniami zasad próby, grożąc, iż może to być ich „ostateczne pożegnanie” (Trio: Sarastro, Pamina, Tamino - „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?”). Wychodzą, wchodzi Papageno. Kapłani spełniają jego prośbę o kieliszek wina, po czym rozzuchwalony Papageno wyraża pragnienie posiadania żony (Aria: „Ein Mädchen oder Weibchen”). Starsza kobieta pojawia się ponownie i ostrzega go, że jeśli natychmiast nie obieca się z nią ożenić, zostanie uwięziony na zawsze. Zgnębiony przystaje na propozycję i kobieta przemienia się w młodą i piękną Papagenę. Mężczyzna rzuca się, aby ją objąć, ale kapłani powstrzymują go, mówiąc, że nie jest jej jeszcze godny.

Scena 6: Ogród

Trzej chłopcy witają świt. Obserwują Paminę, która rozważa samobójstwo, ponieważ jest przekonana, że Tamino ją porzucił. Chłopcy powstrzymują ją i zapewniają o miłości mężczyzny (Kwartet: „Bald prangt, den Morgen zu verkünden”).

Scena 7: Groty Próby

Dwóch opancerzonych mężczyzn wprowadza Tamino. Obiecują oświecenie tym, którym uda się przezwyciężyć strach przed śmiercią. Bohater oświadcza, że jest gotowy na próbę. Pamina woła go zza sceny. Mężczyźni w zbrojach uspokajają go, obwieszczając koniec próby milczenia, więc może z nią porozmawiać. Dziewczyna wchodzi i deklaruje zamiar wspólnego poddania się pozostałym wyzwaniom. Wręcza mu magiczny flet, jako pomoc w ich trakcie („Tamino mein, o welch ein Glück!”). przy muzyce magicznego fletu przechodzą bez szwanku przez ogień i wodę. Za sceną, kapłani ogłaszają triumf pary, zapraszając do wejścia do świątyni.

Scena 8: Ogród z drzewem

Papageno rozpacza nad utratą Papageny i postanawia się powiesić (Aria/Kwartet: „Papagena! Papagena! Papagena! Weibchen, Täubchen, meine Schöne”) Waha się, licząc do trzech, ale coraz wolniej. Trzej chłopcy pojawiają się, aby go zatrzymać. Przypominają mu, że może zagrać na swoich magicznych dzwonkach, aby przywołać ukochaną. Ta pojawia się i razem szczęśliwa para aż jąka się ze zdumienia, wydając dźwięki podobne do ptasich zalotów. Planują razem swoją przyszłość, rozmyślając nad mnóstwem wspólnych dzieci (Duet: „Pa... pa... pa...”).

Scena 9: Skalisty krajobraz przed świątynią; noc

Monostatos pojawia się wraz z Królową Nocy oraz jej trzema damami. Planują zniszczenie świątyni („Nur stille, stille”), a Królowa potwierdza obietnicę oddania mu Paminy, ale nagle, przy grzmotach i błyskawicach, zostają rzućeni. w wieczną noc.

Scena 10: Świątynia Słońca

Sarastro ogłasza triumf Słońca nad nocą demaskując oszukańczą moc hipokrytów. Chór wychwala nowo konsekrowanych Tamino i Paminę oraz składa dzięki Izydzie i Ozyrysowi.

1.4.2 Postacie w operze i podział partii głosowych

Postać	Tożsamość	Partia głosowa
Tamino	Księżę	Tenor
Pamina	Córka Królowej Nocy	Sopran
Sarastro	Arcykapłan	Bas
Królowa Nocy	Żona zmarłego władcy	Sopran
Papageno	Ptasznik	Baryton
Papagena	Przyszła żona Ptasznika	Sopran
Monostatos	Czarny niewolnik Sarastra	Tenor
Trzy Damy	Służące Królowej Nocy	Sopran
Trzej chłopcy	Przewodnicy, służący Królowej Nocy	Sopran
Wojownik 1	Świątynni zbrojni	Tenor
Wojownik 2	Świątynni zbrojni	Bas
Mówca	Wysłannik Sarastra	Bas
pierwszy kapłan	kapłan	bas
drugi kapłan	kapłan	tenor

1.4.3 Rola i znaczenie Księcia Tamino

Choć muzyka, którą Mozart skomponował dla księcia Tamino, nie może być uważana za najważniejszy element w tej operze, to jednak jest on jedyną postacią, która ściśle łączy wszystkie postacie w całym spektaklu, a także ważnym wątkiem rozwoju fabuły. Można powiedzieć, że bez Tamino, cała fabuła nie mogłaby się rozwijać. Pierwszy akt opowiada o poszukiwaniach księcia Tamino, który próbuje znaleźć księżniczkę Paminę uwięzioną przez Sarastro; drugi akt natomiast skupia się na próbach, które Tamino musi przejść pod kierunkiem Sarastro - próby ciszy oraz wody i ognia - aby w końcu spełnić swoje pragnienie

spędzenia reszty życia z księżniczką Paminą. Jednocześnie Tamino jest elementem napędzającym rozwój fabuły w kontekście konfliktu między światłem a ciemnością. W pierwszym akcie, konflikt między Tamino a Sarastro wynikający z próby ratowania Paminy, staje się siłą napędową rozwoju fabuły. W drugim akcie następuje nieoczekiwana zmiana: Królowa Nocy, którą Tamino uważał za matkę, okazuje się być kłamczynią i despotką, podczas gdy Sarastro, wcale nie jest diabłem, lecz mędrce, zasługującym na szacunek. Jeżeli Tamino chce być z Paminą, musi poddać się boskiemu testowi, stając się obrońcą świątyni. W efekcie, konflikt między Tamino a Królową Nocy, a także wewnętrzna walka Tamino, gdy staje wobec boskiego testu, staje się siłą napędową rozwoju fabuły w drugim akcie. To, że Tamino odgrywa tak ważną rolę jest nierozdzielnie związane z jego cechami charakteru: prostotą myślenia, dobrocią serca, głęboką wiarą w miłość, rozróżnieniem między dobrem i złem, odwagą i wytrwałością.

Rozdział II

Analiza muzyczna i dramaturgiczna postaci Księcia Tamino z opery

Die Zauberflöte

Artystyczne dzieło autora (nagranie) zostało zrealizowane towarzyszeniem akompaniamentu fortepianowego, z wykorzystaniem następującego zapisu nutowego: W.A.Mozart, *Die Zauberflöte*, KV620 klavierauszug vocal score, Bärenreiter urtext 2006. W analizie muzycznej artystycznego dzieła autor posłużył się tym zapisem nutowym, aby przeprowadzić analizę muzyczną partii wokalne i fortepianowej.

2.1 Analiza muzyczna uwertury *Die Zauberflöte*.

2.1.1 Budowa utworu

Mozart komponując uwerturę do *Die Zauberflöte* posłużył się formą sonatową. Jak widać na poniższym schemacie, całość utworu można podzielić na cztery części, a mianowicie: wstęp (t. 1-15), ekspozycję (t. 16-96), przetworzenie (t. 97-143) oraz reprzyzę (t. 144-226):

Schemat budowy uwertury <i>Die Zauberflöte</i> Mozarta											
Forma sonatowa											
Ws tęp	Ekspozycja				Przetworzenie			Reprzyza			
	Część główna	Łącznik	Część pomocnicza	Zakończenie	Ws tęp	Przetworzenie	Przygotowanie	Część główna	Łącznik	Część pomocnicza	Zakończenie
1-15	16-50	51-57	58-83	84-96	97-102	103-127	128-143	144-165	166-177	178-202	203-226
bE	bE	bE-bB	bB	bB	bB	bB-g	f--bE	bE			

Tonacja wstępu (t. 1-15) opiera się na naturalnym bE-dur. Funkcje harmoniczne występują przeważnie naprzemiennie pomiędzy toniką a dominantą bE-dur. Takt 15. rozpoczyna się i kończy dominantą.

Ekspozycja:

Melodia części głównej (t. 16-50) została wyrażona przede wszystkim za pomocą ósemek i szesnastek. Wykonywana jest naprzemiennie w różnych partiach. Kompozycja oparta na polifonii tworzy strukturę przypominającą dialog.

Naprzemienny przebieg akordów harmoniczych i form homofonicznych w łączniku (t. 51-57) służy nie tylko jako połączenie i przejście pomiędzy materiałem muzycznym części głównej i pomocniczej, ale także przekształca tonację z naturalnego bE-dur na naturalne bB-dur skierowanego w kierunku dominanty.

Część pomocnicza (t. 58-83) początkowo dodaje do partii wewnętrznej ciągłą progresję, przy czym ten sam materiał muzyczny co w taktach 64-67 jest rozwijany w formie sekwencji, aż do końcowych taktów 79-83 zakończonych akordem harmonicznym (patrz przykładowy zapis nutowy 1).



Przykład nutowy 1

Koda (t. 84-96) kończy się tonacją w naturalnym B-dur. Ciągły pochód czterdziestek szóstek i naprzemiennie pojawiających się ósemek w formie interwałów oktaowych lub pojedynczych dźwięków tworzą mocne zakończenie.

Przetworzenie:

Wprowadzenie (t. 97-102) opiera się na tonacji w naturalnym B-dur.

Przetworzenie (t. 103-127) opiera się na metrum 4/4. Główny motyw muzyczny składa się z sześciu ósemek połączonych z czterdziestkami dwójkami w poszczególne jednostki rytmiczne, które przetaczają się przez całe przetworzenie.

Melodia grana w części przygotowawczej (t. 128-143) jest rozwinięciem i wariacją tematu, prowadząc muzykę w stronę punktu kulminacyjnego (patrz przykładowy zapis nutowy 2).



Przykład nutowy 2

Repryza jest wariacją ekspozycji.

2.1.2 Analiza wykonawcza

Uwertura Mozarta przypomina majestatyczną muzykę kościelną – rozpoczyna się z udziałem wszystkich instrumentów orkiestry, a faktura muzyczna akordów harmoniczych tworzy pełną patosu podniosłą atmosferę, która jest zapowiedzią fabuły i emocji całej opery. Taki zabieg z punktu widzenia odbiorców jest niejako przejściem od razu do meritum (patrz przykładowy zapis nutowy 3).

Wolfgang Amadeus Mozart
Klavierauszug/Piano reduction: Martin Schelhaas

Ouverture
Adagio

Flauti
Oboi
Clarineti
Fagotti
Corni
Clarin
Tromboni
Timpani
Archi

sf Tutti *p* *sf* *p* *cresc.* *p*

Archi 3 *p* *sf* *p* *cresc.* *p*

Fig.

Przykład nutowy 3

Począwszy od taktu 16. tempo ulega zmianie z *Adagio* na *Allegro*, a melodia stopniowo rozjaśnia się i ożywia. To przejście jest bardzo naturalne i płynne, jakby prowadziło słuchacza z tajemniczego i pełnego patosu świata w głąb pełnej fantazji i witalności baśni. Żywa melodia grana jest początkowo przez sekcję smyczkową, tj. skrzypce, a następnie stopniowo

obejmuje cały aparat orkiestrowy, co znacznie wzmacnia ekspresję i atrakcyjność muzyki (patrz przykładowy zapis nutowy 4).



Przykład nutowy 4

Najbardziej reprezentacyjną częścią utworu jest jego środek (t. 117-126), gdzie sekcja dęta i smyczkowa grają naprzemiennie motyw przewodni w formie ronda, a tempo muzyki zmienia się z *Adagio* na *Allegro* (patrz przykładowy zapis nutowy 5).



Przykład nutowy 5

W zakończeniu całej uwertury wszystkie sekcje orkiestry grają jednocześnie, co wzmacnia efekt dramaturgiczny. Pozostawia to również przestrzeń na refleksję. Jeśli rozpatrywalibyśmy to dzieło zgodnie z budową formy sonatowej, fragment ten przypadałby na reprzykę ekspozycji, w której melodia i rytm nie ulegają znacznej zmianie. Ten sam materiał muzyczny pojawia się w różnych scenach. Jednocześnie ujednolicenie tonacji muzycznej części głównej i pomocniczej do bE-dur w pełni rozwiązuje sprzeczności między częścią główną

a pomocniczą ekspozycji (patrz przykładowy zapis nutowy 6).



Przykład nutowy 6

2.2 Analiza muzyczna i analiza wykonawcza głównych arii księcia Tamino

2.2.1 Aria *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*

2.2.1.1 Charakterystyka arii

Aria ta pojawia się w drugiej scenie pierwszego aktu. Trzy służebnice Królowej Nocy pokazują Tamino portret Paminy. Tamino zostaje zauroczony jej podobizną i pełnym emocji, szczerym głosem opisuje w arii urok i czar jaki nim zawładnął. Aria „*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*” to jedyna solowa aria miłosna księcia Tamino, opisująca wahania emocjonalne głównego bohatera, gdy trzyma portret Paminy w swoich rękach.

W tej arii targające Tamino emocje, połączone z muzyką, prowadzą do punktu kulminacyjnego, ustalając zarazem ton całej opery jako opowieści baśniowej - czystej, sprawiedliwej, pełnej światła i pragnienia miłości. Możemy w niej dostrzec główny wątek miłości Tamino do Paminy, stanowiący motyw przewodni opery. To właśnie miłość do osoby przedstawionej na portrecie skłania głównego bohatera do odważnego wyruszenia w niebezpieczną podróż i stawienia czoła ciemności.

Aria ma łącznie 63 takty, w tym 2 takty preludium, 58 taktów zakończenia i 3 takty instrumentalnego zakończenia.

2.2.1.2 Charakterystyka partii wokalne

Zakres wokalny: Zakres wokalny tej arii rozciąga się od f w oktawie razkreślnej do as w oktawie dwukreślnej.



Pierwszym dźwiękiem rozpoczynającym arię jest nuta b z bemolem w oktawie razkreslonej, co również ustala ogólny zakres dźwiękowy tej arii, w której większość melodii zawiera się pomiędzy b w oktawie razkreslonej i as w oktawie dwukreslonej, chociaż w trakcie progresji melodycznej czasami na krótko schodzi do f w oktawie razkreslonej.

33
Tam. ist's al - lein. O wenn ich sie nur fin-den

37
Tam. könn - te! O wenn sie doch schon vor mir stün - de! ich wür-de -

Przykład 7

Przykład nutowy 7 to fragment od taktu 36 do 39, w którym pojawia się dwukrotnie najwyższa nuta as w oktawie dwukreslonej, występująca ogółem osiem razy w całej arii, zarówno jako szesnastka, jak i ósemka z kropką.

27
m. ja, die Lie-be ist's al - lein, die Lie-be, die Lie-be, die Lie - be

33
n. ist's al - lein. O wenn ich sie nur fin-den

Archi
p
sfz
f
p
cresc.
f
p
cresc.

Przykład 8

Przykład nutowy 8 to fragment od taktu 32 do 34, w którym po raz pierwszy pojawia się najniższa nuta f w oktawie razkreślnej, występująca ogółem dwukrotnie w całej arii, co odzwierciedla ogólnie jej wysoką tessiturę.

Większość fraz melodycznych skłania się ku płynnej progresji, zawierając wiele skoków o dużych interwałach, służących ekspresji emocji postaci.

2.2.1.3 Budowa utworu:

Aria ma budowę trzyczęściową z reprzyzą. Całość spięta jest klamrą kompozycyjną. Warstwę muzyczną można podzielić na pięć elementów: wstęp (t. 1), część A (t. 2-15), łącznik (t. 16), część B (t. 17-45), łącznik (t. 44-49) oraz reprzyzę A (t. 49-63).

Utwór rozpoczyna się od taktu w dynamice piano, z tonacją bE-dur i metrum 2/4. Pierwsza niezależna część A (t. 2-15) utrzymana jest w tonacji Es dur i ma budowę dwuczęściową pojedynczą. Takt 16 pełni funkcję łącznika. Akompaniament prowadzi do początku części B, którego tonacja przechodzi z Es-dur do B-dur. Część B ma budowę trzyczęściową pojedynczą. Takty od 49 do 63 wyznaczają ostatnią część arii, będącą reprzyzą części A. Zakończenie utworu przy takcie 60 zostało opatrzone terminem *Largamente*. Akompaniament kończy się na tonice Es-dur. Utwór zbudowany jest w następujący sposób:

Schemat struktury muzycznej arii Tamino <i>Dies Bildnis ist bezaubernd schön</i>								
Struktura muzyczna - forma trzyczęściowa z repryzą								
Wstęp	A		Łącznik	B			Łącznik	A'
	a	a'		b	c	b'		
1	2-9	9-15	16	17-25	26-35	36-45	44-49	49-63
Es-dur	Es-dur	Es-dur		B-dur	B-dur	Es-dur	Es-dur	Es-dur

Wstęp (t. 1-2): główny akord bE-dur, rozpoczęcie z dynamiką piano, tempo *Larghetto*. określa tonację główną dla całego utworu i wprowadza temat muzyczny (patrz przykład 9).

Przykład nutowy 9

Część A ekspozycji (t. 2-15) ma budowę a+a', czyli dwóch skontrastowanych ze sobą zdań w ramach jednego okresu. Melodia wykorzystuje ósemki w dynamice piano, z dominantą bB oktawy razkreślnej wznoszące się co sześć stopni do dźwięku G oktawy dwukreślnej. W ten sposób ukazano zdziwienie i zachwyt Tamino na widok wizerunku Pamininy przedstawionego na portrecie. Jest to także temat główny arii. Takty 5-6 stanowią kontynuację dwóch pierwszych. Kreują wrażenie jakoby Tamino wciąż pozostawał oczarowany pięknem Pamininy. Na takty 6-9 przypada kolejne zdanie. Naprzemiennie pojawiające się melodia i faktura akompaniamentu zapoczątkowują pierwsze pojawienie dźwięku A $\flat$ w całej arii. Dźwięk A $\flat$ oktawy dwukreślnej jest jej najwyższą nutą i symbolizuje moment zakochania się Tamino w Paminie. Następnie przechodzimy do drugiej frazy utworu (t. 10-15), będącej imitacją poprzedniej. Czterostopniowa progresja z taktu 6 powtarza się w takcie 10 oraz rozpiętość o sześć stopni z taktu 2 pojawia się ponownie w takcie 12. Zabiegi te opisują piękno Pamininy. W takcie 13 po raz drugi pojawia się dźwięk

A $\flat$, co zdaje się jeszcze bardziej potwierdzać miłość Tamino do Pamin. Analizując opis tego fragmentu, można wywnioskować, iż dotyczy on wzruszenia Tamino na widok portretu Pamin przekazanego mu przez Dwórki (patrz przykładowy zapis nutowy 10).

The image shows a musical score for a scene from Mozart's opera 'The Magic Flute'. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 5, features Tamino's vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "noch kein Au-ge je ge-sehn. Ich fühl' es, ich fühl' es, wie dies Göt-ter-bild mein". The second system, starting at measure 10, continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Herz mit neu - er Re - gung füllt, mein Herz mit neu - er Re - gung". The piano part includes a cor Anglais (Cor.) entry in measure 10 and a forte (f) dynamic marking in measure 11.

Przykład nutowy 10

Początek (t. 17-18) pierwszego zdania b części B stanowi całkowitą reprzykę akompaniamentu taktu 16. Synkopowany rytm na początku taktu 19 ujawnia wątpliwości Tamino co do przeżywanych emocji – serce Tamino ogarnia ogień miłości, co wprawia go w zagubienie. Drugie zdanie części b przypada na takty 22-25. W takcie 25 wykorzystano ciężką dominantę na końcu pierwszej frazy. Część c przypada na takty 26-35. W takcie 26 melodię wzbogacono o kwartę czystą, tego rodzaju interwał, w tym wypadku, wyraża błyskawiczne oświecenie, którego dostąpił Tamino. Rozszerzenie z góry na dół w takcie 27 przywołuje nas myślami do początku, podpowiadając, że odpowiedź na wszelkie rozterki od zawsze znajdowała się w jego sercu. W drugiej części zdania c rozpoczyna się motyw obejmujący dźwięki od b oktawy razkreślnej do g oktawy dwukreślnej, wyrażający zrozumienie Tamino dla własnych uczuć. Na takty 33-34 przypada kolejne rozszerzenie o kwartę czystą, które nawiązuje do początku zdania c (patrz przykładowy zapis nutowy 11).

23
m. Lie-be sein? soll die Emp-fin - dung Lie-be sein? - Ja,
mf p Clar. Cor. Fig. cresc. f

27
m. ja, die Lie-be ist's al - lein, die Lie-be, die Lie-be, die Lie - be
Archi p sf f

Przykład nutowy 11

Na takty 36-43 przypada reprzyza zdania b. Tonacja powraca do $\flat E$ -dur. Fragment poprzedzający tę część to skala wznosząca o nasilającej się od *piano* do *forte* dynamice. W tej części znajdują się dwie najwyższe nuty, w tym jedna, na którą wypada najmocniejsza miara taktu. Faktura akompaniamentu, pozornie odzwierciedlająca determinację Tamino, wciąż się rozwija, wyrażając palącą miłość Księcia do Paminny. Następnie warstwa muzyczna osiąga punkt kulminacyjny, a falująca linia melodyczna ukazuje jego wahanie (patrz przykładowy zapis nutowy 12).

33
Tam. ist's al - lein. O wenn ich sie nur fin-den
p *cresc.* *f* *p* *cresc.*

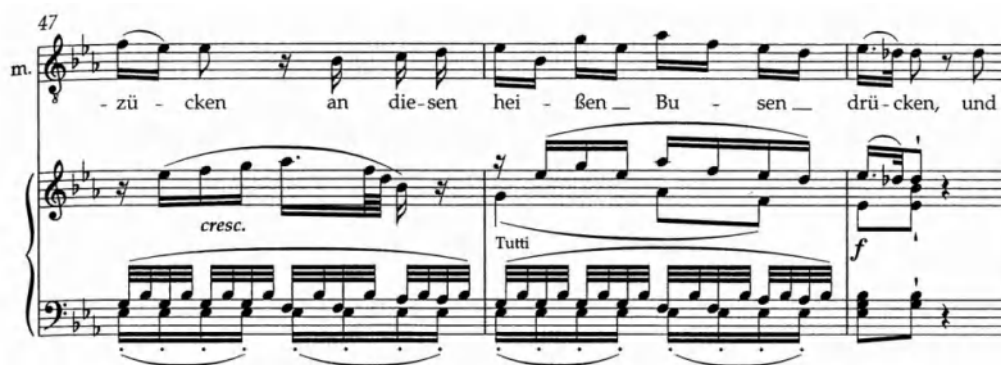
37
Tam. könn - te! O wenn sie doch schon vor mir stün - de! ich wür-de -
f *p* *cresc.* *f* *p*

41
Tam. wür-de -- warm und rein - was wür - de ich? -

Przykład nutowy 12

Łącznik (t. 45-49) stanowi rozwinięcie motywu w kwincie czystej. Faktura akompaniamentu stanowi rozwinięcie motywu w kwarcie czystej, przez który nieustannie przewija się temat miłosny, wskazujący na gotowość Tamino do ochrony Paminę. W taktach 47-48 melodia nieustannie się wznosi, a wyrażone w arii emocje osiągają swój szczyt w momencie dojścia do dźwięku A $\flat$, ukazując żarliwą miłość do Paminę i determinację, by doczekać chwili kiedy stanie u jego boku. (patrz przykładowy zapis nutowy 13).

44
Tam. Ich wür-de sie voll Ent -
p *Archi*



Przykład nutowy 13

Na takty 49-63 przypada ostatnia część arii stanowiąca reprzykę części A, będąca ciągłym powtórzeniem motywu muzycznego. Melodia w takcie 50 jest całkowicie zsynchronizowana z akompaniamentem. Termin *dolce* naniesiony w didaskaliach zakłada miękkość i słodycz właściwe dla zakochania. Crescendo w takcie 54 wskazuje na coraz większe wzruszenie Księcia, czemu towarzyszy rozwinięcie i powtórzenie tematu arii. Zakończenie przypada na takty 62-63. Ciągłe przejście od dominanty septymowej do toniki utrwała tonację, przy czym akompaniament kończy się na tonice E $\flat$ -dur, co zwiastuje, iż Tamino z pewnością powróci skąpany w blasku triumfu (patrz przykładowy zapis nutowy 14).

Przykład nutowy 14

2.2.1.4 Analiza wykonawcza

Aria ta pojawia się w pierwszym akcie opery. Trzy Damy Królowej Nocy pokazują Tamino portret Paminy. Tamino zauroczony wizerunkiem postaci w obrazie, w szczerzej odpowiedzi śpiewa swoją arię. Grając ten utwór, należy oddać subtelność emocji Tamino wobec Paminy i jego wewnętrzną tęsknotę za miłością. Zgodnie z natężeniem dynamicznym *piano*, które oznaczono we wstępie, utwór powinien rozpoczynać się delikatną, łagodną kolorystyką, odzwierciedlającą zauroczenie Tamino wizerunkiem Paminy przedstawionym na portrecie. W pierwszym zdaniu melodia frazy „Dies Bildnis ist bezaubernd schön” rozpoczyna się dźwiękiem b oktawy razkreślnej zapisanej za pomocą ósemek w *piano*, a następnie wznosi się o sześć stopni skali do dźwięku g oktawy dwukreślnej. Podczas śpiewania tego fragmentu konieczne jest zwracanie uwagi na czystość dźwięków, które zapewnia należyta impostacja i dobre podparcie oddechowe. Słowa libretto „Dies Bildnis” zaczynają się w dynamice *piano* ósemką w takcie 2, dlatego akcent „Bildnis” pada na pierwszą sylabę, czyli „Bild”. Chociaż spółgłoska „s” na końcu słowa „-dies” nie jest

akcentowana, musi zostać wyraźnie wyrażona.

W części B, Tamino prowadzi ze sobą dialog wewnętrzny, dlatego też konieczne jest właściwe uchwycenie zmian emocjonalnych w nim zachodzących. Gdy Księżę słowami „soll die Empfindung Liebe sein?” zastanawia się czy w jego sercu narodziła się właśnie miłość, Tamino śpieszy samemu sobie z odpowiedzią: „Ja, ja, die Liebe ist's allein”, a siłę tego stwierdzenia Autor wyraził z dynamiką *forte*. W ten sposób udało się mu ukazać przemianę wewnętrzną Tamino od wątpliwości do determinacji.

W repryzie pojawieniu się motywu tego okresu towarzyszy tempo *Larghetto* i wskazówka wykonania dolce. Zdaniem Autora, trudność zaśpiewania tej arii polega na kontroli oddechu i utrzymaniu spójności głosu w tym fragmencie. Śpiewając powolne i długie frazy, Autor bierze głęboki wdech, przeponowo-żebrowy i kontroluje równomierne wydychanie powietrza. Warto podkreślić, iż fraza znajduje się w pasażu dźwięków przejściowych głosu tenorowego. Dlatego też Autor otwierając gardło, bierze głęboki wdech tak, aby zachować stabilną pozycję krtani i ujednoliconą pozycję głosu. Zwłaszcza słowo „mein” na końcu każdej długiej frazy nie powinno podnosić krtani ze względu na crescendo i wysokość dźwięku. Przy tym wszystkim konieczne jest także zwracanie uwagi na właściwą impostację głosu. Śpiewając sylabę „ei”, należy najpierw szeroko otworzyć usta i wyartykułować samogłoskę [a], a następnie przejść do samogłoski [i] naturalnie i płynnie. Końcowa spółgłoska [n] również powinna być wymawiana wyraźnie i nie może zostać pominięta.

2.2.2 Aria *Wie stark ist nicht dein Zauberton*

2.2.2.1 Charakterystyka arii

Aria ta pojawiła się w trzeciej scenie pierwszego aktu opery, kiedy Tamino słyszy, jak kapłan mówi, że Pamina jest cała i zdrowa, radośnie dmucha więc w magiczny flet i śpiewa. *Wie stark ist nicht dein Zauberton* to aria narracyjna, w której Tamino wyraża swoje pragnienie, grając jednocześnie na magicznym flecie. Bohater jest pełen radości, a piękne dźwięki przyciągają małe zwierzęta z lasu. Celem tej arii jest połączenie wątków narracyjnych, czyniąc rozwój fabuły płynniejszym. Widzimy demonstrację mocy czarodziejskiego fletu – artefaktu, który otrzymał Tamino, wsłuchując się w pierwszą prezentację jego motywu melodycznego. Odbieramy przemożną determinację Tamino w chęci odnalezienia Paminy. Doświadczamy emocji targających Tamino, wskutek zmieniających się okoliczności.

Aria ta składa się z 68 taktów, z czego 5 taktów stanowi preludium, 53 taktów to partia wokalna, a 10 taktów to koda i interludium.

2.2.2.2 Charakterystyka partii wokalne

Zakres dźwięku w tej arii obejmuje od g w oktawie jednoliniowej do a w oktawie dwukreślnej.



Partia wokalna rozpoczyna się od e w oktawie dwukreślnej i od samego początku melodyjnie oscyluje wokół tej wysokości dźwięku. Większość melodii znajduje się w zakresie od h w oktawie razkreślnej do a w oktawie dwukreślnej. Mozart konsekwentnie trzyma się założonej dla Tamino tessitury.

7 TAMINO
m. Wie stark ist nicht dein Zau - ber - ton, weil
Archi

11
m. hol - - de Flö - te, hol - de Flö - te durch dein
Fl.

14
m. Spie - - len selbst wil - de Tie - re Freu - de füh - len. (spielt)
Fl.

Przykład 15

Przykład 15 obejmuje takty 7-16, początek partii wokalne, przeważnie w wyższym rejestrze. Najwyższym dźwiękiem jest a w oktawie dwukreślnej, pojawiające się siedem razy w utworze, w wartościach czasowych szesnastek, ósemek, ćwierćnut z kropką, półnut oraz półnut z kropką.



Przykład 16

Przykład 16 obejmuje takty 43-46. Pojawia się tu wielokrotnie najniższy dźwięk arii - g w oktawie razkreślnej. Dźwięk ten występuje siedmiokrotnie, najczęściej w formie dużych skoków, jak pokazano w przykładzie nutowym, gdzie melodia skacze bezpośrednio z g w oktawie razkreślnej do g w oktawie dwukreślnej, co stanowi sprawdzian sprawności wokalne wykonawcy, gdy idzie o utrzymanie poprawnej impostacji, także w wymiarze łączenia rejestrów i wyrównania barwowego.

Aria rozpoczyna się w tempie *Andante*, Aria kończy się w tempie *Adagio*. Radosna melodia jest raczej spokojna, ale w środkowej części utworu, gdzie następuje zmiana emocjonalna, pojawiają się duże skoki interwałowe, służące wyrażeniu napięcia emocjonalnego i dramaturgicznego.

2.2.2.3 Budowa utworu

Aria ta ma budowę równoległą, pojedynczą dwuczęściową. Całość można podzielić na pięć niezależnych elementów: wstęp (t. 1-8), część A (t. 9-32), łącznik (t. 33-34), część B (t. 35-65) oraz kodę (t. 66-69). Utwór utrzymany jest w metrum 4/4, tonacji C-dur, która jednak w takcie 29 przechodzi modulację na c-moll. Takt 33 pełni funkcję łącznika, a jego akompaniament prowadzi do początku części B, w tonacji od c-moll do C-dur. Utwór zbudowany jest w następujący sposób:

Schemat budowy utworu														
Forma dwuczęściowa pojedyncza, równoległa														
Część	Ws tęp	A						Łąc znik	B					Koda
Frazy		a	b	Łąc znik	c	b1	Rozwi nięcie		d	e	f	g	Rozwi nięcie	
Takty	1-8	9- 12	13- 16	17- 18	19- 24	25- 29	30-32	33- 34	35- 41	42- 46	47- 52	53- 60	61-65	66-69
Tonacja		C-dur					C-moll		C-dur					

We wstępie (t. 1-8) wykorzystano materiał muzyczny z motywu *Die Zauberflöte*, a progresja akordów rozłożonych kończy się w taktach 7-8, gdzie dominanta septymowa łączy się z toniką (patrz przykładowy zapis nutowy 17).

Andante (Es kommen wilde Tiere von allen Arten hervor, ihm zuzuhören. Er hört auf, und sie fliehen. Die Vögel pfeifen dazu.)

Fl. solo

Archi

Przykład nutowy 17

Zdanie a (t. 9-12) części A w takcie 9 jest kontynuowane na akordzie dominującym, a w takcie 10 płynnie i bez wielkiej zmiany przechodzi do dominanty. Połączenie rytmu synkopowanego i składającego się z ćwierćnut i ósemek nadaje melodii mocny rytm. Melodia jest wesoła i piękna, co odzwierciedla radosny nastrój Tamino (patrz przykładowy zapis nutowy 18).

7 TAMINO

m. Wie stark ist nicht dein Zau - ber - ton, weil

Archi

11

m. hol - - - de Flö - te, hol - de Flö - te durch dein

Przykład nutowy 18

Elementy muzyczne melodii wokalne zdania b (t. 13-16) obejmują elementy melodyczne zdania a, lecz wciąż ich kontrast przewyższa podobieństwa. Tekstura akompaniamentu zmienia się w na tonację główną w takcie 15 i powraca do akordu głównego z dominanty septymowej C-dur w takcie 16. (patrz przykładowy zapis nutowy 19)

11

m. hol - - - de Flö - te, hol - de Flö - te durch dein

14

m. Spie - - len selbst wil - de Tie - re Freu - de füh - len. (spielt)

Fl.

Przykład nutowy 19

Tonacja zdania c (t. 19-24) zmienia się pomiędzy toniką C-dur i G-dur, a funkcja harmoniczna wykorzystuje idealne przejście od dominanty do toniki (patrz przykładowy zapis nutowy 20).

17
Tam. Wie stark ist doch dein

20
Tam. (spielt) Zau - ber-ton, weil hol-de

Fg. Viol.

Przykład nutowy 20

Zdanie b1 jest wariacją i powtórzeniem zdania b. W t. 26-29 wesoły śpiew Tamino nagle ustaje, gdyż Księżę zaczyna niepokoić się o Paminę. Tutaj tonacja warstwy muzycznej zmienia się na c-moll. Natomiast w takcie 29 tonika c-moll przechodzi do subdominanty (patrz przykładowy zapis nutowy 21).

23
Tam. Flö - te durch dein Spiel, hol-de Flö - te durch dein

26
Tam. Spiel selbst wil-de Tie-re Freu-de - doch nur Pa-mi-na, nur Pa-

Archi Va.

cresc. mf p

Przykład nutowy 21

W przykładzie 22 przedstawiono takty 30-33. Po krótkim przejściu między skalą durową i mollową w obrębie tej samej toniki, muzyka powraca do C-dur w takcie 33.

30

n. - mi - na_ bleibt da - von __, nur Pa - mi - na_ bleibt da - von. (spielt)

Ob. Fl.

simile

Przykład nutowy 22

Część B (takty 35-65) składa się z czterech kontrastujących zdań, wśród których melodia czterech taktów zdania d ma formę sekwencji. Na przykład takty 36-37 stanowią wznoszącą o sekundę progresję melodii taktów 35-36. Zdanie d jest splotem faktury akompaniamentu i melodii partii wokalne, tworzącym dialog muzyczny. Faktura harmoniczna akompaniamentu jest progresją akordu rozłożonego (patrz przykładowy zapis nutowy 23).

34

n. Pa - mi - na! (spielt) Pa - mi - na! hō - - re, hō - re mich! - (spielt)

Viol. Ob.

37

Przykład nutowy 23

Melodia zdania e rozwijana jest poprzez dwa skoki w górę o trzy stopnie skali, a funkcją harmoniczną jest ciągły pochód dominanty naturalnego akordu C-dur (patrz przykładowy zapis nutowy 24).



Przykład nutowy 24

Melodia zdania f składa się z melodii fletu Tamino i Papageno. Do Tamino grającego na czarodziejskim flecie dołącza się Papageno, wówczas Księżę zauważa: „Ha, das ist Papagenos Ton”. Obie partie łączą się w muzyczny dialog i są pełne kolorów kojarzących się z baśniami opowydanyimi dzieciom (patrz przykładowy zapis nutowy 25).

Przykład nutowy 25

Zdanie g i koda stanowią punkt kulminacyjny całej arii. Tamino nie przerywając gry na czarodziejskim flecie, po otrzymaniu odpowiedzi Papageno, w miejscu wcześniejszego niepokoju zaczyna odczuwać podekscytowanie. Począwszy od taktu 58 tempo muzyki zmienia się z *Adagio* na *Presto*, a słowa: „Vielleicht führt mich der Ton zu ihr!” powtarzają się wielokrotnie wraz z melodią zdania g, co prowadzi całość do punktu kulminacyjnego. Odzwierciedla to głębokie przekonanie Tamino, że Pamina musi zostać niezwłocznie odnaleziona. Ostatnie takty 65-66 kończą się dominantą septymową w C-dur, po której następuje akord główny (patrz przykładowy zapis nutowy 26).

The image displays a musical score for a vocal and piano ensemble. It is divided into three systems, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano and bass staves). The tempo markings are *Adagio* and *Presto*. The lyrics are in German and Polish. The first system (measures 57-60) shows the vocal line with lyrics: „leicht, viel - leicht - führt mich der Ton zu ihr! führt”. The piano accompaniment features a *ff* *Archi* (piano) section. The second system (measures 61-63) continues the vocal line with lyrics: „mich der Ton zu ihr! führt mich führt”. The piano accompaniment features a *f* *p* (piano) section. The third system (measures 64-67) shows the vocal line with lyrics: „mich der Ton zu ihr. [109]”. The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) section, followed by a *f* (forte) section, and then a *p* *Archi* (piano) section. The tempo marking *Presto* is indicated above the third system.

Przykład nutowy 26

2.2.2.4 Analiza wykonawcza

Aria pojawia się w pierwszym akcie opery, gdy Tamino podsłuchuje, jak Kapłani mówią, że Pamina jest cała i zdrowa. Tamino z radości i ulgi zaczyna grać na czarodziejskim flecie i śpiewa tę arię. Emocje towarzyszące Tamino ulegają dynamicznym zmianom od radości, przez niepokój, aż po silną wiarę. Utwór otwiera wesoła melodia grana przez bohatera na flecie, utrzymana w tempie *Andante* i wyrażająca radość Księcia. Śpiewając pierwszą frazę: „Wie stark ist nicht dein Zauberton”, należy zwrócić uwagę na dokładność rytmu oraz spójność głosu i klarowność tekstu. Autor podczas przygotowań do wykonania tej arii postanowił najpierw przećwiczyć same samogłoski, aż do odnalezienia spójności i jednolitości głosu. Następnie, przeczytał tekst libretto z dodaniem spółgłosek i dyftongów, tak aby uderzenie miary taktu padało na odpowiednie zgłoski. W ten sposób zatroszczył się

o ujednolicenie pozycji głosu z samogłoskami, a przerwy potrzebne do realizacji spółgłosek zredukował do minimum, tak aby brzmieć spójnie i płynnie, przy jednoczesnym zachowaniu czystości fonetycznej.

W części B nastrój Tamino ulega nagłej zmianie. Właśnie wtedy, gdy Tamino jest szczęśliwy, zdaje sobie sprawę, że Pamina nie jest w stanie usłyszeć pięknej melodii fletu, więc nawołuje ją po imieniu przedzierając się przez las. W tym fragmencie należy uchwycić zmiany emocjonalne bohatera. Przy słowach „Doch, nur Pamina bleibt davon” Autor zdecydował się na nieco ciemniejszą barwę głosu. Towarzyszące temu natężenie dynamiczne *piano* zaś wyraża zmartwienie i zaniepokojenie Tamino. W zdaniu f Tamino nie przerywa gry na czarodziejskim flecie i wreszcie otrzymuje odpowiedź Papageno. Jego nastrój w ułamku sekundy zmienia się w podniecenie i ekscytację. Śpiewając: „Vielleicht sah er Pamina schon! Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir!” w rytmie *presto* Autor zdecydował się na zmianę dynamiki z *piano* na *forte*, aby lepiej wyrazić zmianę nastroju Tamino. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na wymowę wyrazu „vielleicht”. Spółgłoskę „v” wymawia się tutaj jako bezdźwięczne [f]. Słowo to zawiera ponadto dwie głoski złożone: „ie” wymiawane jako [i] oraz „ei” wymiawane jako osobne [a] z płynnym przejściem do [i]. „Ch” powinno wybrzmieć jako [ç]. Ostatnia spółgłoska „t” również musi zostać wyraźnie wyartykułowana. Podczas emisji głosu należy zachować spójność barwy, z jednoczesnym zachowaniem poprawności wymowy samogłosek i spółgłosek.

Pod koniec arii tempo muzyki zmienia się z *Adagio* na *Presto*, a barwa muzyki staje się bardziej radosna. Śpiewając „führt mich der Ton zu ihr!” Autor zachował wysoką pozycję głosu, jasną barwę i silne podparcie oddechem, a także, by wyrazić podekscytowanie i determinację Tamino w poszukiwaniu Paminę, zdecydował się na *crescendo*.

2.2.3 Trio *Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehen?*

2.2.3.1 Opis partii wokalne

Trio *Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehen?* pojawia się w drugim akcie opery *Die Zauberflöte*. Akcja utworu rozgrywa się przed wyjazdem Tamino na jego ostatni sprawdzian i jest pożegnaniem trójki postaci: Paminę, Tamino i Sarastro. W tej scenie Pamina jest załamana, boi się, iż straciła Tamino, ponieważ ten nie reaguje na jej rozpaczliwe prośby. Nie rozumie, że Tamino musi milczeć podczas prób, którym jest poddawany. Pamina cierpi z tego powodu. Mądry Sarastro pociesza ją i zapewnia, że Tamino nadal jest jej oddany. To trio jest bogate w emocje: spokój i mądrość Sarastro, ból Paminę oraz determinacja i niezachwiane

zaangażowanie Tamino doskonale splatają się w muzyce.

2.2.3.2 Budowa utworu

Trio to posiada budowę dwuczęściową pojedynczą równoległą. Kompozycja składa się z trzech części: A (t. 1-33), B (t. 34-75) oraz kody (t. 76-78). Utwór utrzymany jest w metrum 2/2, tempie *Andante Moderato* i tonacji B-dur. Budowa utworu wygląda następująco:

Schemat budowy utworu									
Forma dwuczęściowa pojedyncza, równoległa									
Fraza	A			B					Koda
Frazy	a	b	c	d	e	Rozwinięcie	f	Uzupełnienie	
Takty	1-13	14-21	22-33	34-42	43-54	55-58	59-69	70-75	76-78
Tonacja	bB	F	g-bE	C-F	bB	bB	bB-g-bB	bB	

Część A (t. 1-33) składa się z trzech kontrastujących ze sobą fraz o nierównoległej strukturze. Niektóre zdania są krótkie, a niektóre długie. Modulacja tonacji opiera się na relacji pierwszego stopnia.

Tonacja zdania a opiera się na naturalnym B-dur. Poszczególne partie wokalne wymieniają się i następują kolejno po sobie. Faktura akompaniamentu jest ujednolicona, a część górna partii wokalnych przeplatana jest pauzami i interwałami (patrz przykładowy zapis nutowy 27).

9

m. Dein war - ten töd - li - che Ge - fah - ren! -

m. - wah - ren! Die Göt - ter mö - gen mich be -

ar. Die Göt - ter mö - gen ihn be -

p.

Przykład nutowy 27

Melodia wokalna zdania b wybrzmiewa w unisono trzech ósemek rozpoczynających się w piano. Rozpiętość tessitury partii Paminy koncentruje się na środkowym i wysokim

rejestrze. Pojawienie się w melodii Pojawienie się w melodii dźwięku „e” zmienia tonalność utworu z B-dur na F-dur Duet Tamino i Sarastro (t. 17-21) pojawia się w formie homofonicznej dwuczęściowej faktury, a melodia wokalna ma fakturę polifoniczną skonstruowaną zarówno pod względem melodii, jak i rytmu. (patrz przykładowy zapis nutowy 28).

17
m. ein!
m. Der Göt-ter Wil-le mag ge-sche-hen, ihr Wink soll mir Ge-set-ze-
ar. Der Göt-ter Wil-le mag ge-sche-hen, ihr Wink soll ihm Ge-set-ze

Przykład nutowy 28

Na początku zdania c tonacja opiera się na trójdźwięku g-moll, a następnie po takcie 28 zmienia się w kierunku subdominanty bE-dur. Pierwsza część kończy się w t. 25-27 dominantą septymową w g-moll (D7) po której następuje akord toniczny. Część druga kończy się w t. 32-33 podobnym zabiegiem. Patrz przykład 29.

25
Pam. sein, du wür-dest nicht so ru-hig sein.
Tam. Glaub mir, ich füh-le glei-che
Sar. Glaub mir, er füh-let glei-che

Przykład nutowy 29

Część B (t. 34–75) pod względem całkowitej długości trwania jest znacznie obszerniejsza niż część A. Zdanie d to punkt wyjścia dla melodii wokalne partii Sarastro, która następnie naśladuje i kontrastuje z poprzedzającymi ją partiami Tamino i Paminy. Relacja pomiędzy partiami jest od siebie oddalona o trzy bądź sześć stopni skali. Melodia partii wokalne

Paminy i Tamino w t. 38-41 jest opadającą progresją drugiego stopnia z t. 34-37 (patrz przykład 30).

33 PAMINA

Wie bit - ter sind der Tren - nung Lei - den!

sein. Wie bit - ter sind der Tren - nung Lei - den!

sein. Die Stun - de schlägt, nun müsst ihr schei - den, die Stun - de

Ob., Fg.

37

wie bit - ter sind der Tren - nung Lei - den!

wie bit - ter sind der Tren - nung Lei - den! Pa - mi - na,

schlägt, nun müsst ihr schei - den! Ta - mi - no muss nun wie - der

Fg. I

Przykład nutowy 30

Tonacja muzyczna zdania e ulega zmianie na B-dur. Partia wokalna Tamino (t. 43-47) obraca się wokół motywu głównego składającego się z trzech ósemek w piano. Ucieleśnia to ujednolicenie materiału muzycznego (patrz przykładowy zapis nutowy 31).

41

Ta - mi - no muss nun wirk - lich fort! Ta -

ich muss wirk - lich fort! wirk - lich fort! Wie bit - ter sind der Tren - nung

fort! wie - der fort! Die Stunde schlägt, nun müsst ihr schei - den, Ta - mi - no

Ob.

Archi



Przykład nutowy 31

Na końcu zdania f faktura akompaniamentu fortepianowego zmienia się z formy interwałowej na formę akordu harmonicznego, jednocześnie na końcu dodano rozwinięcie, które następuje po idealnym zakończeniu zdania f. Powtórzenie materiału muzycznego zdania f prowadzi muzykę do spokojnego zakończenia (patrz przykładowy zapis nutowy 32).

Przykład nutowy 32

2.2.3.3 Analiza wykonawcza

Utwór ten pojawia się w drugim akcie, gdy Tamino przechodzi ostatnią próbę. Jest to pożegnalne trio Sarastro, Pamily i Tamino, które maksymalnie eksploruje artystyczny urok ansamblu. Kompozytor pokazał w nim przemiany wewnętrzne oraz wzloty i upadki emocjonalne trzech różnych bohaterów. Pamina przywiązawszy się do Tamino, bała się, że już nigdy nie ujrzy go żywego. Towarzysząca jej warstwa muzyczna rozpoczyna się z ekscytacją na widok Księcia, lecz później zmienia się w niepokój i smutek. Muzyka jest powolna i ciężka, a jej opadające nuty odzwierciedlają niepokój i niechęć Pamily i Tamino do rozłąki. W tym momencie Tamino dojrzał do przemiany z młodzieńca w prawdziwego mężczyznę. Jest w pełni gotowy stawić czoła wyzwaniom i próbom, aby tylko być z Paminą.

Sarastro natomiast to zupełnie odrębna i odmienna postać. Jest pewien, że przezwycięży trudności i zakochani wkrótce ponownie się spotkają. To właśnie charakterystyka ansamblu pozwala na jednoczesne pokazanie wnętrza i emocji trzech postaci, co dodatkowo rozwija i pogłębia dramaturgię muzyki.

W części A Pamina pogrążona jest w bólu z powodu rychłej rozłąki z ukochanym. Nie wie, czy uda jej się ponownie spotkać go żywego. Jednak aby dotrzymać obietnicy, Tamino może jedynie znosić swoje własne cierpienie i wyprzeć się wewnętrznie, na czas próby, swej miłości. W partii wokalne należy wyrazić niechęć Tamino do opuszczenia Paminy, ale także pokazać jego lojalność i determinację w stawianiu czoła wyzwaniom. Śpiewając „Die Götter mögen mich bewahren!” należy zwrócić uwagę na staranne wykonanie ozdobników i rytm synkopowany. Na słowach „glaub mir, ich fühle gleiche Triebe, werd' ewig dein Getreuer sein!” Należyte podparcie oddechem pozwala wykonać crescendo wyrażające determinację Tamino w sprostaniu wyzwaniu. Jednocześnie śpiewając to zdanie należy zwrócić uwagę na koordynację z partią Sarastro, realizując misterną mozartowską fakturę splecionych kunsztownie głosów.

W części B Sarastro ponagla rozstanie zakochanych. Począwszy od taktu 35 Tamino i Pamina łączą się w unisono wyrażającym niechęć do rozstania. Całość tworzy pełen dramaturgii efekt. We fragmencie „wie bitter sind der Trennung leiden! Pamina, ich muss wirklich fort!” melodia Tamino opada, niczym smutne westchnienie. Ból z powodu rozłąki odczuwany przez Tamino powinien zostać wyrażony poprzez zmiany tonu mowy, barwy głosu, a także natężenia dynamicznego. Na zakończenie w takcie 65, „kehre, kehre wieder!” należy zwrócić uwagę na precyzję realizacji zadanego rytmu, tak aby dobrze dopasować głos do partii Paminy. Dynamika *piano* i oznaczenia *legato* widniejące na partyturze wskazują na konieczność zapewnienia ciągłości śpiewu. Tutaj Autor zaśpiewał szybko spółgłoski wypadające przed samogłoskami, tak aby zapewnić jednolitą pozycję głosu przy sylabach, na które pada mocniejsza miara taktu. Pozwoliło mu to także na zminimalizowanie przerw między spółgłoskami i samogłoskami, czego efektem był bardziej spójny i gładki głos. Śpiewając zakończenie „lebe wohl!”, Autor wyraził cierpienie Tamino za pomocą tonu głosu oraz dynamiki *piano*.

2.2.4 Kwartet *Tamino mein, o welch ein Glück!*

2.2.4.1 Opis partii wokalne

Kwartet *Tamino mein, o welch ein Glück!?* pojawia się w drugim akcie opery *Die*

Zauberflöte. Jego bohaterami są Tamino, Pamina i towarzyszący im dwaj Zbrojni. Akcja tej sceny rozgrywa się w Świątyni Mądrości. Dwaj Zbrojni uprzedzają Tamino, że tylko ci, którzy pokonają strach przed śmiercią, zostaną oświeceni. Tamino nie bojąc się umrzeć, odważnie przystępuje do próby. Pamina widząc determinację Księcia do poddania się tak niebezpiecznym próbom, decyduje się podążyć razem z nim bez względu na ryzyko. Wręcza Tamino tytułowy czarodziejski flet i razem z nim poddaje się ostatniej próbie ognia i wody. W momencie gdy wspólnie przygotowują się do tego wyzwania u ich boku pojawia się dwóch Zbrojnych, którzy za pośrednictwem śpiewu upominają ich o potęgę miłości i prawdy, a także znaczeniu odwagi i niezłomności ducha. Ten kwartet to kluczowy moment w całej operze, ponieważ właśnie ta interakcja między Tamino i Paminą uwypukla motyw miłości, zaufania i wzajemnego wsparcia, a ich podróż ku oświeceniu osiąga tutaj swój punkt kulminacyjny.

2.2.4.2 Budowa utworu

Kwartet ten ma budowę trzyczęściową pojedynczą równoległą. Kompozycję można podzielić na trzy odrębne części: A (t. 278-306), B (t. 307-330), C (t. 331-352) oraz kodę (t. 353-361). Utwór utrzymany jest w metrum 3/4 i tempie *Andante*, a schemat jego budowy przedstawia się następująco:

Schemat budowy utworu												
Forma trzyczęściowa pojedyncza, równoległa												
Fraza	A					B			C			Kod a
Frazy	Wstęp	Łącznik	a	Łącznik	b	c	d	e	f	g	Rozwinięcie	
Takty	278-285	286-289	290-297	298	299-306	307-314	315-324	325-330	331-339	340-348	349-352	353-361
Tonacja	F					C	g	C	F			

Część A (t. 278-306) składa się z dwóch równoległych zdań połączonych łącznikiem. We wprowadzeniu, melodie partii Paminy i Tamino są do siebie zbliżone, a dwójka bohaterów wchodzi ze sobą w muzyczny dialog, co stanowi zwiastun dla całego utworu. Natomiast

faktura akompaniamentu łącznika składająca się z akordów harmoniczných zwiastuje nadejście tematu (patrz przykładowy zapis nutowy 33).

Przykład nutowy 33

Zdanie a ma postać rozmowy dwójki bohaterów. Melodia tematu muzycznego jest żywa, a w przebiegu poziomym składa się głównie ze skoków. W t. 297 kończy się półkadencją od k46 do dominanty (patrz przykład 34).

Przykład nutowy 34

Motyw początkowy zdania b o budowie dwutaktowej rozpoczyna się ósemką w piano, a kończy w takcie 306 ciężką dominantą kwintową i sekstową w F-dur. Jednocześnie służy to jako dominanta C-dur i akord pośredni do zmiany tonacji z F-dur na C-dur. (patrz przykładowy zapis nutowy 35)

306

m. sein. Spiel du die Zau-ber - flö-te an_, sie schüt-ze uns auf_ uns-rer_ Bahn. Es

Ob.

Archi

Przykład nutowy 35

Część B składa się z trzech kontrastujących ze sobą zdań, których zmiany tonalne są stosunkowo złożone. Zakres partii wokalne dla zdania c rozwija się od g' oktawy razkresłej do a'' oktawy dwukresłej, skupionych w obrębie nony wielkiej. (patrz przykładowy zapis nutowy 36)

306

m. sein. Spiel du die Zau-ber - flö-te an_, sie schüt-ze uns auf_ uns-rer_ Bahn. Es

Ob.

Archi

Przykład nutowy 36

Pojawienie się dźwięków es i fis w zdaniu d powoduje zmianę tonacji na g-moll, zaś powrót do f w t. 322, w akompaniamencie zmienia tonację na naturalny B-dur. (patrz przykładowy zapis nutowy 37)

315
m. schnitt in ei - ner Zau-ber-stun - de mein Va-ter sie aus tiefs-tem Grun-de der

320
m. tau-send-jähr'-gen Ei-che aus bei Blitz und Don - ner - Sturm und Braus. - Nun

Fg.
Fiat
fp
p Arch.

Przykład nutowy 37

Melodia wokalna zdania e wykorzystuje dźwięk b oktawy razkreślnej jako dźwięk podstawowy, a linia melodyczna fałuje w górę i w dół. (patrz przykładowy zapis nutowy 38)

325
Pam. komm und spiel die Flö-te an! Sie lei-te uns_ auf_ grau-ser Bahn. Wir wan-deln durch des

Tam. TAMINO Wir wan-deln

1. g.M. 1. GEHARNISCHTER MANN Ihr wan-delt

2. g.M. 2. GEHARNISCHTER MANN Ihr wan-delt

Fg.
Archi

Przykład nutowy 38

Część C (t. 331-352) składa się z dwóch kontrastujących ze sobą zdań i jednego rozwinięcia. Zarówno zdanie f, jak i zdanie g wykonywane są przez cztery partie wokalne jednocześnie, co doprowadza utwór do kulminacji. Cztery partie wykonywane są nie tylko w kontrastujących formach polifonicznych, jak np. w przypadku melodii wokalne Tamino w zdaniu f i melodia wokalna Pamininy w zdaniu g, ale zachodzi między nimi również relacja w płaszczyźnie równoległej. Melodie górna i dolna obu partii następują w harmonijnym od siebie odstępnie,

jak na przykład melodia Tamino i melodia Zbrojnego w zdaniu g. Koda kończy utwór akordem septymowym F-dur. (patrz przykładowy zapis nutowy 39)

333

Pam. To - - nes Macht froh durch des To - des düs - tre Nacht.

Tam. durch_ des To - nes Macht froh_ durch des To - des düs - tre Nacht. Wir

1.g.M. durch_ des To - nes Macht froh durch des To - des düs - tre Nacht.

2.g.M. durch_ des To - nes Macht froh durch des To - des düs - tre Nacht.

340

1.m. Wir wan - deln durch_ des To - nes Macht froh_ durch des To - des

2.m. wan - deln durch des To - - nes Macht froh durch des To - des

.M. Ihr wan - delt durch_ des To - nes Macht froh_ durch des To - des

.M. Ihr wan - delt durch_ des To - nes Macht froh durch des To - des

Fl. II

Przykład nutowy 39

2.2.4.3 Analiza wykonawcza

Kwartet *Tamino mein, o welch ein Glück!?* pojawia się w drugim akcie opery, kiedy to Tamino i Pamina spotykają się przed drzwiami świątyni i wspólnie poddają się próbie wody i ognia.

Subtelność wyrażona za pomocą akordów cząstkowych i dynamiki sugeruje, aby utwór rozpocząć od delikatnych, pastelowych barw, odzwierciedlających miłość Tamino do Paminy. Oznaczenie *legato* i skoki interwałowe zdania „Pamina mein! O welch ein Glück!” wymagają od śpiewaka dobrego podparcia oddechem i utrzymania wysokiej pozycji głosu. Konieczne jest tutaj również wzmocnienie ekspresji emocjonalnej oraz podkreślenie radości Tamino. Należy zwrócić szczególną uwagę na wyraźną wymowę spółgłosek na końcu słowa „Glück”. Akordy harmoniczne i melodia łączników oddają podniosły nastrój. Śpiewając „Hier sind die Schreckensporten, Die Noth und Tod mir dräun”, należy ukazać determinację Tamino, stawiającego czoła próbom, które mogą zakończyć się dla niego śmiercią. Dlatego też Autor podczas swojego wykonania zwrócił szczególną uwagę na podparcie oddechem, otwarcie aparatu głosowego i utrzymanie wysokiej pozycji głosu, a także zastosowanie dynamiki *forte* oraz wyczucie językowe. W części B to partia wokalna Paminy „gra pierwsze skrzypce”. Trzymając Tamino za rękę objaśnia mu działanie *czarodziejskiego fletu*, a także upomina go, że tylko siła miłości może doprowadzić ich w kierunku oświecenia.

W części C zarówno zdanie f, jak i zdanie g wykonywane są jednocześnie przez cztery partie wokalne, dlatego też należy zwrócić uwagę na spójną współpracę pomiędzy śpiewakami. Partia Tamino w zdaniu f i partia Paminy w zdaniu g „Wir wandeln durch des Tones Macht Froh durch des Todes düstre Nacht” tworzą formę polifoniczną, dlatego podczas ich wykonywania należy zwrócić uwagę na dokładność rytmu, precyzję intonacyjną, ale też barwową. Faktura akompaniamentu ulega zmianie w płynną harmonię czterech partii, a melodia warstwy muzycznej staje się bardziej gładka i spójna. Większość dźwięków melodii znajduje się w pobliżu *passaggio* głosu tenora, a melodia z dużym skokiem interwałowym szóstego stopnia przeplata się pomiędzy obiema partiami. Śpiewając tę część, Autor poszukiwał odczuć przypominających „pół ziewnięcie”, które pomogły mu osiągnąć właściwe rozluźnienie gardła. Na tej podstawie zwrócił również uwagę na podparcie oddechem, utrzymanie właściwej pozycji przepony i wysokiej pozycji głosu. Śpiewając, wykorzystał oddech do płynnego wyartykułowania tekstu libretto w *legato*, zakończywszy utwór spokojnym i naturalnym tonem.

2.2.5 Duet *Wir wander durch Feuersgluten!*

2.2.5.1 Opis partii wokalne

Opis partii wokalne: Duet *Wir wander durch Feuersgluten!* pojawia się krytycznym momencie drugiego aktu *Die Zauberflöte*, kiedy Tamino i Pamina wspólnie stawiają czoła ostatecznej próbie ognia i wody. Dzięki melodii granej na czarodziejskim flecie, para bez szwanku przechodzi próbę. Po jej zakończeniu Kapłani wiwatują i wychwalają ich odwagę i determinację. Ten niezwykle poruszający duet symbolizuje zwycięstwo nad siłami ciemności i zapoczątkowanie ery jasności i światła, a także dostąpienie oświecenia i mądrości. Ponadto stanowi podsumowanie wątków poruszanych w operze takich jak miłość i triumf dobra nad złem.

2.2.5.2 Budowa utworu

Duet ma budowę dwuczęściową pojedynczą równoległą. W utworze można wyodrębnić trzy osobne części: wstęp (t. 362-371), część A (t. 372-377), łącznik (t. 378-387), część B (t. 388-407) oraz kodę (t. 408-412). Utwór utrzymany jest w metrum 4/4, tempie *Adagio* i tonacji C-dur. Utwór zbudowany jest w następujący sposób:

Schemat budowy utworu							
Forma dwuczęściowa pojedyncza, równoległa							
Fraza	Wstęp	A	Łącznik	B			Koda
Frazy		A		Wprowadzenie	b	c	
Takty	362-371	372-377	378-387	388-389	390-396	397-407	408-412
Tonacja	C-dur						

Wstęp (t. 362-371) to solo na flecie, którego linia melodyczna jest poruszająca i żywa. Wykorzystano w niej kropki, rytm synkopowy i grupy złożone z trzydziestodwójek i sześćdziesięcioczwórek, a także artykulację staccato. Część akompaniamentu poniżej linii melodycznej opiera się głównie na akordach harmonicznym, a funkcja harmoniczna to prosta, naprzemienna progresja akordów tonicznym i dominantowym. (patrz przykładowy zapis nutowy 40)



Przykład nutowy 40

Część A (t. 372-377) stanowi jedno spójne zdanie, wykorzystujące imitację rytmu. Każdy takt rozpoczyna się od ósemki w piano, który następnie w synkopowanym rytmie przechodzi w grupy drobniejszych nut. Jednocześnie, obie partie wokalne pozostają względem siebie równoległe (patrz przykład 41).

Przykład nutowy 41

Materiał muzyczny łącznika (t. 378-387) wykorzystuje materiał ze wstępu i powtarza melodię. (patrz przykładowy zapis nutowy 42)

377

n. wie er es im Feu-er war.

(TAMINO bläst; man sieht sie hinuntersteigen und nach einiger Zeit wieder heraufkommen; sogleich öffnet sich eine Türe; man sieht einen Eingang in einen Tempel, welcher hell beleuchtet ist. Eine feierliche Stille. Dieser Anblick muss den vollkommensten Glanz darstellen. Sogleich fällt der Chor unter Trompeten und Pauken ein. Zuvor aber:)

n. wie er es im Feu-er war.

380

383

Przykład nutowy 42

W części B (t. 388–407) między dwoma zdaniami występuje silny kontrast. We wprowadzeniu (t. 388-389) wykorzystano materiał muzyczny tematu ze zdania a części A i zmieniono tempo na *Allegro*. Zdanie b jest ansamblem. Cztery partie wokalne eksponowane są w formie homofonicznej i o tym samym rytmie. Melodia wokalna przebiega równolegle w pionie, podczas gdy progresja harmonii składa się z naprzemiennych akordów dominanty i toniki. Zdanie kończy się pauzą w taktie 396 (patrz przykład 43).

Przykład nutowy 43

Zdanie c stanowi punkt kulminacyjny utworu. W taktach 397-400 możemy zaobserwować imitację partii wokalne w formie polifonicznej, która zmienia się w ansambl homofoniczny. Najbardziej zasługującymi na uwagę taktami tego fragmentu są 402 i 405: aby uniknąć stagnacji melodii muzycznej, gdy partia melodii wokalne zatrzymuje się na dłuższą pauzę, partia akompaniamentu uzupełnia tę lukę szybko płynącymi grupami szesnastkowymi (patrz przykład 44).

Przykład nutowy 44

2.2.5.3 Analiza wykonawcza

Duet *Wir wander durch Feuersgluten!* pojawia się krytycznym momencie drugiego aktu *Die Zauberflöte*, kiedy Tamino i Pamina wspólnie stawiają czoła ostatecznej próbie ognia i wody. Dziesięciotaktowy wstęp do duetu składa się z rytmicznej melodii granej na czarodziejskim flecie. Naprzemienna progresja toniki i dominanty w C-dur sprawia, że muzyka jest zwięzła i przejrzysta, dzięki czemu wprowadza publiczność w tajemniczą,

lecz harmonijną atmosferę.

Rytm i tempo obu partii duetu w części A musi zostać ujednolicone. Należy również zwrócić uwagę, iż każda fraza wznosi się od dynamiki piano na ósemkach. Przy słowach “Wir wandelten durch Feuergluthen, bekämpften muthig die Gefahr”, melodie muzyczne obu partii (Tamino i Pamina) przebiegają względem siebie równolegle. Podczas swojego wykonania, Autor zwracał szczególną uwagę na spójność rytmu, barwy i tempa, przy jednoczesnym utrzymaniu spójności frazowania. Pauzy posłużyły mu jako okazja do wzięcia oddechu i wymiany powietrza w płucach, jednakże dopasowywał je do oddechu śpiewaczki wcielającej się w rolę Paminę. Materiał muzyczny łącznika pochodzi ze wstępu. Melodia powtarza się. Zastosowanie łącznika daje wystarczająco dużo czasu na podgrzanie emocji przed nadchodzącym w części B punktem kulminacyjnym.

To moment kiedy Tamino i Pamina razem stawiają czoła próbie. Miłość dodaje im odwagi do pokonania trudności, a czarodziejski flet pozwala przejść próbę ognia i wody. Śpiewając “Ihr Götter, Welch ein Augenblick! Gewähret ist uns Isis Glück” należy zwrócić uwagę na wyraźną wymowę spółgłosek na końcu słów „Augenblick” i „Glück”. Autor chcąc w swoim wykonaniu wyrazić ciężko wywalczony triumf Tamino zdecydował się na bogatą ekspresję emocji, zdecydowaną artykulację oraz dynamikę forte. Tamino i Pamina pokonują ciemność i witają światło, zyskując radość wynikającą z mądrości i oświecenia.

Koda to ansambl, którego tempo ulega zmianie z *Adagio* na *Allegro*. Prawie w całej kodzie zastosowano dwutaktowe nuty z kropkami, co nadało jej bardziej dynamicznego wyrazu. Linie melodyczne są niemal w całości skierowane w górę, co w pełni wyraża entuzjazm Kapłanów. Wszystkie partie wokalne ansamblu są wykonywane niemal jednocześnie, z bogatymi i doskonałymi efektami harmonicznymi oraz rygorystycznym układem harmonicznym. Kapłani wiwatują na cześć zwycięstwa Tamino i Paminę, wychwalają ich odwagę, siłę i wytrwałość oraz zapraszają do świątyni na uroczystość. Oprawa muzyczna tego fragmentu przebiega w pogodnej i radosnej atmosferze.

2.3 Analiza postaci Księcia Tamino

2.3.1 Miejsce księcia Tamino w operze *Die Zauberflöte*

Główny bohater opery *Die Zauberflöte*, Tamino, jest obecny w całości rozwoju fabuły. Jest jedynym wątkiem łączącym wszystkie postacie, a także ważnym elementem napędzającym rozwój akcji.

W pierwszym akcie opery, Tamino jest ścigany przez wielkiego węża w lesie. Uratowany przez trzy Damy, po zobaczeniu portretu Paminę, Tamino postanawia ją odnaleźć i uwolnić z (jak się okaże rzekomej) niewoli Sarastro. W drugim akcie fabuła ulega znacznemu zwrotowi: Królowa Nocy, wcześniej postrzegana przez Tamino jako "sprawiedliwa", okazuje się „czarnym charakterem”, z kolei „demoniczny” Wielki Kapłan Sarastro okazuje się być człowiekiem prawym. Odkrywając prawdę u bram majestatycznej świątyni, Tamino decyduje się poddać testowi Sarastro, aby służyć Dobru i spędzić resztę życia z ukochaną Paminą.

Mozart przypisał Tamino cechy charakteru takie jak dobroć, czystość, determinacja, odwaga, oraz zdolność do poświęcenia w imię miłości, ale też swego rodzaju naiwność i łatwowierność. Jego decyzje są kluczowe dla rozwoju akcji.

2.3.2 Analiza charakterologiczna postaci Księcia Tamino

Die Zauberflöte posiada unikalne znaczenie w kontekście społecznym swoich czasów, a zawarta w nim idea społecznego współdziałania sprawia, że główne postacie stają się odbiciem ówczesnej rzeczywistości. Tamino stanowi symbol protektora loży masońskiej, stając się wzorem piękna i dobroci. Mozartowska koncepcja opery-singspiela odzwierciedla jego wiarę w szlachetne ideały duchowe, a jego poszukiwanie miłości i wiary stało się głównym impulsem twórczym. W ówczesnym kontekście społecznym, opera ta propagowała idee masońskie i przesłanki do przemian społecznych. Artystyczne piękno jego postaci widoczne jest nie tylko w jego symbolicznym znaczeniu, ale przede wszystkim w pełnym wyrazu dramatycznym wykonaniu.

W operze tej postać Tamino została obdarzona wieloma tożsamościami - jest on księciem, wybawcą, przeciwnikiem mrocznych sił wreszcie kapłanem. Już w pierwszym akcie widzimy, że jest on przystojnym, młodym księciem arystokratą. W rozmowie z Trzema Damami można odczuć jego naiwność, brak doświadczenia i prostotę myślenia. Następnie twórca, poprzez wątek miłości Tamino do Paminę oraz jego podróż i próby razem z Papageno ukazuje jego odwagę, zdecydowanie i niezłomność charakteru, co stanowi kolejną odsłonę jego wizerunku. Kulminacją pierwszego aktu jest moment, kiedy Tamino gra na magicznym flecie w świątyni, przeżywając wewnętrzny konflikt, kiedy to jego naiwność i dobroć zderzają się z rzeczywistością. Stanowi to zapowiedź przemiany jego charakteru w drugim akcie. W drugim akcie głównym wątkiem są, wyznaczone mu przez Sarastro, próby i rozwój wątku miłosnego między nim a Paminą. Fabuła rozwija się krok po kroku, co powoduje stopniowe doskonalenie charakteru Tamino. Przez to doświadczenie przekształca się on z niewinnego,

niedoświadczonego księcia w stanowczego i zdeterminowanego bohatera, nieustraszonego i nieugiętego wobec trudności. Po wielu próbach Tamino w końcu wchodzi do Sali Braterstwa i Mądrości, a opera kończy się ukaraniem sił ciemności. Kreacja wizerunku postaci Tamino następuje w sposób dynamiczny, przebiega jasno i logicznie. Można powiedzieć, że jego wizerunek, jako jednego z głównych bohaterów opery należy niewątpliwie do najpiękniejszych kreacji wizerunkowych postaci w operach Mozarta.

W operze arie Tamino nie są wcale największą atrakcją. To właśnie charakterystyka postaci decyduje o jej artystycznym wizerunku - melodia w stylu niemieckich pieśni artystycznych misternie połączona z arią w tradycyjnym włoskim stylu, o silnej charakterystyce lirycznej, a jednocześnie stylu czystym i pełnym subtelności.²⁶

Partia Tamino, jako postaci pozytywnej pełna jest lirycznych motywów w stylu włoskim. Motywów, w których odczuć można czystą miłość, poczucie sprawiedliwości oraz radość, które przepełniają serce księcia, ale też wyrażają jego arystokratyczną elegancję i przyrodzoną szlachetność.

2.3.3 Analiza wizerunku muzycznego postaci Księcia Tamino

W partii Tamino są cztery duety, trzy recytatywy oraz dwie arie.

Duety stanowią największą część i służą głównie rozwojowi fabuły i napędzania rozwoju akcji. Recytatywy również służą kreacji wizerunku postaci. Na przykład konfliktowe recytatywy w świątyni wyraźnie przedstawiają Tamino jako człowieka odważnego, nie bojącego się władzy. Dwie arie Tamino, oprócz pełnienia roli w rozwoju fabuły, służą głównie do kreowania cech charakterystycznych postaci i odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu wizerunku Tamino.

Pod względem muzycznym, Mozart głównie wykorzystał tu motywy o charakterze wznoszącym i opadającym, co stanowi główną cechę obu tych arii. Delikatne połączenie melodii i tekstu ucieleśnia obraz baśniowego księcia. Falowanie emocji i ich wahania odzwierciedlają głównie duże skoki. Melodia muzyki unosi się głównie w wyższej średnicy, stanowiąc doskonały sprawdzian, jak zawsze u Mozarta, sprawności wokalne w obszarze dźwięków przejściowych, ukazując wizerunek żywego młodzieńca pełnego poczucia sprawiedliwości.

²⁶ Daniel Heartz., *Mozart's Operas* [M]. University of California Press, 1992, str.167

Muzyka, co oczywiste, odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu wizerunków postaci operowych. Charakterystykę swoich postaci operowych Mozart wyrażał poprzez muzykę, której najważniejszą cechą jest integracja różnych elementów muzycznych, takich jak włoska opera seria, opera komiczna i muzyka religijna. W *Die Zauberflöte* liryczne arie włoskie i melodie w stylu niemieckim nadają wizerunkowi Tamino cech wyjątkowości. Połączenie tych dwóch różnych stylów pozwala nie tylko na kreację wyjątkowych wizerunków postaci, lecz także ukazuje bardzo osobiste cechy muzyczne stylu Mozarta²⁷.

W kształtowaniu wizerunku Tamino decydującą rolę odegrały także arie. Ze względu na podstawowy charakter postaci, jakim jest oparcie na prostocie i życzliwości, Mozart kształtując jego muzyczny wizerunek oraz teksty, posługiwał się przeważnie nieskomplikowanym, naturalnym językiem muzycznym; bardzo subtelnym, o stosunkowo językowej melodii; Użycie recytatywu odgrywa rolę w podkreślaniu konfliktu, a także w przedstawianiu impulsywnych i czynników. W pierwszym akcie, gdy Tamino widzi Paminę, śpiewa liryczną arię, ukazującą wewnętrzne uczucia niewinnego księcia, torując drogę do rozwoju całego przedstawienia, a prosty styl muzyczny i język w pełni pokazują charakterystykę postaci.²⁸ Duety, ale też w ogóle ansamble, odgrywają bardzo ważną rolę w operach Mozarta. Poprzez emocjonalną komunikację bohaterów, dramatyczne wątki w muzyce i żywe kreacje bohaterów pozwalają sztuce osiągnąć odpowiedni poziom konfliktu. Kompozytor osiągnął mistrzostwo w posługiwaniu się nimi. Często pojawiają się w rozwinięciu, a także kulminacyjnym momencie fabuły, żywo przedstawiając różne muzyczne emocje oraz stany psychiczne bohaterów. Jednocześnie różne relacje między postaciami zostają wyrażone poprzez połączenie różnych głosów.²⁹ Częste wykorzystanie duetów (i w ogóle ansambli) odgrywa kluczową rolę w rozwoju fabuły. Wyraźnie ukazują one wizerunki postaci, zwłaszcza w kilku punktach kulminacyjnych, gdzie duet oddaje emocje postaci i prezentuje konflikty dramatyczne w sposób niemożliwy do oddania w innej formie, tworząc niezwykle efekt dramatyczny. Połączenie recytatywu, arii i duetu nie tylko ukazuje konflikty dramatyczną, ale także pełni rolę uzupełnienia i rozwinięcia kreacji charakterologicznej postaci. Te trzy formy doskonale oddają wahania emocji oraz osobowość

²⁷ Chen Lei 陈雷, *Badania nad urokiem artystycznym Tamino, bohatera opery Die Zauberflöte* (歌剧《魔笛》男主人公塔米诺艺术魅力探究)[D], Nanjing Yishu Xueyuan 2007

²⁸ Wu Ruirui 吴睿睿, *Analiza muzyczna opery Die Zauberflöte*(歌剧“魔笛”音乐解析) [M], Huadong Shifan Daxue Chubanshe, Szanghaj 2011: 2-273 str. 79

²⁹ Wang Cizhao 王次昭, *Mozart—mistrz muzyki klasycznej*(莫扎特—古典音乐大师)[M], Renmin Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 1998, str.197

Tamino. Charakterystyczne cechy bohatera, odwaga, determinacja i wierność w miłości, są doskonale ukazane, a jednocześnie, lekkie melodie doskonale wyrażają emocje postaci.³⁰

2.3.4 Styl wokalny Księcia Tamino

Wiele XVIII-wiecznych męskich ról operowych charakteryzowało się stylem lirycznym, zwłaszcza te z oper Mozarta, a jednym z przykładów jest właśnie partia Tamino. W roli Tamino można dostrzec podstawowe cechy charakterystyczne dla tenora lirycznego, choć oczywiście posiada on również swoje unikalne cechy nadane mu przez Mozarta.³¹

2.3.4.1 Podstawowe cechy tenora lirycznego

W XVIII wieku kastraci nadal występowali na scenie, jednak stopniowo zaczynali z niej znikać, a starsi z nich przejęli role pedagogów, kształcąc wielu ówczesnych tenorów. Wyszkołenie przez nich śpiewacy potrafią śpiewać z lekkim rezonansem głowowym, ale i dźwięcznym falsetem, z łatwością wchodząc w bardzo wysokie rejestry, zakres ich głosów zawiera się pomiędzy oktawą razkreślną i oktawą dwukreślną, sięgając pierwszych stopni oktawy trzykreślniej (c1-c3). Określa się ich jako tenorów lirycznych. "Tenor liryczny charakteryzuje się jasnością barwy, płynnością oddechu, pięknem i delikatnością dźwięku, oraz bogactwem ekspresji wokalne. Rola młodego naiwnego mężczyzny, takiego jak czysty w sercu książę, naiwny poeta, romantyczny chłopak, jest odpowiednia dla tenorów lirycznych w operach Mozarta"³². Oprócz czysto romantycznego księcia Tamino w *Die Zauberflöte*, inne role lirycznego tenora w operach Mozarta to młody żołnierz Ferrando w *Così fan tutte* oraz cicha, szlachetna i dobroduszna postać młodego mężczyzny Ottavio w *Don Giovanni*. Wszystko to są role posiadające podstawowe cechy charakterystyczne dla tenora lirycznego, jednak jako postacie stworzone przez Mozarta, noszą one swoje indywidualne cechy i wyjątkowy styl Mozarta, który nadał im bardzo różne charaktery i osobowości.

³⁰ Xie jianwei 谢建伟, *O cechach artystycznych oper Mozarta* (论莫扎特歌剧的艺术特色)[J], Yinyue Chuangzuo, pekin 2008

³¹ Li Jinwei 李晋玮, *Dydaktyka wokalna Shen Xianga* (沈湘声乐教学艺术), Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 2008, str. 231

³² Qian Yuan 钱苑, Lin Hua 林华, *Wprowadzenie do opery* (歌剧概论), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2003, str. 96

2.3.4.2 Analiza stylu wokalnego postaci Tamino

Partia muzyczna Tamino w tej operze jest prosta i naturalna, co wskazuje, że Mozart kreując muzykę dla tej postaci pamiętał o podstawowych cechach jego charakteru, czyli prostocie myśli i dobroci serca. Dlatego śpiewając partię Tamino, musimy potrafić nie tylko zachować ale i wyeksponować jej charakterystyczny styl. Wymaga to od wykonawcy nie tylko dobrego opanowania techniki wokalne tenora lirycznego i posiadania cech, o których wspomniano powyżej, lecz także czystego brzmienia, zrównoważenia w ekspresji emocjonalnej, precyzyjnego i klarownego rozpoczynania fraz, płynnego i miękkiego przechodzenia między rejestrami, a także umiejętności wykorzystania mimiki i gestykulacji w grze scenicznej. To jest podstawowy styl wokalny partii Tamino.³³

Mozart stworzył dla Tamino muzykę niezwykle ekspresyjną i charakterystyczną, do której wykonania potrzebna jest doskonała technika wokalna i kompetencje muzyczne, aby dobrze wykreować tę postać. W zależności od tego jakie aspekty charakteru Tamino, jakie emocje chcemy wyeksponować należy dobierać adekwatne środki wokalne. Emocje takie jak gniew i ekscytacja, wymagają większego wolumenu i bogatszego rezonansu, mocnego i stanowczego oddechu. Ekspresja emocji bólu lub zaniepokojenia wymaga większego udziału rezonansu głowowego. Należy śpiewać delikatnie i łagodnie, przy stabilnym wsparciu oddechowym i z rezonansem głowowym. Ekspresja czystej miłości wymaga harmonijnie zrównoważonego głosu, przy jednoczesnym stabilnym wsparciu oddechowym, z użyciem rezonansu głowowego, w celu osiągnięcia jasnej i bogatej barwy. Aria miłosna *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* oraz recytatyw Tamino i Kapłana Świątyni to dwa fragmenty kreujące wizerunek emocjonalny Tamino - jego niewinność, podniecenie, złość, stratę i ból. Poniżej przedstawiamy analizę interpretacji tych dwóch fragmentów.

Aria miłosna *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*

Ten utwór przedstawia emocje Tamino w obliczu miłości, ukazując jego radość i ekscytację. Wszystko to jest spowodowane jego prostym i uczciwym charakterem. Ambitus to przedział między f razkreślnym i a dwukreślnym, przy czym tessitura utworu to wyższa średnica. Wykonanie wymaga pełnego emocji nastroju, stabilnego oddechu oraz spójnego i dobrze

³³ Liu gongkai 刘公凯, *Eksploracja artystycznej fascynacji Tamino w Die Zauberflöte* (《魔笛》中男主人公塔米诺艺术魅力探究)[J], Huanghe Zhisheng, 2015

kontrolowanego brzmienia. Wymagana jest czysta, jasna i delikatnie mocna barwa oraz miękka i płynna artykulacja.

Niemiecki tenor Fritz Wunderlich, wcielając się w rolę Tamino, stworzył postać godną miana wzorca. Jego barwa głosu jest czysta i jasna, niczym krystalicznie przejrzysta woda, a śpiew swobodny i płynny. Doskonale oddał szlachetność i niewinność Tamino jako księcia. Szczególnie w arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* jego subtelny i czysty głos w pełni ukazał tęsknotę Tamino za miłością oraz jego podziw dla Pamininy. Szczególnie pod względem interpretacji fraz muzycznych, kontroli oddechu oraz perfekcyjnej niemieckiej wymowy wywarł na mnie ogromne wrażenie i stał się źródłem inspiracji. Link do nagrania: https://youtu.be/uVb12RXmM0M?si=SLnBaw8ETOTD_oDh

W początkowej części wykonania tej arii mój profesor wielokrotnie podkreślał i zwracał uwagę, że Tamino to książę o eleganckiej, szlachetnej i niewinnej naturze, a jego głos powinien być miękki i naturalny. Należy zadbać o płynność i naturalność oddechu oraz utrzymać spójność brzmienia, jednocześnie dbając o precyzję niemieckiej wymowy. Te wskazówki były dla mnie niezwykle cenne, a nauka oparta na nich przyniosła mi wiele korzyści i głębokich refleksji. Na początku Tamino z zachwytem chwali portret, patrząc na niego z zafascynowaniem, przepełniony świętą miłością do tej pięknej dziewczyny. Podczas wykonywania tej części, należy utrzymywać stabilne i ciągłe wsparcie oddechowe, częściowo wykorzystując rezonans piersiowy, dźwięk powinien być delikatny, czysty i elastyczny, aby wyrazić czystość uczucia Tamino i jego szacunek dla Pamininy. W muzyce wykorzystano technikę dużych skoków sekstowych i septymowych oraz następujących po nich opadających progresji grup szesnastek, co ma wyrazić zachwyt Tamino nad urodą Pamininy. Podczas śpiewania tego fragmentu muzycznego, przede wszystkim należy zwrócić uwagę na pełnię ekspresji emocji podczas skoków interwałowych. Poprawna realizacja wymaga pełnego otwarcia głosu przy zachowaniu wysokiej impostacji. Następnie, przy stabilnym i spójnym wsparciu oddechowym, należy śpiewać bezpośrednio od dźwięków niskich do wysokich, bez portamento. Wysokie dźwięki nie mogą być zbyt ostre, lecz miękkie i pełne, z poczuciem wewnętrznego piękna. Opadająca progresja szesnastkowa powinna być śpiewana klarownie i płynnie, przy zachowaniu nieprzerwanego oddechu.

Następnie Tamino zaczyna się zastanawiać, czym jest to uczucie, które go tak przemożnie ogarnęło. Chce się upewnić co do szczerości i siły rozpalającego go żaru miłości. Kiedy Tamino opisuje uczucie, jakby w jego sercu płonął ogień, muzyka prezentuje fale wzlotów i spadków, odzwierciedlając jego wzburzone emocje. Podczas śpiewania głos powinien być pewny i zdecydowany, szczególnie w wysokich rejestrach. Należy użyć więcej rezonansu piersiowego i mocniej akcentować, aby oddać uczucie płomiennej miłości. Kiedy bohater zadaje sobie pytanie, dlaczego ma takie uczucia, jest to wewnętrzna sprzeczność, ale nie jest to niezdolność do rozpoznania rodzaju uczucia. Jest to tylko tymczasowa niepewność wynikająca z braku wcześniejszych doświadczeń w tym zakresie. Dlatego też nie powinniśmy śpiewać tutaj z dużą dynamiką, lecz raczej cicho pytać samych siebie. Ostatni dźwięk powinien mieć tendencję wznoszącą i czystą barwę, wyrażając uczucie niepewności i niewinność księcia Tamino. Dalej następuje potwierdzenie miłości, gdzie wzrost dynamiki partii orkiestry sugeruje potwierdzenie uczuć Tamino. Jego pewna siebie odpowiedź powinna być śpiewana głosem pełnym, a przedłużenie dźwięku powinno być wykonane przy wsparciu oddechowym. Aby pokazać jego emocjonalne wahania, śpiewamy ze zmienną dynamiką, przy czym elastyczne pasaże w obszarze dźwięków przejściowych są dużym wyzwaniem dla wykonawcy. W momencie, gdy Tamino mówi „Ja, ja” potwierdzając, że to jest miłość, w partyturze pojawia się czterokrotne powtórzenie frazy „die Liebe”. Kompozytor Wolfgang Amadeusz Mozart nie dodał w tym fragmencie żadnych oznaczeń muzycznych. Po wysłuchaniu wykonania tenora Fritz Wunderlich zauważyłem, że śpiewa on ten fragment delikatnym, miękkim głosem, zachowując równomierną dynamikę muzyczną. Podczas nagrywania tej arii wprowadziłem własną interpretację tego fragmentu. W dwóch powtórzeniach frazy „die Liebe” zastosowałem kontrast dynamiczny, wykorzystując jak największy udział rejestru głowowego. Starałem się śpiewać z delikatną i czystą barwą głosu, aby poprzez różnice w dynamice oraz subtelność brzmienia oddać emocjonalną głębię Tamino: jego tęsknotę za miłością i zachwyt nad Pamiłą.

Po potwierdzeniu swojej miłości, Tamino zaczyna impulsywnie wzywać swoją ukochaną. Tutaj rozwój frazy melodycznej jest realizowany przy użyciu techniki przeciwnej do tej, która została użyta na początku melodii pochwalnej, to jest, w progresji szesnastkowej stopniowo wznoszącej się do najwyższego dźwięku, a następnie skokiem w dół o kwintę. Różnica polega na tym, że dodano nutę z kropką pełniącą rolę łącznika. Jednocześnie znacznik crescendo wymaga wzburzonych emocji przy ponownym śpiewaniu tej melodii, co sprawia, że muzyka się rozwija. Musimy tu także zachować stabilny i spójny oddech dla najwyższej nuty oraz

śpiewać głosem okrągłym i pełnym, wyrażając pragnienie Tamino zobaczenia swojej ukochanej. Ponieważ jest to bezskuteczne nawoływanie, dynamika muzyki stopniowo narasta, by zatrzymać się wreszcie na dominancie septymowej. Głos musi tutaj być stanowczy, pomimo daremności wezwań, pokazując determinację Tamino w jego poszukiwaniach.

Po jednoaktowej pauzie muzyka powoli wchodzi w punkt kulminacyjny, opisując idealistyczne marzenia Tamino o lepszej przyszłości. Większość nut tej melodii koncentruje się w rejestrze wysokim, a końce większości fraz wypadają w miarach akcentowanych, jako najwyższy ton całej frazy, co nastrocza pewnych trudności wykonawczych. Wykonawca musi mieć absolutnie stabilny i spokojny oddech, z przewagą głosu głowowego w emisji, aby uzyskać bogaty i przenikliwy rezonans. Jednocześnie artykulacja i wymowa słów są mocniejsze i bardziej przekonujące niż wcześniej, ciało zaś dumnie wyprostowane. Taki styl śpiewu wskazuje na niezłomność i determinację Tamino w jego poszukiwaniach Paminę. W interpretacji tego fragmentu wykonanie Fritz Wunderlich można uznać za wzorcowe, a jednocześnie stało się dla mnie ogromną inspiracją. Jego głos brzmi swobodnie, jasno i naturalnie, a dzięki silnemu wsparciu oddechu osiąga spójność i subtelność frazy, jednocześnie zachowując dużą siłę wyrazu. Słuchając jego wykonania, udoskonaliłem kontrolę oddechu, płynność w prowadzeniu fraz oraz technikę utrzymywania wysokiej pozycji wokalnej, co pozwoliło mi zachować spójność brzmienia i znacząco poprawić jakość mojego wykonania. Podczas nagrywania kulminacyjnej części tej arii, z poszanowaniem oryginalnych zamysłów Mozarta, starałem się utrzymać spójną linię wokalną, pozwalając jednocześnie dźwiękowi delikatnie płynąć do przodu. Uważam, że rytm tego fragmentu nie powinien być zbyt jednostajny ani zbyt powolny; powinien mieć subtelny impuls ku przodowi. W przeciwnym razie nie udałooby się oddać tęsknoty Tamino za miłością i jego determinacji, by odnaleźć Paminę.

Recytatyw: rozmowa Tamino z Kapłanem świątyni

Ten fragment prezentuje emocje gniewu i pragnień, znajdujące oparcie w takich cechach jego charakteru, jak dobroć, odwaga i bunt. Podczas śpiewania tej arii emocje oscylują między napięciem a depresją, a elastyczny i wybuchowy ton głosu oraz naturalny i czysty rezonans głowowy służą wyrażeniu zmian emocjonalnych. Ze względu na recytacyjną charakterystykę tej sceny, śpiewając, większy nacisk kładziemy na ekspresję emocji, a kwestia jakości głosu jest, w pewnym stopniu, drugorzędna.

W dramatycznym recytatywie ukazującym konflikt Tamino z Mówcą Świątyni, wykonanie polskiego tenora Piotr Beczały było dla mnie niezwykle inspirujące. Jego głos charakteryzuje

się pełną i harmonijną barwą, ciepłem i jasnością, a także subtelnym metalicznym brzmieniem, które doskonale oddaje szlachetność i elegancję postaci księcia Tamino. W interpretacji tego recytatywu Piotr Beczala doskonale wykorzystuje zmiany kolorystyki dźwięku, bogatą ekspresję oraz precyzyjną muzyczną narrację, aby ukazać skomplikowaną gamę emocji bohatera, takich jak dezorientacja, gniew, ból, rozczerowanie i nadzieja. Jego wykonanie, dzięki doskonałej technice i wyrafinowanej interpretacji, stało się dla mnie wzorem do dalszej pracy. Link do nagrania: <https://youtu.be/WV3Vu66rOSg>

Kiedy Kapłan świątyni pyta Tamino, dlaczego chce wkroczyć do świątyni, Tamino odpowiada z rezerwą, śpiewając czystym, jasnym tonem: „Der Lieb und Tugend Eigenthum” Stosuje tutaj ten sam styl wykonania, którym wcześniej chwalił Paminę. Kapłan świątyni dostrzega jednak nienawiść w sercu Tamino. Ten wyznaje, że rzeczywiście przyszedł się zemścić i dynamika jego głosu osiąga szczyt wraz z wybuchem emocji. W tym momencie najważniejsze nie jest już piękno barwy, lecz ekspresja emocji w głosie. Tamino niecierpliwie pyta o Sarastra, czy tu mieszka. Wykonanie tej frazy wymaga szybkiej, lecz pewnej artykulacji, co ma oddać zaciekawienie i chęć dowiedzenia się, gdzie jest Sarastro, przy jednoczesnej kontroli emocji, aby okazać opanowanie i brak strachu. Kiedy Tamino dowiaduje się, że ta świątynia jest zarządzana przez Sarastro, śpiewa z tonem bólu i skargi: „So ist denn alles Heuchelei!”

W tym miejscu głos powinien zawierać więcej rezonansu piersiowego i w wysokich rejestrach być zaakcentowany, a artykulacja powinna być eksplozywna. Ma to na celu wyrażenie nienawiści Tamino do Sarastro oraz frustracji związanej z własną słabością. Tamino jest bardzo zaniepokojony i chce odejść, a kiedy Mówca próbuje go powstrzymać, jeszcze bardziej roznieca jego gniew. Książe śpiewa: "Sarastro wohnet hier, das ist mir schon genug". Podczas wykonywania tej części, każde słowo powinno być zaakcentowane eksplozywną siłą oddechu i zaśpiewane w przesadzony, ostro zarysowany sposób, aby wyrazić intensywną nienawiść. Podstawowy sposób wykonywania kolejnych fraz konfliktowych w muzyce jest podobny. Różnica polega na sposobie wykonywania fraz muzycznych, gdy Tamino wyraża współczucie dla matki, która straciła dziecko, jest zaniepokojony, myśląc, że coś złego mogło się stać Paminie, lub jest zniechęcony, ponieważ jego walka nie przyniosła rezultatów. Wykonywanie tych fraz wymaga stabilnego oddechu, użycia lekkiego i czystego rezonansu głowowego, oraz diminuendo, aby wyrazić uczucia dobroci, smutku i rozpacz. W ostatniej części recytatywu Mówca Świątyni swoją mądrością i spokojem uspokaja wewnętrzną nienawiść Tamino, który zaczyna się wahać i pograżać

w samotnych rozważaniach. Podczas nagrywania frazy „O ewige Nacht! Wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?” postanowiłem, opierając się na naturalnej i płynnej emisji oddechu, użyć delikatnej barwy głosu z większym udziałem rejestru głowowego. W dynamice zachowałem *p*, a tempo lekko zwolniłem, aby oddać proces introspekcji Tamino oraz jego pragnienie światła i nadzieję na ocalenie Paminy. Gdy Tamino słyszy odpowiedź kapłanów „Pamina lebet noch!”, w końcowej części recytatywu, gdzie partytura nie zawiera żadnych oznaczeń muzycznych, podczas śpiewania frazy „Sie lebt? Sie lebt! ich danke euch dafür” zastosowałem efekt *crescendo*, aby ukazać przejście w emocjach Tamino: od niepewności do stanowczości oraz ekscytację wynikającą z tej informacji. W ostatnim zdaniu, „Mit jedem Tone meinen Dank Zu schildern, wie er hier entsprang!”, ze względu na wymagania związane z wysokim rejestrem, korzystałem z głębokiego oddechu, aby utrzymać niską pozycję przepony i w pełni otworzyć przestrzeń rezonacyjną. Zastosowałem rezonans „na maskę”, aby osiągnąć skoncentrowaną barwę z metalicznym blaskiem, wyrażając wdzięczność i radość Tamino.

Z powyższej analizy wynikają określone sposoby interpretacji wykonawczej różnych aspektów emocjonalnych postaci Tamino. Możemy więc podsumować, że jako partia dla tenora lirycznego, Tamino, oprócz podstawowych cech takich jak liryczny i jasny timbr, płynny oddech i piękny, miękki głos, posiada również charakterystyczne cechy wokalne nadane przez Mozarta, takie jak precyzyjne ataki, średnia głośność, spokojny głos, diminuendo w rejestrach wysokich, umiejętność śpiewania pianissimo oraz miękki, stabilny i spójny oddech.

Rozdział III

Zastosowanie arii Tamino z opery *Die Zauberflöte* w dydaktyce muzyki wokalnejs na chińskich uczelniach wyższych

3.1 Wyniki badań na temat aktualnej sytuacji zastosowania arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalnejs na chińskich uniwersytetach i konserwatoriach

3.1.1 Wyniki przeprowadzonej ankiety

Utwory Mozarta są szeroko stosowane w nauczaniu muzyki wokalnejs na chińskich uczelniach wyższych. Wśród nich także arie Tamino z opery *Die Zauberflöte* znajdują się w programie nauczania muzyki wokalnejs w stopniu akademickim i stanowią wybór w zakresie kształcenia podstawowych umiejętności i technik. Utwory te nierzadko znajdują się w obowiązkowym repertuarze studentów wielu szkół wyższych, repertuarze wymaganym podczas egzaminów oraz konkursów wokalnych.

Aby zrozumieć faktyczne zastosowanie arii Tamino z opery *Die Zauberflöte* w nauczaniu muzyki wokalnejs na chińskich uczelniach wyższych oraz ich rolę i znaczenie w nauczaniu muzyki wokalnejs w Chinach, w okresie od czerwca 2024 r. do sierpnia 2024 r. Autor przeprowadził ankietę wśród studentów-tenorów i wykładowców ośmiu placówek dydaktycznych, wśród których znalazły się: Konserwatorium Muzyczne w Zhejiang, Konserwatorium Muzyczne w Xi'an, Konserwatorium Muzyczne w Harbinie, Konserwatorium Muzyczne w Syczuanie, Uniwersytet Północno-Wschodni, Uniwersytet Henan, Uniwersytet Pedagogiczny w Shandong, Uniwersytet Pedagogiczny w Shaanxi. Ankieta została przeprowadzona anonimowo. Ankietę dla wykładowców udostępniono w 88 egzemplarzach, z czego 80 z nich zostało wypełnionych w poprawny sposób, stąd też wskaźnik skuteczności przeprowadzenia badania wynosił 90,91%. Ankiet dla studentów tenorów udostępniono w liczbie 430, z czego 407 z nich zostało wypełnionych prawidłowo, ze wskaźnikiem skuteczności 94,65%. Treści oryginalnych ankiet znalazły się w załącznikach do niniejszej pracy.

Treść ankiety skierowana była do nauczycieli i studentów specjalizacji muzyka wokalna. Autor wykorzystując ankietę miał głównie na celu zbadanie wykorzystania arii Tamino z opery *Die Zauberflöte* w nauczaniu muzyki wokalnejs na chińskich uczelniach wyższych oraz przeanalizowanie otrzymanych informacji zwrotnych i poziomu zadowolenia

nauczycieli i studentów w związku z ich wykorzystaniem. Ostatecznym celem było wskazanie roli arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne w Chinach.

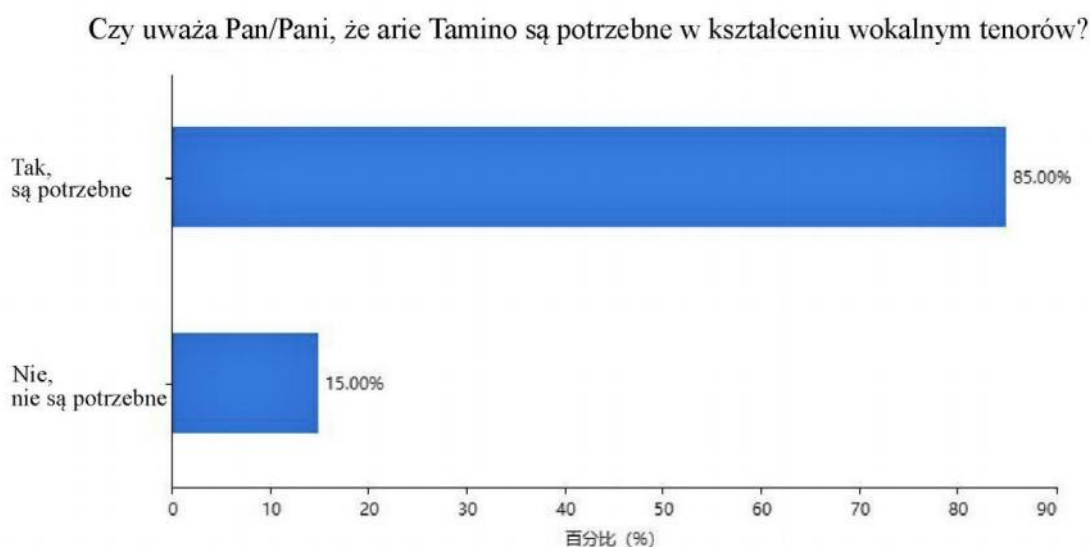
Treść ankiety obejmowała: wykorzystanie utworów Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych, zrozumienie postaw nauczycieli i studentów wokalistyki wobec arii Tamino; informacje zwrotne i poziom zadowolenia chińskich wykładowców w związku z zastosowaniem arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne; oraz informacje zwrotne i poziom zadowolenia chińskich studentów z nauki arii Tamino. Dane statystyczne i wyniki ankiet posłużyły Autorowi jako podstawa do analizy i badań zawartych w niniejszej pracy.

3.1.2 Wyniki i analiza statystyczna badania ankietowego

3.1.2.1 Ankieta dla wykładowców

1)

Wyniki analizy statystycznej				
Nazwa	Zaznaczona odpowiedź	Ilość odpowiedzi	%	% razem
Czy uważa Pan/Pani, że arie Tamino są potrzebne w kształceniu wokalnym tenorów? (n=80)	Tak, są potrzebne	68	85,00	85,00
	Nie, nie są potrzebne	12	15,00	100,00
Suma		80	100,0	100,0



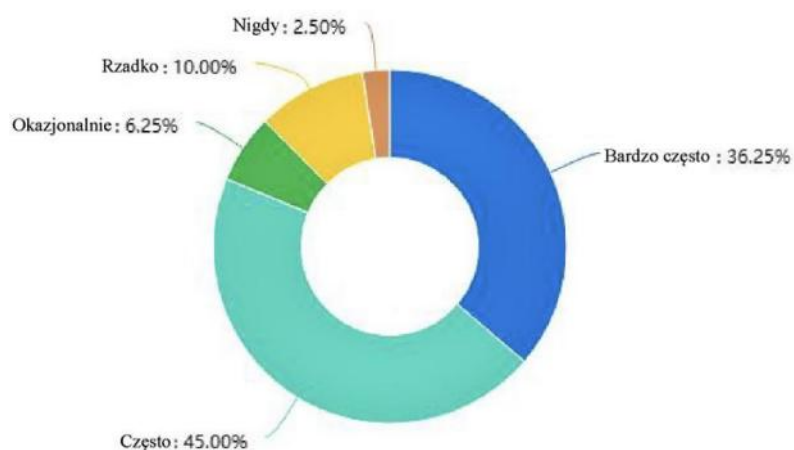
Celem tego pytania było poznanie podejścia pedagogicznego do arii Tamino nauczycieli muzyki wokalne na poziomie uczelni wyższych. Wynik analizy statystycznej udzielonych odpowiedzi pokazuje, że 85,00% ogółu nauczycieli śpiewu wybrało odpowiedź „Tak, są potrzebne”, a tylko 15,00% „Nie, nie są potrzebne”.

Z analizy odpowiedzi na to pytanie wynika, że zdecydowana większość chińskich nauczycieli śpiewu na poziomie akademickim pozytywnie ocenia wartość dydaktyczną arii Tamino, co sprzyja promowaniu rozwoju arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych. Jednakże 15,00% ankietowanych wybrało odpowiedź B, co świadczy o tym, że niewielka liczba nauczycieli śpiewu ma negatywny stosunek do arii Tamino. W oczach tej grupy nauczycieli arie Tamino nie mają żadnych specjalnych ani wybitnych walorów dydaktycznych.

2)

Wyniki analizy statystycznej				
Nazwa	Zaznaczona odpowiedź	Ilość odpowiedzi	%	% razem
Jak często wykorzystuje Pan/Pani arie Tamino (<i>Dies Bildnis ist bezaubernd schön i Wie stark ist nicht dein Zauberton</i>) podczas kształcenia tenorów? (n=80)	Bardzo często	29	36,25	36,25
	Często	36	45,00	81,25
	Okazjonalnie	5	6,25	87,50
	Rzadko	8	10,00	97,50
	Nigdy	2	2,50	100,00
Suma		80	100,0	100,0

Jak często wykorzystuje Pan/Pani arie Tamino (*Dies Bildnis ist bezaubernd schön i Wie stark ist nicht dein Zauberton*) podczas kształcenia tenorów?

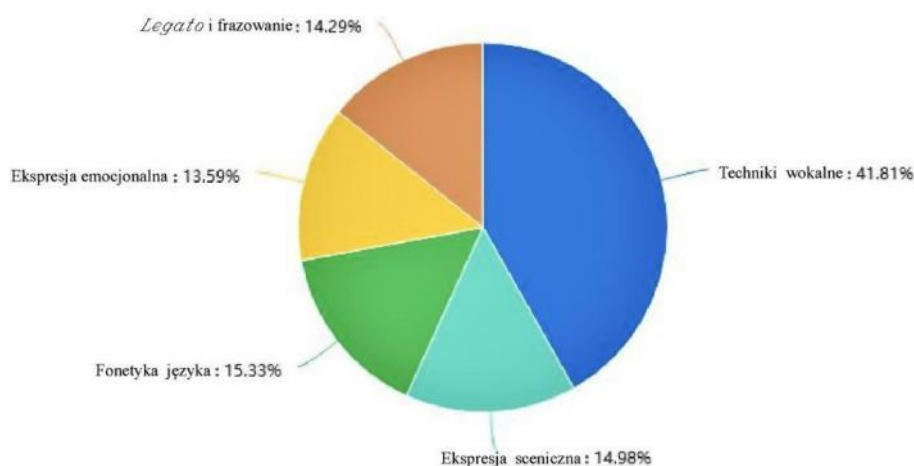


Celem tego pytania było zrozumienie zastosowania arii Tamino na chińskich uczelniach wyższych. Wyniki statystyczne są bardzo optymistyczne. Jak widać w poniższej tabeli, 36,25% nauczycieli śpiewu biorących udział w tym badaniu stwierdziło, że bardzo często używa arii Tamino jako materiału dydaktycznego, 45,00% zadeklarowało, iż robi to często. Obie te odpowiedzi po zsumowaniu dają wynik 81,25%. Hipoteza na temat wykorzystania arii Tamino w szkolnictwie wyższym w Chinach zyskała w ten sposób potwierdzenie. Wynik ten świadczy o tym, że większość nauczycieli śpiewu biorących udział w badaniu często wykorzystuje arie Tamino w nauczaniu tenorów, co potwierdza ich wartość dydaktyczną.

3)

Wyniki analizy statystycznej				
Nazwa	Zaznaczona odpowiedź	Ilość odpowiedzi	%	% razem
Które z poniższych kwestii uległy poprawie u Pana/Pani studentów po przerobieniu arii Tamino? (Wielokrotnego wyboru) (n=287)	Techniki wokalne	120	41,81	41,81
	Ekspresja sceniczna	43	14,98	56,79
	Fonetyka języka niemieckiego	44	15,33	72,13
	Ekspresja emocjonalna	39	13,59	85,71
	<i>Legato</i> i frazowanie	41	14,29	100,00
Suma		287	100,0	100,0

Które z poniższych kwestii uległy poprawie u Pana/Pani studentów po przerobieniu arii Tamino? (Wielokrotnego wyboru)



To pytanie jest pytaniem wielokrotnego wyboru i miało na celu poznanie opinii wykładowców na temat wykorzystania arii Tamino w procesie dydaktycznym. Jak widać na

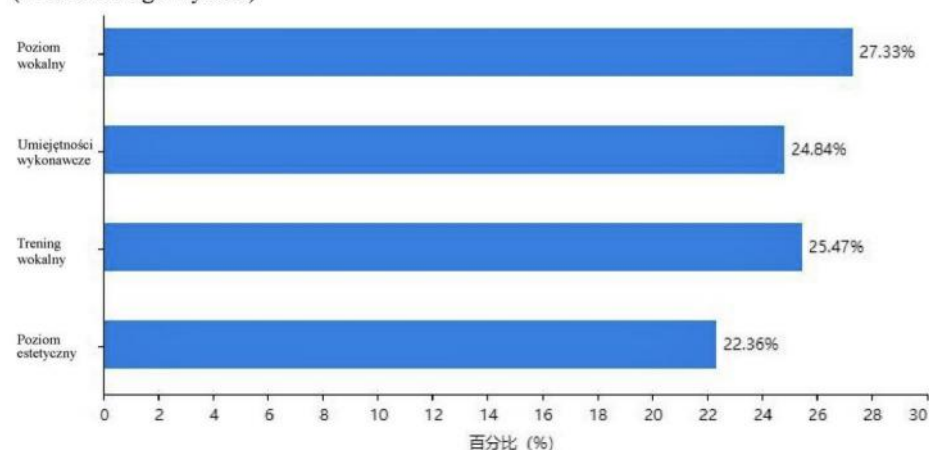
wykrесie, najczęściej deklarowaną sferą, która uległa poprawie po przerobieniu arii Tamino były techniki wokalne z wynikiem 41,81%, a następnie kolejno umiejętności sceniczne (14.98%), fonetyka języka niemieckiego (15.33%), ekspresja emocjonalna (13.59%) oraz *legato* i frazowanie (14.29%).

Z odpowiedzi ankietowanych nauczycieli wynika, że umiejętności wokalne uczniów dzięki nauce arii Tamino znacznie się poprawiły. Po drugie, uczniowie poprawili także swoją ekspresję sceniczną, wymowę języka niemieckiego, ekspresję emocjonalną oraz techniki *legato* i frazowania. Na tej podstawie można zauważyć, że korzyści płynące z zastosowania arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych są dla tamtejszych studentów duże i obejmują aspekty wyszczególnione w ankiecie.

4)

Wyniki analizy statystycznej				
Nazwa	Zaznaczona odpowiedź	Ilość odpowiedzi	%	% razem
Na jakich aspektach techniki wokalne skupia się Pan/Pani, ucząc tenorów arii Tamino? (Wielokrotnego wyboru) (n=322)	Poziom wokalny	88	27,33	27,33
	Umiejętności wykonawcze	80	24,84	52,17
	Trening wokalny	82	25,47	77,64
	Poziom estetyczny	72	22,36	100,00
Suma		322	100,0	100,0

Na jakich aspektach techniki wokalne skupia się Pan/Pani, ucząc tenorów arii Tamino? (Wielokrotnego wyboru)



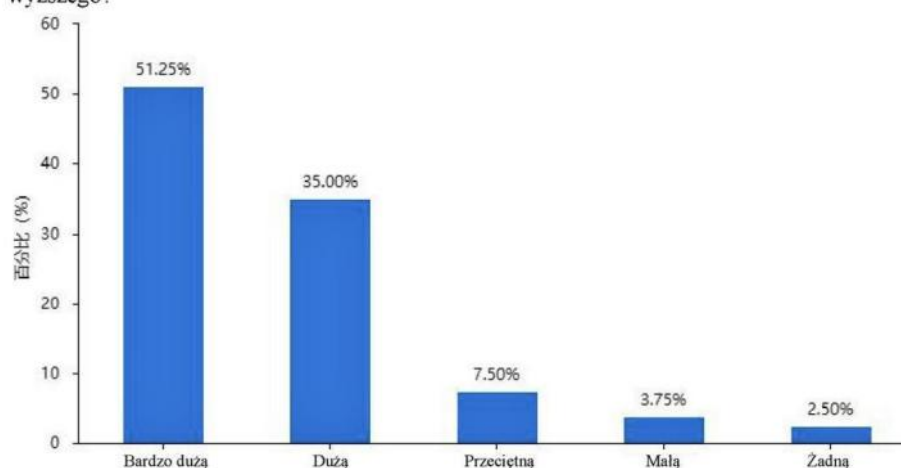
To pytanie również jest pytaniem wielokrotnego wyboru, jego celem było zrozumienie czynników, na które zwracają uwagę nauczyciele akademicy, używając arii Tamino w procesie dydaktycznym. Jak widać na wykresie, czynnikiem, na który zwracali największą uwagę, była poprawa poziomu wokalnego studentów, z wynikiem 27,33% odpowiedzi. Na drugim miejscu znalazł się trening wokalny z wynikiem 25,47%. Następne są umiejętności wykonawcze i poziom estetyczny, które stanowią odpowiednio 24,84% i 22,36% odpowiedzi ankietowanych.

Na podstawie powyższej analizy wyników ankiety można wysnuć wniosek, iż poprawa poziomu wokalnego jest czynnikiem, na który kładziony jest największy nacisk. Jest to najbardziej podstawowa i jasna kwestia. Po drugie, trening wokalny, poziom estetyczny i umiejętności wykonawcze również przyciągnęły uwagę wykładowców. Są to czynniki bardzo sprzyjające odkrywaniu wartości dydaktycznej arii Tamino, które jednocześnie odzwierciedlają znaczenie zastosowania tych utworów w chińskiej dydaktyce muzyki wokalne. Tak naprawdę cztery odpowiedzi do tego pytania nie są czterema całkowicie odrębnymi sferami procesu kształcenia – pozostają wobec siebie w relacji, wpływając i zależąc od siebie nawzajem. Jeśli studenci śpiewu chcą rozwijać się wszechstronnie i holistycznie, muszą równocześnie szlifować wszystkie te umiejętności.

5)

Wyniki analizy statystycznej				
Nazwa	Zaznaczona odpowiedź	Ilość odpowiedzi	%	% razem
Jaką rolę, Pana/Pani zdaniem, odgrywa nauka arii Tamino na poziomie szkolnictwa wyższego? (n=80)	Bardzo dużą	41	51,25	51,25
	Dużą	28	35,00	86,25
	Przeciętną	6	7,50	93,75
	Małą	3	3,75	97,50
	Żadną	2	2,50	100,00
Suma		80	100,0	100,0

Jaką rolę, Pana/Pani zdaniem, odgrywa nauka arii Tamino na poziomie szkolnictwa wyższego?



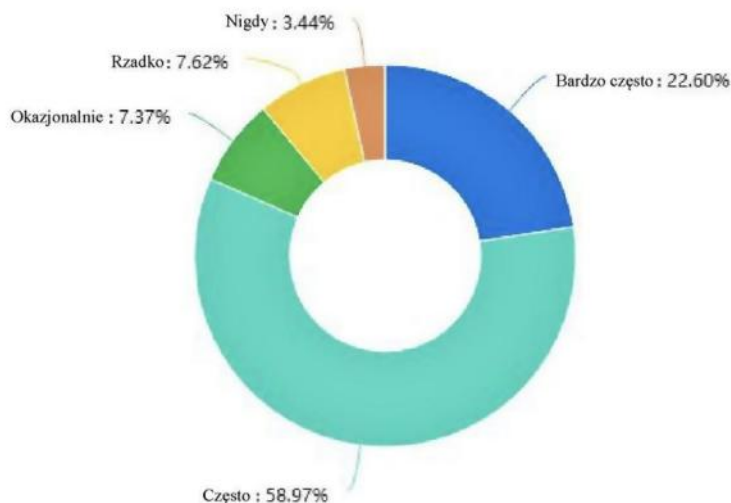
Celem tego pytania było poznanie poziomu satysfakcji nauczycieli akademickich po wykorzystaniu arii Tamino jako materiału dydaktycznego. Wyniki statystyczne są bardzo optymistyczne. Jak widać w poniższej tabeli, 51,25% nauczycieli śpiewu biorących udział w badaniu stwierdziło, że arie Tamino są bardzo przydatne w nauczaniu, a 35%, że są one przydatne. Obie te odpowiedzi po zsumowaniu dają wynik 86,25%. Pokazuje to, że większość nauczycieli śpiewu biorących udział w badaniu jest bardzo zadowolona z wykorzystania arii Tamino w nauczaniu tenorów. Nauczyciele ci potwierdzili wartość dydaktyczną dla nauczania na poziomie akademickim w Chinach.

3.1.2.2 Ankieta dla studentów

1)

Wyniki analizy statystycznej					
Nazwa	Zaznaczona odpowiedź	Ilość odpowiedzi	%	% razem	
Jak często uczyłeś się lub wykonywałeś arie Tamino? (n=407)	Bardzo często	92	22,60	22,60	
	Często	240	58,97	81,57	
	Okazjonalnie	30	7,37	88,94	
	Rzadko	31	7,62	96,56	
	Nigdy	14	3,44	100,00	
Suma		407	100,0	100,0	

Jak często uczyłeś się lub wykonywałeś arie Tamino?

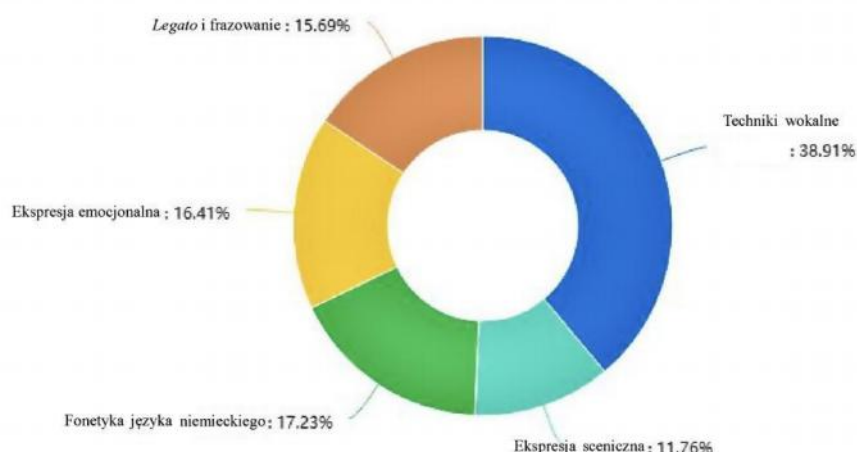


Celem tego pytania jest zrozumienie, w jakim stopniu młodzi tenorzy studiujący na chińskich uczelniach wyższych uczą się i wykonują arie Tamino. Z przeanalizowanych danych wynika, że odsetek chińskich uczniów, którzy bardzo często uczyli się lub wykonywali arie Tamino, wynosi 22,60%, a tych którzy robili to często było 58,97%. Łącznie daje to wynik na poziomie 81,57%. Pokazuje to, że ze względu na wymagania nauczycieli śpiewu, tendencje estetyczne studentów-tenorów oraz obligatoryjnych repertuarów semestralnych chińskich uczelni wyższych, studenci w ogromnym stopniu stykają się z nauką i wykonaniem arii Tamino.

2)

Wyniki analizy statystycznej				
Nazwa	Zaznaczona odpowiedź	Ilość odpowiedzi	%	% razem
Jak myślisz, jakie umiejętności rozwinąłeś, ucząc się arii Tamino? (Można zaznaczyć więcej niż jedną odpowiedź)	Techniki wokalne	377	38,91	38,91
	Ekspresja sceniczna	114	11,76	50,67
	Fonetyka języka niemieckiego	167	17,23	67,91
	Ekspresja emocjonalna	159	16,41	84,31
	<i>Legato</i> i frazowanie	152	15,69	100,00
Suma		969	100,0	100,0

Jak myślisz, jakie umiejętności rozwinąłeś, ucząc się arii Tamino? (Wielokrotnego wyboru)

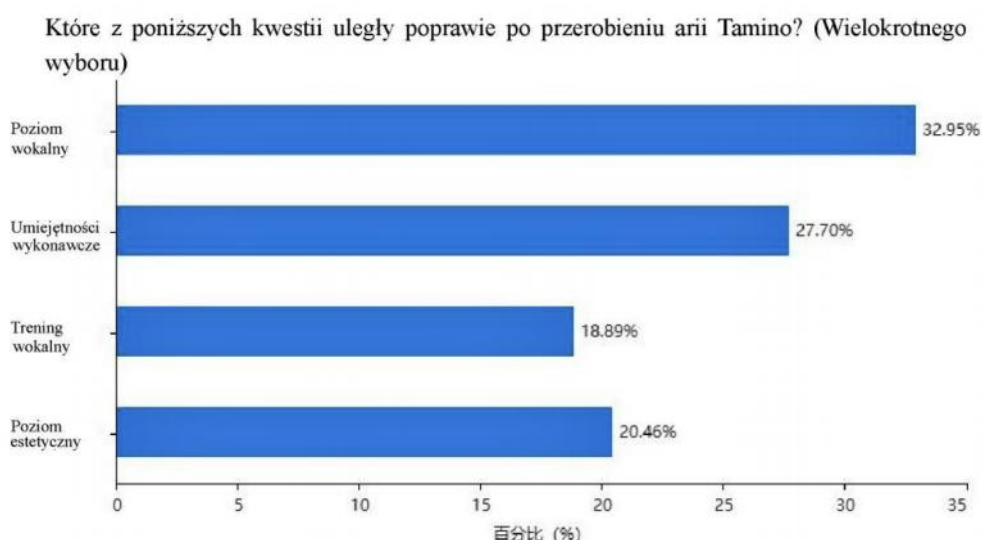


To pytanie jest pytaniem wielokrotnego wyboru, a jego zadanie miało na celu poznanie opinii chińskich studentów-tenorów na temat umiejętności rozwiniętych dzięki nauce arii Tamino. Z wykresu wynika, że wśród ankietowanych najwyższy odsetek odpowiedzi to poprawa technik wokalnych, który wyniósł 38,91%, a następnie poprawa fonetyki języka niemieckiego – 17,23%. Z kolei doskonalenie umiejętności ekspresji emocjonalnej, *legato* i frazowania oraz ekspresji scenicznej stanowiło odpowiednio 16,41%, 15,69% i 11,76% odpowiedzi ankietowanych.

Z opinii ankietowanych wynika, że dzięki nauce arii Tamino, ich umiejętności wokalne znacznie się poprawiły. Po drugie, poprawili swoją wymowę języka niemieckiego, ekspresję emocjonalną i sceniczną, oraz *legato* i frazowanie. Odpowiedzi te pokazują, że nauka arii Tamino przynosi wiele korzyści chińskim studentom.

3)

Wyniki analizy statystycznej				
Nazwa	Zaznaczona odpowiedź	Ilość odpowiedzi	%	% razem
Które z poniższych kwestii uległy poprawie po przerobieniu arii Tamino? (Wielokrotnego wyboru) (n=953)	Poziom wokalny	314	32,95	32,95
	Umiejętności wykonawcze	264	27,70	60,65
	Trening wokalny	180	18,89	79,54
	Poziom estetyczny	195	20,46	100,00
Suma		953	100,0	100,0



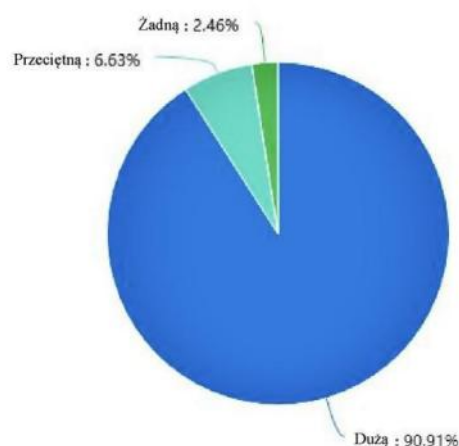
To pytanie jest pytaniem wielokrotnego wyboru, a jego zadaniem było poznanie szerszej opinii na temat wpływu nauki arii Tamino na sfery edukacji muzycznej. Z wykresu wynika, że wśród ankietowanych, najwyższy odsetek odpowiedzi to poprawa poziomu wokального, który wyniósł 32,95%, a następnie poprawa umiejętności wykonawczych, która stanowiła 27,70% wszystkich odpowiedzi. Natomiast, poprawa poziomu estetycznego i treningu wokального wyniosła odpowiednio 20,46% i 18,89%.

Z tego wynika, że w opinii chińskich studentów-tenorów nauka arii Tamino okazała się pod wieloma względami pomocna, nie tylko pod względem umiejętności śpiewania, ale także treningu wokального i poziomu estetycznego.

4)

Wyniki analizy statystycznej				
Nazwa	Zaznaczona odpowiedź	Ilość odpowiedzi	%	% razem
Jaką rolę Twoim zdaniem odgrywa nauka arii Tamino na poziomie szkolnictwa wyższego? (n=407)	Dużą	370	90,91	90,91
	Przeciętną	27	6,63	97,54
	Żadną	10	2,46	100,00
Suma		407	100,0	100,0

Jaką rolę Twoim zdaniem odgrywa nauka arii Tamino na poziomie szkolnictwa wyższego?



Pytanie to miało głównie na celu zbadanie poziomu satysfakcji chińskich studentów-tenorów po nauce arii Tamino. Wyniki są bardzo optymistyczne. Jak widać na wykresie, 90,91% ankietowanych stwierdziło, że stosowanie arii Tamino jest przydatne w nauce śpiewu. Pokazuje to, że zdecydowana większość studentów-tenorów, którzy wzięli udział w badaniu, jest bardzo zadowolona z wykorzystania arii Tamino w procesie dydaktycznym, co potwierdza korzyści płynące z nauki arii Tamino i ich wartość w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych.

3.1.2.3 Podsumowanie wyników badania

Wyniki statystyczne i analiza ankiety pokazują, że arie Tamino są bardzo powszechnie stosowane w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych. Zarówno nauczyciele, jak i studenci pozytywnie oceniają wykorzystanie arii Tamino w procesie dydaktycznym i są na ogół zadowoleni z efektów ich zastosowania. Nauka arii Tamino okazała się bardzo pomocna dla chińskich studentów w zakresie poprawy umiejętności wokalnych i scenicznych, fonetyki języka niemieckiego, a także ekspresji i muzykalności. W pełni odzwierciedla to korzyści płynące z nauki arii Tamino w nauczaniu chińskiej muzyki wokalne. Dzięki analizie wyników przeprowadzonej ankiety możemy dowiedzieć się, że arie Tamino mają ogromne znaczenie w dydaktyce muzyki wokalne w Chinach, przede wszystkim w zakresie kształcenia głosu, treningu wokálnego, poprawy osiągnięć muzycznych i poziomu estetycznego.

3.2 Zastosowanie arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych

3.2.1 Analiza wykonawcza arii Tamino

3.2.1.1 Analiza wykonawcza arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*

1) Tłumaczenie libretto

Dies Bildnis ist bezaubernd schön, Wie noch kein Auge je gesehn. Ich fühl' es, Ich fühl' es, wie dies Götterbild, Mein Herz mit neuer Regung füllt, Mein Herz mit neuer Regung füllt. Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen, Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen; Soll die Empfindung Liebe sein? Ja, ja, die Liebe ist's allein. O wenn ich sie nur finden könnte! O wenn sie doch schon vor mir stande! Ich würde, warm und rein, Was würde ich? Ich würde sie voll Entzücken An diesen heißen Busen drücken, Und ewig wäre sie dann mein.	Ten portret jest czarująco piękny Jak żadne oko nigdy nie widziało Czuję to, czuję to jak ten boski obraz napelnia moje serce nowymi emocjami napelnia moje serce nowymi emocjami Chociaż nie potrafię nazwać, co to jest a jednak czuję, że pali się tu jak ogień Czy to uczucie może być miłością? Tak, tak! To może być tylko miłość! Och, gdybym tylko mógł ją znaleźć! O, gdyby ona teraz stanęła przede mną! Powinienem, serdecznie i cnotliwie, Co powinienem zrobić? Z rozkoszą przycisnąłbym ją do tej gorącej piersi i wtedy będzie moja na zawsze.
--	---

2) Fonetyka języka niemieckiego

Język stanowi podstawę sztuki wokalne. Jest on najbardziej bezpośrednim nośnikiem uczuć librecisty, a także ważną metodą kształtowania wizerunku bohatera. Aby skutecznie wykonać dany utwór, oprócz umiejętności wokalnych, nie można zignorować znaczenia języka. Dokładność językowa jest najbardziej podstawowym wymogiem ekspresji językowej. W sztuce wokalne zaś język jest najważniejszym narzędziem służącym do wyrażania myśli

i uczyć.³⁴ Dlatego więc podczas wykonywania utworów w języku obcym, niezwykle ważna jest ustandaryzowana wymowa właściwa dla danego języka.

Die Zauberflöte to opera stworzona w języku niemieckim, należącym do grupy języków zachodniogermańskich i rodziny języków indoeuropejskich. Zawiera dwadzieścia sześć liter standardowego alfabetu, trzy litery opatrzone znakiem diakrytycznym umlaut: ä, ö, ü oraz unikalną dla siebie literę ß. Ponadto zawiera samogłoski złożone, takie jak ei, ai, ay, au, eu, äu oraz wiele kombinacji spółgłosek, takich jak ch, sch, ng, nu. Fonetykę języka niemieckiego można z grubsza podzielić na dwie części, obejmujące odpowiednio wymowę samogłosek i spółgłosek. Poniżej przedstawiona zostanie charakterystyka wymowy języka niemieckiego dokonana na podstawie analizy libretto arii Tamino oraz doświadczeń Autora w ich wykonywaniu.

2.1) Wymowa samogłosek

W języku niemieckim samogłoski dzielą się na samogłoski długie i samogłoski krótkie. W przypadku długich samogłosek należy maksymalnie wydłużyć czas ich wymowy, natomiast w przypadku krótkich samogłosek należy kontrolować stopień otwarcia ust, tak aby zapewnić dokładność ich wymowy.

1. Samogłoski wymawia się jako samogłoski długie w następujących sytuacjach:

- (1) Gdy stoją przed niemym „h”, jak w przypadku: fühl, gesehen, ihn, mehr, hehr, hoher, wahl, ihr, ihm, sehen.
- (2) W przypadku samogłosek złożonych: eu, au, ei; aa, oo, ee; oraz gdy samogłoska „i” nie jest powtarzana, lecz zastępowana dyftongiem „ie”, np.: mein, auge, wie, lieber, spiele, die.
- (3) Kiedy po samogłosce nie występuje spółgłoska lub występuje tylko jedna spółgłoska, np.: schön, ja, neuer, regung, der, du, wo, so, traf.

2. Samogłoski wymawia się jako krótkie samogłoski w następujących sytuacjach:

³⁴ Zou, Benchu 邹本初, „Singing Studies - research on Shen Xiang singing system” (歌唱学—沈湘歌唱学体系研究)[M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000, Str. 176

- (1) Samogłoski występujące przed dwiema spółgłoskami lub kombinacją trzech lub więcej spółgłosek, np. bild, heller, alles, Still, blikke, hell, himmel, Stilles, Kennen, Allen, Kanns, Fassen, Will, Immer, Lass, Dessen, Still, kannst, gibst, požądanie, hast.
- (2) Gdy po samogłosce występują następujące kombinacje spółgłosek: sch, tz, pf, ng, nk, ck, chs, cks; np. w słowach: blicke, blickest, bang, jetzt, EntzÜcken, nahrung.

2.2) Wymowa spółgłosek

W języku niemieckim zdecydowana większość słów kończy się na spółgłoskę. Ponieważ spółgłoski mają tendencję do blokowania przepływu powietrza podczas emisji, mogą zakłócać gładkość głosu podczas śpiewania. Dlatego niezwykle ważne jest wyraźne i czyste wymawianie każdej spółgłoski, unikanie niepotrzebnych zmian w ułożeniu warg oraz odpowiednie napięcie mięśni fałd głosowych. W procesie emisji głosu należy zachować spójność barwy, a każdą spółgłoskę należy wymawiać wyraźnie i dokładnie.

- (1) Na końcu sylaby lub przed bezdźwięczną spółgłoską dźwięczne spółgłoski b, d i g należy wymawiać tak samo, jak ich bezdźwięczne odpowiedniki p, t i k. Za przykład posłużą nam poniższe słowa występujące w libretto analizowanych arii: Götterbild, glaub, blind, tod, fand, bleib, schlag. Jednak przed spółgłoskami r i l należy je wymówić dźwięcznie.
- (2) Spółgłoskę „s” występującą przed samogłoską wymawia się jako dźwięczną [z], na przykład: seit, seh, sein tak, także, selig, segen, seligen, selber, sonst, więc, sie, sehen, sollst, sagen, gesagt, sich. Spółgłoskę „s” wymawia się jako bezdźwięczną [s], gdy stoi przed spółgłoską lub na końcu wyrazu, jak w przypadku drugiego „s” w słowach: sonst i w słowach: ist, was, das, stern, es, gesprochen, des, lebens, als, aus, es, fest. Spółgłoski ss/ß wymawia się zawsze jako nieme, jak np. w słowach: heißen, lass, süßer, fassen, dass, weiss, heisst.
- (3) Spółgłoskę „v” czasami wymawia się jako bezdźwięczne [f], a czasem jako dźwięczne [v]. W następujących słowach wymawia się ją bezdźwięcznie: vor, von, viele, verloren, verscheuchen, verwundert, verlornes. Jednakże w przypadku zapożyczeń z innych języków, gdy po spółgłosce „v” następuje samogłoska, wymawia się ją jako dźwięczną³⁵.

³⁵ Yu Runyang 于润洋, *Muzyka romantyczna – komentarz do objaśnień hasel w „Encyklopedii muzyki”* (浪漫主义音乐——为《音乐百科全书》词条释文而作) [J], Yinyue Yanjiu 2004, Str.96

- (4) Spółgłoskę „ch” wymawia się jako [x], gdy ta stoi po samogłoskach a, o, u, au, jak w słowach: Vielleicht, taucht, nach, betrachten, auch, noch, erwacht, lacht. Jednak, gdy stoi po samogłoskach e lub i oraz wszystkich spółgłoskach jej wymowa przekształca się w [ç], jak w słowach: ich, nicht, licht, brich, mich, ich, unendliche, friedlich, euch.
- (5) Spółgłoskę „g” wymawia się jako [ç] w połączeniu z samogłoską „i” stojącą na końcu słowa, jak w: selig, freudig.
- (6) Spółgłoskę „s” wymawia się jako [ʃ], gdy znajduje się na początku wyrazu i poprzedza spółgłoskę „t”, na przykład w słowach: stadt, sterben, stirne, streuet.

Larghetto

TAMINO

Clarineti
Fagotti
Corni
Archi

p Tutti Archi *Fatti*

Dies Bild - nis ist be - zau - bernd schön, wie

Przykład nutowy 45

Przykład 45 przedstawia t. 1-4 arii. Słowa libretto „Dies Bildnis” zaczynają się w dynamice *piano* ósemką w takcie 2, dlatego akcent „Bildnis” pada na pierwszą sylabę, czyli „Bild”. Chociaż spółgłoska „s” na końcu słowa „Dies” nie jest akcentowana, lecz musi zostać wyraźnie wyartykułowana.

Należy zwrócić szczególną uwagę na dokładne zaśpiewanie samogłosek. Jeżeli przed samogłoskami znajdują się spółgłoski lub grupy spółgłosek, należy je śpiewać szybko, tak aby opadały na samogłoski w dół, co ułatwi ich poprawną wymowę. Na przykład słowo „schön” w takcie 4 jest słowem jednosylabowym, które na końcu zawiera tylko jedną spółgłoskę, więc samogłoska „ö” musi zostać przedłużona.

10

Tam.

Herz mit neu - er Re - gung füllt, mein Herz mit neu - er Re - gung

Przykład nutowy 46

W fonetyce języka niemieckiego spółgłoski są równie ważne jak samogłoski, a wymowa początku i końca wyrazów musi być jasna i wyraźna. Na przykład: słowo „Herz” widoczne na przykładzie 46 oznacza „serce”. Spółgłoskę „z” stojącą na końcu wyrazu wymawia się tutaj jako „ts”. Spółgłoskę tę należy wymawiać wyraźnie i dokładnie. Pojawiające się w libretto słowo „füllt” należy poprawnie wymawiać zwłaszcza w miejscu podwójnej spółgłoski „ll” i „t” stojącej na końcu wyrazu.

W języku niemieckim należy zwrócić szczególną uwagę na wymowę samogłosek złożonych, tzw. dyftongów, które są połączeniem dwóch samogłosek. W przypadku samogłosek złożonych pierwszą samogłoskę należy wymawiać wyraźnie i mocno, podczas gdy drugiej samogłoski nie należy nadmiernie podkreślać. Akcent pada na pierwszą samogłoskę. Przykładowo w słowie „Mein”, śpiewając dyftong „ei”, należy najpierw szeroko otworzyć usta i wymówić samogłoskę [a], a następnie naturalnie i płynnie przejść do samogłoski [i], bez nadmiernego jej akcentowania. Dzięki temu głos stanie się pełniejszy.

5
Tam. noch kein Au-ge je ge-sehn. Ich fühl' es, ich fühl' es, wie dies Göt-ter-bild mein
Cor.
sfp

Przykład nutowy 47

Równie ważnym elementem fonetyki języka niemieckiego jest akcent logiczny. „Akcent sylabowy” w języku niemieckim pada zwykle na pierwszą sylabę, rzadko na drugą lub kolejną. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na artykulację akcentowanej sylaby, tak aby zachować właściwe emocje utworu. Na przykład słowa widoczne na przykładzie 47: „Ich fühl' es, Ich fühl' es” oznaczają: „Czuję to, czuję to”. „Fühl” znajduje się na jednej sylabie, która jest akcentowana. W celu wyrażenia podekscytowania Tamino po ujrzaniu portretu Paminę, należy właściwie uchwycić akcent logiczny tego zdania.

Śpiewając arie Tamino w operze *Die Zauberflöte*, należy zwrócić uwagę nie tylko na wyraźne i dokładne wymawianie samogłosek, ale także na związek między samogłoskami i spółgłoskami. Samogłosek i spółgłosek nie należy sztucznie rozdzielać, ale nie należy ich

również ze sobą mylić i mieszać. Szczególną uwagę należy zwrócić także na ich akcent logiczny oraz opanowanie fonetyki i rytmu języka niemieckiego. Zanim zacznie się śpiewać, powinno się najpierw przećwiczyć czytanie tekstu libretto na głos ze ścisłym przestrzeganiem zasad wymowy języka niemieckiego. W języku ważna jest jasna, dynamiczna wymowa i właściwy nacisk na akcent. Niewystarczające lub przesunięte akcenty mogą powodować trudności w rozumieniu libretto.

3) Techniki wokalne

3.1) Kontrola oddechu i barwy głosu

Pedagog muzyki wokalne Wang Xiaoxia w jednej ze swoich książek pt. „Badania nad sztuką wokalną i estetyką” doszła do stwierdzenia, że: „Kto nie rozumie, jak ważne jest oddychanie w śpiewie, w istocie nie wie, jak dobrze śpiewać”³⁶. Właściwie należałoby stwierdzić, iż tylko przywołała starą włoską maksymę (niektórzy przypisują ją Aureliano Pertile, ale już w starowłoskich traktatach wokalnych kluczowa rola oddechu w śpiewie była szczegółowo omawiana, a szkoła wokalna kontratenorów zakładała nawet kilkumiesięczne ćwiczenie oddechu przed rozpoczęciem jakichkolwiek ćwiczeń wokalnych. Oddech bez wątpienia odgrywa ważną rolę w naszym śpiewie. Ponieważ tempo tej arii to *larghetto*, jest ona stosunkowo powolna, a frazy trwają długo. Ponadto tessitura jest stosunkowo obszerna, a duża część utworu mieści się w obszarze zmiany głosu tenora. Kiedy Autor po raz pierwszy uczył się tej arii, miał trudności z jej spójnym wykonaniem jako całości. Głównym problemem był brak kontroli nad oddechem i niemożność utrzymania właściwej pozycji krtani w celu ujednolicenia barwy.

³⁶ Wang Xiaoxia 王晓霞, „Badania nad sztuką wokalną i jej estetyką” 《声乐艺术及其审美研究》 [M], Zhongguo Shuji Chubanshe, Pekin 2014, Str. 57

Przykład nutowy 48

Dla Autora najtrudniejszą pod względem kontroli oddechu i utrzymania spójności głosu frazą całej arii była ta widoczna na przykładzie 48 (t. 50-63). Wraz z ponownym pojawieniem się tematu, tempo muzyki to *larghetto*, a barwa to *dolce*. Śpiewając powolne i długie frazy, Autor bierze głęboki wdech, rozszerza przeponę i kontroluje równomierne wydychanie powietrza. Co więcej, wysokość tego okresu oscyluje w strefie zmiany głosu tenora. Dlatego też Autor otwierając gardło, bierze głęboki wdech tak, aby zachować stabilność krtani i ujednoliconą pozycję głosu. Zwłaszcza słowo „Mein” na końcu każdej długiej frazy nie powinno podnosić krtani ze względu na crescendo i wysokość dźwięku. Przy tym wszystkim konieczne jest także zwracanie uwagi na równomierne oddychanie. W ten sposób możliwe jest osiągnięcie *legato*.

Jeśli chodzi o ten fragment utworu, wielką inspiracją dla Autora było niemalże modelowe wykonanie Fritza Wunderlicha. Podczas śpiewu podkreślił swój czysty głos, potęgę technik kontroli oddechu oraz piękne i spójne linie wokalne. Jeśli chodzi o obróbkę muzyczną, frazy są przetwarzane w uporządkowany sposób, a muzyczne kolory precyzyjnie wyrażane, w pełni wyrażając tęsknotę Tamino za miłością.

Link do nagrania: <https://www.youtube.com/watch?v=uVb12RXmM0M>

3.2) Ujednolicenie dykcji i artykulacji

„Spójność linii wokalnych to nie tylko spójność między poszczególnymi dźwiękami, ale także spójność między słowami libretto. Mówiąc dokładniej, jest to połączenie i zintegrowanie samogłosek oraz jedność i spójność pozycji artykulacji”³⁷. *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* śpiewa się po niemiecku. Zdaniem Autora, trudnością tego utworu jest śpiewanie samogłosek i spółgłosek w tej samej pozycji „na maskę”, zachowując w ten sposób spójność i płynność dźwięku.

The image shows a musical score for a piece titled 'Larghetto'. The score is written for TAMIÑO (soprano) and an orchestra. The vocal line for TAMIÑO is in the treble clef, and the instrumental parts for Clarinetti, Fagotti, Corni, and Archi are in the bass clef. The lyrics are in German: 'Dies Bild - nis ist be - zau - bernd schön, wie noch kein Au - ge je ge - sehn. Ich fühl' es, ich fühl' es, wie dies Göt - ter - bild mein'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *Tutti*, *Archi*, and *sfp* (sforzando piano). The tempo is marked 'Larghetto'.

Przykład nutowy 49

Na przykładzie 49 (t. 1-8) przedstawiono początek arii otwierającej się słowami „Dies Bildnis ist bezaubernd schön, Wie noch kein Auge je gesehn”. Autor podczas przygotowań do wykonania tego utworu postanowił najpierw przećwiczyć same samogłoski, aż do odnalezienia spójności i jednolitości głosu. Następnie, przeczytał tekst libretto z dodaniem spółgłosek i dyftongów, tak aby uderzenie miary taktu padało na odpowiednie zgłoski. W ten sposób zatroszczył się o ujednolicenie pozycji głosu z samogłoskami, a przerwę między spółgłoskami zredukował do minimum, tak aby brzmieć spójnie i płynnie, przy jednoczesnym zachowaniu czystości fonetycznej.

3.3) Dynamika i ekspresja emocjonalna

³⁷ Wang Xiaoxia 王晓霞, „Badania nad sztuką wokalną i jej estetyką” 《声乐艺术及其审美研究》, Zhongguo Shuji Chubanshe, Pekin 2014: 89. str. 96

Interpretacja postaci Tamino wymaga nie tylko doskonałej techniki wokalne, ale także bogatej ekspresji artystycznej. Konieczne jest zbliżenie się do bohatera i fabuły, uchwycenie emocjonalnej koncepcji utworu oraz takie połączenie ekspresji emocjonalnej i brzmienia, by widz mógł wczuć się w jego historię na podstawie treści przekazywanych przez śpiewaka w zrozumiały sposób. Autor uważa, że w tej arii trudno oddać zmiany nastroju Tamino.

Przykład nutowy 50

Jak widać na przykładzie 50 (t. 22–32) na początku arii, Tamino zadaje sobie szereg pytań, na które sam próbuje sobie odpowiedzieć – jest on wówczas pełen wątpliwości co do nagłego przebudzenia uczuć w jego wnętrzu, pyta więc: „Czy to uczucie to miłość?”. Po czym szybko odpowiada: „Tak, to jest miłość”. Choć Tamino nigdy wcześniej nie doświadczył miłości, jego wewnętrzne uczucia rozpalają go niczym płomieniem. W procesie dialogu z samym sobą dochodzi do wniosku, iż to właśnie jest miłość.

Śpiewając te dwa zdania, Autor wyraził emocjonalną przemianę Tamino od zwątpienia do determinacji. Dokonał tego poprzez opanowanie intonacji, koloru i dynamiki. Po tym, jak

w „Ja, ja” użył dynamiki *forte*, by potwierdzić, że uczucie, które mu towarzyszy to właśnie miłość, w czterech kolejnych zdaniach powtarza się fraza „die Liebe” („to miłość”), czemu towarzyszą zmiany w dynamice o rozkładzie *piano - mezzoforte - piano - mezzoforte*. Zabieg ten pozwala na wyrażenie emocji, które rozsadzają serce bohatera.

Jeśli chodzi o ten fragment utworu, wielką inspiracją dla Autora było niemalże modelowe wykonanie Francisco Araiza’y. Araiza użył swojej bogatej mowy ciała, miękkiej barwy i delikatnej dynamiki, aby wyrazić wewnętrzne wahania emocji Tamino. Link do materiału wideo: <https://www.youtube.com/watch?v=j42Mvn1uwkc>

3.2.1.2 Analiza wykonawcza arii *Wie stark ist nicht dein Zauberton*

1) Tłumaczenie libretto

Wie stark ist nicht dein Zauberton, weil, holde Flöte, durch dein Spielen selbst wilde Tiere Freude fühlen. Doch, nur Pamina bleibt davon, Pamina! Pamina! höre, höre mich! Umsonst, umsonst! Wo? wo? wo? ach wo, wo find’ ich dich? Ha, das ist Papagenos Ton! Vielleicht sah er Paminen schon! Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir! Vielleicht führt mich der Ton zu ihr!	Jaką to potężną moc ma ten magiczny flet! czyż nie? Ten cudowny magiczny flet, Swoim dźwiękiem sprawiasz, że wszystkie istoty odczuwają radość. Tylko Pamina nie słyszała tego pięknego dźwięku. Pamina!Pamina!usłysz mnie szybko! Na próżno, na próżno! Gdzie, gdzie mogę Cię znaleźć? Ach, to głos Papageno. Być może już znalazł Paminę, Być może właśnie razem z nią przybywa, Być może to właśnie ona usłyszała mój głos!
---	---

2) Fonetyka języka niemieckiego

W analizie wykonawczej arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* Autor szczegółowo podsumował zagadnienia fonetyki języka niemieckiego. Śpiewając arię *Wie stark ist nicht dein Zauberton* Autor również napotykał trudności wynikające z fonetyki języka niemieckiego. Zwłaszcza przy ostatniej części, gdzie trzykrotnie pojawia się niemieckie słowo „vielleicht”, oznaczające „może”.

Przykład nutowy 51

Fragment ten przypada 51 na t. 209-215 arii. Spółgłoskę „v” w „vielleicht” wymawia się jako bezdźwięczną otwartą [f], dlatego nie należy artykułować jej zbyt mocno. „Vielleicht” zawiera dwie samogłoski złożone: „ie”, w której „i” nie jest powtarzane, lecz zastąpione przez dyftong „ie” wymawiamy jako samogłoskę [i]; oraz „ei”, która wymaga od śpiewaka szerokiego otwarcia ust i wyartykułowania najpierw samogłoski [a], a następnie płynnego przejścia do [i]. Gdy przed ch występują samogłoski e/i/ä/ö/ü, ch wymawia się jako bezdźwięczne [ç], na przykład w słowach: ich, mich, nicht, przy czym spółgłoskę t na końcu wyrazu należy również wymawiać wyraźnie i czysto. Podczas emisji głosu należy zachować spójność barwy, z jednoczesnym zachowaniem poprawności wymowy samogłosek i spółgłosek.

3) Techniki wokalne

3.1) Zmiana głosu

W książce Zhou Xiaoyana pt. „Trening rejestru środkowego i obszaru zmiany głosu tenorowego” zawarto następujące stwierdzenie: „Opanowanie umiejętności zmiany głosu i ujednolicenie zakresu wokального ma szczególnie ważne znaczenie dla tenorów. Ze względu na

konieczność stosowania rejestru piersiowego i śpiewanie do wysokości c3, tenorom nie jest łatwo zaśpiewać wysokie dźwięki bez zmiany zakresu głosu. Wpływa to znacząco na ekspresję artystyczną i żywotność głosu śpiewaka³⁸. Technika zmiany głosu bez wątpienia odgrywa ważną rolę w śpiewie tenorowym. Poniżej Autor przeanalizuje problematykę zmiany głosu, na podstawie własnych doświadczeń z wykonania *Wie stark ist nicht dein Zauberton*.

166 TAMINO

m. Wie stark ist nicht dein Zau - ber - ton, weil

170

m. hol - - - de Flö - te, hol - de Flö - te durch dein

Archi

Przykład nutowy 52

W arii *Wie stark ist nicht dein Zauberton* większość dźwięków melodii znajduje się w pobliżu punktu zmiany głosu tenora. Na przykładzie 52 są to t. 166-172, gdzie w melodii pojawia się wiele dźwięków f2-g2, co przypada na zakres zmiany głosu tenorowego. Jeśli technika zmiany głosu nie jest opanowana w wystarczającym stopniu, usłyszymy dźwięk „salire laringe” („podnoszący gardło”). Dlatego też Autor podczas śpiewania tego fragmentu starał się odszukać wrażenie na „pół ziewnięcia”, tak aby rozluźnić i opuścić krtań, następnie utrzymując rozszerzoną przeponę wziął głęboki wdech. Śpiewając, należy położyć dźwięki melodii na tej samej pozycji i westchnąć. Ilekroć Autor miał zaśpiewać kolejne zdanie, skupiał się na nim i przygotowywał, utrzymując stan towarzyszący uczuciu „ziewania” i biorąc pełny wdech. Śpiewając, pozwalał swojemu oddechowi kierować słowami libretto i wydychał powietrze spójnie, tak aby osiągnąć efekt legato. Dlatego, aby

³⁸ Zhou Xiaoyan 周小燕, *Trening rejestru środkowego i obszaru zmiany głosu tenorowego* (男高音中声区和换声区的训练) [J], *Yinyue Yishu* 1979, (01): 60-63.

stawić czoła problemom wynikającym ze zmiany głosu, należy rozluźnić krtań, otworzyć rezonatory, tak jakby chciało się ziewnąć i podeprzeć głos oddechem. W ten sposób głos będzie skoncentrowany i pełny.

3.2) Ekspresja muzyczna i emocjonalna

Słynna sopranistka Maria Callas (1923-1977) powiedziała kiedyś: „*Bel canto* to ekspresja. Sam piękny głos nie wystarczy. Śpiewak musi w służbie muzyki rozbić swój głos na tysiąc kawałków, wkładając muzykę i ekspresję w każdą nutę zapisaną przez kompozytora”³⁹. Dlatego też, jeśli śpiewak pragnie wykreować żywy wizerunek postaci, musi nie tylko posiadać wyjątkowe rozumienie dzieł muzycznych, ale także umiejętnie wykorzystywać własne uwarunkowania i swoje mocne strony, omijając te słabsze, oraz wykształcić własny niepowtarzalny styl interpretacji wokalne, który najlepiej odpowiada jego własnym warunkom fizjologicznym.

Tak naprawdę w dziełach Mozarta zaznaczono bardzo niewiele w didaskaliach. W jego ariach operowych często na początku naniesione jest jedynie oznaczenie tempa lub ekspresji, a w pozostałych miejscach z rzadka oznaczona jest również dynamika. Bogactwo ekspresji zawarte w muzyce Mozarta musi odkryć sam śpiewak dopiero z płynących nut, co w niezauważalny sposób podkreśla subiektywną twórczość wykonawców. Autor odczuł to śpiewając arię *Wie stark ist nicht dein Zauberton*.

182
Tam. Flö - te durch dein Spie - len, hol - de Flö - te durch dein
Archi

185
Tam. Spie - len selbst wil - de Tie - re Freu - de - doch nur Pa - mi - na, nur Pa -
Va. cresc. mf p

Przykład nutowy 53

³⁹ Zhang Qian 张前, *O estetyce wykonan muzycznych*(论音乐表演创造的美学原则) [J], Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao, Pekin 1992

We fragmencie przedstawionym na przykładzie 53 (t. 182-188) nastrój Tamino ulega gwałtownej i radykalnej zmianie. Właśnie wtedy, gdy Tamino radośnie gra na magicznym flecie, nagle zdaje sobie sprawę, że Pamina nie może usłyszeć jego pięknej melodii. Dlatego przy słowach „Doch, nur Pamina bleibt davon” Autor zdecydował się na nieco ciemniejszą barwę głosu. Towarzysząca temu głośność *piano* zaś za pomocą języka muzyki wyraża zmartwienie i zaniepokojenie Tamino.

The image shows a musical score for Example 54, consisting of three staves. The top staff is for Tamino (Tam.) and Papageno (Papageno), with lyrics in German. The middle staff is for the piano (pp). The bottom staff is for the orchestra (ff), with dynamics p and f. The tempo changes from Adagio to Presto.

209 (spielt) (PAPAGENO antwortet) *gaa* TAMINO (spielt) (PAPAGENO antwortet) *gaa* TAMINO Viel -

212 **Presto** Tam. -leicht sah er Pa-mi-nen schon! - viel - leicht eilt sie mit ihm zu mir! - viel -

216 **Adagio** **Presto** Tam. -leicht, viel - leicht - führt mich der Ton zu ihr! führt

pp *ff* Archi *p* *f* *p*

Przykład nutowy 54

Jak widać na przykładzie 54 (t. 209-219) Tamino nie przerywa gry na czarodziejskim flecie i wreszcie otrzymuje odpowiedź Papageno. Jego nastrój w ułamku sekundy zmienia się w podniecenie i ekscytację. Śpiewając: „Vielleicht sah er Paminen schon! Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir! Vielleicht, Vielleicht” w rytmie presto Autor zdecydował się na zmianę dynamiki z *piano* na *forte*, aby lepiej wyrazić zmianę nastroju i emocje Tamino. Fragment „Vielleicht führt mich der Ton zu ihr!” jest dla Autora miejscem eksplozji emocjonalnej.

W celu ukazania determinacji Tamino do odnalezienia Paminy, głos musi opierać się na spokojnym i stabilnym oddechu, konieczne jest utrzymanie bogatego i przenikliwego rezonansu oraz artykułowanie słów z większą mocą i determinacją niż dotychczas.

3.3) Ekspresja sceniczna

Wewnętrzny rytm muzyczny jest ważną częścią spektaklu operowego. Zmiany psychologiczne zachodzące w postaci należy ukazać w oparciu o jej emocje. Ów wewnętrzny rytm należy ustalić na podstawie treści libretto. Jest to konieczne do zapewnienia elastyczności i zmienności potrzebnej do właściwej ekspresji postaci. Śpiewak musi wejść w rolę, aby na scenie zaprezentować odpowiednie ruchy sceniczne. Podczas przedstawienia musi wykorzystać własną wyobraźnię i doświadczenie, aby stopić się z rolą i zmobilizować do ekspresji ruchowej na scenie⁴⁰. W arii *Wie stark ist nicht dein Zauberton* Tamino przeżywa cały wachlarz emocji, które w dodatku ulegają gwałtownym zmianom. Autor podczas swoich występów na bardzo głębokim poziomie połączył się z postacią i jej przeżyciami. Bardzo zainspirowało mnie wykonanie tej arii autorstwa Francisco Araizy.

Przykładowo, kiedy Francisco Araiza śpiewał „Doch, nur Pamina bleibt davon, Pamina! Pamina! höre, höre mich!”, jego wyraz twarzy nagle zmienił się. Ze szczęśliwego i podekscytowanego wyrazu twarzy, któremu towarzyszyła radosna gra na czarodziejskim flecie, nagle zmarszczył brwi i mocniej chwycił instrument w obie dłonie. W ten sposób śpiewak subtelnie przeszedł z radosnego nastroju w niepokój o Paminę. Gdy Francisco Araiza gra na czarodziejskim flecie, dołącza się do niego Papageno, a gdy Tamino wykrzykuje: „Ha, das ist Papagenos Ton!”, Francisco Araiza szybko i z wyraźnym zaskoczeniem odwraca się w jego stronę. Kiedy dowiedział się, że Pamina wciąż żyje, zaśpiewał: „Vielleicht sah er Paminen schon! Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir! Vielleicht, Vielleicht”. Przetwarzanie fraz Francisco Araizy jest uporządkowane, a kolory precyzyjne. Przemawiając do otaczających go zwierząt wysoko dzierży czarodziejski flet. Jego wzrok pełen jest stanowczości, a mowa ciała wyraża niezachwianą pewność Tamino, co do konieczności odnalezienia i uratowania Paminy. Link do materiału wideo: <https://www.youtube.com/watch?v=HMIC0G2ZJtA>

⁴⁰ Zhou Rongsheng 周容生, *Krótką analiza znaczenia ekspresji scenicznej w operze – na przykładzie opery Mozarta „Wesele Figara”*(浅析舞台表演在歌剧中的重要性——莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》为例)[J], *Beifang Yinyue* 2016, 36(18):78.

3.2.2 Zastosowanie arii Tamino w dydaktyce wokalne

Dzieła operowe Mozarta zwieńczały dorobek artystyczny kompozytora i stanowiły klejnot w koronie jego repertuaru. Mówi się nawet: „Jeśli potrafisz dobrze śpiewać Mozarta, możesz zaśpiewać wszystko”⁴¹. Dzieła Mozarta znajdują szerokie zastosowanie w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych, a także są pierwszym wyborem w szkoleniu podstawowych umiejętności wokalnych. Dzieje się tak dlatego, iż dzieła Mozarta wymagają nie tylko dokładności względem wysokości dźwięków i rytmu, ale także wszechstronnego i rygorystycznego szkolenia w zakresie technik wokalnych: kładą nacisk na czystą barwę, głos musi mieć odpowiednią dynamikę, a dykcja czysta. Ponadto, ich wykonywanie uczy dokładnego wyczucia wysokości dźwięków, naukowych metod emisji głosu oraz kontroli nad całym wachlarzem emocji. Ta metoda śpiewu spełnia wymagania zbudowania i wzmocnienia podstawowych umiejętności emisji głosu we właściwym kierunku. Umożliwia chińskim studentom uniknięcie błędów technicznych w jak największym stopniu i kładzie solidne podstawy w zakresie stosowności zakresu zmiany i elastyczności głosu oraz kontroli oddechu.

Pod względem nauczania muzyki wokalne śpiewanie arii Tamino musi charakteryzować się niepowtarzalnym stylem i obróbką techniczną, a głos musi być równy i gładki; atak zaś czysty i wyraźny, dykcja jasna i czytelna, a umiejętność *legato* wyćwiczona. W ten sposób kolejne frazy połączone będą niczym sznur pereł – spójnie związane, lecz każda stanowiąca osobny element. W nauczaniu należy zwracać uwagę na holistyczny wyraz odczuć muzycznych i kształcenie na poziomie ludzkich emocji, bowiem XVIII-wieczny styl muzyki klasycznej reprezentowany przez Mozarta w ujęciu estetycznym traktował dzieła muzyczne jako przedmioty własnego istnienia, dążąc do przejrzystości logiki idei i doskonałości formy. Zwracali uwagę na piękno melodii i ogólny porządek dzieła, pielęgnowali kunszt artystyczny, panowali nad emocjami, rozumieli i wymagali od ekspresji emocjonalnej w muzyce. Byli o krok dalej niż kompozytorzy i muzycy okresu renesansu i baroku, chociaż nie tak dobrzy jak ci z epoki romantyzmu, którzy podkreślali wagę osobistych doświadczeń i emocjonalnego katharsis. W muzyce klasycznej również pojawiały się emocje, ale były one bardziej racjonalne i kontrolowane⁴². Zastosowanie arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne

⁴¹ „Jeśli potrafisz dobrze śpiewać Mozarta, możesz zaśpiewać wszystko” Powiedzenie to jest często przywoływane w kontekście muzyki wokalne, co odzwierciedla ważną pozycję dzieł muzycznych Mozarta w dydaktyce i wykonawstwie.

⁴² Wang Cizhao 王次昭, *Mozart* 《莫扎特》 [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1998, Str. 196

obejmuje wykształcenie wśród studentów poniższych umiejętności:

3.2.2.1 Kontrola głośności

1) Wymagania dotyczące barwy

Słowo „barwa” pochodzi od włoskiego słowa „timbro”, oznaczającego symbol służący do odróżniania głosów. Każdy z nas ma inną barwę głosu, dlatego możemy rozpoznać daną osobę po usłyszeniu jej głosu. Barwa i tessitura głosu śpiewaka ograniczają w pewnym stopniu zakres jego repertuaru. Dzieje się tak dlatego, iż wrodzona barwa głosu śpiewaka i wymagania dotyczące barwy kompozytora danego utworu nie zawsze idą w parze. Ze względu na niepasującą barwę, nie każdy śpiewak jest w stanie oddać sens każdego utworu. Jako nauczyciel muzyki wokalne, wybierając repertuar dydaktyczny, konieczne jest upewnienie się, że aria Tamino jest odpowiednia dla danych studentów.

2) Rodzaj i typ głosu

Podział głosów na typy i rodzaje opiera się głównie na różnej roli, jakie odgrywały w operze oraz wrodzonej barwie. Ogólnie rzecz ujmując, tenory dzieli się głównie na: lekki tenor liryczny (Leggero Tenore), tenor liryczny (Lirico Tenore), tenor spinto (Spinto Tenore) oraz tenor dramatyczny (Drammatico Tenore). 30 września 1791 roku austriacki tenor liryczny Benedikt Schack⁴³ wcielił się w rolę Tamino podczas premiery w Wiedenhaus w Wiedniu. Rola Tamino jest typowym przykładem roli przeznaczonej dla tenora lirycznego. Barwa jego głosu jest romantyczna, miękka, lekka, elastyczna i pełna pasji. Jego głos jest jasny, skoncentrowany na przód, odznacza się dobrą spójnością frazowania i płynnością linii wokalnych w wysokim rejestrze. Repertuar przeznaczony na tenor liryczny jest niemal nierozzerwalnie związany z tematem miłości, a odpowiadającymi mu postaciami są często prostolinijni, lecz pełni fantazji książęta i młodzieńcy. Tenor liryczny swoim pięknym i miękkim głosem jest w stanie doskonale wyrazić radość i smutek idące w parze z miłością.

⁴³ Benedikt Schack, tenor (1758–1826), was an accomplished Austrian composer, conductor, and singer, renowned for being the original performer of the role of Tamino in Wolfgang Amadeus Mozart's opera *Die Zauberflöte*. Schack was not only a close associate of Mozart but also a respected figure in Vienna's musical and Masonic circles during the late 18th century. His premiere performance as Tamino is particularly noteworthy, given his deep understanding of Mozart's artistic vision, which stemmed from their close friendship and collaboration.

Podczas śpiewania arii Mozarta nie należy stosować *glissando*, jak w przypadku wykonywania utworów kompozytorów romantycznych. Należy natomiast śpiewać z dużą dokładnością i rygiem, a także zwracać uwagę na wiele elementów, takich jak np. czystość dźwięków i rytm. Aby dobrze śpiewać w stylu Mozarta, śpiewak musi odznaczać się kontrolą i powściągliwością, zarówno pod względem głośności, jak i ekspresji emocjonalnej, zachować subtelność i elegancję, przy czym w wyrażaniu emocji musi pozostawać naturalny i autentyczny. Śpiewając arie Mozarta trzeba zwrócić szczególną uwagę na spójność i płynność głosu. Muzyka klasyczna Mozarta charakteryzuje się pięknem, elegancją, płynnością i klarownością. Istotą *bel canto* jest spójność głosu, podobne do przeciąganie bez odrywania smyczka po strunach skrzypiec. Osiągnięcie tego rodzaju spójności jest dla śpiewaków dużym wyzwaniem⁴⁴.

3.2.2.2 Zastosowanie oddechu w śpiewie

Profesor Shen Xiang w swojej książce „Sztuka nauczania muzyki wokalne” przedstawił spostrzeżenie, iż: „Oddychanie jest podstawą śpiewu, a oddech jest jego siłą napędową”⁴⁵. Doskonała kontrola oddechu podczas śpiewu jest kluczowym czynnikiem decydującym o tym, czy śpiewak będzie w stanie dobrze wykonać dany utwór. Śpiewanie arii Tamino wymaga podparcia oddechem, bowiem niektóre fragmenty muszą być śpiewane płynnie i powściągliwie, a inne szybko i spójnie. Wymaga to od śpiewaka zaawansowanej kontroli oddechu. Podczas śpiewania, oddech musi być stabilny, a amplituda wdechów i wydechów zrównoważona. Szczególnie znajduje to potwierdzenie w przypadku szybkich i gęstych interwałów, które często pojawiają się w utworach Mozarta, przy których koniecznym jest kontrolowanie rozkładu oddechu i sił podczas ruchu na scenie, tak aby dźwięk płynął niesiony strumieniem powietrza. Szczególną uwagę należy również zwrócić także na spójność, jednolitość i płynne przejścia między elementami składniowymi i zdaniami. Jeśli oddech podczas śpiewania jest zbyt głęboki i pełny, łatwo może doprowadzić do destabilizacji oraz utraty płynności i spójności, a poszczególne dźwięki będą emitowane niczym nieprzerwanie płynący strumień. Natomiast, jeśli wdech jest zbyt szybki i pośpieszny, obnaży brak kontroli śpiewaka i spłykanie oddechu. Nie sprzyja to również zapanowaniem nad pozycją krtani

⁴⁴ Hou Yanshuang侯延爽, *O śpiewie arii operowych Mozarta*《浅谈莫扎特歌剧咏叹调的演唱》[J], Yinyue Tiandi 2008/01

⁴⁵ Shen Xiang 沈湘, *Sztuka nauczania muzyki wokalne*(声乐教学艺术)[M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2002: 2-30, Str.27

i śpiewaniem długich fraz w wolnym tempie. Podczas śpiewania wysokich dźwięków oddychanie powinno być umiejętne i aktywne, stan gardła stabilny, fałdy głosowe aktywnie przymknięte, a rezonans zastosowany zgodnie z naukowymi metodami. Umiejętności te przysparzają studentom nie lada wyzwania, jednakże jednocześnie stanowią okazję do podniesienia swoich kompetencji wokalnych. Doskonała kontrola oddechu jest efektem długotrwałego treningu. Jest to również główny powód, dla którego głosy wielu uczniów są „suche”, pozbawione rezonansu i przenikliwości, niespójne. W życiu codziennym każdy z nas potrzebuje wzmocnienia treningiem oddechu w celu uformowania solidnego i usystematyzowanego wokal.

Na przykład aria *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* przedstawia szczerą reakcję Tamino na widok portretu Pamininy i pokazuje emocje i przemiany wewnętrzne bohatera. Tempo tej arii jest ona stosunkowo powolne, a frazy trwają długo. Ponadto tessitura jest stosunkowo obszerna. Dlatego tym bardziej konieczna jest poprawa stabilizacji oddechu. W obliczu braku wystarczającej kontroli nad oddechem, oparcie się wyłącznie na głośności niewątpliwie zniszczy wrażenie estetyczne właściwe dla arii operowej, a także naruszy spójność i gładkość *bel canto*.

3.2.2.3 Kontrola tempa i dynamiki

Mistrz wokalny Caruso niegdyś stwierdził: „Tempo to życie muzyki”⁴⁶. Arie Tamino w didaskaliach oznaczone są bardzo małą ilością terminów muzycznych i wytycznych dotyczących tempa i dynamiki. Wielu studentów muzyki wokalnej na poziomie akademickim często śpiewa dany utwór z tą samą dynamiką i tempem od początku do końca, bez żadnego kontrastu. Tego rodzaju wykonanie jest niewątpliwie nudne, a interpretacja arii nieudana i niewystarczająca.

W tym przypadku należy postarać się lepiej zrozumieć i przetworzyć utwór, tak aby z większą subtelnością wykreować obraz bohatera, w którego się wcielamy. Należy dokładnie uchwycić tło powstania, treść arii, charakterystykę postaci, analizę muzyczną, ekspresję emocjonalną i inne podstawowe elementy dzieła w oparciu o zapewnienie spójności i jedności brzmienia. Należy je dokładnie przeanalizować, zakładając poszanowanie wskazówek dotyczących tempa naniesionych przez kompozytora i dokładnie przestudiować w oparciu

⁴⁶ P.M. Marafioti 郎毓秀, „Metoda wokalna Caruso” 《卡鲁索的发声方法》, Renmin Yinyue Chubanshe 2000, Str. 106

o charakterystykę muzyki epoki i specyficzne okoliczności powstania dzieła. Opierając się na własnym zrozumieniu i doświadczeniu, należy z ostrożnością podejść do tempa i dynamiki każdej frazy. Powinno się również odpowiednio wyrazić zmiany psychologiczne bohaterów w oparciu o rozwój melodii i libretto. Takie wykonanie stanie się bardziej ekscytujące, a publiczność będzie poruszona naszym śpiewem.

Przyjrzyjmy się przykładowi z ostatniej części arii *Wie stark ist nicht dein Zauberton*: „Vielleicht sah er Pamina schon! Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir! Vielleicht führt mich der Ton zu ihr!”. Zakładając, że należy szanować oznaczenia tempa naniesione na partyturę przez Mozarta, konieczne jest dokładne rozważenie tempa i dynamiki każdej frazy w oparciu o własne zrozumienie i doświadczenie utworu – tylko wtedy można trafnie wyrazić zapal Tamino do odnalezienia Pamiны i w swoim wykonaniu zostać zrozumianym przez publiczność.

3.2.2.4 Przetwarzanie fraz podczas śpiewu

Śpiewak Aksel Schiotz powiedział kiedyś: „Opery Mozarta wyglądają na proste, lecz w rzeczywistości nie ma nic trudniejszego i wymagającego niż śpiewanie szlachetnego i płynnego stylu oper Mozarta”⁴⁷. Jeśli chcemy wyrazić wyjątkowy, bogaty i wysublimowany styl Mozarta, musimy wymagać od swojego głosu miękkości i elastyczności oraz spójności linii melodycznych. Aby uzyskać taki efekt, należy umiejętnie zastosować *legato* i zmierzyć się z dwoma najważniejszymi kwestiami: oddechem i pozycją głosu, jak np. przy dużym skoku interwałowym we fragmencie arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, gdzie należy zwrócić uwagę na *legato* we fragmentach gęsto naszpikowanych drobniejszymi nutami. Aby dobrze śpiewać *legato* należy zadbać o stabilny równomierny oddech, który podtrzyma głos, by spójnie połączyć go z warstwą językową libretto. Należy przy tym wyraźnie wyartykułować spółgłoski, zadbać o to, aby spółgłoski i samogłoski zachowały spójność linii dźwiękowych w obrębie tego samego rezonatora, oraz osiągnąć jedność języka, barwy, oddechu i rezonansu. W ten sposób *legato* przyjdzie nam naturalnie.

Spójny i jednolity głos jest jednym ze standardów śpiewania arii Tamino. Po przeprowadzonych analizach i badaniach Autor doszedł do wniosku, że do czynników

⁴⁷ Aksel Schiotz, „*Sztuka śpiewaka*” 《歌唱家的艺术》 [M], Tłum. Zheng Xiuling 郑秀玲, Tiantong Chubanshe, Tajwan 1982, Str. 150

wpływających na brak spójności głosu studentów uczelni wyższych zaliczają się przede wszystkim następujące aspekty:

Po pierwsze, niedokładna pozycja ataku, która jest za wysoka lub za niska, albo podczas glissando w górę spójność linii wokalnych zostaje zniszczona.

Po drugie, niewłaściwe techniki oddychania. Prawidłowy sposób oddychania jest podstawą spójnych linii wokalnych, jeśli jednak wdech będzie zbyt płytki lub zbyt głęboki, a wydech nierówny, spójność linii wokalnych zostanie naruszona.

Po trzecie, niejednolite przedziały skali głosu. Jeśli podczas zmiany przedziału głos wykazuje oczywiste oznaki zmiany głosu, stanie się napięty, utknie i będzie zbyt stłoczony, linie wokalne będą w naturalny sposób trudne do właściwego płynnego połączenia.

Po czwarte, nieujednolicone pozycje dykcji i artykulacji. W *bel canto* przywiązuje się dużą wagę do czystości samogłosek. Spójność i gładkość pomiędzy dźwiękami to w istocie spójność i jedność samogłosek. Wymaga to od śpiewaka umiejętności wymawiania słów w zrelaksowany i naturalny sposób.

Można zauważyć, że podczas śpiewania głos powinien być utrzymywany w wysokiej pozycji. Jeśli chcemy, aby głos był spójny, szczególnie ważne jest ciągłe wsparcie oddechowe. Tylko poprzez koordynację obu tych elementów oraz swobodne i naturalne artykułowanie słów, głos może stać się gładki, a frazy spójnie połączone.

3.2.2.5 Fonetyka języka niemieckiego a śpiew

Opera *Die Zauberflöte* to utwór napisany w języku niemieckim, należącym do grupy zachodniej języków germańskich rodziny indoeuropejskiej. Wśród wielu utworów zagranicznych utwory niemieckojęzyczne są trudniejsze do zaśpiewania, co ma wiele wspólnego z fonetyką. Zasady pisowni języka niemieckiego są znacznie trudniejsze niż np. języka włoskiego. „W języku niemieckim występuje wiele spółgłosek, a niektórych z nich nie ma w języku włoskim, francuskim czy angielskim⁴⁸”. W języku włoskim nacisk kładzie się na początek i koniec głosek, a do spółgłosek przywiązuje się mniejszą wagę. W języku niemieckim samogłoski i spółgłoski są sobie równoważne, a początek i koniec słów muszą zostać wyraźnie wymówione. Aby lepiej wykonać ten utwór, należy najpierw opanować

⁴⁸ Chen Yanfang 陈言放, Zhan Shihua 詹十华, *Przewodnik po śpiewie w języku włoskim, francuskim, niemieckim i angielskim* 意法德英歌唱语音指南[M], Xiamen Daxue Chubanshe, Xiamen 2000. Str. 171

prawidłową wymowę tekstu. Dla wygody studentów, zasady fonetyki języka niemieckiego można streścić w poniższy sposób:

Niemiecki, podobnie jak angielski, używa 26 liter alfabetu łacińskiego. Najmniejszą jednostką struktury fonologicznej wymowy niemieckiego jest fonem, który dzieli się na samogłoski i spółgłoski. Pojedyncze słowa zaś składają się z sylab. Aby poprawnie wymawiać słowa i zdania w języku niemieckim, należy najpierw przyswoić sobie zasady fonetyki. Niemieckie sylaby to jednostki wymowy składające się z samogłosek i spółgłosek. Samogłoski w języku niemieckim są podzielone na samogłoski długie i samogłoski krótkie. Różne długości wymowy samogłosek niosą za sobą również różne znaczenia, np. Stadt [ʃtat] (miasto), Staat [ʃta:t] (państwo). Samogłoski języka niemieckiego dzielą się na pięć samogłosek pojedynczych (a, e, i, o, u), trzy dyftongi (aa, ee, oo), trzy samogłoski ze zmienionym brzmieniem, tzw. umlauty (ä, ö, ü) oraz osiem samogłosek złożonych (au, ei, ai, ay, ey, äu, eu, ie), przy czym ei, ai, ay i ey wymawia się tak samo, jak äu i eu. Dyftongi czytają się jako fonemy jednogłoskowe. Samogłoski i umlauty również różnią się względem siebie długością.

W języku niemieckim samogłoski dzielą się na samogłoski długie i samogłoski krótkie. W przypadku długich samogłosek należy maksymalnie wydłużyć czas ich wymowy, natomiast w przypadku krótkich samogłosek należy kontrolować stopień otwarcia ust, tak aby zapewnić dokładność ich wymowy.

1) Samogłoski wymawia się jako długie w następujących sytuacjach: 1. Gdy po samogłosce występuje przydech „h” (uwaga: „h” jest nieme), np.: fühl, gesehen, ihn; 2. W dyftongach aa, ee, oo, np.: paar, mein, lieber, wie; 3. Gdy po samogłosce występuje tylko jedna spółgłoska, np.: schön, ja, neuer; 4. Gdy samogłoska znajduje się na końcu wyrazu, np.: ja, du, wo; 5. W słowach dwusylabowych, gdy pomiędzy dwiema samogłoskami znajduje się tylko jedna spółgłoska, samogłoska jest wymawiana jako długa, np. Gotik, Kuba.

2) Samogłoski wymawia się jako krótkie w następujących sytuacjach: 1. Gdy stoją przed dyftongami, np. Bett, Gott; 2. Gdy stoją przed dwiema lub większą liczbą spółgłosek, np. Takt, gibt; Kiedy wymawiamy spółgłoski, przepływ wydychanego powietrza jest blokowany przez język, wargi i zęby. Spółgłoski, przy których wymowie wibrują struny głosowe, nazywane są spółgłoskami dźwięcznymi, a spółgłoski, przy których wymowie struny głosowe nie wibrują, nazywane są spółgłoskami bezdźwięcznymi. Dyftongi wymawia się jako spółgłoski pojedyncze, np.: bb: Ebbe; mm: dumm.

Intonację języka niemieckiego co do zasady dzieli się na wznoszącą, opadającą i neutralną. Kiedy uczymy się wymowy języka niemieckiego, musimy zwrócić szczególną uwagę na

akcent. 1. Akcent w słowach po niemiecku kładzie się zazwyczaj na pierwszą sylabę, np.: Vater, Mutter Abend, fahren; 2. Wyrazy z przedrostkami rozłącznymi (np. an-, auf-, vor-, zu- itp.) należy akcentować właśnie na nim np.: anrufen, aufstehen; 3. Wyrazy z przedrostkami nierozłącznymi (np. be-, ver-, er-, ent-, ge- itd.) zaś na pierwszą sylabę po przedrostku, np. bekommen, verkaufen; 4. W wyrazach kończących się na (-tät, -sion, -tion, -ei, -ent) akcent pada na ostatnią sylabę, np. Universität, Kommission; 5. Wyrazy kończące się na -ieren są akcentowane na przedostatniej sylabie, np. Studieren, Kommission; 6. Akcent dla wyrazów złożonych jest zwykle akcentem z poprzedniego słowa, np. Deutschland, Arbeitsheft. Jeśli podczas śpiewania nie podkreśli się właściwie akcentu językowego, to nawet przy wysokich umiejętnościach wykonanie zabrzmi bez emocji.

Kiedy chińscy śpiewacy uczą się arii Tamino z opery *Die Zauberflöte*, muszą najpierw dokładnie przeanalizować kwestie związane z fonetyką języka niemieckiego, potrafić biegle przeczytać na głos niemieckojęzyczne teksty libretto i na tej podstawie dokonać tłumaczeń na chiński słowo w słowo i zdanie po zdaniu. Tylko w ten sposób można poprawnie zaśpiewać i zinterpretować arie Tamino.

3.2.2.6 Ekspresja emocjonalna i sceniczna

Muzyka Mozarta pełna jest uwielbienia i pochwały natury ludzkiej, afirmacji humanistycznych wartości wyłaniających się z mieszczaństwa, pochwały natury i życia, afirmacji piękna i szczerości w relacjach międzyludzkich. Podnosi to jego muzykę to wyższego poziomu estetyki⁴⁹. Koncepcja *Die Zauberflöte* była, w zamyśle Kompozytora, odzwierciedleniem szlachetnego świata duchowego. Jego własne dążenie do miłości i wiary stało się główną siłą napędową twórczości. Mozart obdarzył Tamino cechami charakteru takimi jak: dobroć, czystość, umiejętność rozróżnienia dobra od zła, wytrwałość, odwaga i determinacja. Emocje, jakie Mozart przelewał do swoich dzieł muzycznych, były emocjami kontrolowanymi i umiarkowanymi, reprezentującymi niezmiennie emocje ludzi pochodzących z określonej klasy. W porównaniu z prostą i mocną ekspresją okresu romantyzmu, ekspresja emocji u Mozarta jest bardziej skryta i zawoalowana. Pomędzy tą ukrytą treścią emocjonalną a doskonale uregulowaną formą muzyczną istnieje równowaga. Za doskonałą formą kryje się ekspresja prawdziwych emocji, co sprawia, że muzyka Mozarta jest zawsze pełna nieodpartego uroku.

⁴⁹ Yu Runyang 于润洋, Historia powszechna muzyki zachodniej (西方音乐通史), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2003, Str. 279

Jeśli chińscy uczniowie zechcieliby popracować nad swoją ekspresją emocjonalną i sceniczną, powinni najpierw dogłębnie zrozumieć Mozarta jako kompozytora i zapoznać się z genezą powstania danych utworów oraz tłem historycznym. Ponadto muszą również ze zrozumieniem zapoznać się z fabułą opery *Die Zauberflöte*, by w sposób holistyczny doprecyzować cechy charakteru Tamino. Kolejno należy dokładnie zinterpretować tekst libretto, przeanalizować formę muzyczną i uchwycić esencję danego utworu. Na koniec, co najważniejsze, gdy uczniowie dokładnie rozumieją cechy charakteru Tamino, powinni wykorzystać własne zrozumienie i odwołać się do różnych wersji interpretacji, mając na celu ożywienie tej postaci na scenie poprzez posłużenie się mową ciała i mimiką twarzy.

Dzięki przeprowadzonym badaniom, podczas przyszłych zajęć ze studentami w Chinach, Autor zamierza wprowadzić do programu arie mozartowskie, by pomóc uczniom wyćwiczyć techniki wokalne, umiejętność prawidłowego oddychania, fonetykę języka niemieckiego oraz emocjonalną ekspresję. Utwory te stanowią również doskonały materiał dydaktyczny w holistycznym treningu wokalnym kształtującym wycucie muzyczne. Arie Mozarta skupiają się na partii wokalne i liryzmie, spójnym przetwarzaniu linii melodycznych i subtelnym rozumieniu stylu dzieł klasycznych, dzięki czemu postrzeganie piękna muzyki Mozarta subtelnie przenika do procesu kształcenia. Takie podejście będzie pomocne w nauczaniu chińskich studentów, zwłaszcza aby zapobiec nagłemu przeskakiwaniu do arii operowych Verdiego czy Pucciniego. Zaproponowane przez Autora podejście pomoże poprawić wokal studentów, którzy ze względu na brak treningu opartego na lirycznych i subtelnych utworach, skłonni są do bardzo dramatycznych wykonań. Arie mozartowskie są pomocne także w holistycznym kształceniu wokalnym i kultywacji wrażliwości muzycznej. Dorobek kompozytorski Mozarta stanowi doskonałe ucieleśnienie muzyki klasycznej. Muzyka, do której dążył, jest piękną tęsknotą za czystym człowieczeństwem i głęboką miłością do ludzkości. W procesie dydaktycznym, w kontakcie z takimi arcydziełami, uczniowie nie tylko uświadamiają sobie piękno muzyki, ale także poznają i odkrywają swoje własne spojrzenie na życie, system wartości i społeczeństwo.

3.3 Znaczenie arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych

3.3.1 Materiał dydaktyczny treningu wokálnego

Utwory wokálne Mozarta są znane jako „kamień probierczy” nauczania *bel canto* i mają niezwykle dużą wartość w treningu wokálnym. Dlatego są szeroko stosowane w nauczaniu muzyki wokálne na chińskich uczelniach wyższych i często są pierwszym wyborem w szkoleniu podstawowych umiejętności adeptów sztuki wokálne.

Mozart był kompozytorem, który nie tylko uczył się śpiewu osobiście, ale także doskonale znał cechy wokálne ówczesnych śpiewaków. Wiele jego dzieł zostało napisanych specjalnie z myślą o konkretnym wykonawcy. W liście do ojca z 30 grudnia 1780 roku opisał sytuację, która wydarzyła się na próbach do opery *Idomeneo*. Jeden ze śpiewaków Vincenzo Dal Prato śpiewał bardzo słabo. Mozart opisał to z humorem: „Aby nie drżał na słowie „rinvigorir”, rzeczywiście powinienem zmienić „i” na „o”⁵⁰”. A w liście z 28 lutego 1778 r.: „...komponuję bowiem arię tak, jakbym szył na miarę garnitur, by była idealnie dopasowana do śpiewaka”⁵¹. Jego arie operowe mogą służyć jako doskonałe materiały dydaktyczne do ćwiczeń wokálnych, ponieważ komponował on utwory specjalnie dla ówczesnych mistrzów sztuki wokálne, od których powinni uczyć się współcześni młodzi śpiewacy. Piękny głos wymaga dobrego podparcia oddechem i stabilnej pozycji krtani. Czysty i wyraźny atak oraz nieskazitelne *legato* to podstawowe ćwiczenia wokálne. Co więcej, dzieła Mozarta pomagają uczniom przetwarzać, interpretować i rozumieć muzykę, znajdować różne metody i formy śpiewania, a także uchwycić ekspresję emocjonalną bohaterów. Na przykład aria Tamino *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* wydaje się nie zawierać trudnych wysokich dźwięków, lecz nie oznacza to, że jest łatwa do zaśpiewania, bowiem spory zakres jej partii wypada w obszarze zmiany głosu tenora. Utwór ten stanowi doskonały materiał dydaktyczny do ćwiczenia głosu tenorowego. Śpiewanie go pozwala wyćwiczyć umiejętności wokálne i kontrolę oddechu, a także ekspresję emocjonalną.

Choć arie Mozarta można wykorzystać jako podstawowy materiał dydaktyczny do treningu wokálnego, nie oznacza to, że są one łatwe do zaśpiewania. Większość ludzi, którzy śpiewali

⁵⁰W.A.Mozart, *Zbiór listów Mozart*(莫扎特书信集), tłum Qian Renkang 钱仁康, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2003, Str. 240

⁵¹W.A.Mozart, *Zbiór listów Mozart*(莫扎特书信集), tłum Qian Renkang 钱仁康, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2003, Str. 147

lub grali muzykę Mozarta, szybko zdawali sobie sprawę, że przekształcenie nut zapisanych przez Mozarta w dźwięk idealny wymaga niezwykle wysokich umiejętności. Drobne zaniedbania lub braki techniczne zostaną w sposób oczywisty ujawnione, na przykład: dźwięk zmiany obszaru głosu tenorowego nie zostanie dobrze uchwycony, a sylaby nie zostaną wystarczająco płynnie połączone. Właśnie ta cecha stała się kolejnym powodem, dla którego nauczyciele śpiewu chętnie wybierają je jako materiały dydaktyczne. Mistrz *fortepianu* Władimir Horowitz powiedział kiedyś: „Istota sztuki Mozarta wyraża się w bardzo niewielu nutach, więc chociaż faktura harmoniczna jest prosta, każda nuta jest ważna. W porównaniu z muzyką romantyczną muzyka fortepianowa Mozarta wymaga więcej koloru, a nie mniej”⁵². To samo dotyczy śpiewu wokalnego, choć bogactwo barwy głosu jest wymaganiem wyższego poziomu w treningu wokalnym.

3.3.2 Rozwijanie i udoskonalanie kompetencji wokalnych i wrażliwości na sztukę

Szeroko rozumiana „dokładność” jest podstawowym warunkiem wykonywania utworów Mozarta. Jest to zarówno wymóg kompozytora, jak i wymóg stylu muzycznego. Sam Mozart wymagał od swoich uczniów fortepianu, aby w rytmie i metrum zachowywali dokładność i poprawność. W liście z 24 marca 1778 r. ocenił występ jednej z uczennic, która wcześniej nie trzymała się wytycznych naniesionych na partyturę: „Gra teraz bardzo gustownie... Jej metrum jest bardzo stałe, a palcowanie co raz lepsze. Wcześniej nie było o czym rozmawiać...”⁵³. Podobnie jest w przypadku śpiewu – jeśli tylko zaśpiewamy czysto, trafiając w wysokości dźwięków i w rytmie, spełnimy wymagania Mozarta. Takie podejście odbiega od wymagań stylistycznych stawianych śpiewakom wykonującym utwory pochodzące z okresu romantyzmu. Nie oznacza to jednak przekreślenia roli innych stylistyk w nauczaniu muzyki wokalne, ponieważ na podstawowym etapie kształcenia konieczne jest wyrobienie u uczniów rygorystycznych nawyków i stworzenia solidnych podstaw dla dalszych osiągnięć muzycznych. Dlatego należy wówczas popracować nad „dokładnością” ekspresji muzycznej. Z tego punktu widzenia bardziej odpowiednie do tego celu są dzieła wokalne Mozarta.

⁵² Du Jiaying 杜嘉莹, *O artystycznej charakterystyce sonat fortepianowych Mozarta* (论莫扎特钢琴奏鸣曲的艺术特色)[D], Yunnan Yishu Xueyuan 2017

⁵³ W.A.Mozart, *Zbiór listów Mozart*(莫扎特书信集), tłum Qian Renkang 钱仁康, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2003, Str. 159

W nauczaniu muzyki wokalne koniecznie jest również, aby uczniowie stale słuchali i poddawali analizie różne style utworów Mozarta w wykonaniu chińskich i zagranicznych mistrzów śpiewu, co jest ważnym sposobem wyrabiania w nich kunsztu artystycznego. Oglądanie i słuchanie śpiewu znanych artystów poprawia gust estetyczny uczniów, umiejętności odbierania i doceniania muzyki, a także umożliwia szersze zrozumienie twórczości wokalne. Nauka i czerpanie z artystycznej ekspresji i technik przetwarzania mistrzów muzyki wokalne, zwłaszcza gdy ta sama aria jest śpiewana przez wielu różnych śpiewaków, jest niezwykle cennym doświadczeniem. Analizując różne wykonania, uczniowie mogą zdobywać wiedzę i doświadczenie, a także porównywać i analizować swój własny śpiew oraz badać różne techniki przetwarzania artystycznego i ekspresję emocjonalną tej samej arii w interpretacjach różnych śpiewaków, a także ich style wokalne, co stanowi dla młodych adeptów sztuki wokalne inspirację, motywację i poszerzenie horyzontów.

3.3.3 Ekspresja i kreatywność

Mozart stawiał wobec śpiewaków bardzo wysokie wymagania. Z jego listów wynika, że był bardzo zniesmaczony pozbawionymi wyrazu występami. W swoim liście z 7 czerwca 1783 roku tak pisał o występie Clementiego: „Poza tym nie może zrobić nic, absolutnie nic, bo nie ma w nim żadnego wyrazu ani zainteresowania, a tym bardziej wzruszających emocji”⁵⁴. Na podstawie tych słów widać jak wielką wagę przykładął do ekspresji emocjonalnej. W liście napisanym przez Mozarta do Aloysi Weber z Paryża w 1778 roku, zawierającym wytyczne, jak zaśpiewać arię, którą dla niej skomponował, pisał: „Proszę zwrócić uwagę na oznaczenia ekspresji emocjonalnej, dokładnie przemyśleć dokładne znaczenie każdego słowa i sumiennie wcielić się w postać Constanze! Wyobraź sobie, że naprawdę jesteś nią”⁵⁵. Ten fragment korespondencji Mozarta wydaje się uniwersalną radą dla wszystkich, którzy wykonują jego dzieła. Wydaje się, że śpiewając muzykę Mozarta nie sposób ignorować te wymagania. Tak naprawdę w jego dziełach zaznaczono bardzo niewiele w didaskaliach. W jego ariach operowych i pieśniach artystycznych często na początku naniesione jest jedynie oznaczenie tempa lub ekspresji, a w pozostałych miejscach z rzadka oznaczona jest również dynamika. Bogactwo ekspresji zawarte w muzyce Mozarta musi odkryć sam śpiewak dopiero z płynących nut, co w niezauważalny sposób podkreśla subiektywną twórczość wykonawców. Dlatego też dzięki

⁵⁴W.A.Mozart, *Zbiór listów Mozart*(莫扎特书信集), tłum Qian Renkang 钱仁康, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2003, Str.199

⁵⁵W.A.Mozart, *Zbiór listów Mozart*(莫扎特书信集), tłum Qian Renkang 钱仁康, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2003, Str.187

muzyce Mozarta adepci sztuki wokalne mogą kultywować i rozwijać w sobie własne wyczucie muzyki i kreatywność, odnajdywać „potencjalne” życzenia Mozarta zarówno w tekście, jak i w muzyce oraz odkrywać bogactwo emocji skryte przez kompozytora w pozornie prostych nutach.

3.3.4 Wrażliwość na muzykę

Dziela Mozarta są doskonałym ucieleśnieniem muzyki klasycznej. Muzyka jest subtelna i wyrafinowana, piękna pod względem melodii, lecz rygorystyczna w strukturze. Charakteryzuje się cechami silnie kojarzonymi z klasycyzmem. Chociaż treść, forma, styl i skala jego utworów są różne, zawsze można wynieść z nich blask człowieczeństwa i poczucie nieskazitелnej czystości. Jest to zupełnie odmienne od stylu dzieł pochodzących z okresu romantyzmu i stanowi rozwinięcie zdolności estetycznych i osiągnięć muzycznych.

Na poziomie idei emocje muzyczne Mozarta są stosunkowo łatwe do zrozumienia i uchwycenia. Muzyka, którą tworzył, jest najbardziej naturalnym wyrazem ludzkich emocji, pięknej tęsknoty za czystym człowieczeństwem oraz oczekiwaniem i uwielbieniem wielkiej miłości. To właśnie te wyjątkowe cechy pozwalają jego dziełom utrzymać trwały urok. W procesie obcowania z takimi dziełami studenci nie tylko uświadamiają sobie piękno muzyki, ale także poznają i odkrywają swój własny światopogląd, wartości i ścieżkę edukacji.

Rozdział IV

Wpływ i znaczenie *Die Zauberflöte* i postaci Księcia Tamino dla opery chińskiej

4.1 Analiza porównawcza arii Księcia Tamino w wykonaniu śpiewaków chińskich i zagranicznych

W niniejszym podrozdziale Autor porówna i przeanalizuje różne wykonania arii Księcia Tamino z opery pt. *Die Zauberflöte* śpiewaków chińskich i zagranicznych, co pozwoli na głębsze zrozumienie cech i sposobów kreowania tej postaci na scenie. Jest powszechnie wiadomym, iż „wrodzone cechy i uwarunkowania fizjologiczne, cechy charakteru oraz poziom śpiewu i gry aktorskiej mają ogromny wpływ na zrozumienie i wykreowanie postaci na scenie, a także na dodanie jej wizerunkowi nowych jakości i treści. Im wspanialszy śpiewak, tym doskonalsza jego kreacja wykonawczo-sceniczna i tym bardziej nie zadowala go odgrywanie roli wiernej oryginałowi w zamyśle kompozytora – woli bowiem nadawać tworzonemu przez siebie wizerunkom własne subiektywne cechy”⁵⁶. Dlatego, aby zrozumieć urok sceniczny postaci Tamino, należy zacząć od analizy i porównania wcielających się w niego śpiewaków. Do tego celu Autor dysertacji wybrał trzy wysoko oceniane inscenizacje jako materiał porównawczy: pierwsza to ta wystawiona w Metropolitan Opera w Nowym Jorku w 1991 roku pod dyрекcją Jamesa Levine'a, z Francisco Araizą w roli Tamina; druga to wersja wystawiona w Zurich Opera House w 2000 roku, pod dyрекcją Franza Helsera-Möstema z Piotrem Becząłą w roli Tamino; trzecia zaś została wystawiona w National Opera House w 2018 roku pod dyрекcją Li Xincao z Hanem Junyu w roli Tamino. Autor przejdzie teraz do porównania trzech kreacji postaci Tamino: Araizy z 1991 roku, Becząły z 2000 oraz Han Junyu z 2018.

4.1.1 Porównanie metod kreacji wizerunku scenicznego

Już na podstawie jednego rzutu oka na scenografię, można dostrzec, iż wybrane do analizy trzy wersje opery mocno się od siebie różnią. Przede wszystkim oprawa sceniczna każdej z nich sugeruje inny czas akcji umiejscowiony w odmiennych epokach.

Scenografia pierwszej wersji jest zdecydowanie najbliższa oryginalnej koncepcji. Kreuje baśniową aurę, którą wypełniają gęste lasy, rwące rzeki i tajemnicze zamki. Obecna na scenie

⁵⁶ Ju Qihong 居其宏, *Zarys estetyki operowej* (歌剧美学论纲)[M]. Anhui Wenyi Chubanshe, Hefei 2002, str.138

scenografia jest bardzo bogata, co pozwala zbudować atmosferę baśniowości. Natomiast scenografia wersji z Beczałą jest dużo skromniejsza i prostsza, składają się na nią bowiem stale przemieszczane pomiędzy poszczególnymi obrazami elementy i rekwizyty. Co szczególnie istotne, tłem wydarzeń jest ogromna biblioteka, a na opowiadaną historię składa się sen współczesnego człowieka. Zamysł całości odzwierciedla nową interpretację klasycznej opery. Z kolei scenografia wersji z Han Junyu jest najbardziej nowoczesna, wykorzystuje bowiem w bardzo dynamicznym zakresie nowoczesną technologię oświetleniową. Zawiera też rodzime chińskie akcenty kulturowe, takie jak np. tradycyjne kolorowe lampiony. Kolejnym elementem, który odróżnia od siebie trzy wybrane wersje są kostiumy. Tamino grany przez Araizę jest ubrany w zielony żupan i czerwony szal niczym tradycyjnie wyobrażany księżę, jego rekwizytami zaś są łuk i kołczan pełen strzał. Księżę grany przez Beczałę nosi się niczym współczesny dżentelmen, a łuk i strzały zastępuje mu zbiór baśni, spośród których do jednej wędruje we śnie. Kostium Han Junyu zaś w pełni oddaje ducha opery chińskiej, ubrany jest bowiem w kostium tradycyjnej opery chińskiej, sugerujący, iż jest on uczonym. Trzecią różnicą między poszczególnymi wersjami jest, co oczywiste, ich fizyczność jako taka, która pomimo przebrania w kostium, przebija i dookreśla daną postać. Przykładowo, Araiza w teorii najbardziej pasuje do wizerunku księcia Tamino – jest bowiem średniego wzrostu, dobrze zbudowany i przystojny, podczas gdy Beczała jest otyły i sprawia wyrażenie nieśmiałości, brak mu przebojowości i charyzmy stereotypowego księcia. Z kolei delikatne azjatyckie rysy i wygląd Han Junyu z uwagi na chińskie pochodzenie śpiewaka wpasowuje go naturalnie w wizerunek typowego orientalnego księcia. (patrz ilustracja 1).



Ilustracja 1

4.1.2 Porównanie mimiki twarzy, mowy ciała i ruchów tanecznych na podstawie trzech wykonń arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*.

Muzyka i styl śpiewania tej arii zostały szczegółowo przeanalizowane we wcześniejszej części, natomiast ekspresja, mowa ciała i inne działania sceniczne podczas śpiewu są równie ważnymi elementami kreowania obrazu operowego postaci. Ze względu na różnice w wyglądzie, osobowości i doświadczeniach między poszczególnymi śpiewakami często pojawiają się oczywiste różnice w kształtowaniu tego samego wizerunku operowego. Autor dokona oceny poziomu wykonania i charakterystyki głosu trzech różnych kreacji postaci Tamino w wykonaniu Beczały, Araizy i Han Junyu. Głos Araizy jest jasny, a jego tekstura bardziej odpowiada temperamentowi dzieł Mozarta. Śpiewa w sposób swobodny i rozluźniony, przekazując szczere emocje. Potrafi także prawidłowo uchwycić cechy utworów klasycznych. Barwa głosu Beczały jest ciemna, lecz odznacza się liryzmem. Emocje wyraża często „płaczliwym tonem”. Opiera się na podstawowych cechach śpiewu utworów klasycznych, lecz ekspresję emocji reinterpretuje w bardziej nowoczesny sposób. Barwa głosu Hana Junyu jest zaokrąglona i jasna, co bardzo odpowiada rolom tenorowym Mozarta. Posiada umiejętności potrzebne do wykonywania dzieł operowych epoki klasycznej, lecz w porównaniu do śpiewaków zagranicznych brakuje mu spójności głosu i ujednolicenia barwy. Na scenie Araiza jest bardziej bezpośredni i w pełen pasji sposób przekazuje prawdziwe emocje, podczas gdy Beczała jest bardziej powściągliwy i zamknięty w sobie, a Han Junyu zaś pogodniejszy i z młodzieńczym wigorem. Jeśli zaś chodzi o kwestie stricte językowe, wymowa języka niemieckiego dwóch zachodnich śpiewaków pod względem naturalności, wyrazności i dokładności znacząco przewyższa wymowę śpiewaka pochodzącego z Chin.

Teraz Autor pragnie przejść do porównania mimiki twarzy, mowy ciała i choreografii trzech wykonń arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*. We fragmencie wychwalającym urodę Paminy, każdy z trzech śpiewaków posłużył się inną głośnością, co wyraźnie zarysowuje istniejące między nimi różnice. Głos Araizy jest jaśniejszy i pełniejszy niż Beczały, co odzwierciedla obraz prostodusznego Księcia. Sposób kreowania wizerunku Tamino Beczały jest bardziej powściągliwy i zamknięty, co z kolei kładzie większą wagę na wyrażaniu subtelnych odcieni emocjonalnych za pomocą zonglowania natężeniem dynamicznym. Barwa głosu Hana Junyu jest łagodna i jasna, lecz w porównaniu z obydwoma zachodnimi śpiewakami, wybrana przez niego głośność jest nieco niższa. Jeśli chodzi o ruch na scenie, Beczała śpiewa siedząc na ławce, Araiza stojąc na scenie, a Han opierając się o drzewo.

Każdy z nich podczas wykonywania tego fragmentu w dłoni trzyma portret Paminy, wpatrując się w niego z podziwem, przeplatany uśmiechem rozświetlającym od czasu do czasu ich twarze.

W momencie, gdy Tamino ogarnia zawahanie, gdy ma wątpliwości co do tego czy jest rzeczywiście zakochany, Araiza wykonuje najpierw serię szybkich kroków, mających na celu ukazanie płomienia miłości rozpalonego w sercu bohatera. Natomiast gdy Księżę rozmyśla i kontempluje swoje nowo doświadczone uczucia, Araiza zwalnia kroku i wreszcie zatrzymuje się, doskonale oddając ambiwalencję postaci. Kiedy Tamino dochodzi do wniosku, że to jednak na pewno prawdziwa miłość, twarz Araizy rozświecila szeroki uśmiech. Ponadto przytula czule portret Paminy do swojej piersi. Następnie na powrót odsuwa go od siebie, lecz tylko po to by rozmarzonym wzrokiem znów wpatrywać się w jej wizerunek. Wreszcie z uroczystym wyrazem twarzy, znajduje ostateczne potwierdzenie swojej miłości. Jeśli chodzi o ten fragment, Beczała gra bardziej za pomocą zmian w natężeniu dynamicznym głosu. W mowie ciała pozostaje bardziej subtelny, używając głównie górnej części ciała, by poprzez jej unoszenie i łagodne kołysanie na boki wyrazić rozterki sercowe młodzieńca. Natomiast Han Junyu w swojej interpretacji, kładzie dłoń na swojej klatce piersiowej, jak gdyby chciał poczuć bicie własnego serca i tam znaleźć odpowiedzi na nurtujące go pytania. Po chwili nagle unosi portret i patrzy nań z pełnym zadziwienia wyrazem twarzy, wciąż zadając sobie pytanie o prawdziwość uczuć do Paminy.

Kolejny fragment arii to moment, w którym Tamino z dozą impulsywności wzywa ukochaną. Araiza odwraca się wówczas i rozgląda ze zniecierpliwieniem w poszukiwaniu Paminy. Następnie dopasowuje tempo kroków do tempa muzyki, od czasu do czasu zerkając na portret ukochanej. Wreszcie gwałtownie pochyla się do przodu w crescendo, aby pokazać, że jego wołania pozostają bez odpowiedzi. Beczała w swojej interpretacji słysząc gwałtownie napiętą muzykę błyskawicznie podrywa się z ławki, na której wcześniej siedział, robi dwa szybkie kroki do przodu, po czym staje jak wryty i rozpoczyna swój monolog wewnętrzny. Śpiewając, cały czas utrzymuje napięte ciało, a lewą rękę wyciąga do przodu, aby wyrazić porywczosć wobec miłości. Han Junyu natomiast podczas wykonywania tego fragmentu pochyla się do przodu i wykonuje kilka szybkich kroków przez cały czas w dłoni mocno ściskając portret Paminy – w ten sposób ukazuje palącą potrzebę jej odnalezienia.

W ostatniej części utworu manifestuje się dążenie Tamino do miłości, tęsknotę za lepszą przyszłością oraz determinację do odnalezienia Paminy. Najpierw Tamino po osiągnięciu punktu kulminacyjnego uspokaja się, a na twarzy Araizy pojawia się znany już wszystkim pogodny uśmiech. Trzyma przed sobą portret Paminy w obu dłoniach i jakoby mówiąc do niej

składa jej przysięgę miłości i lojalności. Na zakończenie muzyka przechodzi w bardziej liryczną ekspresję, a Araiza rozkłada wówczas ręce, by pokazać zakończenie swojego wewnętrznego monologu. Z uroczystym wyrazem twarzy, wypinając pierś robi duży krok do przodu, co ma podkreślić niezłomność w poszukiwaniu ukochanej. Jeśli chodzi o Beczałę, wyraz jego twarzy, gdy wypowiada słowa przysięgi wciąż pozostaje pełen czułości, lecz decyduje się na położenie zaciśniętej pięści na piersi. W ostatnim fragmencie zaś trzyma portret oboma rękami i kończy utwór stanowczym i podekscytowanym głosem. Natomiast w interpretacji tego fragmentu przez Han Junyu, śpiewak trzyma portret Paminy przy piersi i śpiewa czułym głosem. Na końcu ostatniej frazy składa na podobiznie ukochanej czuły pocałunek, wyrażający miłość do niej.

Na podstawie powyższej analizy porównawczej możemy stwierdzić wyraźne różnice między trzema wybranymi interpretacjami kształtowania wizerunku scenicznego Tamino. Podczas występu na scenie każdy ze śpiewaków wniósł w postać właściwe tylko sobie uwarunkowania fizyczne, a elementem, który pozostaje niezmiennym są emocje Tamino. Dlatego też, interpretacja sceniczna tej postaci to nie kolejna kopia powszechnej kreacji, lecz przejaw indywidualizmu. Uświadomienie sobie tej prawdy scenicznej jest jednym z warunków sine qua non wiarygodnej, pełnowartościowej kreacji scenicznej. Autor ma nadzieję, pielęgnować i rozwijać wśród swoich przyszłych studentów także tę umiejętność.

4.2 Okoliczności i wpływ wystawiania w Chinach opery *Die Zauberflöte*

4.2.1 Historia wystawiania w Chinach opery *Die Zauberflöte*

Opera *Die Zauberflöte*, będąca klasycznym dziełem austriackiego kompozytora Mozarta, zajmuje ważne miejsce w historii opery światowej dzięki swojej fantastycznej baśniowej fabule, wspaniałej muzyce i głębokim przesłaniom. Wraz z pogłębiającą się wymianą kulturalną między Wschodem a Zachodem, *Die Zauberflöte* stopniowo wkraczał w pole zainteresowania chińskiej publiczności, pozostawiając barwną historię występów na chińskich scenach muzycznych. Autor, na podstawie dwóch istniejących Chińskich prac badawczych: „Rozwój opery zachodniej w Chinach”⁵⁷ i „Rozwój analiza i interpretacja sztuki operowej”⁵⁸,

⁵⁷ Shi Hongqiang 史宏强著, *Badania nad rozwojem opery zachodniej w Chinach* (西方歌剧在中国的发展探究)[J], Dianzi Keji Daxue Chubanshe, Chengdu 2018

⁵⁸ Song Chunyan 宋春燕, *Rozwój i uznanie sztuki operowej* (歌剧艺术的发展与赏析)[M], Zhongguo Shuji Chubanshe, Pekin 2014

dokonuje systematycznego przeglądu historii wystawiania opery *Die Zauberflöte* w Chinach, analizując jej wpływ i wartość dla kultury tego kraju.

1) Początki wprowadzania kultury zachodniej i pierwsze wystawienia *Die Zauberflöte*

Na początku XX wieku kultura zachodnia zaczęła na szeroką skalę wkraczać do Chin. Ten proces sprawił, że Chińczycy stopniowo zaczęli poznawać także zachodnią operę. Zachodni muzycy i zespoły operowe przyjeżdżały do Chin, gdzie miały zorganizowane występy, co umożliwiło Chińczykom pierwszy kontakt z tą formą sztuki. Jednakże w tym okresie, ze względu na ówczesne warunki społeczne i kulturowe, opera jeszcze nie zyskała szerokiego uznania ani dostatecznej uwagi.

Opera *Die Zauberflöte* nie cieszyła się początkowo zbyt dużą popularnością w Chinach, a jej kolejne wystawienia były sporadyczne, ograniczone głównie dla obszarów takich jak Konesje w Szanghaju lub innych regionach znajdujących się pod wpływem kultury zagranicznej. Publiczność była stosunkowo niewielka. Na początku XX wieku w Chinach zaczęła rozwijać się nowoczesna edukacja muzyczna. Niektórzy muzycy powracający z zagranicznych studiów przywozili do Chin wiedzę z zakresu zachodnich teorii i technik muzycznych, uruchamiali także kursy muzyczne w szkołach. W trakcie tego procesu, dzieła znanych zachodnich kompozytorów, takich jak Mozart, zaczęły być przedstawiane chińskim studentom. Chociaż opera *Die Zauberflöte* nie znajdowała się w tamtym czasie w regularnym programie nauczania, jednak jej fragmenty muzyczne i zarys fabuły były stopniowo rozpowszechniane w chińskiej edukacji muzycznej.

2) Rozwój i rozpowszechnianie opery *Die Zauberflöte* w okresie Republiki Chińskiej

W okresie Republiki Chińskiej zaczęły powstawać w Chinach profesjonalne zespoły muzyczne. Zespoły te, nie tylko wykonywały zachodnią muzykę klasyczną, ale także podejmowały próby wystawiania oper. Na chińskich scenach zaczęły się zatem pojawiać takie zachodnie opery klasyczne jak *Die Zauberflöte*. Na przykład w latach 30. XX wieku zespół muzyczny Kolei Szanghajskiej wykonał fragmenty *Die Zauberflöte*, co wywołało pewne poruszenie.

W okresie Republiki Chińskiej istniała grupa znanych działaczy kultury, którzy wykazywali duże zainteresowanie muzyką i operą zachodnią oraz aktywnie ją promowali. Należeli do nich na przykład Xu Zhimo, Lin Huiyin i inni. Oglądali oni przedstawienia opery zachodniej i w swoich dziełach wyrażali uznanie i podziw dla tej dziedziny sztuki. Promocja ze strony

tych działaczy kultury odegrała pozytywną rolę w rozpowszechnianiu *Die Zauberflöte* i innych zachodnich oper w Chinach. Jednocześnie, w okresie Republiki Chińskiej następował rozwój technologii nagrań i radia, muzyka zachodnia zaczęła się rozprzestrzeniać w Chinach za pośrednictwem tych mediów. Na rynek chiński wprowadzane były coraz szerzej płyty z nagraniami zachodnich oper, w tym także opery *Die Zauberflöte*. Dzięki nagraniom i radiu stale powiększająca się liczba melomanów chińskich miała okazję usłyszeć muzykę *Die Zauberflöte* i lepiej zrozumieć tę operę.

3) Po ustanowieniu Nowych Chin opera *Die Zauberflöte* rozgościła się w chińskich teatrach operowych

Po ustanowieniu Nowych Chin rząd chiński zaczął przywiązywać dużą wagę do rozwoju kultury i sztuki, powstawały profesjonalne zespoły operowe. Zespoły te nie tylko wystawiały tradycyjne chińskie opery, ale także aktywnie wprowadzały i wystawiały zachodnie opery klasyczne. To w tym okresie opera *Die Zauberflöte* Mozarta, ze względu na swoje głębokie przesłanie i piękną muzykę, stała się ważną pozycją repertuarową w Chinach. Na przykład wkrótce po założeniu Centralnego Teatru Operowego w 1981 roku, na jego zaproszenie do Chin przyjechał światowej sławy dyrygent Herbert Zipper, który poprowadził przedstawienia opery *Die Zauberflöte*. Było to pierwsze pełne wystawienie tej opery w Chinach, które spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem chińskiej publiczności. Inne krajowe teatry operowe, takie jak Szanghajski Teatr Operowy i Kantoński Teatr Operowy, również zaczęły wystawiać *Die Zauberflöte*, co przyczyniło się do dalszej popularyzacji tej opery w Chinach.

Po ustanowieniu Nowych Chin edukacja muzyczna została rozpowszechniona i podniesiona na wyższy poziom. W chińskich szkołach zajęcia muzyczne stały się przedmiotem obowiązkowym, a opera *Die Zauberflöte*, jako doskonały materiał dydaktyczny, umożliwiła uczniom systematyczne poznawanie zachodnich teorii i technik muzycznych. Jednocześnie niektóre profesjonalne uczelnie muzyczne wykształciły wielu utalentowanych muzyków, którzy wnieśli istotny wkład w rozpowszechnianie i interpretację *Die Zauberflöte* oraz innych zachodnich oper w Chinach.

Po ustanowieniu Nowych Chin wymiana kulturalna między Chinami a innymi krajami stawała się coraz bardziej intensywna. Chińskie zespoły operowe często występowały za granicą, a także zagraniczne zespoły operowe zapraszane były do Chin. W tym procesie opera *Die Zauberflöte* zyskała szersze uznanie na chińskiej scenie. Ponadto chińscy artyści zaczęli tworzyć i wprowadzać innowacje w zakresie scenografii i kostiumów do *Die Zauberflöte*,

wzbogacając ją o elementy kultury chińskiej, co sprawiało, iż opera stawiała się bliższa potrzebom estetycznym chińskiej publiczności.

4) Wzrost liczby koncertów i rozwój opery *Die Zauberflöte* po okresie *Reform i otwarcia*⁵⁹

Wraz z nadejściem okresu *Reform i otwarcia* na świat muzyczny rynek w Chinach zaczął rozwijać się coraz gwałtowniej. Pojawiły się różnorodne zespoły artystyczne oraz miejsca występów, co stworzyło więcej okazji do prezentacji zachodnich oper. Rozpoczął się wzrost poziomu życia wraz z nim zmiana podejścia do konsumpcji kulturalnej, coraz więcej widzów zaczęło odwiedzać teatry, by oglądać opery. *Die Zauberflöte* stał się rozpoznawalny wśród chińskiej publiczności i zyskał popularność jako jedna z ulubionych oper. Od czasu rozpoczęcia okresu *Reform i otwarcia*, współpraca między chińskimi a zagranicznymi zespołami operowymi uległa znacznemu wzmocnieniu. Dzięki wspólnym występom i produkcjom, chińscy muzycy, w tym śpiewacy mieli okazję wymieniać się doświadczeniami i uczyć się od zagranicznych kolegów, co przyczyniło się do podniesienia ich poziomu artystycznego. Ta współpraca przyniosła także nowe podejścia i metody interpretacji zachodnich oper, takich jak *Die Zauberflöte* w Chinach.

W kontekście okresu *Reform i otwarcia*, chińscy muzycy i reżyserzy zaczęli tworzyć innowacyjne interpretacje opery *Die Zauberflöte*, łącząc tradycyjne chińskie elementy kulturowe oraz współczesne techniki artystyczne z muzyką i fabułą *Die Zauberflöte*, tworząc inscenizacje z uwzględnieniem kolorytu lokalnego. Na przykład niektórzy reżyserzy umieszczają fabułę *Die Zauberflöte* w starożytnych Chinach lub wplatają chińskie instrumenty ludowe do muzyki opery, nadając jej chiński charakter. Takie inscenizacje łączą zachodnią tradycję operową z chińskimi elementami kulturowymi, co sprawia, że są one bardziej przystępne dla chińskiej publiczności.

5) Sytuacja wystawiania opery *Die Zauberflöte* w obecnym czasie

W ostatnich latach, wraz z rozwojem chińskiego rynku kulturalnego i wzrostem poziomu estetycznego widzów, opera *Die Zauberflöte* jest coraz częściej i coraz bardziej różnorodnie

⁵⁹ Okres reform i otwarcia: odnosi się do ważnego etapu dziejów Chin, który rozpoczął się po historycznej decyzji podjętej na III Plenum XI Zjazdu Komunistycznej Partii Chin w 1978 roku o przeniesieniu głównych działań partii i państwa na budowę gospodarki oraz wdrożeniu polityki reform i otwarcia. W tym okresie Chiny przeprowadziły szeroko zakrojone i głębokie zmiany oraz rozwinęły się w wielu dziedzinach, takich jak gospodarka, polityka, kultura i społeczeństwo. Stopniowo wypracowano drogę modernizacji socjalistycznej o chińskiej specyfice, co przyczyniło się do szybkiego wzrostu gospodarczego, znaczącego wzmocnienia potencjału narodowego oraz znacznej poprawy poziomu życia ludności. Miało to również dalekosiężny wpływ na układ sił na świecie.

wystawiana w Chinach. Główne opery w największych miastach Chin włączały ją do swoich sezonów, aby sprostać rosnącemu zapotrzebowaniu chińskiej publiczności na wysokiej jakości dzieła muzyczne. Na przykład w Pekinie, Szanghaju, Kantonie i innych czołowych miastach co kilka lat pojawiają się różne inscenizacje *Die Zauberflöte*, przyciągając uwagę licznych miłośników muzyki oraz profesjonalistów. Ponadto lokalne teatry i grupy artystyczne także podejmują się wystawiania tej opery, dzięki czemu klasyczne dzieło trafia do większej liczby miast i widzów.

Równocześnie zapraszani są do Chin artyści z renomowanych oper z całego świata. Na przykład, od 21 do 24 października 2018 roku, Opera La Scala z Włoch wystawiła *Die Zauberflöte* podczas 21. Międzynarodowego Festiwalu Sztuki w Szanghaju, w Operze Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego. Było to pierwsze w historii 241-letniej działalności La Scali, pełne wykonanie opery w Chinach. Wersja *Die Zauberflöte* była śmiałym połączeniem tradycji i innowacji. Z jednej strony włoski dyrygent Diego Fasolis wiernie trzymał się oryginalnych partytur Mozarta, a z drugiej strony niemiecki reżyser teatralny Peter Stein nadał spektaklowi nowatorski charakter dzięki wyjątkowej scenografii. Występ charakteryzował się także silnym chórem, znakomitą wykonaniem słynnych śpiewaków La Scali oraz imponującą oprawą wizualną, które spotkały się z wysokim uznaniem chińskiej publiczności.

4.2.2 Reprezentatywne wystawienia opery *Die Zauberflöte* w Chinach oraz reakcje chińskiej publiczności

4.2.2.1 Reprezentatywne wystawienia opery *Die Zauberflöte* w Chinach

Opera *Die Zauberflöte* po raz pierwszy pojawiła się na scenie chińskiej opery w 1981 roku, kiedy to Centralna Opera zaprosiła światowej sławy dyrygenta Herberta Zippera, aby poprowadził pełne wykonanie tego arcydzieła. Było to pierwsze pełne wykonanie tej opery w Chinach, które spotkało się z ogromnym odzewem i wywołało duże zainteresowanie chińskiej publiczności zachodnią operą. Na przestrzeni lat opera *Die Zauberflöte* była wielokrotnie wystawiana przez chińskie i międzynarodowe trupy operowe w największych miastach Chin, m.in. w Pekinie, Szanghaju, Kantonie i Hong Kongu. Jedno ze słynnych przedstawień odbyło się w 2006 roku, kiedy Chińska Opera Narodowa wystawiła w Pekinie *Die Zauberflöte* z okazji 250 rocznicy urodzin Mozarta. Produkcja ta była wynikiem współpracy chińskich i austriackich artystów, z udziałem obsady chińskich śpiewaków

przeszkolonych w zakresie zachodnich technik wokalnych i przedstawień operowych. Spektakl wyreżyserował austriacki reżyser operowy Helmut Stauss, a dyrygował chiński dyrygent Huang Xiaotong.

Inscenizacja spektaklu charakteryzowała się innowacyjnością i oszałamiającą stroną wizualną, bogatą scenografią i kostiumami łączącymi tradycyjne chińskie elementy z estetyką opery zachodniej. W produkcji tej wykorzystano również nowoczesne techniki taneczne i teatralne, nadające spektaklowi bardziej uwspółcześiony charakter. Spektakl miał dobry odbiór i otrzymał pochwalne recenzje zarówno wśród chińskiej, jak i zachodniej publiczności i krytyków. Jest do dziś postrzegany jako kamień milowy w rozwoju chińskiej opery i świadectwo rosnącego zainteresowania chińskiej publiczności kulturą i muzyką Zachodu. Sukces produkcji *Die Zauberflöte* z 2006 roku uutorował drogę do dalszej współpracy między chińskimi i zachodnimi artystami w dziedzinie opery i pomógł zbudować tradycję wysokiej jakości przedstawień operowych w Chinach. Dziś spektakle oper zachodnich, w tym *Die Zauberflöte*, nadal stanowią ważną część chińskiej sceny operowej i stanowią pomost między kulturami chińską i zachodnią.

Inną ciekawą inscenizacją *Die Zauberflöte* w Chinach i prawdopodobnie jednym z najważniejszych do tej pory była produkcja National Center for the Performing Arts z 2012 roku. Dziś można stwierdzić, iż wyznaczyła ona kolejny kamień milowy rozwoju współczesnej opery chińskiej. Produkcja była owocem wysiłków National Centre of Performing Arts zmierzających do przybliżenia chińskiej publiczności zachodniej opery i promowania wymiany kulturalnej między Chinami a resztą świata. Wyreżyserowana przez Chen Xinyi produkcja łączyła tradycyjne chińskie elementy z estetyką zachodniej opery, tworząc wizualną ucztę. Scenografia została umiejscowiona na tle smoka, a kostiumy i charakterystyka zostały zainspirowane chińskim folklorem. Libretto śpiewane było w języku niemieckim czemu towarzyszyły chińskojęzyczne napisy, pozwalające chińskiej publiczności na pełne docenienie zarówno muzyki, jak i treści.

W obsadzie produkcji znaleźli się zarówno Chińczycy, jak i międzynarodowi śpiewacy, co zwiększyło różnorodność i bogactwo produkcji. W rolę Tamino wcielił się chiński tenor Shi Yijie, doceniony przez krytyków za pełną moc i poruszającą kreację. W rolę Paminę wcieliła się francuska sopranistka Sophie Karthäuser, której delikatny i subtelny wokal również został dobrze przyjęty przez publiczność. Dyrygentem był Lu Jia, znany chiński dyrygent i dyrektor artystyczny National Center for the Performing Arts. Jego interpretacja muzyczna *Die Zauberflöte* została doceniona za przejrzystość i obfitość energii, dzięki którym

z powodzeniem poprowadził orkiestrę i śpiewaków do stworzenia harmonijnego i dynamicznego wykonania.

Przenosząc punkt ciężkości na inne wielkie opery wystawiane w chińskich metropoliach, jednym z najbardziej uderzających aspektów produkcji *Die Zauberflöte* w Operze w Szanghaju było wykorzystanie nowoczesnej technologii w celu ulepszenia efektu inscenizacji. W produkcji wykorzystano gigantyczny ekran LED służący jako tło, na którym wyświetlano różnorodne efekty wizualne, w tym animacje i nagrania wideo wykonawców na żywo. Zastosowanie tego rodzaju technologii pomogło stworzyć dynamiczne i wciągające środowisko sceniczne, które uzupełniało baśniowo-fantastyczny motyw opery. Produkcja Opery Shanghajskiej pokazała również talenty wśród kilku chińskich wykonawców. Tenor Shi Yijie wcielił się w rolę Tamino – rolę, którą grał już wcześniej w przedstawieniach Austriackiego Teatru Narodowego. W rolę Paminy wcieliła się sopranistka Zhang Liping, która za swój występ zdobyła kilka nagród i była angażowana przez wiele teatrów operowych i festiwali muzycznych w Chinach. Chińska publiczność pozytywnie zareagowała na produkcję *Die Zauberflöte* w Operze Szanghajskiej, a wielu chwaliło jej innowacyjną inscenizację i scenografię. Produkcja ta jest postrzegana jako świadectwo rosnącego talentu i zainteresowania zachodnią operą w Chinach, a także chęci chińskich teatrów operowych do zwiększania liczby produkcji operowych z kategorii opery zachodniej.

Oprócz wymienionych wyżej produkcji, nieustannie odbywały się również wymiany akademickie, gdzie dochodziło do współpracy skupionej m.in. na *Die Zauberflöte*. pomiędzy chińskimi i międzynarodowymi trupami operowymi. Przykładowo w 2018 roku Teatr Narodowy nawiązał współpracę z Festiwalem w Salzburgu, aby wspólnie wyprodukować operę wyreżyserowaną przez Paula Klena, znanego ze swoich innowacyjnych i eksperymentalnych produkcji, pod batutą Konstantinosa Karidesa, który współpracował z wieloma czołowymi światowymi teatrami operowymi. Owoc współpracy National Centre of Performing Arts i Festiwalu w Salzburgu przy wspólnej produkcji *Die Zauberflöte* stanowił niezwykle ważne dla chińskiego świata operowego wydarzenie. Festiwal Muzyczny w Salzburgu to jeden z najbardziej prestiżowych festiwali operowych na świecie, a współpraca z NCPA pomogła jeszcze bardziej zwiększyć międzynarodową popularność chińskiej opery. W tej koprodukcji wystąpiła zarówno chińska, jak i międzynarodowa obsada, z chińskim tenorem Shi Yijie i amerykańską sopranistką Kathleen Battle wcielającymi się odpowiednio w rolę Tamino i Paminy. W produkcji wystąpiło także wielu chińskich śpiewaków i muzyków, w tym członkowie China National Center of the Performing Arts Orchestra. Spektakl operowy, śpiewany po niemiecku z chińskimi napisami, wystawiony

został w National Center for the Performing Arts w Pekinie oraz na Festiwalu w Salzburgu w Austrii. Ta kooperacja pozwoliła na dalsze wzmocnienie relacji między chińskimi i międzynarodowymi producentami operowymi oraz promowanie wymiany kulturalnej i wzajemnego zrozumienia.

W ramach współpracy między National Centre of the Performing Arts a Festiwalem Muzycznym w Salzburgu między chińskimi i zagranicznymi zespołami operowymi narodziły się inne formy i platformy kooperacji skupione na realizacji m.in. *Die Zauberflöte*. Na przykład w 2016 roku National Center of the Performing Arts w Pekinie i włoski Teatro Regio w Turynie wspólnie wyprodukowali spektakl *Die Zauberflöte* w reżyserii Stefano Pody i pod batutą Roberto Abbado. Spektakl był wykonywany przez mieszkankę chińskich i zagranicznych śpiewaków w języku oryginalnym – niemieckim z chińskimi napisami. Współpraca między National Center of the Performing Arts a Teatro Regio w Turynie miała ogromne znaczenie, ponieważ pomogła w promowaniu wymiany kulturalnej i współpracy między Chinami i Włochami.

Na przestrzeni lat na deskach teatrów w Chinach wielu znanych śpiewaków wcielało się w rolę Tamino w *Die Zauberflöte*, w tym m.in. peruwiański tenor Diego Florez, amerykański tenor Bruce Sledge i chińscy tenorzy Dai Yuqiang i Shi Yijie. Znany ze swoich interpretacji muzyki Mozarta, Bruce Sledge w roli Tamino odnacza się wrażliwością i muzykalnością. Jako Tamino Shi Yijie emanuje z kolei silnymi emocjami i urokiem, dzięki czemu został dobrze przyjęty przez publiczność i krytyków, przy czym wielu zauważyło, że doskonale ukazał wewnętrzną walkę i rozwój bohatera na przestrzeni całej opery. Inni znani śpiewacy, którzy wcielali się w rolę Tamino w Chinach, to szwajcarski tenor Mauro Peter i włoski tenor Francesco Meli. Obaj otrzymali pozytywne recenzje za swoje interpretacje postaci Tamino, a chińska publiczność chwaliła ich umiejętności wokalne i głębię emocjonalną. Ponadto śpiewacy, którzy grali inne role w *Die Zauberflöte*, również byli wysoko oceniani przez chińskich odbiorców. Na przykład chińska sopranistka Wang Hongyao została doceniona za rolę Królowej Nocy w przedstawieniu Central Opera House w 2012 roku, a publiczność zwróciła uwagę na jej potężny i pełen dramaturgii śpiew.

4.2.2.2 Reakcje chińskiej publiczności na wystawienia opery *Die Zauberflöte*

Autor jako przykład podaje wystawienie opery *Die Zauberflöte* w 2018 roku, które było wspólną realizacją Narodowego Centrum Sztuki Scenicznej w Pekinie i Festiwalu w Salzburgu. Autor osobiście uczestniczył w tym spektaklu w Narodowym Centrum Sztuki

Scenicznej i analizuje reakcje chińskiej publiczności, opierając się na odpowiedziach widzów na miejscu, dyskusjach w chińskich mediach społecznościowych po spektaklu oraz recenzjach chińskich ekspertów muzycznych.

1) Entuzjastyczne reakcje widzów na żywo

Podczas wystawienia opery *Die Zauberflöte* chińska publiczność zafascynowana była znakomitym wykonaniem i w pełni pochłonięta fabułą opery. W trakcie przedstawienia, zwłaszcza po wybitnych ariach, takich jak pełna ekspresji aria Królowej Nocy *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* której intensywna melodia i imponująca technika koloraturowa oddają silne emocje postaci, widzowie byli głęboko poruszeni i nagradzali wykonawców gorącymi brawami i okrzykami zachwytu. Po zakończeniu spektaklu, podczas ukłonów aktorów, owacje były jeszcze dłuższe i bardziej entuzjastyczne. Ta pozytywna reakcja na żywo odzwierciedlała nie tylko uznanie i miłość widzów do opery *Die Zauberflöte*, ale także dodała aktorom otuchy, co dodatkowo wzbogaciło atmosferę i jakość występu. Po zakończeniu występów, muzyczna rubryka „Beijing Daily” zrelacjonowała to wielkie wydarzenie operowe: „Warto podkreślić, że ta opera przyciągnęła liczne grono miłośników opery oraz profesjonalistów z branży. Po zakończeniu przedstawienia publiczność nagrodziła artystów burzą oklasków i okrzykami zachwytu, wysoko oceniając cały spektakl. Jeden z doświadczonych miłośników opery z entuzjazmem stwierdził: ‘To przedstawienie, zarówno pod względem obsady, poziomu wykonawczego, jak i prezentacji scenicznej, osiągnęło światowy poziom. Możliwość podziwiania tak znakomitej sztuki operowej tuż obok domu to prawdziwa przyjemność!’”⁶⁰

2) Szeroka dyskusja na mediach społecznościowych

Po zakończeniu przedstawienia chińscy widzowie dzielili się swoimi wrażeniami w mediach społecznościowych. Za pomocą tekstu, zdjęć czy filmów wyrażali zachwyt nad pięknem muzyki, znakomitymi występami aktorów i wspaniałą scenografią. Widzowie również angażowali się w wymianę opinii i dyskusje z innymi odbiorcami, dzieląc się swoimi przemyśleniami na temat fabuły, postaci i muzyki. Ta szeroka dyskusja nie tylko zwiększyła wpływ *Die Zauberflöte*, ale także stanowiła inspirację dla innych widzów, promując większe zainteresowanie operą i miłość do niej.

3) Wysokie oceny profesjonalnych recenzentów muzycznych

⁶⁰ Wang Ruolin 王若琳, *Boski dźwięk wypełnił scenę: opera Die Zauberflöte w poruszającej inscenizacji na deskach Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych w Pekinie*(天籁之音回荡舞台, 歌剧魔笛在北京国家大剧院震撼上演), Beijing Ribao, Pekin, data wydania: 21/10/ 2018

Profesjonalni krytycy muzyczni również wysoko ocenili wystawienie opery *Die Zauberflöte*. Dokonując głębokich analiz i ocen z różnych perspektyw, takich jak muzyka, wykonania czy scenografia, uznali, że ta inscenizacja *Die Zauberflöte* w Chinach prezentowała wysoki poziom artystyczny i profesjonalny. Publikacja profesjonalnych recenzji dostarczyła widzom bardziej pogłębionych narzędzi do analizy i oceny, a także przyczyniła się do popularyzacji i dalszego rozwoju *Die Zauberflöte* w Chinach. Autor znalazł recenzję tej interpretacji opery *Die Zauberflöte* w chińskim czasopiśmie „Renmin Music” nr 11 z 2018 roku. Znany chiński krytyk muzyczny Liu Xuefeng napisał w niej: „W tym przedstawieniu, które łączy wzniosłe idee muzyczne z blaskiem ludzkiej natury, znajduje się wiele ponadprzeciętnych elementów. Warto szczególnie podkreślić, że opera ta zmobilizowała wszystkich artystów biorących udział w spektaklu do pełnego wysiłku, przynosząc korzyść zarówno chińskiej publiczności, jak i pracownikom branży muzycznej. Gorąca reakcja widzów była dowodem ich miłości do tej opery. Jednocześnie nagranie z przedstawienia szczególnie polecam tym melomanom, którzy chcą usłyszeć tajemnicze i wzniosłe obrazy dźwiękowe, jakie oferuje utwór operowy *Die Zauberflöte*.”⁶¹

Dzięki obszernym dyskusjom wśród chińskiej publiczności w mediach społecznościowych autor dowiedział się, że chińska publiczność znana jest z umiejętności doceniania szlachetnych i heroicznych cech postaci Tamino, a także pięknych melodii i motywów muzycznych *Die Zauberflöte*. Tematem opery jest triumf dobra nad złem, potęga miłości oraz znaczenie mądrości i oświecenia – tematach, które odzwierciedlają wartości cenione przez chińską publiczność w ich własnej tradycji i kulturze. Chińscy odbiorcy byli pod szczególnym wrażeniem umiejętności wokalnych i jakości artystycznej śpiewaków, którzy wcielili się w rolę Tamino, których chwalono i doceniono również za umiejętność oddania konfliktów wewnętrznych i rozwoju postaci w całej operze. Wielu zwróciło uwagę na słynną arię Tamino *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, która w pełni ukazuje tessiturę i umiejętności kontrolowania głosu śpiewaka. W związku z powyższym, można stwierdzić, że odbiór *Die Zauberflöte* wśród chińskiej publiczności był pozytywny. Opera ta łączy w sobie muzykę, dramaturgię i elementy fantastyczne, co przyciągnęło do niej wielu Chińczyków. Ponadto tematy poruszone w operze, takie jak walka dobra ze złem, siła miłości i poszukiwanie

⁶¹ Liu Xuefeng 刘雪枫, *Recenzja opery Die Zauberflöte w inscenizacji Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych: Fantastyczny poemat muzyczny i filozoficzne arcydzieło Mozarta*(国家大剧院版歌剧魔笛演出乐评:莫扎特编织的奇幻音诗与哲理画卷), Renmin Yinyue, Pekin, data wydania: 16/11/ 2018

oświecenia, silnie odbiły się echem w chińskiej myśli kulturowej, na co chińska publiczność zareagowała niezwykle intensywnie.

4.2.3 Wpływ opery *Die Zauberflöte* na kulturę w Chinach

Prześledzenie historii wykonania opery *Die Zauberflöte* w Chinach oraz pozytywne reakcje publiczności zarówno na samo dzieło, jak i śpiewaków, pokazuje ogromny wpływ jaki opera ta wywarła w Chinach. Rosnące uznanie i popularność tej opery w Chinach oraz jej muzyka i artyzm mają moc przekraczania granic kulturowych i łączenia ludzi o tak różnym pochodzeniu i tradycji. Ze względu na niezaprzeczalny fakt, iż Chiny odgrywają coraz ważniejszą rolę w globalnym krajobrazie kulturowym, taka wymiana i popularyzacja oper może stać się bardziej powszechna, pomagając stworzyć bardziej zróżnicowane i integracyjne środowisko rozwoju opery, które naprawdę będzie reprezentować bogactwo i różnorodność ludzkiego dorobku muzycznego.

4.2.3.1 Pogłębianie zrozumienia kultury zachodniej

Opera *Die Zauberflöte* jako klasyczna zachodnia opera, otwiera przed chińską publicznością okno na sztukę i kulturę Zachodu. Dzięki niej widzowie mogą poczuć unikalny urok zachodniej muzyki, teatru i literatury, a także doświadczyć artystycznych i estetycznych idei z różnych środowisk kulturowych, poszerzając tym samym swoje horyzonty i wzbogacając swoją wiedzę o kulturze.

1. Rozszerzenie wiedzy o stylach muzycznych: Unikalny styl muzyczny Mozarta w *Die Zauberflöte*, w tym doskonałość formy, piękno melodii, bogactwo harmonii i zmienność rytmu, pozwala chińskiej publiczności głębiej zrozumieć zachodnią muzykę klasyczną. Ten styl muzyczny różni się znacząco od tradycyjnej chińskiej muzyki, a dzięki *Die Zauberflöte* widzowie mogą poznać cechy zachodniej muzyki pod względem technik kompozytorskich i form wyrazu. Co warto także zauważyć i podkreślić to fakt, iż struktura *Singspielu*, z mówionymi scenami rodem z teatru dramatycznego dużo bardziej przystaje do tradycyjnego chińskiego teatru muzycznego, jest zatem w sposób oczywisty bardziej zrozumiała.

2. Doświadczenie zachodnich form teatralnych: Opera jako forma sztuki integruje elementy muzyki, teatru i tańca. Wystawienie *Die Zauberflöte* wprowadza chińskich widzów

w zachodnią formę teatralną, obejmującą scenografię, grę aktorską i strukturę fabuły. Dzięki temu widzowie mogą dostrzec unikalność zachodniego teatru w zakresie narracji, kreacji postaci i wyrażania emocji, co stanowi interesujący kontrast i uzupełnienie dla tradycyjnego teatru chińskiego.

3. Doświadczenie literackich treści: Libretto *Die Zauberflöte* zawiera głębokie wartości literackie, poruszając takie tematy jak miłość, przyjaźń, odwaga i mądrość. Przykłady, takie jak walka dobra ze złem czy dążenie do mądrości, znajdują żywy oddźwięk wśród chińskiej publiczności. Podczas spektaklu widzowie mogą przez śpiew i aktorstwo poczuć literackie piękno sztuki oraz lepiej zrozumieć zachodnią literaturę w kontekście wyrażania tematów i budowania fabuły.

4.2.3.2 Promowanie integracji i wymiany kulturowej

Niektóre lokalne adaptacje, takie jak wprowadzenie chińskich elementów do libretta lub zastosowanie dialogów w języku chińskim, spotkały się z dużym uznaniem wśród widzów. Takie innowacyjne podejście nie tylko ułatwia chińskiej publiczności zrozumienie i akceptację treści opery, ale także przyczynia się do integracji i wymiany między kulturą chińską a zachodnią. Widzowie podczas oglądania spektaklu mogą odczuwać zarówno klasyczny urok zachodniej opery, jak i dostrzegać subtelne połączenie kultury lokalnej ze sztuką Zachodu. To doświadczenie wymiany i zderzenia kultur daje poczucie nowości i zainteresowania, a także stwarza nowe możliwości dla rozwoju różnorodności kulturowej.

1. Inspiracja do innowacji artystycznych: Lokalna adaptacja *Die Zauberflöte* dostarcza nowych pomysłów i metod dla tworzenia opery w Chinach. Połączenie zachodniej klasycznej opery z chińską kulturą lokalną może prowadzić do powstania dzieł o wyjątkowym uroku artystycznym, które zachowują istotę zachodniej opery, a jednocześnie wprowadzają charakterystyczne elementy chińskiej kultury. Tego typu artystyczne innowacje mogą inspirować chińskich twórców operowych i napędzać rozwój chińskiej sztuki operowej.

2. Platforma do wymiany międzykulturowej: Wystawienia *Die Zauberflöte* stały się platformą dla wymiany kulturowej między Wschodem a Zachodem. Podczas przedstawień widzowie mogą nawiązać swoistą interakcję z artystami z różnych środowisk kulturowych, dowiedzieć się pośrednio, jak rozumieją oni i interpretują sztukę. Dodatkowo, spektakle przyciągają uwagę zarówno krajowych, jak i zagranicznych mediów, co tworzy więcej okazji do wymiany kulturowej i rozwoju nowych kanałów współpracy.

3. Wzmacnianie tożsamości kulturowej: Lokalna adaptacja *Die Zauberflöte* pozwala chińskiej publiczności, podziwiać zachodnią operę, jednocześnie odczuć urok własnej kultury. To doświadczenie integracji kulturowej może zwiększyć poczucie tożsamości i dumy z lokalnej kultury, a jednocześnie promować zrozumienie i akceptację kultury zachodniej. Poprzez wymianę i integrację kulturową widzowie mogą lepiej dostrzegać podobieństwa i różnice między różnymi kulturami, co sprzyja rozwojowi różnorodności kulturowej i postępowi cywilizacji ludzkiej.

4.3 Osobiste doświadczenia i odczucia autora związane z wcieleniem się w rolę Księcia Tamino w Centralnym Konserwatorium Muzycznym w Pekinie

W kształceniu muzycznym na chińskich uczelniach muzycznych występy operowe stanowią, tak jak w uczelniach zachodnich, ważną praktykę artystyczną i mają ogromne znaczenie w nauczaniu sztuki wokalne. Interpretacja sceniczna to kurs obowiązkowy każdego śpiewaka operowego. Niezależnie od tego, jak dobre jest libretto, czy jak doskonałe są umiejętności wokalne adepta, stannowią one tylko podstawę do wypracowania prawdziwej, artystycznej kreacji. Aby wprowadzić taką kreację na salony poprzez wyjątkową jakość wykonania, udoskonalić do odpowiedniego poziomu zdecydowanie nie może zabraknąć równie profesjonalnej interpretacji. Wersja *Die Zauberflöte*, którą wspólnie wykonali wykładowcy i studenci Wydziału Muzyki Wokalne i Operowej, Wydziału Dyrygentury i Wydziału Orkiestrowego Centralnego Konserwatorium Muzycznego, została wystawiona w Sali Koncertowej *Wangfu*. Centralnego Konserwatorium Muzycznego 14 czerwca 2021 (patrz ilustracja 2). Autor wcielił się w niej w męską rolę Księcia Tamino i poniżej kontynuuje swoją rozprawę z perspektywy osobistych odczuć i zdobytych wówczas doświadczeń.



Ilustracja 2

4.3.1 Przygotowania przed występem

Kiedy Autor po raz pierwszy stanął przed wyzwaniem jakim było wejście w rolę Tamino, nie przystąpił do przygotowań od studiowania partytury dla swojej partii, lecz zaczął przygodę z tą operą od zgłębienia życia Mozarta, genezy powstania opery oraz zrozumienia treści i fabuły opowiadanej historii, a wreszcie przyjrzał się samej postaci Tamino. Dopiero na takiej solidnej podstawie był w stanie dookreślić styl śpiewu potrzebny do odegrania powierzonej mu roli. Jak powszechnie wiadomo, opera *Die Zauberflöte* jest śpiewana po niemiecku. Niemiecki jest trudnym językiem, a jego fonetyka jest bardzo szczególna. Aby poprawnie śpiewać, Autor pobierał systematyczne nauki wymowy języka niemieckiego od lektora języka niemieckiego Wydziału Muzyki Wokalnej i Operowej. Po wykonaniu wyżej wymienionych zadań, Autor pod okiem prowadzącego go nauczyciela śpiewu przystąpił do szczegółowej analizy i interpretacji wszystkich fragmentów partii Tamino (arii, recytatywów, ansambli). Następnie przesłuchał i obejrzał wiele nagrań audio i wideo przedstawiających różne wersje i interpretacje sceniczne powierzonej mu roli, co pozwoliło na głębsze zrozumienie całości dzieła, jak i samej postaci Tamino.

4.3.2 Osobiste odczucia związane z odgrywaniem roli Tamino

4.3.2.1 Doświadczenia płynące z techniki wokalnej

① Uchwycenie głosu oraz spójność muzyki podczas wykonania

Podczas śpiewania dzieł Mozarta należy z dużą dokładnością i rygorem zwracać uwagę na wiele elementów, takich jak np. czystość dźwięków i rytm. Nie ma tu miejsca na zbyt dużą

swobodę wykonania, jak w przypadku utworów kompozytorów romantycznych. Aby dobrze śpiewać w stylu Mozarta, śpiewak musi odznaczać się kontrolą i powściągliwością, zarówno pod względem głośności, jak i ekspresji emocjonalnej, musi zachować subtelność i elegancję, przy czym wykonanie powinno być raczej naturalne niż afektowane i nieszczerze. Śpiewając partię Tamino trzeba zwrócić szczególną uwagę na spójność i ciągłość muzyki. Muzyka klasyczna Mozarta charakteryzuje się pięknem, elegancją, płynnością i klarownością. Istotą *bel canto* jest spójność głosu, podobna do pociągnięcia bez odrywania smyczka na strunach skrzypiec. Osiągnięcie tego rodzaju spójności, bez dozy przypadkowości, jest dla śpiewaków dużym wyzwaniem. Autor ma wrażenie, że jeśli chce się uzyskać spójny głos, należy najpierw osiągnąć dobre podparcie oddechem. Stabilność oddechu i równomierność dopływu powietrza to klucz do dobrego wykonania *legato*. Tylko wtedy, gdy głos będzie spójny, muzyka również może zachować ciągłość.

② Zastosowanie oddechu w śpiewie

Śpiewanie arii Tamino wymaga starannego podparcia oddechem, np. w ariach i duetach niektóre partie muszą być śpiewane płynnie i powściągliwie, a inne szybko i spójnie. Wymaga to od śpiewaka zaawansowanej kontroli oddychania. Podczas śpiewania, oddech musi być stabilny, a amplituda wdechów i wydechów zrównoważona. Szczególnie znajduje to potwierdzenie w przypadku szybkich i gęstych interwałów, które często pojawiają się we frazach Tamino, przy których koniecznym jest kontrolowanie rozkładu oddechu i sił podczas ruchu na scenie, tak aby dźwięk płynął niesiony strumieniem powietrza. Szczególną uwagę należy również zwrócić także na spójność, jednolitość i płynne przejścia między elementami składniowymi i zdaniem. Jeśli oddech podczas śpiewania jest zbyt głęboki i pełny, łatwo może doprowadzić do destabilizacji oraz utraty płynności i spójności. Natomiast, jeśli wdech jest zbyt szybki i pośpieszny, obnaży brak kontroli śpiewaka i spłylenie oddechu. Podczas śpiewania wysokich dźwięków oddychanie powinno być umiejętne i aktywne, stan gardła stabilny, fałdy głosowe aktywnie przymknięte, a rezonans zastosowany zgodnie z naukowymi metodami.

Przykładowo, podczas śpiewania ostatniego fragmentu arii Tamino *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* nuty melodii znajdują się w rejestrze głowowym i w obszarze *passaggio* głosu tenorowego, a na ostatnią frazę przypadają najwyższe dźwięki całej arii. W tym przypadku, należy zachować spójną linię głosu, przy jednoczesnym utrzymaniu jasnej i przejrzystej barwy oraz miękkiej i łagodnej artykulacji, co dla Autora stanowi dużą trudność.

Z osobistego doświadczenia Autora wynika, że do wykonania tego utworu wymagane jest całkowicie stabilne i spokojne podparcie oddechem, przy jednoczesnym napięciu mięśni podbrzusza, pozwalającym na właściwą interakcję z przeponą. Ponadto, przy ogólnym skoordynowaniu wszystkich narządów potrzebnych do emisji głosu, dominującym winien być rezonator głowy. Co więcej, należy także utrzymać stabilną pozycję krtani. Kombinacja wszystkich tych elementów pozwoli na uzyskanie bogatego i przenikliwego rezonansu oraz spójności linii wokalnych.

③ Wymowa i fonetyka języka niemieckiego a śpiew

Śpiewanie po raz pierwszy opery niemieckiej było dla Autora niewątpliwie dużym wyzwaniem. Język jest duszą śpiewu, dlatego podczas śpiewania utworów w językach obcych należy zwracać uwagę na poprawność językową i fonetyczną, która nie tylko wpływa na umiejętności wokalne śpiewaka, ale również stanowi ważny element jego odbioru. Autor zaobserwował, że w języku włoskim podkreśla się spójność samogłosek, a spółgłoski pomija, natomiast w języku niemieckim, samogłoski i spółgłoski są równorzędne pod względem wagi, a początek i koniec każdego wyrazu muszą zostać wyartykułowane bardzo wyraźnie, co wymaga dobrej znajomości fonetyki i dykcji. Na początku nauki i przygotowań do *Die Zauberflöte*, wraz z nauczycielem fonetyki Autor dogłębnie zapoznał się z zasadami wymowy języka niemieckiego i położył duży nacisk na codzienne odczytywanie tekstów na głos. Po dobrym opanowaniu artykulacji i wymowy poszczególnych słów, mógł przejść do pracy nad tonem i barwą głosu, a także ekspresją emocjonalną w zgodzie z kierunkiem zarówno tekstu, jak i muzyki. Centralne Konserwatorium Muzyczne zaprosiło na jeden ze spektakli Niemieckiego Radcę ds. Kultury i poprosiło go o ocenę przedstawienia. Radca wyraził aprobatę dla wymowy języka niemieckiego Autora wcielającego się tego dnia w rolę Tamino.

④ Ekspresja emocjonalna postaci podczas śpiewu

Pierwsze zdanie z książki „Yue Ji”⁶² brzmi: "Wszelki dźwięk pochodzi z serca człowieka". Oznacza to, że wszystkie dźwięki rodzą się z wnętrza człowieka, z jego wyobraźni, wrażliwości, intencji.... Dlatego kluczową rolę na scenie odgrywa zdolność artysty do wyrażania emocji oraz umiejętność samoregulacji. Wymaga to pełnego zaangażowania w rolę,

⁶² Cai Zhongde 蔡仲德, *Przegląd myśli muzycznych w „Yue Ji”* (《乐记》音乐思想述评)[J], Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao, Pekin 1981

połączenia postaci z własnym wykonaniem, a jednocześnie harmonijnego i kontrolowanego śpiewu.

Gdy po raz pierwszy Autor wcielał się w rolę księcia Tamino, prowadzący przedmiotu reżyseria Centralnej Akademii Dramatu udzielił mu szczegółowych wskazówek, które Autor wziął sobie głęboko do serca. Przede wszystkim głębokie zrozumienie genezy powstania i libretto opery *Die Zauberflöte* pomaga zrozumieć samą operę i jej aspekty wykonawcze. Wykonanie, które jest efektem braku zrozumienia fabuły, nie oddaje dokładnie treści utworu i jest to zjawisko powszechne w Chinach zwłaszcza w operze bel canto. Jeśli zarówno ekspresja występu, jak i ton mowy będą nietrafione, publiczność nie znająca języka libretto, zostanie całkowicie pozbawiona szansy na zrozumienie dzieła. Przed przystąpieniem do wykonania jakiegokolwiek utworu, koniecznym jest zatem „odrobienie lekcji” – tj. dogłębne zrozumienie treści dzieła oraz genezy jego powstania. Autor osobiście jest przekonany, iż przygotowania te można podzielić na dwa aspekty. Pierwszym z nich jest zrozumienie tematu opery, co stanowi klucz do zgłębienia emocji, które kompozytor miał intencje wyrazić. Drugim zaś jest przestudiowanie tła historycznego otaczającego dane dzieło, a także analiza i interpretacja wątków fabularnych i postaci. Wymaga to od śpiewaków doświadczania, uchwycenia i przeanalizowania postaci, zupełnie tak jak robią to aktorzy. Jeśli dobrze rozpracujemy zarówno wewnętrzne emocje, jak i zewnętrzny świat opery, podczas wykonania będzie ona wypadać bardzo realistycznie i żywo.

W operze *Die Zauberflöte* uchwycenie emocji Księcia Tamino jest niezwykle ważne, co wymaga od śpiewaka silnej ekspresji w połączeniu z liryczną melodią i gładkiego połączenia barwy głosu. Spektakl operowy to ekscytująca forma sztuki, która łączy w sobie różne elementy. Jej artystyczny urok zależy od przekazywania emocji. Będąc śpiewakiem, należy odznaczać się doskonałym zrozumieniem zarówno muzyki, jak i samego życia, a także reprezentować wysoki poziom artystyczny, posiadać doskonałe umiejętności wokalne i kunszt oraz mieć w sercu miłość do muzyki wokalne. Tylko w ten sposób możliwym jest zarówno wcielenie się w rolę, jak i dodanie do jej wykonania cząstki siebie wraz z osobistym stylem i pięknym bogatym głosem, co pozwoli na przyciągnięcie do siebie uwagi publiczności.

4.3.2.2 Doświadczenia z występów scenicznych

Śpiewacy operowi na scenie muszą nie tylko kreować postacie za pomocą głosu, tworząc żywe muzyczne obrazy, ale również łączyć ekspresję duchową i fizyczną w artystycznym występie scenicznym. Kluczową rolę odgrywa tutaj połączenie aktorstwa fizycznego

z techniką wokalną. Śpiew operowy polega na koordynacji wszystkich elementów składających się na poprawną fonację przy zachowaniu swobody wyrażania emocji. Naturalne i adekwatne aktorstwo fizyczne wspiera swobodne brzmienie, płynność oddechu oraz współpracę mięśni odpowiedzialnych za wydobywanie dźwięku. Gesty, mimika i postawa to istotne elementy aktorstwa fizycznego. Gesty są "niemym językiem emocji"⁶³, a odpowiednia ich koordynacja wzmacnia wyrażanie emocji, wspiera synchronizację ciała oraz ułatwia śpiew. Podczas śpiewu ręce powinny poruszać się naturalnie i być zsynchronizowane z emocjami. Wraz ze zmianami melodii można subtelnie wprowadzać gesty otwierania, zamykania, pchnięcia, ciągnięcia czy rozłożenia rąk, które pomagają w koordynacji pracy narządu głosowego.

Wyobraźmy sobie śpiewaka stojącego na scenie całkowicie nieruchomo, bez jakiegokolwiek języka ciała – taki śpiew i występ wydawałyby się puste, sztywne i pozbawione dynamiki oraz wyrazu artystycznego. Z drugiej strony, jeśli gesty są wymuszone, a ruchy niepasujące do intencji, wówczas mogą one wyglądać nienaturalnie i niepotrzebnie. Na przykład w arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, która opisuje zachwyt Tamino nad portretem Paminy, podczas występu trzymając portret lewą ręką, delikatnie przesuwam po nim prawą dłoń, a wzrokiem pełnym pożądania sugeruję, że Pamina stoi przede mną. Dzięki subtelnej mowie ciała emocje Tamino przenoszą się na publiczność.

Mimika na scenie to również niezwykle ważny element. Naturalna mimika wspiera zarówno emisję głosu, jak i wyraz sceniczny. Często w operze nadmierny stres może prowadzić do napięcia mięśni twarzy i szczęki, co zaburza przepływ dźwięku i oddychanie, a także wpływa na rezonans oraz spójność wykonania. Może to również skutkować nienaturalną mimiką, taką jak skrzywione usta czy napięta twarz, co negatywnie wpływa na estetykę występu. Dlatego naturalna mimika jest kluczowa zarówno dla śpiewu, jak i wrażenia wizualnego. Na przykład, podczas śpiewania arii *Wie stark ist nicht dein Zauberton*, gdy Tamino dowiaduje się, że Pamina jest bezpieczna, z radością gra na flecie. W tym momencie wyraz radości na twarzy odzwierciedla emocje Tamino i przekazuje je publiczności.

Postawa ciała jest równie ważna, ponieważ pomaga w pełnym ukazaniu temperamentu i psychiki postaci, a jednocześnie wspiera emisję głosu. Na przykład w duecie *Wir wandern*

⁶³ Li Jinwei 李晋玮, *Dydaktyka wokalna Shen Xiang* (沈湘声乐教学艺术), Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 2008, str.206

durch Feuersgluten! gęste interwały i szybkie przejścia są realizowane dzięki stabilnej pracy klatki piersiowej i precyzyjnej kontroli mięśni brzucha. Otwarta sylwetka, wyprostowane ramiona i prawidłowy tonus mięśni grzbietu pomagają koordynować ruchy mięśni potrzebnych do śpiewu. W arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, gdzie ostatnie frazy zakończone są długimi nutami, śpiewak powinien zakończyć pieśń trzymając wyprostowaną postawę, co nie tylko wspiera dźwięk, ale także idealnie odzwierciedla niezłomną miłość Tamino.

4.3.2.3 Doświadczenia związane z samokontrolą podczas śpiewania na scenie operowej

Każdy wykonawca musi przejść przez etap niepewności i dezorientacji na scenie. Aby móc samodzielnie kontrolować występ na scenie i osiągnąć poziom równy temu z prób, poza codziennym szlifowaniem techniki, kluczowa jest także zdolność do samoregulacji po wyjściu na scenę. Po pierwsze, należy biegle opanować tekst i wyrażanie emocji, w pełni zrozumieć historię z perspektywy postaci oraz zaplanować ruchy sceniczne i język ciała dla każdej linijki tekstu. Warto też stworzyć własny unikalny schemat swojego występu i ćwiczyć tak długo, aż doprowadzi to do pamięci mięśniowej. To zapewnia pewność siebie na scenie. Po drugie, ważne jest rozwijanie umiejętności całkowitego zanurzenia się w postać, aby osiągnąć poziom zapomnienia o sobie i pełnej identyfikacji z rolą. Przed rozpoczęciem występu należy głęboko wczuć się w psychikę i ducha postaci, aby w czasie gry wyobrażać sobie siebie jako część opowiadanej historii, a nie być jej obserwatorem. Dzięki temu poprawia się odbiór występu przez widownię i zmniejsza się poziom stresu u wykonawcy.

Tamino, będący główną postacią opery *Die Zauberflöte*, ma wiele arii. Chociaż podczas prób nieustannie dopracowuje się barwę głosu, jakość, intonację, oddech i ruchy sceniczne, to podczas prawdziwego występu, kiedy wykonawca staje w świetle reflektorów i pojawia się napięcie, wciąż można napotkać problemy, takie jak sztywność ciała czy płytki oddech, co skutkuje zbyt częstymi przerwami na wzięcie powietrza. To doświadczenie sceniczne nauczyło mnie, że tylko dokładne przygotowanie i nieustanne doskonalenie techniki pozwala stworzyć żywą i wiarygodną postać na scenie.

4.3.2.4 Doświadczenie wokalne z orkiestrą symfoniczną

Podczas trwających miesiąc prób z orkiestrą Centralnego Konserwatorium Muzycznego oraz podczas samych występów Autor doszedł do wniosków, że nadrzędnym we współpracy

z instrumentalistami jest uszanowanie decyzji kompozytora przelanych na partyturę. Zwłaszcza dotyczy to dzieł Mozarta, gdzie wymagania wobec czystości dźwięków i metrum są bardzo wysokie i w razie ich nie dopełnienia błędy mogą kosztować śpiewaka brak możliwości nadążenia za rytmem orkiestry. Po drugie, należy szanować również dyrygenta, bowiem w operze znajduje się wiele miejsc na oddechy i pauzy, do których należy dopasować się z orkiestrą i które można wyczytać z obserwacji gestów dyrygenta. Rzecz jasna, kolejną trudnością jest śpiewanie w taki sposób, by przebić się głosem przez ogromną złożoną z wielu instrumentów orkiestrę i nie dać się jej zagłuszyć. Do tego potrzebne są naukowe techniki śpiewu, takie jak włoskie śpiewanie na maskę, podczas którego pozycja głosu musi być skoncentrowana w jednym punkcie, a głos elastyczny i miękki, przy czym nie może wpadać do wnętrza gardła, musi być „girare” przy wsparciu stabilnym oddechem. Tylko w ten sposób głos ludzki może przebić się przez orkiestrę i pozwolić publiczności na cieszenie się wspaniałym występem wokalnym. Akustycy mówią w tym wypadku o wzmocnieniu poprzez prawidłową impostację tzw. „formantu śpiewaczego” tj. takiego zakresu alikwotów, gdzie akurat brzmienie orkiestry nie jest tym najdonośniejszym, co pozwala kształconemu głosowi „przebić” się przez masę brzmieniową orkiestry.

4.4 Wymiany akademickie i praktyka edukacji muzycznej opery *Die Zauberflöte* w Chinach

Po wprowadzeniu do Państwa Środka opery Mozarta *Die Zauberflöte*, wywarła ona ważny i dalekosiężny wpływ na chińską wymianę akademicką oraz praktykę edukacyjną i pedagogiczną.

Jeśli mowa o wymianie akademickiej, najbardziej reprezentatywny jej przykład był efektem współpracy Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju i Międzynarodowego Festiwalu Sztuki w Szanghaju, która miała miejsce 19 października 2019 roku. Klasyczna opera Mozarta *Die Zauberflöte* została wystawiona wspólnie przez włoską La Scalę i Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju jako najważniejszy punkt repertuaru Międzynarodowego Festiwalu Sztuki i weszła do repertuaru operowego Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju (patrz ilustracja 3). La Scala zawsze była znana jako „Światowe Centrum Operowe”. Po raz pierwszy w historii La Scala zebrała cały skład, aby przenieść kompletną inscenizację *Die Zauberflöte* z Włoch do Chin. Inscenizacja była na wysokim

poziomie zarówno pod względem artystycznym jak i jakości realizacji. Co warto podkreślić, nauczyciele i uczniowie Konserwatorium również zostali zaangażowani do produkcji *Die Zauberflöte* – na Wydziale Wokalnym wybrano dwójkę studentów, którzy wcielili się w postaci opery. W okresie trwania występów mieszanego zespołu La Scali i Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, na Wydziałach Wokalnym, Instrumentalistyki i Inżynierii Dźwięku odbyła się seria wykładów, kursów mistrzowskich, otwartych prób z publicznością oraz innych interaktywnych wydarzeń. Następnie Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, Shangyin Opera House, La Scala Opera House i La Scala Opera Academy zbadały możliwości dalszej współpracy poprzez szereg działań, takich jak wymiana studencka, wzajemne udostępnianie napisów do międzynarodowych spektakli, transmisje online z ceremonii otwarcia i zamknięcia współpracy chińsko-włoskiej w wysokiej rozdzielczości. W ten sposób promowano nauczanie, twórczość i popularyzację opery, a także zapewniono uczestnikom, jak i publiczności pełen wachlarz doświadczeń operowych.



Ilustracja 3

Do najbardziej reprezentatywnych wykonań *Die Zauberflöte* przez studentów i ciało pedagogiczne chińskich uczelni akademii muzycznych należy spektakl Szanghajskiej Orkiestry Symfonicznej i Wydziału Wokalnego Centralnego Konserwatorium Muzycznego wystawiony w Sali Koncertowej Centrum Sztuk Orientalnych w Szanghaju 1 grudnia 2006 roku z okazji 250 rocznicy urodzin Mozarta, który wyreżyserowała profesor Guo Shuzhen – słynna chińska sopranistka i pedagog muzyczna. (patrz ilustracja 4) Wszyscy śpiewacy, którzy wystąpili w spektaklu, to wybitni studenci Wydziału Wokalno-Operowego Centralnego Konserwatorium Muzycznego. W role główne i chórzystów wcielili się studenci studiów licencjackich, magisterskich i doktoranckich, śpiewający w języku oryginalnym – niemieckim. Podczas występów w Szanghaju nauczyciele i studenci Centralnego

Konserwatorium Muzycznego oraz Wydziału Muzyki Wokalnej Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju przeprowadzili wymianę akademicką. Wpływ tej opery na chińską edukację i pedagogikę dotyczy nie tylko muzyki wokalnej, ale także dostarczył materiałów dydaktycznych do nauczania muzyki instrumentalnej i solfeżu w chińskiej edukacji muzycznej. Jeśli chodzi o muzykę instrumentalną, w ostatnich latach uczelnie muzyczne w Chinach wielokrotnie organizowały koncerty prezentujące wybrane fragmenty opery *Die Zauberflöte*.



Ilustracja 4

Ze względu na walory edukacyjno-estetyczne opery *Die Zauberflöte*, W ostatnich latach wpływ tej opery na chińską edukację muzyczną został rozszerzony z akademii i konserwatoriów muzycznych aż do nauczania muzyki w szkołach podstawowych i średnich. Do najbardziej reprezentatywnych przykładów takiego wykorzystania jest wersja operowa *Die Zauberflöte* wykonana wspólnie przez Wydział Opery Wokalnej, Wydział Orkiestrowy, Szkołę Podyplomową, Gimnazjum Afiliowane i Centrum Praktyk Artystycznych Konserwatorium Muzycznego w Xinghai, które odbyło się 14 września 2017 roku. Wśród śpiewaków znaleźli się uczniowie Gimnazjum Afiliowanego. (patrz ilustracja 5) Tę wersję spektaklu wyreżyserował Shi Heng, wykładowca Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, który również wcielił się w główną rolę. W tym przedstawieniu wzięli udział profesjonalni i lokalni śpiewacy. Cały zespół włożył swoje serce zarówno na etapie przygotowań do projektu, castingów, jak i prób i występów. Najnowszą wersją realizacji *Die Zauberflöte* w Chinach jest ta z 18 czerwca 2022 roku zorganizowana na terenie kampusu Uniwersytetu w Lanzhou i zrealizowana przez Shi Dayonga – młodego wykładowcę na tamtejszym Wydziale Sztuki. Celem spektaklu był dalszy rozwój wymiany kulturowej, wzmocnienie edukacji artystycznej i estetycznej oraz ubogacenie życia wykładowców i studentów na

terenie kampusu. Spektakl był częścią projektu „Kurs praktyczny w zakresie opery zachodniej” i został wyemitowany online na platformie Uniwersytetu w Lanzhou w formie nagrania z koncertu. Liczba widzów oglądających spektakl online wyniosła 5708, którzy pozostawili po sobie 80 000 polubień. Przedstawienie powyższych efektów praktyki pedagogicznej odzwierciedla niezaprzeczalny wpływ opery *Die Zauberflöte* na edukację muzyczną w Chinach.



Ilustracja 5

4.4.1 Znaczenie opery *Die Zauberflöte* w kontekście wymiany akademickiej oraz praktyki edukacyjnej i dydaktycznej w Chinach

Opera Mozarta *Die Zauberflöte* odgrywa, jak widać, istotną rolę w chińskiej wymianie akademickiej, szczególnie w dziedzinie edukacji muzycznej i badań kulturowych. W miarę jak Chiny coraz bardziej otwierają się na zachodnią muzykę klasyczną, *Die Zauberflöte* staje się kluczowym elementem dialogu międzykulturowego, badań naukowych oraz działalności edukacyjnej. Opera ta, będąca mostem między kulturami wschodu i zachodu, porusza tematy związane z oświeceniem, moralnością i przesłaniem alegorycznym, które rezonują z chińskimi odbiorcami i naukowcami. Tematyka opery, zgodna z konfucjańską myślą, podkreśla cnoty moralne, mądrość oraz dążenie do harmonii, co wzbudza zainteresowanie chińskich badaczy, zachęcając do porównawczych badań nad myślą zachodniego oświecenia i chińską tradycją. Rosnące zainteresowanie *Die Zauberflöte* w chińskim środowisku akademickim przyczynia się do popularyzacji muzyki Mozarta, wspierając chińskich studentów i badaczy w pogłębianiu jej zrozumienia oraz doceniania jego twórczości.

Opera *Die Zauberflöte* ma również wartość wychowawczą. Wartości przedstawione w operze *Die Zauberflöte*, są zorientowane na wartości osobiste Mozarta, który w tamtym okresie pozostawał pod wpływem ruchu wolnomularskiego. Mozart wierzył w istnienie Boga i ideę nieśmiertelności duszy, a w życiu kierował się wartościami takimi jak „wielka miłość”, „miłość”, „dobro” i „moralność”, które jak uważał, prowadzą człowieka do życzliwości i dążenia do piękna.⁶⁴ Dzięki tej operze, studenci mają możliwość obcowania z klasycznymi dziełami sztuki, które ukazują prawdę, dobro i piękno. W ten sposób wzbudza się w nich pozytywną energię, pełną pragnienia walki ze złem i czynienia dobra. Z tego względu wpływ opery *Die Zauberflöte* na edukację muzyczną w Chinach wzrasta. Jest ona obecna nie tylko w programie profesjonalnych uczelni muzycznych, ale także w programach nauczania muzyki w szkołach podstawowych i średnich, co wzbogaca chiński krajobraz kulturalny i edukacyjny.

Opera *Die Zauberflöte* stała się kluczowym elementem w wymianie akademickiej między Chinami a światem zachodnim. Wystawienia tej opery w Chinach odegrały ważną rolę w promocji wymiany naukowej. Wspólne produkcje, takie jak współpraca w 2019 roku włoskiego teatru operowego La Scala z Szanghajskim Konserwatorium Muzycznym nad wystawieniem *Die Zauberflöte*, są owocami tej współpracy między wschodem a zachodem. Współpraca z zagranicznymi reżyserami, dyrygentami i śpiewakami przyczyniła się do ogromnego sukcesu tej opery w Chinach. Zwiększyło to nie tylko jakość twórczości operowej i wykonania wokalnego, ale także promowało wymianę kulturalną oraz wzajemne zrozumienie pomiędzy uczestnikami z obu kultur. To również dało chińskim studentom cenne możliwości nauki od ekspertów zachodniej opery, jednocześnie umożliwiając chińskim widzom poznanie zachodnich tradycji operowych.

W ostatnich latach opera *Die Zauberflöte* stała się reprezentatywnym dziełem wystawianym w chińskich uczelniach wyższych, stanowiąc ważną część praktyki artystycznej. Na przykład w 2006 roku, podczas obchodów 250 rocznicy urodzin Mozarta, Szanghajska Orkiestra Symfoniczna oraz Wydział Wokalistyki i Opery Centralnego Konserwatorium Muzycznego wystawiły koncertową wersję *Die Zauberflöte* w Szanghajskim Centrum Sztuki. Wydarzenie to zapewniło studentom doświadczenie w produkcji i wykonaniu opery. Po występach miały miejsce akademickie sesje wymiany, które przyczyniły się do dalszej współpracy w zakresie

⁶⁴ Song Chunyan 宋春燕, *Urzeczywistnienie idei masońskich w operze Mozarta Die Zauberflöte*(莫扎特歌剧《魔笛》中共济会理念之呈现) [J], Qilu Yiyuan, 2009, str. 66-68

kompozycji, instrumentacji i kształcenia słuchu. Opera *Die Zauberflöte* odgrywa kluczową rolę w promowaniu głębszego doceniania zachodniej muzyki klasycznej w Chinach, jednocześnie przyczyniając się do globalnego dialogu na temat opery i edukacji muzycznej.

4.5 Postrzeganie roli Tamino z perspektywy społecznej i tradycyjnej kultury chińskiej

Wraz z integracją i wymianą międzynarodową wymianą kulturową opera *Die Zauberflöte*, jako jedna z najśłynniejszych na świecie oper, została szeroko rozpowszechniona w Chinach i spotkała się z dobrym przyjęciem chińskiej publiczności. Wartości, które reprezentuje główny bohater opery Tamino, są nie tylko kluczowymi elementami myśli masońskiej z tamtego okresu, ale również korespondują w swoisty sposób z tradycyjną kulturą chińską, zwłaszcza z konfucjanizmem⁶⁵. Autor przeanalizuje postać Księcia Tamino w oparciu o tradycyjną kulturę chińską i jej wartości, aby oddać walory estetyczne tej opery i jej wpływ na kulturę muzyczną Państwa Środka.

Die Zauberflöte to trwałe dziedzictwo w formie arcydzieła, a także ostatnia opera Mozarta, która jest uważana również za kamień milowy opery zachodniej. Książę Tamino jest główną postacią męską tej opery. Na przestrzeni całej opowiadanej historii przeistacza się w wiele innych ról, takich jak książę, zbawiciel, bojownik ciemnych sił, spośród których wszystkie są determinowane jego osobowością. W pierwszym akcie opery Tamino wchodzi na scenę w kostiumie szlachcica (oczywiście gdy myślimy o tradycyjnej inscenizacji). Przysłuchując się jego pierwszemu dialogowi ze służącą, możemy odnieść wrażenie, iż jest to naiwny i niedoświadczony życiem młodzieniec. Odwaga i determinacja Tamino wychodzą na światło dzienne dopiero po tym, jak zakochuje się od pierwszego wejrzenia w Paminie i wspólnie z Papageno wyrusza w pełną niebezpieczeństw i przygód podróż, by odnaleźć ukochaną, podczas której możemy zaobserwować ogromną zmianę jego charakteru. Punktem kulminacyjnym pierwszego aktu jest moment, w którym Tamino gra na zaczarowanym flecie w świątyni. W tym momencie doświadcza wielu sprzeczności, a na jego niewinność i wrodzoną dobroć cień rzuca rzeczywistość, co w następstwie toruje drogę do przemiany postaci Tamino w drugim akcie. Fabuła drugiego aktu koncentruje się na doświadczeniach Tamino i jego miłości do Paminie. Wraz z rozwojem akcji, krok po kroku, postać Tamino

⁶⁵ Konfucjanizm: Jako ważny element chińskiej tradycyjnej kultury, wywarł głęboki wpływ na rozwój chińskiego społeczeństwa. Konfucjanizm podkreśla "ren, yi, li, zhi, xin" (czyli życzliwość, sprawiedliwość, etykietę, mądrość i wierność) i promuje osiągnięcie harmonijnego i stabilnego porządku społecznego poprzez moralny rozwój jednostki oraz normy etyczne w społeczeństwie. Przedstawicielami tej myśli są Konfucjusz, Mencjusz, Xunzi i inni, których idee i nauki były przekazywane i rozwijane na przestrzeni dziejów, stając się jedną z podstawowych wartości chińskiej kultury.

stopniowo ulega udoskonaleniu, od młodzieńca bez szczególnej misji w życiu do stanowczego i wytrwałego bohatera, który odważnie kroczy naprzód bez lęku przed trudnościami. Po wielu próbach Tamino w końcu zostaje przyjęty do kręgu wtajemniczonych, a kulminacyjny moment całego przedstawienia kończy się pokonaniem sił ciemności. Kształtowanie wizerunku Tamino dopełnia analizę całego obrazu dramatycznego. Cały proces przebiega warstwa po warstwie, pokazując charyzmę Tamino w logiczny i uporządkowany sposób. Można powiedzieć, że wizerunek głównego bohatera w *Die Zauberflöte* zasługuje na miano jednego z najbardziej urokliwych wizerunków postaci spośród wszystkich oper Mozarta.⁶⁶

Ponieważ *Die Zauberflöte* na ówczesnym tle społecznym miał wyjątkowe znaczenie praktyczne, przenikająca przez niego koncepcja solidarności społecznej uczyniła z głównych bohaterów odzwierciedlenie rzeczywistości. Oś intrygi w operze *Die Zauberflöte* oparta jest na idei wolnomularskiej. W 1784 roku Mozart wstąpił do masonerii. Ruch wolnomularski przyjął hasła „wolność, równość i braterstwo” jako swoje ideały. Chwalony w *Die Zauberflöte* duch oświecenia i moc mądrości są zgodne z duchem i wykładnią przesłania masonerii. Koncepcja *Die Zauberflöte* Mozarta była zatem odzwierciedleniem idei szlachetnego świata duchowego jaką pielęgnował we własnym umyśle, a dążenie do miłości i wiary stało się główną siłą napędową jego twórczości. Kluczową zasadą nauczania masonerii jest idea solidarności społecznej, podkreślająca wagę wspólnego działania dla wspólnego dobra.⁶⁷ Tamino ucieleśnia te wartości przez całość opowiadanej historii, ponieważ aby osiągnąć swoje cele jest gotów współpracować z innymi, w tym z Papageno. Pomimo dzielących ich różnic w pochodzeniu. Tamino dochodzi do wniosków, że łączy ich wspólny cel, którego osiągnięcie motywuje go do zaangażowania się we współpracę. Co więcej, gotowość Tamino do zaryzykowania życia, by chronić Paminę, odzwierciedla ideały figury masońskiego protektora. Ideał ten podkreśla znaczenie używania własnych sił i zdolności do ochrony innych i kierowania się sprawiedliwością. W ówczesnym środowisku społecznym opera ta miała pewien wpływ na propagandę masonerii i przemiany społeczne. Jako pozytywna postać całego spektaklu, Tamino może odegrać tak ważną rolę ze względu na cechy charakteru, którymi obdarzył go autor libretta, takie jak: prostolinijność, dobroduszość,

⁶⁶ Liu gongkai 刘公凯, *Badanie artystycznego uroku męskiego protagonisty Tamino w Die Zauberflöte* (《魔笛》中男主人公塔米诺艺术魅力探究)[J]. Huanghe Zhisheng, 2015

⁶⁷ Thomson, Katharine, “Mozart i masoneria” *Music & Letters*, Vol. 57, No. 1, Oxford University Press, Jan., 1976: 25-46.

zorientowanie na miłość, umiejętność wyraźnego podziału na dobro i zło, a także odwaga i wytrwałość.

Z perspektywy społecznej zakorzenionej w tradycyjnej chińskiej kulturze i wartościach, Tamino Mozarta może być postrzegany jako postać ucieleśniająca cnoty związane z konfucjanizmem i chińską tradycją, w szczególności lojalność, obrona sprawiedliwości, moralna prawość oraz dążenie do mądrości. Swoimi czynami i przekonaniami okazuje znaczenie przyzwoitości, sprawiedliwości, mądrości, wiary i solidarności społecznej. Jest bohaterem, oddanym czynieniu tego co właściwe w obliczu wielkiego niebezpieczeństwa i staje się potężnym symbolem szlachetnego świata duchowego. W swojej podstawie, te idee i wartości są tożsame z konfucjanizmem, który odegrał niebagatelną rolę w tworzeniu się tradycyjnej kultury chińskiej, a jego podstawowa wykładnia miała ogromny wpływ na to jak ukształtowały się Chiny i chińskie społeczeństwo.

Tradycyjna kultura chińska jest zakorzeniona w ideach konfucjańskich i taoistycznych, które przez wieki kształtowały normy społeczne, wartości i dążenia społeczeństwa chińskiego. Konfucjanizm podkreśla znaczenie harmonii społecznej, szacunku dla władzy i cnót moralnych. Taoizm natomiast kładzie nacisk na dążenie do wewnętrznej harmonii i życia zgodnie z naturalną równowagą wszechświata. Wartości te wpływają również na szerzej pojmowane oczekiwania społeczne, takie jak znaczenie edukacji i nauki, dążenie do doskonałości moralnej oraz kultywowanie przyzwoitych manier i zachowań. Rdzeniem chińskiego konfucjanizmu jest życzliwość, prawość, rytuał, mądrość, wiara i Tao (podążenie drogą mądrości). Wspomniana wyżej życzliwość jest rdzeniem konfucjańskiego systemu myśli. Jest najwyższym ideałem i standardem konfucjańskiego społeczeństwa i polityki, a także odzwierciedla poglądy filozoficzne, które miały głęboki wpływ na późniejsze pokolenia. Konfucjusz używał „prawości” jako kryterium oceny ludzkich myśli i zachowań. Rytuał obejmuje polityczną i etyczną kategorię konfucjanizmu. Na przestrzeni upływu historii „rytuał”, rozumiany jako normy moralne i standardy życia chińskiego społeczeństwa feudalnego, odegrały ważną rolę w kultywowaniu duchowej jedności narodu chińskiego.⁶⁸ Konfucjanizm był dla Chińczyków teoretycznym wsparciem i drogowskazem postępowania. Miał ogromne znaczenie dla ustanowienia podstawowych wartości w społecznych, takich jak dążenie do długoterminowego pokoju i stabilizacji, a także modernizacji i umiędzynarodowienia naszej tradycyjnej kultury oraz budowy harmonijnego świata.

⁶⁸ Guo Qiyong 郭齐勇, *Mądrość myśli konfucjańskiej* (儒家思想的智慧)[M], Beijing Chubanshe, Pekin 2019

Podstawowa koncepcja tradycyjnych chińskich wartości moralnych – naród chiński pielęgnował i kształtował tradycyjną moralność i jej wartości w długim procesie rozwoju cywilizacji. Życzliwość, synowskie posłuszeństwo, przyzwoitość i pracowitość to wartości głęboko zakodowane materiale genetycznym narodu chińskiego. Stąd też, Autor wywodząc się z tradycyjnej kultury chińskiej i jej wartości społecznych, bardzo ceni sprawiedliwość, odwagę, lojalnością i życzliwość postaci Tamino.

W konfucjanizmie "ren" jest zwykle tłumaczone jako "miłość" lub "humanitaryzm" i jest jedną z najważniejszych cnót. „Odnosi się do postawy życzliwości i współczucia wobec innych oraz jest centralnym elementem moralnych wartości, które konfucjanizm stara się kultywować w jednostce.”⁶⁹ Tamino i "ren": W *Die Zauberflöte* Tamino wykazuje cechy ściśle związane z pojęciem "ren". Nawet ryzykując własne życie, jest zdeterminowany, by uratować Paminę, ukazując swoją pełną współczucia naturę i moralną prawość. Jego altruizm i troska o innych odzwierciedlają ideał "ren", który w konfucjanizmie zakłada działanie na rzecz dobra innych.

W konfucjanizmie "yi" oznacza moralną zasadę, według której ocenia się myśli i działania człowieka. Tamino i "yi": Decyzje Tamino w całej operze są kierowane silnymi zasadami moralnymi. Kiedy decyduje się poddać próbom narzuconym przez Sarastro, robi to, aby zachować sprawiedliwość i chronić Paminę. Tamino nie kieruje się egoistycznymi pragnieniami, ale silnym poczuciem obowiązku i sprawiedliwości. To odzwierciedla konfucjańskie pojęcie "yi", czyli sprawiedliwości, gdzie działania jednostki są motywowane poczuciem obowiązku i moralnej powinności, a nie osobistymi korzyściami.

Kluczową wartością w chińskiej myśli konfucjańskiej jest „Li”, co oznacza utrzymanie porządku społecznego. „Li” podkreśla przestrzeganie norm społecznych i zapewnienie harmonii w społeczeństwie, a także odnosi się do odpowiedniego zachowania i szacunku dla innych. „Li” w kontekście Tamino: W konfucjańskiej kulturze przewodnictwo mądrego nauczyciela jest niezbędne w procesie samodoskonalenia⁷⁰. Sarastro symbolizuje mądrość i oświecenie, można go uznać za konfucjańskiego mentora Tamino. Jego nauki pomagają Tamino pokonać próby, podobnie jak mistrzowie konfucjańscy prowadzą swoich uczniów ku moralnej i intelektualnej dojrzałości. Szacunek Tamino dla Sarastro odzwierciedla

⁶⁹ Liu Huarong 刘华荣, *Badania nad ideą edukacyjną konfucjanizmu* (儒家教化思想研究)[D], Lanzhou Daxue, Lanzhou 2014

⁷⁰ Guo Qiyong 郭齐勇, *Mądrość konfucjanizmu* (儒家思想的智慧)[M], Beijing Chubanshe, Pekin 2019

konfucjańskie oczekiwania wobec starszych i autorytetów, gdzie ludzie powinni okazywać szacunek i posłuszeństwo starszym oraz osobom sprawującym władzę. Taki szacunek uznawany jest za niezbędny do utrzymania harmonii w rodzinie i społeczeństwie. Ostatecznym celem Tamino jest przywrócenie pokoju, sprawiedliwości i porządku, co wiąże się z pokonaniem chaosu reprezentowanego przez Królową Nocy. W konfucjańskiej myśli władca lub przywódca ponosi odpowiedzialność za utrzymanie harmonii i sprawiedliwości w społeczeństwie. W operze Sarastro symbolizuje sprawiedliwego władcę, a Tamino jest jego następcą. Rola Tamino w przywróceniu harmonii odzwierciedla konfucjańskie przekonanie o konieczności uporządkowanego społeczeństwa. Podobnie jak Konfucjusz nauczał, że władcy muszą posiadać cnoty i być wzorem do naśladowania, tak Tamino, poprzez swoje działania, przyczynia się do przywrócenia harmonii i zapewnienia sprawiedliwości.

W chińskiej kulturze kolejną istotną wartością jest „mądrość”, która wiąże się z głębokim zrozumieniem siebie i otaczającego świata. Dążenie do mądrości i samodoskonalenia to proces trwający przez całe życie.⁷¹ Próby Tamino można postrzegać jako alegorię procesu samodoskonalenia i poszukiwania wiedzy. „Mądrość” Tamino: W *Die Zauberflöte* podróż Tamino można zinterpretować jako poszukiwanie mądrości. Jego początkowa misja uratowania Paminę przekształca się w głębszą podróż samopoznania i oświecenia, w której odkrywa wartość mądrości, miłości i sprawiedliwości. To odzwierciedla konfucjańską ideę, że prawdziwa mądrość jest zdobywana poprzez doświadczenie, refleksję oraz rozwój moralnego charakteru. W operze często kontrastuje się światło i ciemność, co symbolizuje podróż od ignorancji do wiedzy, będącą istotą zarówno myśli oświeceniowej, jak i konfucjańskiego samodoskonalenia. Przejście Tamino od ciemności (ignorancji) do światła (mądrości) można porównać do konfucjańskiego procesu zdobywania wiedzy poprzez moralne nauki i działania. W operze Tamino jest ukazany jako postać mądra i rozważna, która potrafi dostrzec iluzje i oszustwa wokół siebie. Rozumie prawdziwą naturę Królowej Nocy i Sarastro oraz wartość miłości i przebaczenia. To mądrość pozwala mu stawić czoła wyzwaniom i ostatecznie odnieść zwycięstwo.

„Xiao” to kluczowa idea tradycyjnych chińskich wartości moralnych, która podkreśla lojalność, szacunek i odpowiedzialność wobec rodziców i starszych⁷². Choć oś intrygi

⁷¹ Chen Guirong 陈桂蓉、Li Jianping 李建平, *Wprowadzenie do tradycyjnej etyki chińskiej*(中国传统道德概论)[M], Shehui Kexue Wenxian Chubanshe, Pekin 2014

⁷² Luo Guojie 罗国杰, „Xiao” i tradycyjna kultura oraz tradycyjne wartości moralne w Chinach (“孝”与中国传统文化和传统道德) [J], Daode yu Wenming 2003

w *Die Zauberflöte* nie koncentruje się bezpośrednio na relacjach rodzinnych, jednak poprzez tę perspektywę można postrzegać lojalność Tamino wobec Paminy oraz szacunek wobec Sarastro. Lojalność i szacunek dla autorytetu to rozszerzenie pojęcia „xiao”, co jest wyraźnie widoczne w zachowaniu Tamino. Jego niezachwiana lojalność wobec Paminy, nawet w obliczu trudnych prób i przeciwności losu, odzwierciedla istotę lojalności i odpowiedzialności. Zobowiązanie Tamino wobec Paminy ucieleśnia konfucjańską wartość lojalności, która nie odnosi się tylko do członków rodziny, ale także do osób, z którymi łączy go głęboka więź. Jego postępowanie można postrzegać jako rozszerzenie „xiao”, gdzie troska i ochrona ukochanych osób są najważniejsze.

Jednocześnie Tamino odzwierciedla obraz bohatera według standardów chińskiej kultury. W chińskiej tradycji pojęcie bohatera wiąże się z cechami takimi jak odwaga, sprawiedliwość i gotowość do poświęcenia się dla większego dobra. Tamino ucieleśnia te cechy, co czyni go postacią, która głęboko rezonuje z tradycyjnymi chińskimi wartościami. Odwaga Tamino w obliczu prób, jego determinacja w ratowaniu Paminy oraz ostateczny sukces to cechy, które definiują bohatera w chińskiej kulturze. Jego podróż odzwierciedla często spotykane w chińskiej literaturze narracje o bohaterach, którzy przez cnoty i wytrwałość pokonują wielkie przeszkody. Bohaterowie w chińskiej kulturze postrzegani są jako moralne wzorce, posiadające nie tylko odwagę fizyczną, ale także najwyższe standardy moralne. Tamino, który przez całą operę trzyma się zasad moralnych, nawet w obliczu trudności, idealnie pasuje do tego wzoru.

Ponadto postać Tamino ucieleśnia obraz ważnego dla chińskiej kultury tzw. „junzi” – wzorca moralnego. W całej operze jego postępowanie jest zgodne z zachowaniem, które chińska kultura przypisuje „junzi”. Przejawia on odwagę, mądrość, silne poczucie odpowiedzialności i moralną prawość, cechy wysoko cenione w chińskiej kulturze. Dodatkowo, Tamino, który trzyma się zasady niestosowania przemocy i wierzy w siłę muzyki jako środka do jednoczenia i uzdrawiania, może być postrzegany jako osoba odzwierciedlająca taoistyczne wartości harmonii i równowagi. Jego gotowość do pokonywania przeszkód za pomocą muzyki i rozumu, a nie przemocy, może być interpretowana jako wyraz jego zaangażowania w niestosowanie przemocy i dążenie do wewnętrznej harmonii.

Na podstawie tradycyjnych chińskich wartości i kultury możemy dostrzec moralne cechy księcia Tamino, takie jak wyraźny podział na dobro i zło, odwaga, wytrwałość, moralna

prawość, dążenie do mądrości, obrona sprawiedliwości oraz lojalność wobec ukochanej. Cechy te mają głębokie powiązania z tradycyjnymi wartościami chińskiej kultury i odzwierciedlają kluczowe elementy myśli konfucjańskiej. Chińska kultura od starożytności promuje takie wartości moralne, a to pomaga chińskim widzom lepiej zrozumieć tematyczne przesłanie dzieła Mozarta oraz ducha wolnomularstwa zawarte w operze *Die Zauberflöte*, ukazując jej estetyczne i uniwersalne wartości. Dzięki wystawianiu tej opery w Chinach, wartości i idee zawarte w dziele Mozarta, jak również cnoty wolnomularskie, mogą być szerzej propagowane w chińskim społeczeństwie. Daje to chińskim studentom możliwość lepszego zrozumienia postaci Tamino i naśladowania jego wartościowych cech. Tamino jest zatem nie tylko jedną z centralnych postaci opery *Die Zauberflöte*, ale także cennym symbolem nauczania i wzmacniania tradycyjnych chińskich wartości w kontekście współczesnej edukacji i kultury w Chinach.

Rozdział V

Księżę Tamino i opera *Die Zauberflöte* a chińska opera *Yimeng Shan*

Porównanie z postacią Lin Shenga

5.1 Krótkie wprowadzenie i koncepcja twórcza Luan Kai'a, kompozytora opery

Yimeng Shan

5.1.1 Nota biograficzna kompozytora – Luan Kai'a

Luan Kai jest znanym chińskim kompozytorem i muzykiem, obecnie profesorem na Wydziale Kompozycji, dyrektorem Biura Dydaktyki i Badań nad Kompozycją Akademii Sztuk Pięknych im. Armii Ludowo-Wyzwoleńczej. Po ukończeniu studiów na Centralnym Konserwatorium Muzycznym rozpoczął pracę promotora na Wydziale Kompozycji Akademii Sztuk Pięknych im. Armii Ludowo-Wyzwoleńczej. Po przestudiowaniu wielu znakomitych repertuarów miał coraz większe wymagania co do tworzenia muzyki. Ma zdolność uchwycenia każdego szczegółu, a pieczołowicie i skrupulatnie tworząc utwory muzyczne, dąży do perfekcjonizmu i doskonałości, co czyni go bardzo wpływowym producentem muzycznym.

Luan Kai już od dziecka był wychowywany pod wpływem muzyki operowej, czego efektem jest umieszczanie we własnej twórczości wielu elementów zaczerpniętych z tradycyjnej opery chińskiej. Jest także kompozytorem muzyki wojskowej. Opowiada się za tworzeniem dzieł w swoim własnym stylu w służbie dla ojczyzny, ludu i żołnierzy, a więc dzieł, które powinny odzwierciedlać szacunek dla ojczyzny. Niemniej jednak jego twórczość odpowiada potrzebom czasu, nie tylko wyrażając uczucia do ojczyzny, ale także uwzględniając preferencje odbiorców.

5.1.2 Koncepcja kompozycji *Yimeng Shan* Luan Kai'a

Luan Kai uważa, że najważniejszym punktem opery narodowej pt. *Yimeng Shan* jest przyjęcie koncepcji twórczej stawiającej „muzykę w centrum”. Koncepcja ta przejawia się w dwóch aspektach: pierwszym jest określenie relacji między postaciami w zgodzie z muzyką, przy czym styl wokalny powinien zostać ujednolicony jeszcze przed powstaniem libretta. W omawianej operze styl wokalny postaci to przede wszystkim *bel canto*. Drugim jest wyznaczenie głównych arii zgodnie z muzyką po stworzeniu pierwszej roboczej wersji. W operze ludowej pt. *Yimeng Shan* wszystkie jedenaście arii stworzono po opracowaniu

pierwszego zarysu libretto. Arie te są kluczowymi fragmentami, które zostały dopracowane przed ukończeniem libretto i partytury końcowej.

Luan Kai powiedział kiedyś, że: „tworzenie muzyki operowej jest jak budowanie budynku. Jej główna aria odpowiada czterem belkom nośnym i ośmiu filarom. Po wzniesieniu takiej „funkcjonalnej” arii można również zacząć wznoszenie innych mniejszych arii, aż do naturalnego ukończenia budowy całej opery”.⁷³ Projekt postaci jest również oparty na powiązanych z nią wątkach fabularnych, co pozwala na odzwierciedlenie tego, że „ja jestem w tobie, a ty we mnie”.

5.2 Geneza powstania opery *Yimeng Shan*

Chińska opera narodowa powstała w zasadzie od zera wraz z rozwojem kultury chińskiej aż do czasów współczesnych. Jest to wynik wspólnych wysiłków kilku pokoleń artystów oraz szeregu klasycznych i znakomitych repertuarów. Opera narodowa odznacza się chwalebną przeszłością. Ze względu na swój charakterystyczny narodowy styl muzyczny, unikalny styl śpiewu i niepowtarzalny urok artystyczny, jest wyjątkowym elementem chińskiej kultury muzycznej i nadal przyciąga uwagę szerokiej publiczności. W ostatnich latach w Chinach podkreśla się tzw. „pewność siebie w kontekście rodzimej kultury” – jednym z pośrednich owoców tego ruchu jest wielkoformatowa opera pt. *Yimeng Shan*, będąca eksploracją własnej kultury oraz podjęciem próby jej innowacji i rozwoju.

Opera narodowa *Yimeng Shan* oparta jest na prawdziwej historii, która miała miejsce podczas wojny chińsko-japońskiej w bazie ruchu oporu w pobliżu tytułowej góry Yimeng. Opowiada poruszającą opowieść o żołnierzach i cywilach broniących górskiej bazy, której niemiymi obserwatorami są rozległe wzgórza, urwiska i klify. Główna linia melodyczna opery została zaczerpnięta z muzyki ludowej prowincji Shandong, a konkretniej z utworu „Przyśpiewka o Górze Yimeng”, którego elementy muzyczne zostały połączone z ariami operowymi, którym akompaniują chińskie instrumenty ludowe, takie jak bambusowy flet, *suona*, *pipa* i *congqin*, co w pełni ukazuje charakterystykę lokalnej muzyki z Shangdongu. *Yimeng Shan* i otaczający ją „duch” dla narodu chińskiego stanowią ważną symbolikę. Na przestrzeni lat jej forma ewoluowała, aż stała się dziedzictwem i zasobem twórczości literackiej i artystycznej. Opera narodowa *Yimeng Shan* jest kluczowym elementem wspierającym „Projekt rozwoju Chińskiej Opery Narodowej” zainicjowanym w 2018 roku

⁷³ Luankai 栾凯, *Wspinaczka na szczyt sztuki oraz ciągle pionierstwo i innowacja – dyskusja o powstaniu opery narodowej „Yimengshan”* (攀登艺术高峰 不断开拓创新——民族歌剧《沂蒙山》创作谈)[J], *Renmin Yinyue*, 2019

przez Ministerstwo Kultury i Turystyki Chin. Jest to wielkoformatowa opera narodowa stworzona przez Teatr Pieśni i Tańca Prowincji Shandong. Do jej produkcji zebrano silny zespół kreatywny złożony z grupy czołowych chińskich artystów, wśród których znaleźli się autor tekstów i librecista Wang Xiaoling, dramaturg Li Wenxu w roli scenarzysty, kompozytor Luan Kai oraz reżyser Huang Dingshan. Od swojej premiery w grudniu 2018 roku spektakl ten odwiedził wiele miejsc w Chinach z ponad siedemdziesięcioma przedstawieniami, gdzie każdorazowo wypełniał całą widownię i otrzymywał dobre recenzje. Po zakończeniu trasy został okrzyknięty „nowym kierunkiem dążenia do narodowej twórczości operowej”.⁷⁴

5.3 Fabuła opery *Yimeng Shan*

Historia rozgrywa się w górach Yimeng podczas wojny chińsko-japońskiej, kiedy to chińskie wojsko i cywile stawiali czoła japońskiej agresji. Opowieść zaczyna się na ślubie wieśniaczki Hai Tang – głównej postaci żeńskiej z Lin Shengiem – główną postacią męską. Niedługo po weselu, japońscy najeźdźcy przypuszczają na wioskę atak i okrażają ją. Mieszkańcy Yimeng w geście obrony ustawiają armaty, decydując się z determinacją walczyć z „zamorskimi diablami”. Po upływie dwóch miesięcy, do górskiej wioski docierają oddziały 115. Dywizji 8. Armii. Poruszony tym doświadczeniem Lin Sheng postanawia do nich dołączyć i zaciągnąć się do wojska, by walczyć z japońskim najeźdźcą. W tym samym czasie, jego małżonka Hai Tang jest w ciąży, lecz oboje przezwyciężają własny egoizm i „porzucają życie rodzinne dla dobra ogółu”. Podczas pożegnania, Hai Tang wręcza mężowi wykonane przez siebie ręcznie buty, które szybko zyskują dla niego wartość sentymentalną.

Zanim oddziały 8. Armii wyruszają w dalszą drogę, wujek Jiulong, sołtys wioski, obiecuje jej dowódcy Zhao, że zajmie się wszystkimi rannymi z jego dywizji. To kładzie podwaliny pod kolejny wątek tej opowieści, przedstawiając ludzi z gór Yimeng, jako dotrzymujące obietnic osoby o złotym sercu. Niespełna pół miesiąca później Fushun, mieszkaniec wioski, który zszedł z gór w poszukiwaniu pożywienia, zostaje pojmany przez oddział wroga i zmuszony do wyjawienia lokalizacji miejsca, w którym leczeni są ranni 8. Armii. Wyznacza to pierwszy punkt kulminacyjny opery – dylemat między tym czy wydać rannych i ocalić własne życie,

⁷⁴ Wu kewe 吴可畏, *W oparciu o tradycję i innowację - analiza cech twórczych wielkoskalowej opery narodowej „Yimeng Mountain” 立足传统 秉持创新——大型民族歌剧《沂蒙山》的创作特征评析*[J], Renmin Yinyue, 2019

czy też oddać je za 8. Armie. Ostatecznie, mieszkańcy wioski z Jiu Long na czele stają do walki za rannych. W tak dramatycznym momencie nie należy zapominać o tragicznym położeniu Hai Tang. Pograżona w cierpieniu oczekuje powrotu męża z frontu, a tymczasem jej wuj Jiu Long zostaje pojmany przez japońskich żołnierzy. Wojna zsyla tragedię na całą jej rodzinę, nie przynosząc nic poza śmiercią, utratą domu i bolesną rozłąką.

Jak dowiadujemy się z dalszej części opery, gdy 8. Armia staje do walki na linii frontu i zostaje otoczona przez oddziały wroga, Lin Sheng w heroicznym geście odbezpiecza granat i ginie samobójczą śmiercią wraz z japońskimi żołnierzami. Xia He (żona komandora Zhao), żołnierz oddziału zmilitaryzowanego 8. Armii, również zostaje wówczas poważnie ranna, więc oddaje swoje niemowlę Hai Tang, dając mu na imię „Yimeng”. Cztery lata później japońscy najeźdźcy powracają do wioski i przeszukują dom po domu, by wymordować dzieci żołnierzy 8. Armii. Hai Tang oddaje w ich ręce krew ze swojej krwi – swoje własne dziecko – Małego Shanzhi, a swoim poświęceniem ratuje sierotę zmarłej, wskutek odniesionych na froncie ran wojennych, Xia He.

Mija pół roku. Chiny ostatecznie odpierają ataki wroga i zwyciężają wojnę. Komandor Zhao prowadzi swój oddział 8. Armii z powrotem w górzisty region Yimeng. W milczeniu wręcza Hai Tang przedmioty osobiste znalezione przy ciele Lin Shenga – są to buty, które wykonała dla niego własnoręcznie przed wyruszeniem na front. Po chwili do kobiety dociera znaczenie tego gestu – uzmysławia sobie wówczas, że jej ukochany mąż nie żyje. Komandor Zhao zaś dowiaduje się, że „Mała Yimeng” jest w rzeczywistości córką jego i Xia He. Za jej życie dokonano okrutnej zamiany – śmierć w jej imieniu poniósł syn Hai Tang i Lin Shenga. Takiego aktu miłości i poświęcenia nie sposób odplacić, jest bowiem wyższy niż sięga niebo i głębszy niż dociera ziemia.

5.4 Analiza postaci Lin Shenga z opery *Yimeng Shan*

5.4.1 Wizerunek dramaturgiczny oraz kreacja postaci

Lin Sheng jest główną postacią opery i niesie za sobą różnorodną wieloaspektową tożsamość. Na początku opowiadanej historii jest pełnym wigoru młodym mężczyzną pochodzącym z Yimeng, następnie lojalnym mężem, a na końcu staje się bohaterskim żołnierzem, który „porzuca rodzinę dla dobra ogółu”. Lin Sheng jest postacią będącą wcieleniem tysięcy młodych Chińczyków stawiających opór japońskiej agresji. Jego rodzice

zostali zabici przez japońską armię, a jedyny starszy brat również zginął służąc w wojsku. Ukazanie postaci na takim tle podkreśla nie dającą się pogodzić sprzeczność i wrogość między nim a armią japońską. Opera rozpoczyna się od sceny ślubu Hai Tang i Lin Shenga. Gdy tylko pan młody dowiaduje się o zbliżających się do wioski oddziałach armii japońskiej, zmienia kostium z tzw. „Mundurka Sun Jat-sena” inspirowanego modą japońską z krokoszem zatkniętym za butonierkę na tradycyjny chiński ubiór męski *magua*. Symbolizuje to dramaturgiczną przemianę wewnętrzną postaci, z przeciętnego pana młodego do antyjapońskiego opozycjonisty, który z determinacją pragnie stawić czoła wrogom.⁷⁵

W trakcie ślubu, Lin Sheng odznacza się niezachwianą lojalnością wobec swojej żony Hai Tang i pragnieniem założenia z nią rodziny. Obiecuje pannie młodej, że „od teraz będzie głową rodziny jego”, a Sun Jiulongowi (wujowi Hai Tang) „uczynić jej życie pełnym szczęścia”. W akcie drugim, gdy Lin Sheng opuszcza dom by wstąpić do wojska, obiecuje swojej żonie i dziecięciu w jej łonie, że niedługo powróci do nich cały i zdrowy. Pokazuje w ten sposób swoją miłość do Hai Tang i nienarodzonego potomka, a także to, że nie może doczekać się dnia, kiedy sytuacja w kraju zostanie ustabilizowana, a on będzie mógł wrócić na łono rodziny i wieść spokojne szczęśliwe życie. Obraz Lin Shenga jako męża, który jest lojalny wobec miłości, również tworzy postać pełną subtelnych emocji, odzwierciedlającą delikatniejszą i wrażliwą stronę człowieka na pozór z żelaza.

W czwartym akcie Lin Sheng jako bohater wojenny, który „poświęca siebie dla dobra ogółu”, staje się uosobieniem tysięcy chińskich bohaterów, którzy dołączyli do armii w wojnie chińsko-japońskiej. Po tym, jak 8. Armia pomogła mieszkańcom wioski odeprzeć armię japońską, Lin Sheng decyduje się na wstąpienie do wojska. Drugoplanową postacią opery jest Fu Shun, który symbolizuje człowieka niezdolnego do wyzbycia się własnego ja w imię wyższych wartości. Stara się przekonać Lin Shenga by cenił własne życie. Jego wizerunek stanowi ostry kontrast z postacią główną, która w heroicznym akcie obrony ojczyzny jest zdolna poświęcić szczęśliwe życie u boku rodziny dla dobra ogółu. Konflikt, które wybucha w domu Lin Shenga, kiedy ten decyduje się na wstąpienie do wojska, odzwierciedla także ambiwalencję tysięcy żołnierzy i ich determinację, by bez względu na wszystko bronić swoich rodzin. Stając w obliczu zagrożenia ze strony wroga, Lin Sheng ma już na sobie poplamiony krwią bandaż, lecz nadal mocno trzyma granat w dłoni i wykrzykuje: „dla dobra wszystkich, zginieśmy razem z wrogiem!”. Chwilę później dochodzi do eksplozji, w efekcie, której życie tracą wszyscy – zarówno po stronie japońskiej, jak i chińskiej. Stanowi

⁷⁵ Cao Peng 曹鹏, *Interpretacja muzycznej konotacji opery narodowej Yimeng Shan* (民族歌剧《沂蒙山》音乐内涵解读)[J], *Zhongguo Xiju*, 2020.

to chwalebny koniec żywota Lin Shenga, koniec który odzwierciedla cechy jego charakteru oraz brak strachu zarówno przed samym życiem, jak i śmiercią. W tym momencie historii Lin Sheng reprezentuje tysiące bohaterów narodowych, najlepszych ludzi tamtej epoki i nieugięty kręgosłup moralny narodu chińskiego.

5.4.2 Analiza obrazu muzycznego Lin Shenga

„Kształtowanie wizerunku postaci Lin Shenga jest pełne napięcia. Od momentu przełomowego przypadającego na początku opery rozpoczyna się rozwój jego dalszych losów. W pewnym stopniu, Lin Sheng jedną z głównych linii całej opery, co stawia niezwykle wysokie wymagania wobec śpiewaka”⁷⁶. Na scenie wyznaje, iż jego rodzice zostali zamordowani przez Japończyków, a jego brat również stracił życie na wojnie. Daje mu to wystarczające powody do głębokiej nienawiści wobec japońskiego agresora. Dlatego też pojawia się w nim naturalna chęć wstąpienia do armii i walki z Japończykami. Jego motywacje są tak silne, że nawet w obliczu braku zgody Hai Tang, wciąż z determinacją upiera się przy swoim, mając nadzieję na przyczynienie się do obrony ojczyzny oraz pomszczenie rodziny. Jest to jednak postać o dwóch twarzach – z jednej strony mężczyzna z nerwami ze stali, a z drugiej czuły, wrażliwy i kochający mąż i ojciec nienarodzonego jeszcze dziecka. Ten jego dualizm jest zgodny z koncepcją zespołu kreatywnego tworzącego tę operę. Posłużyli się taką postacią jak Lin Sheng, by przedstawić dziesiątki tysięcy podobnych mu żołnierzy chińskich kochających swoje rodziny i pochodzących z małych wiosek. Dlatego też, można zaobserwować, iż arie Lin Shenga są zarówno pełne stanowczości, jak i miękkości. W trudnych chwilach emanują optymizmem, a na polu walki – romantyzmem.

Wobec powyższego, wcielając się w tę rolę należy zwracać szczególną uwagę na to kto jest adresatem poszczególnych fragmentów partii wokalne. Śpiewając do ukochanej żony, krewnych i bliskich, a także towarzyszy broni, należy prezentować czułą i wrażliwą stronę osobowości Lin Shenga. Natomiast, gdy swoje słowa kieruje do ojczyzny i mówi o poświęceniu i odwadze, należy ukazywać bohatera od jego silnej i żelaznej strony. Tylko dzięki takiemu rozróżnieniu na adresatów partii wokalnych można bardziej wyraziście oddać muzyczny obraz postaci Lin Shenga.

⁷⁶ Li Peiwen 李沛文, *Analiza postaci tenora Lin Shenga w operze narodowej Yimeng Shan (浅析民族歌剧《沂蒙山》男高音林生的人物形象)*[J], Huanghe Zhisheng 2020

5.5 Analiza muzyczna i analiza wykonawcza Lin Sheng w operze *Yimeng Shan*

5.5.1 *Musisz sprawić, żeby była szczęśliwa przez całe życie*

1) Opis frazy śpiewanej

Fraza *Musisz sprawić, by była szczęśliwa przez całe życie* jest czwartą pieśnią w pierwszym akcie opery i wykonywana jest przez Sun Jiulong oraz Lin Shenga. Opowiada o ślubie Lin Shenga i Hai Tang, podczas którego Sun Jiulong, jako opiekun obojga, daje rady Lin Shengowi. Wyraża nadzieję, że para pozostanie razem na dobre i na złe, a Lin Sheng, jako mąż, będzie zapewniał Hai Tang szczęście na całe życie.

Przez śpiew Sun Jiulong wyjaśnia tło rodzinne pary oraz fundament ich związku. Zrozumienie ich rodziny i miłości pozwala dalej rozwijać fabułę. Melodia wykonywana przez Lin Shenga po raz pierwszy ujawnia jego charakter jako osoby pełnej lojalności i uczucia, zdolnej do intensywnych emocji, zarówno miłości, jak i nienawiści. To z kolei przygotowuje grunt pod decyzję Lin Shenga o wstąpieniu do wojska oraz jego późniejsze, trudne rozstanie z Hai Tang i przysięgę, że ich miłość będzie trwała mimo przeciwności.

2) Analiza ontologii muzyki

Fraza *Musisz sprawić by była szczęśliwa przez całe życie* jest wykonywana kolejno przez Sun Jiulong oraz Lin Shenga. Utwór ma strukturę pojedynczej formy trójdzielnej. Szczegółowa analiza muzyczna przedstawia się następująco:

Pojedyncza forma trójdzielna						
struktura	wstęp	sekcja A	sekcja B	przejście	sekcja A1	epilog
takty	1-10	11-26	27-36	37	38-45	46-47
Tonacja I tryb	b_E gong	b_E gong	b_E gong	b_E gong		

Tak pokazano w powyższej tabeli, fraza ta ma stabilną tonację, skoncentrowaną wokół b_E , i jest oparta na trybie gong.⁷⁷ Segmenty A i B są częścią wykonywaną przez Sun Jiulong, natomiast segment A1 jest wykonywany przez Lin Shenga. W segmencie A, poprzez postać

⁷⁷ Gong, Shang, Jue, Zhi, Yu - to chińska skala pentatoniczna, która składa się z pięciu podstawowych tonów odpowiadających sylabom solmizacyjnym w zachodniej muzyce: Gong (do), Shang (re), Jue (mi), Zhi (sol) i Yu (la). Ta skala odgrywa kluczową rolę w tradycyjnej muzyce chińskiej, wpływając na estetyczne i teoretyczne ramy kompozycji oraz wykonania w różnych gatunkach, od dawnej muzyki dworskiej po nowoczesne adaptacje. Użycie skali pentatonicznej podkreśla prostotę i płynność melodyczną, odzwierciedlając równowagę filozoficzną centralną dla teorii muzyki chińskiej.

Sun Jiulong, przedstawione jest tło wzrastania głównych bohaterów, Hai Tang i Lin Shenga, a muzyka utrzymana jest w dość spokojnym nastroju. W segmencie B Sun Jiulong w fabule ofiarowuje Hai Tang Lin Shengowi, który właśnie powrócił z edukacji w mieście Yimeng. Dwie frazy „Lin Sheng, ah” są wzajemnie powiązane progresją o sekundę w górę, co intensyfikuje emocje i wprowadza część wykonywaną przez Lin Shenga.

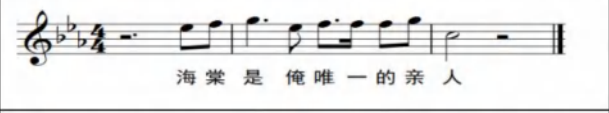
Segmenty A i A1, czyli pierwsza część wykonana przez Sun Jiulong oraz część wykonywana przez Lin Shenga, rozwijają emocje muzyczne poprzez technikę rozwoju melodycznego „wprowadzenie–kontynuacja–przejście–koda”, co nadaje strukturze muzycznej spójność i charakter dialogu. Segment A1 składa się z dwóch zdań muzycznych i wyraża nienawiść Lin Shenga do japońskich najeźdźców oraz jego poważną obietnicę daną Hai Tang. Przykład nutowy 55 ilustruje tę frazę.



Przykład nutowy 55

Obserwując powyższy przykład nutowy, można zauważyć, że w tej części muzyki istnieje rozwój w logicznej strukturze „wprowadzenie–kontynuacja–przejście–koda”⁷⁸, który odpowiada zmianom emocji postaci.

⁷⁸ *Wstęp, rozwinięcie, przejście, zakończenie (Qi cheng zhuan he)* to jedna z powszechnie spotykanych zasad strukturalnych w chińskich dziełach muzycznych. 'Qi' zazwyczaj oznacza początek utworu, wprowadzając główną melodię lub ustanawiając ton i atmosferę muzyki. 'Cheng' jest kontynuacją i rozwinięciem tej części, umacniając temat oraz wzbogacając ekspresję muzyczną. 'Zhuan' oznacza zwrot w muzyce, mogący obejmować zmiany w melodii, rytmie lub harmonii, co wnosi nową barwę i napięcie emocjonalne. 'He' to zakończenie utworu, które podsumowuje wcześniejsze treści i zamyka całą strukturę, tworząc spójność kompozycji. Kompozytorzy zrećnie stosują zasadę 'qi cheng zhuan he', aby nadać utworom wyrazistą strukturę, bogactwo emocjonalne i logiczny porządek. Taka organizacja muzyczna pomaga słuchaczom lepiej zrozumieć i odczuć wewnętrzne treści oraz urok dzieła, a także stanowi skuteczne narzędzie do budowania kompozycji muzycznych.

起 (38-39 小节)	
承 (40-41 小节)	
转 (41-43 小节)	
合 (43-47 小节)	

Wstęp takty 38-39; rozwinięcie takty 40-41; przejście takty 41-43; koda takty 43-47;

[tłumaczenie z tabeli powyżej]

Jak pokazano w powyższej tabeli, ta część oparta jest na trybie E Gong. Pierwsze zdanie muzyczne zawiera części „wprowadzenie” i „kontynuacja”: część wprowadzająca ma linię melodyczną, która stopniowo opada, a następnie wznosi się, i zawiera skok o sekstę w dół pomiędzy słowami „ojciec” i „matka”, co wyraża bolesne uczucia Lin Shenga, gdy wspomina przeszłość. W części kontynuacyjnej fraza kończy się na drugim stopniu trybu, stosując tę samą technikę rozwoju melodii, która również zawiera ruch w przeciwnych kierunkach. Obie frazy są oznaczone akcentami, a czas trwania nut zmienia się od ciasnych wartości rytmicznych do wydłużonych, co wyraża nienawiść Lin Shenga do japońskich najeźdźców. Akcenty podkreślają jego wewnętrzny gniew i stanowią wprowadzenie do dalszej decyzji o wstąpieniu do wojska.

Drugie zdanie muzyczne obejmuje części „przejście” i „zakończenie”: w części przejściowej następuje nagła zmiana emocji, co jest wyrażone głównie przez wznoszący się ruch melodyczny, a także brak akcentów, co ukazuje łagodność Lin Shenga, gdy wspomina Hai Tang, wyrażając miłość i szacunek do niej. Część zakończeniowa podsumowuje cały segment; melodia nadal rozwija się ruchem wznoszącym, z wyraźnymi akcentami, które, w przeciwieństwie do ciężkiego charakteru pierwszego zdania, podkreślają determinację Lin Shenga w zapewnieniu Haitang szczęśliwego życia. To wyraża jego zdecydowaną miłość i przysięgę wierności, szczególnie w końcowych fragmentach frazy:



Przykład nutowy 56

Przykład nutowy 56 ukazuje, w jaki sposób akompaniament fortepianowy na końcu frazy wpływa na atmosferę muzyczną. Oznaczenia w zapisie wskazują na większą dynamikę tej części. Słowa „życie”, „na” i „zawsze” (odpowiadające chińskim „huo”, „yi”, „sheng”) są wspierane przez skok w dół o kwartę, a następnie przez ruch w górę o tercję, kończąc się na tonice trybu E Gong, gdzie dźwięk E jest przedłużony o trzy takty. W czasie trwania tych trzech taktów akompaniament fortepianowy wykazuje tendencję do ruchu w przeciwnym kierunku, a niemal wszystkie dźwięki są akcentowane, co koresponduje ze wzmocnioną melodią Lin Shenga, podkreślając jego niezłomną przysięgę daną Hai Tang.

3) Analiza wykonawcza

Fraza ta zaczyna się od śpiewu Sun Jiulong, który wprowadza w tło emocjonalne bohaterów. Hai Tang jest dzieckiem, które od najmłodszych lat cierpiało, straciło rodziców, a Sun Jiulong wychował ją z miłością i troską. Sun Jiulong jest również mistrzem Lin Shenga, którego wysłał go do miasta na naukę. Teraz Lin Sheng wraca do domu jako nauczyciel, opanowawszy sztuki wojenne i literaturę. Sun Jiulong, jako wujek Hai Tang, powierza ją Lin Shengowi, mając nadzieję, że Hai Tang będzie szczęśliwa przez całe życie.

Takty 38-47 śpiewa Lin Sheng (jak pokazano na przykładzie nutowym 55): „Japońcy zabili mojego ojca i matkę, brat walczył z najeźdźcami i również zginął, Hai Tang jest moją jedyną rodziną, przysięgam, że zapewnię jej szczęśliwe życie.” Te kilka wersów ukazuje głębokie i szczere uczucie Lin Shenga do Hai Tang. W liniach „Japońcy zabili mojego ojca i matkę, brat walczył z najeźdźcami i również zginął” każda nuta ma oznaczenie akcentu, a każdy dźwięk odpowiada jednej sylabie, co tworzy mocne i stanowcze brzmienie, wyrażające jego nienawiść do okupantów i sugerujące jego przyszłą decyzję o dołączeniu do Armii.

W sytuacji, gdy nie ma już bliskich, wyraża swoje przywiązanie do Hai Tang, pokazując, że

jest dla niego jedyną rodziną. Śpiewając, obiecuje jej wierność i miłość na całe życie, co należy wyrazić z determinacją. Kluczowe jest, aby oddech był głęboki, a każde słowo mocno wspierane przez przeponę. W procesie artykulacji warto zwrócić uwagę na samogłoski, co nadaje dźwiękowi pełnię i moc, a wymowa powinna być klarowna, by szczerze przedstawić tragiczne rodzinne doświadczenia oraz nienawiść do japońskich najeźdźców. W momencie, gdy śpiew dochodzi do słów „Hai Tang jest moją jedyną rodziną” Lin Sheng zwraca się ku Hai Tang, a jego spojrzenie wyraża miłość i zaufanie, ukazując, że nigdy jej nie opuści. Emocje w śpiewie stają się bardziej subtelne i liryczne, co podkreśla jego czułość wobec Hai Tang. Jak pokazano w przykładzie nutowym 56, przy słowach „Przysięgam, że zapewnię jej szczęśliwe życie”, jego spojrzenie staje się niezwykle stanowcze. Intonacja powinna odzwierciedlać oddanie bohatera, jego lojalność i gotowość do złożenia przysięgi. Przy wyrazie „życie” należy otworzyć rezonatory, zapewnić płynność oddechu i wyrazić niezachwianą pewność Lin Shenga w jego dozągoną miłość do Hai Tang.

5.5.2 *Hai Tang, pozwól mu odejść*

1) Opis frazy śpiewanej

Fraza *Haitang, pozwól mu odejść* pochodzi z drugiego aktu opery i jest czterogłosem wykonywanym przez Hai Tang, Lin Shenga, Sun Jiulong i Xia He. W rozwoju fabuły stanowi kontynuację utworu *Kula nie zna litości* śpiewanego przez tchórzliwego Fu Shuna, który wprowadza temat niebezpieczeństwa rewolucji. Po tym, jak Fu Shun prowokuje Lin Shenga słowami, ten zdecydowanie postanawia dołączyć do wojska. Obserwując motywację Lin Shenga w tym momencie, można dostrzec jego prostolinijność i nieustępliwość. Podczas przekonywania Hai Tang wspomina, że nie może pozwolić, by inni go lekceważyli. W trakcie perswazji ujawnia, jak bardzo pragnie służyć w wojsku, choć obawia się, że może to nie spodobać się Hai Tang. W patriarchalnym społeczeństwie Lin Sheng pokazuje się jako mąż, który szanuje i kocha swoją żonę. Kiedy dowiaduje się, że Hai Tang spodziewa się dziecka, jego wewnętrzny konflikt staje się wyraźny, lecz po krótkiej chwili zastanowienia rozbrzmiewa muzyka, a melodia stopniowo buduje napięcie, prowadząc do emocjonalnego punktu kulminacyjnego. Lin Sheng, śpiewając szczerze i z oddaniem, wyraża konieczność udziału w rewolucji, potwierdzając swoje zdecydowanie do wstąpienia do wojska, co ukazuje jego zdolność do patrzenia na sprawy z szerszej perspektywy. Analiza tej frazy pokazuje, że jest to jedyny czterogłos w operze *Yimeng Shan*. Forma ta umożliwia wyrażenie różnych

punktów widzenia każdego z czterech głosów, a przez to publiczność odczuwa silny dramatyczny konflikt. Lin Sheng staje się pierwszą postacią w operze, która angażuje się w rewolucję, symbolizując ducha Yimeng: „poświęcenie się dla ogółu kosztem rodziny”. Fraza ta wprowadza tematykę poświęcenia i przygotowuje grunt pod dalszy rozwój trudnej, niezłomnej miłości pomiędzy Lin Shengiem i Hai Tang.

2) Analiza ontologii muzyki

Fraza *Hai Tang, pozwól mi odejść* pojawia się w drugim akcie opery i jest czterogłosem śpiewanym przez Hai Tang, Lin Shenga, Sun Jiulong i Xia He. Utwór ma strukturę podwójnej części powtórzonej. Szczegółowa analiza muzyczna przedstawia się następująco:

forma podwójnej części powtórzonej							
struktura	wstęp	Część A		przejście	Część B		Koda
		sekcja a	sekcja b		sekcja c	sekcjad	
Liczba taktów	1-5	6-40	41-60	61-75	76-83	84-91	92-93
tryb i tonacja	C zhi		C zhi - F gong	F gong- ^b E gong	^b B zhi	^b B zhi – ^b E gong	

Forma podwójnej części powtórzonej jest często stosowanym schematem strukturalnym w kompozycjach wokalnych. W tej frazie część A to duet między mężczyzną a kobietą, natomiast część B to solo Lin Shenga. Obie części są utrzymane w trybie zhi: część A w trybie F Gong, a część B przechodzi do trybu ^bE Gong, co odzwierciedla zmianę emocji Lin Shenga.

Część A charakteryzuje się najpierw naprzemiennym śpiewem, a następnie chóralnym wykonaniem. Segment a rozpoczyna się głosem Haitang, po którym kolejno dołączają Lin Sheng i Sun Jiulong. Każdy z nich śpiewa po jednym zdaniu, po czym wszyscy razem wykonują frazę w unisonie. Każdy z trzech śpiewaków wyraża odmienne emocje. Dwa pierwsze zdania segmentu a są utrzymane w trybie C Zhi.



Przykład nutowy 57

Przykład nutowy 57 przedstawia pierwsze zdanie segmentu a (takty 6-9), wykonywane przez HaiTang. Melodia opiera się głównie na ruchu stopniowym, a Hai Tang wyjaśnia powody, dla których nie chce, by Lin Sheng wstąpił do wojska. Przy słowach „wszyscy bliscy Lin Shenga odeszli” następuje skok o oktawę w przeciwnym kierunku, co szczególnie podkreśla wyrażenie „odeszli”, oddając uczucia Hai Tang, która nie chce, by Lin Sheng poszedł na wojnę.



Przykład nutowy 58

Przykład nutowy 58 przedstawia drugie zdanie segmentu a (takty 10-13), wykonywane przez Lin Shenga. W przeciwieństwie do emocji wyrażanych przez HaiTang, które są bardziej subtelne i pełne rozterek, ta fraza składa się głównie z ćwierćnut i wykorzystuje technikę „jedna sylaba na dźwięk”. Melodia opiera się głównie na zstępującym ruchu stopniowym, z akcentami, co nadaje słowom siłę i stanowczość.

Na końcu frazy, przy słowach „pomścić bliskich”, ponownie zastosowano skok w przeciwnym kierunku, co podkreśla wyrażenie „pomścić”, wzmacniając ten fragment. Ta fraza rozwija się w sposób „najpierw opadający, potem wznoszący”, co uwydatnia determinację Lin Shenga do wstąpienia do wojska i wygnania japońskich najeźdźców.

Przykład nutowy 59

Przykład nutowy 59 przedstawia trzecie zdanie segmentu a (takty 10-13), będące częścią chóralną wykonywaną przez Hai Tang, Lin Sheng i Sun Jiulong. Autor wykorzystuje formę chóru, aby rozwijać emocje muzyczne i wyrazić złożone uczucia w utworze. W tej frazie melodia Hai Tang i Lin Shenga mają wspólną cechę – oba głosy skaczą z rejestru średniego do wysokiego na końcu frazy, co rozwija emocje do kulminacji i odpowiada scenie kłótni między bohaterami. Melodia Sun Jiulong, natomiast, utrzymana jest w niskim rejestrze, co kontrastuje z melodią pozostałych głosów i odzwierciedla jego rolę jako osoby spokojnej i stonowanej. W tej scenie Sun Jiulong wstawia się za Lin Shengiem, wyrażając nadzieję, że Lin Sheng będzie mógł iść na pole bitwy, by zdobyć zasługi.

Segment b rozwija się na podstawie segmentu a i również prezentuje się w formie naprzemiennego śpiewu oraz chóru. Pierwsze zdanie jest śpiewane przez Hai Tang. W porównaniu do poprzedniej frazy o charakterze bardziej komunikującym, w tym miejscu melodia ma akcenty i wznosi się z rejestru średniego do wysokiego, co podkreśla silne pragnienie Hai Tang, by zatrzymać Lin Shenga. Melodia Lin Shenga, z kolei, prowadzi od wysokiego do średniego rejestru, ukazując jego niezłomną determinację, by dołączyć do wojska. W części chóralnej trzeciego zdania wprowadza się głos Xia He, który pełni podobną rolę co Sun Jiulong, tym razem wyjawiając, że Hai Tang jest w ciąży. To rozwija fabułę i nadaje dramatowi nowy wymiar. Linie melodyczne w tej części są w większości podobne do tych z segmentu a, przez co oba segmenty tworzą wspólnie jednolity, dwuczęściowy temat.

Część B jest solowym występem Lin Shenga. W interludium między częściami A i B następuje modulacja z trybu F Gong do E Gong, co stanowi przejście do odległej tonacji. Ta zmiana tonalności podkreśla emocjonalny rozwój utworu i odzwierciedla wewnętrzną przemianę Lin Shenga, gdy dowiaduje się o ciąży Hai Tang:



Przykład nutowy 60

Przykład nutowy 60 (takty 76-83) przedstawia temat segmentu c w części B. Z

perspektywy tekstu są to cztery pytania, z których każde opiera się na innej linii melodycznej. W rozwoju melodycznym również zachowany jest schemat „wprowadzenie–rozwiniecie–przejście–koda”. Pierwsze zdanie muzyczne zawiera części „wprowadzenie” i „rozwiniecie”. W części wprowadzającej melodia przechodzi z wysokiego rejestru do niskiego, a pierwsze słowo „kto” jest zaakcentowane i oznaczone dynamiką *f*. Na końcu pojawia się skok o tercję w przeciwnym kierunku, co wyraża pragnienie Lin Shenga do życia w spokoju i harmonii po tym, jak dowiedział się o ciąży żony. W części rozwiniecie zdanie kończy się opadającą melodią, co w porównaniu do poprzedniego pytania pełnego nadziei, tym razem ukazuje rezygnację Lin Shenga wobec rzeczywistości. Części „przejście” i „koda” w pytaniach mają falujący charakter w wysokim rejestrze, a kończą się zstępującą melodią, co odzwierciedla złość Lin Shenga na japońskich najeźdźców niszczących jego dom. Cztery pytania w tej części ilustrują zmieniające się emocje Lin Shenga, stanowiąc przygotowanie emocjonalne do jego niezłomnego postanowienia, by wstąpić do wojska.



Przykład nutowy 61

Przykład nutowy 61 (takty 84-93) przedstawia temat segmentu d, który jest drugą połową solowej części Lin Shenga, czyli segmentem d w części B. Fraza ta również składa się z dwóch zdań muzycznych, które pod względem rytmicznym wykazują wyraźny kontrast. Pierwsze zdanie obejmuje takty 84-87. Melodia porusza się w rejestrze średnim i wysokim, z rytmem opartym głównie na nutach z kropką, co nadaje melodii charakter marszowy, mocny i stanowczy, podkreślając determinację Lin Shenga do podjęcia decyzji. Drugie zdanie obejmuje takty 88-93. Melodia rozwija się głównie w kierunku wznoszącym, a rytm w porównaniu z poprzednim zdaniem jest łagodniejszy. Fraza przechodzi od ósemek do całych nut, co wyraża pewność Lin Shenga w zwycięstwo nad wrogiem i jego optymistyczne spojrzenie w przyszłość.

3) Analiza wykonawcza

Lin Sheng chce dołączyć do Armii Ludowej, w tym momencie wszyscy czworo śpiewają,

wyrażając swoje indywidualne opinie. Najbardziej sprzeczne emocje mają Lin Sheng i Hai Tang – Hai Tang nie chce, by Lin Sheng poszedł na wojnę, głównie dlatego, że jest w ciąży i boi się niebezpieczeństwa, jakie wiąże się z walką, obawiając się straty ukochanego. Dlatego na początku chóru śpiewa: „Lin Sheng nie ma już rodziny, jest jedynym, który pozostał”, sugerując, że powód jej obaw leży w fakcie, że jest jedynym potomkiem. Jednak prawdziwy powód jej niechęci to fakt, że jest w ciąży, czego jednak nie mówi otwarcie. Lin Sheng natomiast pała nienawiścią do Japończyków: „Japońce zniszczyli całą moją rodzinę, muszę pomścić bliskich.” Podczas śpiewania tej frazy należy używać mocnego akcentu na każde słowo, aby oddać nienawiść do wrogów i potrzebę zemsty za rodzinę. Do śpiewu dołącza Sun Jiulong, który próbuje przekonać Hai Tang, by pozwoliła Lin Shengowi iść na wojnę. W tym momencie cała czwórka śpiewa jednocześnie, wyrażając niezachwiane stanowisko w swoich opiniach. W śpiewie Xia He wyraża zrozumienie dla trosk Hai Tang. Lin Sheng, nadal zdecydowany jest walczyć przeciw Japończykom, mówi: „Mam pięć stóp wzrostu, nie pozwolę, by mnie lekceważono.” W tej frazie należy ukazać jego męskość i odwagę, wynikającą z osobistych doświadczeń i nauk partyjnych, co prowadzi go do wniosku, że nie może się wycofać – poprzez wstąpienie do armii chce zrealizować swoje wartości.

W taktach 48-71 każda z postaci wyraża swoje zdanie, aż do momentu, gdy Xia He ujawnia: „Bo ona spodziewa się dziecka.” Wtedy Lin Sheng zaczyna rozumieć intencje Hai Tang. Sun Jiulong pyta Lin Shenga, jaka jest jego decyzja. Muzyka staje się bardziej intensywna i dynamiczna. Od 78 taktu Lin Sheng śpiewa solo (zob. przykład nutowy 60), pełen wzniosłych emocji: „Kto nie marzy o ciepłym domowym ognisku z żoną i dzieckiem? Kto nie pragnie dożyć spokojnej starości we troje? Kto nie pragnie dnia codziennego, pełnego ciepła i zadowolenia? Kto nie chce każdej nocy przeżyć w spokoju?” Choć Lin Sheng wie, że Hai Tang jest w ciąży, jego postanowienie nie zmienia się. Śpiewa spokojnie i szczerze, długimi, równomiernymi frazami i wyraźną artykulacją, podkreślając znaczenie każdej sylaby. Na „Kto nie pragnie ciepłego ogniska domowego” głos jest mocny, a na „Kto nie pragnie dożyć spokojnej starości” – bardziej stonowany, co wyraża jego pragnienie szczęśliwego życia. Cała fraza budowana jest stopniowo, oddając jego wewnętrzny konflikt. (zob. przykład nutowy 61), Od taktu 84-87 tempo przyspiesza, a Lin Sheng śpiewa stanowczo: „Dopóki nie wypędzę Japończyków, nie zaznam spokoju, bo jeśli mężczyźni nie walczą, kto ochroni kobiety i dzieci?” Szybsze tempo i liczne nuty z kropką podkreślają determinację Lin Shenga. Ta fraza wyraża jego gotowość poświęcenia osobistych korzyści dla wspólnego dobra, co nadaje mu wymiar moralny i odzwierciedla jego prawdziwe motywy.

Od taktu 88 aż do końca frazy (zob. przykład nutowy 61), tempo zwalnia, a Lin Sheng, podjąwszy ostateczną decyzję, śpiewa: „Moje serce jest zdecydowane – tylko wypędzenie Japończyków przywróci spokój.” We frazie „tylko wypędzenie Japończyków przywróci spokój” należy otworzyć rezonatory, aby uzyskać pełniejszy dźwięk. Słowa „Japończyków przywróci” znajdują się w wyższej części rejestru tenorowego “f, g”, co wymaga stabilnego oddechu, obniżenia krtani i jednolitego brzmienia. Przy ostatnim słowie „spokój” powinien być utrzymany szeroki rezonans, formując kształt ust przy dźwięku „o”, co zapewni stabilność i pełnię głosu, a tym samym zakończy frazę w sposób mocny i emocjonalnie przekonujący, oddając wiarę w nieuniknione zwycięstwo rewolucji.

5.5.3 Jedna para butów, ściegi jak igielki

1) Opis frazy śpiewanej

Fraza *Jedna para butów, ściegi jak igielki* to duet między Lin Shengiem a Hai Tang, który odbywa się w przeddzień jego wyjazdu na front, gdy Lin Sheng decyduje się wstąpić do Armii Ludowej. Utwór wyraża ich wzajemne przywiązanie, troskę i niepokój. Hai Tang błogosławi Lin Shengowi i życzy mu bezpiecznego powrotu, haftując na butach napis „Długie życie”, co symbolizuje jej nadzieję, że mąż zadba o siebie podczas służby. Podczas ich rozmowy Lin Sheng zauważa haft na butach i popada w zamyślenie. Jest to wyraz troski Hai Tang, ale także symbolizuje wewnętrzne poczucie winy Lin Shenga. Po zakończeniu pieśni Hai Tang prosi go, by obiecał dziecku w jej łonie, że wróci żywy. Lin Sheng reaguje, wstając nagle, niechętny do składania takiej obietnicy, ale pod wpływem nalegań Hai Tang składa przysięgę, że wróci. Jego zachowanie ujawnia wewnętrzny konflikt, który jest wyrazem odpowiedzialności Lin Shenga – zarówno wobec rewolucji, gdzie ryzykuje życie, jak i wobec bliskich, których nie chce zawieść.

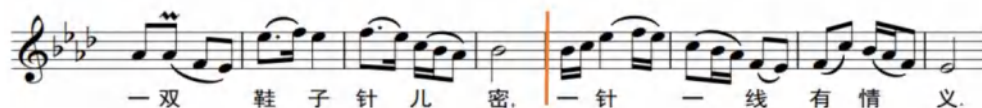
Ta wzruszająca fraza jest pierwszą w operze, która w bardzo liryczny sposób oddaje troskę kochanków. Mimo że fraza zawiera stosunkowo mało zdań muzycznych, jej melodia jest piękna, a tekst posługuje się metaforą, dzięki czemu siła miłości bohaterów porusza widzów. Z linii emocjonalnej obojga postaci wynika, że pieśń stanowi fundament pod optymistycznego ducha rewolucji Lin Shenga i nadaje emocjonalny impet kolejnemu utworowi, *Czekaj na mnie, ukochana*, który stanowi emocjonalny szczyt w operze

2) Analiza ontologii muzyki

Jedna para butów, ściegi jak igielki pojawia się w drugim akcie i jest duetem pomiędzy Haitang a Lin Shengiem. Fraza ta ma formę jednoczęściową z wstępem i kodą. Segment A1 powtarza melodię segmentu A, z niewielkimi zmianami w harmonii, natomiast tonacja i tryb pozostają stabilne. Szczegółowa analiza muzyczna jest następująca:

Forma pieśni jednoczęściowa				
Struktura	Wstęp	Sekcja A	Sekcja A1	Koda
Liczba taktów	Takty 1-15	Takty 16-35	Takty 36-55	Takty 56-61
Tonacja i tryb	$\flat E$ ZHI			

Omawiany fragment utworu jest wykonywany wspólnie przez Hai Tang i Lin Sheng. W części A najpierw solo śpiewa Hai Tang, natomiast w części A₁ solo wykonuje Lin Sheng. Melodia w obu tych fragmentach jest identyczna. Zwieńczenie utworu stanowi finałowa część, w której oboje wykonawcy śpiewają razem.



Przykład nutowy 62

Przykład nutowy 62 (takt 36–43) przedstawia temat pierwszej frazy A₁ w wykonaniu Lin Shenga. Sekcja A₁ składa się z dwóch fraz, w których w rozwoju melodii dominują wielodźwiękowe formy dopasowane do pojedynczych słów tekstu. Pierwsza fraza dzieli się na dwie części: w pierwszej połowie melodia, przypisana do słów „jedna para butów” jest opadająca, ukazuje to, jak bardzo Lin Sheng ceni buty podarowane przez Hai Tang. Następnie, po skoku o oktawę w przeciwnym kierunku, ponownie zastosowano metodę rozwoju melodii w stylu „yiyangge”⁷⁹, (forma „przedłużającego akcentu”), odzwierciedla to emocjonalny wybuch Lin Shenga, gdy otrzymuje buty. W drugiej połowie frazy zastosowano rozwój paralelny, co tworzy wewnętrzną spójność melodii, przypominającą falujący rytm, który

⁷⁹ „Yiyangge”: to popularna forma rytmiczna w poezji. W „yiyangge” stopa metryczna składa się z jednej sylaby nieakcentowanej, po której następuje sylaba akcentowana, tworząc rytmiczny wzór "lekka — ciężka". Taki układ metryczny daje wrażenie wyraźnego rytmu i dynamiczności.

ujawnia czułość Lin Shenga wobec Hai Tang.



Przykład nutowy 63

Przykład nutowy 63 (takt 44-61) przedstawia temat drugiego zdania muzycznego frazy A₁ w wykonaniu Lin Shenga. Drugie zdanie frazy A₁ rozwija się na podstawie pierwszego zdania, a obydwie zdania opierają się na tych samych dźwiękach głównych. Melodia krąży wokół dźwięków ^bA i ^bE, przy czym dźwięk ^bA pełni rolę toniki w systemie ^bA Gong, wspierając dźwięk ^bE w tonacji Zhi przez relację kwintową.

W pierwszej połowie drugiego zdania muzycznego melodia rozwija motywy z drugiej połowy pierwszego zdania, ponownie wykorzystując technikę „jedna sylaba na wiele dźwięków” oraz falującą linię melodyczną. Pod względem emocjonalnym przejście następuje od głębokiego uczucia do ponownej łagodności. Na końcu frazy śpiewanej, w taktach 56-61, pojawia się dodatkowa kadencja, przy czym słowa końcowe „na zawsze razem” pozostają niezmiennicze. W części dotyczącej słów „razem” melodia wznosi się o oktawę w porównaniu do drugiego zdania, wyrażając emocjonalne przejście od łagodności do stanowczości. Cała ta część stanowi wyraz miłosnej obietnicy, a trzykrotne powtórzenie frazy „na zawsze razem” odzwierciedla różne odcienie emocji: „głębokie uczucie” – „łagodność” – „stanowczość”, podkreślając niezłomną miłość między Lin Shengiem a Hai Tang.

3) Analiza wykonawcza

Ten fragment śpiewany rozpoczyna się wykonaniem przez Hai Tang, z piękną i liryczną, choć lekko melancholijną introdukcją, która wyraża jej żal związany z rozstaniem z Lin Shengiem. Śpiew Hai Tang jest delikatny, pełen emocji i autentyczności, a słowa są proste lecz poruszające: „Buty szyję starannie, szew po szwie w sercu trzymam, w dni pogodne nosisz je na nogach, w deszczowe trzymasz w rękach”. Dwoje ludzi patrzy sobie w oczy, a linijki „w dni pogodne nosisz je na nogach, w deszczowe trzymasz w rękach” powtarzają się dwa razy, co stanowi wyraz troski żony o męża i pragnienie, aby Lin Sheng powrócił cały i zdrowy. W 37 takcie dołącza Lin Sheng (patrz: przykład nutowy 62). „Buty szyte starannie,

szew po szwie z uczuciem, on jest wierzchem, ona to podeszwa, na zawsze nierozłączni”. Metafora podeszwy i wierzchu buta symbolizuje nierozłączność pary. Powtarzane dwa razy wersy wyrażają miłość Lin Shenga do Hai Tang. W jego wykonaniu pojawia się inna technika, subtelniejsza i delikatniejsza, pełna wzajemnych uczuć i nadziei na ich nieustające szczęście w tej pięknej melodii. Podczas śpiewu Lin Shenga, punkt podparcia głosu jest nieco płytszy, a wykonanie bardziej liryczne, z wyraźnym poczuciem płynności w linii melodycznej. Rymy w tekście są wyraźnie słyszalne: („mi”), („yi”), („di”), („li”), wszystkie na „i”, co podkreśla klarowność i dźwięczność wokalną. Użycie tonów głowowych oraz utrzymanie wysokiej pozycji dźwięku, wsparte stabilnym oddechem, wzmacnia emocjonalność, płynność i spójność śpiewu. W wykonaniu wykorzystuję się rezonans nosowo-gardłowy, kierujący dźwięk do wysokiej pozycji i należy dbać o płynność oddechu. W ten sposób przekazuje się autentyczne uczucia Lin Shenga do Hai Tang. Ostatnia fraza, w której pojawia się najwyższy dźwięk „fen” (w „niezłomni”), to „^ba” w drugiej oktawie małego rejestru, wymagające techniki przejścia do falsetu (patrz: przykład nutowy 63). Przy śpiewaniu „niezłomni” (w „nie”) jest przejście w stan zmiany głosu, dbając o wysoką pozycję dźwięku, opad oddechu i pełne otwarcie rezonatorów, co ułatwia wejście w wyższe rejestry i zapewnia spójność głosu. Ostatnią sylabę „hai” śpiewać należy na pięć taktów, z wyciszaniem muzyki. W trakcie wyciszania należy dbać o utrzymanie ekspansji przepony, stabilność oddechu i wysoką pozycję, kończąc w pięknym, lirycznym nastroju.

5.5.4 *Czekaj na mnie, ukochana*

1) Opis frazy śpiewanej

Czekaj na mnie, ukochana to fraza śpiewana przedstawiająca rozstanie Lin Shenga i Hai Tang, podczas którego wyrażają swoją miłość pełną trudności i rozdarcia. Jest to jedna z najbardziej rozpoznawalnych melodii całej opery, z piękną, klasyczną linią melodyczną stworzoną jako duet męski i żeński. Utwór towarzyszy momentowi, gdy Lin Sheng opuszcza Hai Tang, aby wstąpić do wojska, tuż po wyśpiewaniu wzajemnych życzeń i złożeniu przysięgi, że pozostaną razem na zawsze, co miało miejsce w utworze *Buty szyję starannie*. *Czekaj na mnie, ukochana* stanowi rozwinięcie emocjonalnego wyrazu zawartego w tej poprzedniej frazie. Utwór ten wzmacnia opis odpowiedzialności Lin Shenga, zarówno wobec miłości, jak i wobec rewolucji. Jest to piękna pieśń miłosna, która opowiada o przemijaniu i o bolesnych rozstaniach, a jednocześnie subtelnie sugeruje niemożność pogodzenia

„lojalności” i „miłości”. W tej frazie szczególnie wyraźnie zarysowana jest trudność rozstania Lin Shenga i Hai Tang, jednak bohater podejmuje decyzję o poświęceniu się sprawie rewolucji. Po modulacji następuje intensyfikacja muzyczna, ukazująca pewność Lin Shenga w zwycięstwo sprawy rewolucyjnej. Lin Sheng dokonuje wyboru, rzucając się w wir rewolucji, ewoluując z prostolinijnego i odważnego młodzieńca w rewolucjonistę z krwi i kości, zdolnego do miłości i nienawiści, pełnego pasji. Obietnica, którą składają sobie na pożegnanie, stanowi kulminację wątku miłosnego opery, a także kładzie emocjonalne podwaliny pod wyrażenie tęsknoty Lin Shenga we frazie *Wiecznej miłości*.

2) Analiza ontologii muzyki

Forma pieśni trzyczęściowej					
Struktura	Wstęp	Sekcja A	Sekcja B	Sekcja C	Koda
takty	1-8	9-17	17-33	34-47	48-49
Tonacja i tryb	$\flat$ G gong		$\flat$ G gong	G gong	

W tej frazie śpiewanej występują dwa tematy: temat A oraz tematy B i C. Temat A jest to duet Lin Shenga i Hai Tang. Tematy B i C są to partie chóralne Lin Shenga i Hai Tang.

林生 *mp*
你是家乡的雨 我是远行的风 风雨相随伴征程 等到再相逢

海棠
你是村头的月 我是远方的星

海棠
星月相伴乘彩云 等到再相逢

Przykład nutowy 64

Przykład nutowy 64 (takt 9-17) przedstawia temat części A, który składa się z dwóch zdań muzycznych. Pierwsze zdanie jest wykonywane przez Lin Shenga, a drugie przez Hai Tang. Dwa zdania pozostają w relacji równoległej. Pod względem rozwoju muzycznego, każde zdanie zawiera logiczną sekwencję „wprowadzenie–kontynuacja–przejście–Koda”.

W wykonaniu Lin Shenga „wprowadzenie–kontynuacja–przejście–koda” odpowiadają czterem motywom. W pierwszym motywie zastosowano technikę rozwoju korespondencyjnego, z falującą linią melodyczną i dynamiką *mp*, ukazującą łagodną stronę Lin Shenga. Drugi motyw zaczyna się od tej samej nuty co pierwszy i kończy się na tej samej, lecz początek jest o oktawę wyżej, co tworzy wzajemną odpowiedź z poprzednim motywem. Trzeci motyw ma rozwój w formie meandrującej, z rytmem opartym głównie na ósemkach, nadając mu ton narracyjny. Trzeci motyw stosuje technikę anadiplozy⁸⁰ (przenikania), łącząc się z czwartym motywem, który zawiera niewielkie skoki tercji i kończy się na piątym stopniu ^bG Gong, wyrażając nadzieję Lin Shenga na ponowne spotkanie.

Temat B składa się z dwóch powtarzających się fragmentów, tworzących strukturę równoległą. Każdy z tych równoległych fragmentów zawiera dwa duże zdania muzyczne, a każde z nich składa się z dwóch mniejszych zdań. Tę część wykonują Lin Sheng i Hai Tang, przy czym Lin Sheng zaczyna o jedno uderzenie wcześniej, a Hai Tang dołącza zaraz po nim. Obie partie napisane są techniką wzajemnej imitacji, tworząc wzajemnie przeplatającą się melodię.

海棠 *mf* 等着我 亲爱的人 等着我

林生 等着我 亲爱的人 等着我 不变的

海棠 5 不变的心 听你听 我 彼此呼 唤 有情有梦

林生 心 听你听 我 彼此呼 唤 一生有情有梦

Przykład muzyczny 65

Przykład nutowy 65 przedstawia fragment tematu części B. W pierwszym dużym zdaniu muzycznym: w początkowej frazie małego zdania melodia wykorzystuje tercję w górę, a rytmicznie łączy wartość nuty ćwierćnuty z kropką z półnutą. Wydłużenie czasu trwania

⁸⁰ „Anadiploza” to figura retoryczna, w której ostatnie słowo lub wyrażenie jednego zdania jest powtórzone na początku następnego. Taki zabieg wzmacnia rytmiczność i spójność języka. Anadiploza jest szeroko stosowana w literaturze, ponieważ pozwala na stworzenie zwartej struktury, płynności narracji oraz podkreślenie wzajemnych powiązań między elementami. Może również wzmacniać wyrażenie emocji i budować specyficzną atmosferę artystyczną.

słów podkreśla tęsknotę i trudności związane z rozstaniem dwojga zakochanych. Drugie małe zdanie rozwija się inaczej niż poprzednie, stosując dalszy rozwój w formie meandrującej, z bardziej zwiewną linią melodyczną. Melodia odpowiadająca słowom „wzajemne wołanie” jest sekwencją o kwartę w dół względem melodii słów „*ślucham ciebie, słuchasz mnie*”, subtelnie ujawniając miłość, jaką darzą się nawzajem.

Drugie duże zdanie stanowi powtórzenie pierwszego dużego zdania. W porównaniu do pierwszego zdania, tekst pozostaje niezmieniony, ale dynamika muzyczna wzrasta z *mf* do *f*. Zwiększenie głośności podkreśla rozwój emocji. Na końcu zdania dochodzi do zmiany z piątego stopnia na pierwszy stopień, co poprzez stabilniejszą kadencję wyraża mocne i niezłomne przekonanie bohaterów o ich miłości.

W części C materiał dźwiękowy jest podobny do materiału z części B, ale jego zakres został poszerzony. Część ta jest wyodrębniona jako nowy segment, ponieważ następuje zmiana tonacji z bG Gong do G Gong, co tworzy modulację o pół tonu. Takie przejście do odległej tonacji sprawia, że emocjonalny charakter muzyki znacznie się różni w porównaniu do części B. Ta część pojawia się na końcu całej frazy śpiewanej i jest trzecim powtórzeniem słów „Czekaj na mnie, ukochana”, co sprawia, że zmiana tonacji w tej części bezpośrednio podkreśla emocjonalne napięcie, które osiąga kulminację. W całym fragmencie B i C słowa powtarzane są trzy razy: pierwsze dwa razy poprzez stopniowe zwiększanie dynamiki, a za trzecim razem poprzez modulację, co prowadzi do wybuchu emocji. Odzwierciedla to stopniowy rozwój emocji Lin Shenga – od trudności z rozstaniem aż do ostatecznej decyzji o zaangażowaniu się w rewolucję.

3) Analiza wykonawcza

Gdy Lin Sheng bierze na plecy bagaż i chwyta za broń, rozbrzmiewa muzyka, a Lin Sheng zaczyna śpiewać pierwsze zdanie (zob. przykład nutowy 64): „Ty jesteś deszczem rodzinnej wioski, ja jestem wiatrem w podróży, wiatr i deszcz towarzyszą nam w drodze, aż się znów spotkamy.” Następnie Hai Tang śpiewa: „Ty jesteś księżycem nad wioską, ja jestem gwiazdą w oddali, gwiazdy i księżyc wędrują po niebie, aż się znów spotkamy.” Piękne słowa porównują dwoje zakochanych do „deszczu” i „wiatru”, „księżycu” i „gwiazd” – są to obrazy nieodłączne od siebie, co wyraża bliskość ich emocji, tworząc w umyśle słuchacza idylliczny i harmonijny obraz. Podczas śpiewu oddech pozostaje płynny i naturalny, a gardło jest rozluźnione, skupiając się na delikatnym, pełnym uczucia przekazie, który oddaje wzajemną

tęsknotę w momencie rozstania.

Następnie oboje zaczynają naprzemiennie śpiewać: „Czekaj na mnie, ukochana, czekaj na mnie, niezmiennie serce, słuchaj mnie, słyszę ciebie, wzajemne wołanie, na zawsze z uczuciem i marzeniami,” kontynuując aż do końca utworu. W trakcie artykulacji, w chińskich pieśniach ważne jest, aby każde słowo było wyraziste i klarowne, co zwiększa emocjonalny przekaz oraz narracyjność. Na przykład, przy słowie „Jia” („dom”) najpierw przytrzymuje się „j” przedłużając „i”, a później wyraźnie artykułuje głoskę „a” przez cały wyraz – od początku do końca. Zęby i usta pozostają w pozycji aktywnej, co sprawia, że artykulacja jest bardziej wyraźna, a emocje bardziej autentyczne. Korzysta się również z włoskich samogłosek, na przykład przy „deng zhe wo” („czekaj na mnie”), gdzie „w” przytrzymuje się, a „o” pozostaje w rezonansie śpiewu, przy otwartej jamie ustnej, aby uzyskać bardziej trójwymiarowy i nieco cieplejszy dźwięk, unikając gardłowego tonu lub zbyt silnego ściskania głosu w długich frazach, co nadaje śpiewowi jednolity charakter.

W ostatniej frazie utworu „na zawsze z uczuciem i marzeniami” wykonanie jest szczególnie wymagające, ponieważ należy wyrazić niuanse emocjonalne oraz zwrócić uwagę na słowo „meng” („sen”), które przypada na g dwukreślne, co jest strefą przejściową dla tenorów. Niewłaściwe wykonanie może prowadzić do napięcia w gardle lub ściskania, co może powodować krzyki lub niekontrolowane dźwięki. Przy „meng” konieczne jest utrzymanie pełnego i zdecydowanego tonu, a przy kończeniu należy zwrócić uwagę na artykulację „m” z wykorzystaniem rezonansu nosowego i kontrolowanej pracy ust, co pozwala na poczucie oporu oddechu. Następnie głoskę „o” jako środkowy dźwięk należy podtrzymać przy otwartej jamie ustnej, kończąc wyraz „-eng” z odpowiednim podparciem oddechowym, przy czym przepona powinna być rozszerzona, a brzuch lekko napięty, co daje solidne wsparcie dla dźwięku. W początkowych fragmentach utworu przyjmuje się narracyjny styl, delikatnie i bez wysiłku, jakby opowiadanie historii z uczuciem. W momentach kulminacyjnych należy skupić się na zmianach emocjonalnych, śpiewać z głębi serca i kierować dźwięk w sposób uczuciowy, co uwypukla warstwowość i nadaje wykonaniu większą siłę oddziaływania.

5.5.5 *Wiecznej miłości*

1) Opis frazy śpiewanej

Motyw *Wiecznej miłości* to najśłynniejsza aria Lin Shenga w tej operze, będąca

klasycznym utworem dla tenorów w Chinach. W tej frazie ukazany jest obraz optymistycznego rewolucjonisty, który nie boi się trudności. Lin Sheng wyraża swoją tęsknotę za rodzinnymi stronami i bliskimi oraz niezłomną wolę walki, tworząc wizję chwalebnego rewolucjonisty. Pierwsza część frazy charakteryzuje się piękną, łagodną melodią, będącą kontynuacją wątku miłosnego, która wyraża tęsknotę za Hai Tang i za rodzinną wioską, odzwierciedlając optymistycznego ducha rewolucjonisty. W drugiej części melodia przechodzi w rytm marsza, co podkreśla stosunek Lin Shenga do rewolucji — jego niezłomność i brak strachu przed trudnościami. Fraza ta wyraża jego gotowość do poświęcenia wszystkiego dla rewolucji i rodziny, stanowiąc obraz jego odwagi na polu bitwy.

2) Analiza ontologii muzyki

Aria *Wiecznej miłości* pojawia się w czwartym akcie. Akcja rozgrywa się, gdy Hai Tang, przebywająca na tyłach, tęskni za Lin Shengiem. Lin Sheng śpiewa do Hai Tang na odległość, wyrażając swoją tęsknotę za rodzinnymi stronami oraz swoją waleczność na polu bitwy. Aria ta ma strukturę podwójnej części powtórzonej. Poniżej przedstawiona została szczegółowa analiza ontologiczna:

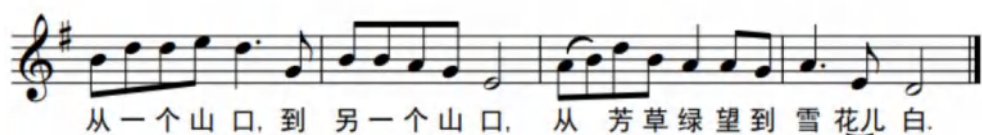
struktura podwójnej części powtórzonej							
struktura	wstęp	Część A		łącznik	Część B		Koda
		Segment A	Segment B		Segment C	Segment D	
takt	1-8	9-25	26-47	48-49	50-82	83-99	100-107
Tonacja i tryby	G gong			e yu			

Ta fraza została skomponowana z użyciem techniki powtórzeń, zgodnie z tekstem piosenki. Składa się z dwóch części: części A i części B, i posiada dwie cechy charakterystyczne. Po pierwsze, obie części mają strukturę pojedynczej dwuczęściowej formy z kontrastującymi tematami, przy czym każdy segment w pojedynczej dwuczęściowej formie składa się z powtarzalnych fraz. Po drugie, te dwie części różnią się tempem i nastrojem: część A jest wolniejsza, pełna tęsknoty i emocjonalnego rozedrgania; część B natomiast ma tempo marszowe, *jest bojowa* i stanowi typowy przykład podwójnej części powtórzonej. Pierwsza część to solowy występ Lin Shenga, podczas gdy druga część obejmuje zarówno solowy występ Lin Shenga, jak i chór.



Przykład nutowy 66

Część A zawiera dwa kontrastujące tematy: segment A i segment B. Temat segmentu A składa się z dwóch zdań muzycznych, jest utrzymany w tonacji G Gong i rozwija się wokół dźwięków zhi i gong, co wspiera tonację G o kwintę. Przykład nutowy 66 przedstawia pierwsze zdanie tematu segmentu A (takty 9-12). Na początku pierwszego zdania melodia opiera się głównie na skokach interwałowych, co w połączeniu z tekstem muzycznym obrazowo wyraża pragnienie głównego bohatera Lin Shenga, by przekroczyć wysokie góry i zobaczyć rodzinną wioskę. Koniec zdania osiąga piąty stopień tonacji G Gong, tworząc otwarty efekt dźwiękowy, który odpowiada tekstowi, podkreślając szeroki, nieograniczony pejzaż przed oczami.



Przykład nutowy 67

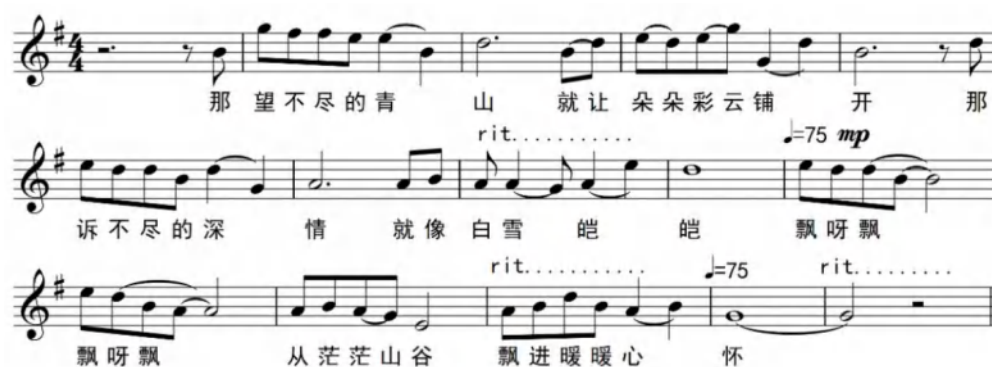
Przykład nutowy 67 przedstawia drugie zdanie tematu segmentu A (takty 13-16). Melodia na początku tego zdania rozwija się w stylu korespondencyjnym, najpierw stopniowo wznosząc się, a następnie opadając, co odpowiada słowom „od jednego przejścia górskiego do kolejnego,” oddając wrażenie poszukiwania i przechodzenia między kolejnymi etapami. Następnie melodia kończy się zstępując, osiągając piąty stopień tonacji G Gong. Rytm przechodzi od ósemek do półnut, co poprzez wydłużenie czasu trwania dźwięków wyraża tęsknotę Lin Shenga za rodzinną wioską.



Przykład nutowy 68

Temat segmentu B ma strukturę równoległych powtarzających się fraz i składa się z dwóch dużych zdań muzycznych, przy czym każde z nich zawiera dwa małe zdania. Pierwsze duże zdanie obejmuje takty 26-33, pozostając w tonacji G Gong.

Przykład nutowy 68 przedstawia pierwsze zdanie segmentu B (takty 26-31). W pierwszym dużym zdaniu zastosowano rymy w tekście, takie jak „Yingzi” (cień), „Yangzi” (postać), „Rizi” (dzień) i „Nianzi” (kamień młyński). Aby podkreślić zmiany emocjonalne oraz rymy w tekście, każde z tych czterech motywów kończy się skokiem o kwartę lub kwintę, po którym następuje zstępujący ruch o tercję w przeciwnym kierunku. Na przykład, w pierwszym małym zdaniu, które obejmuje dwa pierwsze motywy, fraza „Yingzi” kończy się zstępującą kwartą, po której następuje zstępujący ruch o tercję w przeciwnym kierunku. Z kolei fraza „Yangzi” kończy się wznoszącą kwintą, po której następuje tercja w przeciwnym kierunku. Podobny schemat powtarza się w drugim małym zdaniu, co sprawia, że rymy w końcówkach fraz nie wydają się monotonne. W całym zdaniu linia melodyczna opiera się głównie na ruchu tonalnym, po którym następuje skok w przeciwnym kierunku. Rytmicznie zastosowano tutaj schemat „napięcie–rozluźnienie”, co prowadzi do otwartego zakończenia na piątym stopniu tonacji G Gong, wyrażającego nieskończoną tęsknotę Lin Shenga za rodzinnymi stronami.



Przykład nutowy 69

Przykład nutowy 69 przedstawia drugie duże zdanie segmentu B. Pod względem tonacji i materiału dźwiękowego jest ono zgodne z pierwszym dużym zdaniem. Na końcu dodano kadencję uzupełniającą, która kończy się na pierwszym stopniu tonacji G Gong, tworząc zakończenie kadencyjne. W tym zdaniu tekst również się zmienia — od tęsknoty za rodzinnymi stronami powraca do obecnej rzeczywistości, w rozległej dolinie, przechodząc od wyobrażeń do realiów. Mimo to melodia zachowuje liryczny charakter poprzedniego dużego

zdania, co pokazuje, że chociaż Lin Sheng bardzo tęskni za domem, nie jest przytłoczony niemożnością powrotu. Podkreśla to jego pozytywne i optymistyczne nastawienie.



Przykład nutowy 70

Aria w części B składa się z dwóch fraz, z których każda jest frazą powtórzoną.

Przykład nutowy 70 przedstawia temat segmentu C w części B (takty 48-65). Ten segment składa się z dwóch zdań muzycznych. W tej części tempo utworu zmienia się na marszowe, a muzyka przechodzi od tęsknych, rozmyślnych emocji do bojowego charakteru. Metrum zmienia się z 4/4 na 2/4, co tworzy wyraźny kontrast rytmiczny w porównaniu do wcześniejszych segmentów. Wprowadzenie licznych rytmów z kropką wyraźnie kontrastuje z wcześniej stabilnym rytmem, dodając muzyce energii i tworząc napiętą atmosferę. Tonacja przechodzi do e Yu, co jest minorowym trybem równoległym w stosunku do tonacji G Gong. Oba zdania muzyczne rozwijają się głównie za pomocą powtórzeń dźwięków oraz skoków interwałowych. Powtarzające się dźwięki opierają się na rytmach z kropką oraz akcentach, co nadaje muzyce mocne, wyraziste brzmienie, wyrażając niezłomną determinację Lin Shenga, który z odwagą idzie na pole bitwy, gotów do walki.



Przykład nutowy 71

Przykład nutowy 71 przedstawia powtórzenie segmentu C (takty 77-82). Podczas drugiego powtórzenia zmienia się tekst, a na końcu frazy muzyka nie rozwija się jak poprzednio poprzez zstępujący skok, lecz wznosi się stopniowo w górę. Zastosowano tu technikę „jedna sylaba na jeden dźwięk”, uzupełnioną o akcenty i fraza kończy się na pierwszym stopniu tonacji e Yu. Wyraża to pewność Lin Shenga w zwycięstwo w wojnie oraz jego nadzieję na lepszą przyszłość.



Przykład nutowy 72

Przykład nutowy 72 przedstawia temat segmentu D w części B (takty 82-90). Ten temat również składa się z dwóch zdań muzycznych. Pojawia się tutaj motyw łączący triolę ósemkową z ćwierćnutą z kropką, co rytmicznie tworzy efekt „najpierw opada, potem wznosi się”. Materiał dźwiękowy oparty na tych rytmicznych połączeniach wyraża pełniejszą emocjonalność. Tempo w tej części jest bardziej spokojne w porównaniu do segmentu C, a melodia rozwija się głównie poprzez wznoszące się skoki, z motywem triolowym i rytmem ćwierćnut z kropką, które przewijają się w całym segmencie. Fragment ten wyraża głęboką miłość Lin Shenga do ukochanej i ojczyzny. W szczególności w zakończeniu frazy na słowach „miłość jest wieczna, nie waha się”, melodia najpierw stopniowo opada, a następnie przeskakuje w górę o sekstę, kończąc się w ruchu wznoszącym. Ten ruch jest wzbogacony o rytm z kropką i akcenty, co podkreśla niezmienną miłość Lin Shenga do ukochanej oraz jego niezłomną wolę walki do końca.

3) Analiza wykonawcza

Wiecznej miłości ma bardzo piękny, pełen wyobraźni tekst, który wykorzystuje elementy przyrody do wyrażenia ludzkich uczuć. Na przykład, poprzez obrazy „wiatr muska twarz, chmury obejmują w ramionach”, tekst opisuje towarzyszącą miłość, co nadaje mu wizualny charakter. Słowa są proste, lecz pełne poetyckiego wdzięku. „Spoglądałam z gór, patrząc za góry, przez morze chmur, od jednej przełęczy po drugą, od zielonych łąk po śnieżnobiałe pola” – te wersy nadają pełnym trudności czasom rewolucji optymistyczny wymiar dzięki

poetyckiej metaforyce. Dalej, w słowach „jakże chciałbym wrócić do beztroskiego dzieciństwa” Lin Sheng wyraża tęsknotę za Hai Tang podczas służby wojskowej.

Podczas śpiewania tego fragmentu, należy kierować dźwięk emocjami, wczuwając się w uczucia Lin Shenga i stosując narracyjny styl wyrazu, aby oddać otaczające go środowisko życiowe. Kluczowe jest zastosowanie romantycznego, optymistycznego nastroju, utrzymując płynność oddechu i jednolitość rezonansu. Trzeba dbać o ciągłość frazy i delikatnie artykułować każde słowo, nie przesadzając z siłą dźwięku, aby nie zakłócić melodii ani wyrazu emocjonalnego. Dzięki zrozumieniu tekstu można wyrazić obrazowość, która odmaluje się w umyśle słuchacza.

W taktach 48-83 tempo utworu przyspiesza (zob. przykład nutowy 70), przechodząc w marsz, co opisuje scenę walki i odzwierciedla determinację Lin Shenga, który nie zapomina o swoim pierwotnym celu i złożonej przysiędze, walcząc odważnie. Aby wyrazić napięcie walki oraz bohaterską stronę Lin Shenga, kluczowe jest utrzymanie wyczucia rytmu, a dźwięk powinien być wyrazisty i mocny. Otworzyć należy rezonatory, w pełni wykorzystać siłę tylnej ściany gardła, a także wywołując duże ciśnienie przez współdziałanie przepony i strun głosowych. Oddech musi być elastyczny, nie można pozwolić na zeszywnienie ciała z powodu szybkiego tempa. W trakcie artykulacji należy skupić się na samogłoskach, aby zwiększyć siłę dźwięku i zachować elastyczność wymowy przy szybkim tempie. Na przykład we frazie „Już słyszę dźwięk trąb”, przy wyrazie „hao” (trąby) „h” utrzymuje się w jamie ustnej, bez ruchu, po czym szybko wydobywa się dźwięk „ao”, który uderza o podniebienie twarde. Głos wspierany jest przez pełne emocje, co ukazuje odważny wizerunek Lin Shenga, który nie boi się śmierci w walce rewolucyjnej.

W takcie 82 (zob. przykład nutowy 72) fraza „twoja droga” przechodzi z rejestru średniego do wyższego, osiągając „g” w drugiej oktawie małego rejestru, a tempo jest wolniejsze, co wymaga większego wsparcia oddechowego. Wykonanie powinno zaczynać się od głębokiego oddechu, przy zachowaniu stabilności krtani i aktywnie otwartego podniebienia. Usta należy utrzymać w stałej pozycji, nie można zmieniać pozycji jamy ustnej, a mięśnie brzucha muszą być napięte, z silnym wsparciem oddechowym, unikając zatrzymywania powietrza w klatce piersiowej i brzuchu, co mogłoby zaburzyć swobodę śpiewu. We frazie „twoja droga” przy „twoja” należy wcześniej rozluźnić ciało, utrzymując wysoki rezonans, z poczuciem wibracji i przestrzeni w zatokach nosa i czoła. Przy słowie „droga” nie dodaje napięcia w mięśniach gardła, lecz przechodzę bezpośrednio do rezonansu głowowego, co zapewnia spójność

dźwięku i jego przenikliwość.

Najtrudniejszym momentem frazy jest ostatnie słowo „miłość” w wyrażeniu „miłość trwa”, gdzie tonacja sięga „b” w drugiej oktawie małego rejestru. Przy wykonaniu należy wziąć głęboki oddech, umożliwiając rozszerzenie przepony i utrzymując rezonans w głowie, jednocześnie rozluźniając ramiona i szczękę. Przy artykulacji „miłość” jako dźwięku otwartego, wymowa musi być szybka i precyzyjna, a oddech równomiernie rozprowadzony, co utrzymuje jego płynność. Każdy dźwięk powinien być wspierany oddechem, aby uzyskać jednolitą pozycję podczas śpiewu, co zapewnia płynne przejście między trzema wysokimi dźwiękami, wyrażając poprzez ostatni wysoki ton pasję Lin Shenga oraz jego miłość do żony i rodzinnych stron.

5.6 Porównanie postaci Tamino w operze *Die Zauberflöte* i Shenga Lina w chińskiej operze *Yimeng shan*

Tamino w *Die Zauberflöte* i Sheng Lin w *Yimeng shan* to dwie kultowe postacie dramatyczne z klasycznych dzieł operowych różnych kręgów kulturowych – Zachodu i Chin. Obaj bohaterowie mają wyraziste cechy charakteru oraz moralną szlachetność. Ich studium porównawcze nie tylko pomoże w lepszym zrozumieniu artystycznych konotacji obu dzieł, ale także będzie sprzyjać wymianie międzykulturowej.

Po pierwsze, istnieją pewne podobieństwa pod względem dramatycznego wizerunku oraz cech charakteru. Obie postacie są przedstawiane jako odważne, zdecydowane, miłe, prostolinijne, lojalne, godne zaufania, posiadające jednocześnie jasne postawy moralne. Odróżniają dobro od zła, mają silne poczucie sprawiedliwości, są oddani swoim przekonaniom oraz dążeniom, nie boją się trudności ani poświęcenia. Na przykład, aby ocalić Paminę, Tamino podążał za prawdą i stał na straży sprawiedliwości. Dotrzymał słowa, a jego niezłomna wiara sprawiła, że nie zawahał się w obliczu niebezpiecznej próby. Podobnie, gdy Lin Sheng spotkał się z okrutnym uciskiem japońskich najeźdźców, jego silna wiara sprawiła, że bez strachu dołączył do walki. Aby odzyskać rodzinne miasto, a także ponownie spotkać z ukochaną, nie zawahał się poświęcić swojej młodości w obronie ojczyzny oraz rodzinnego miasta, przyczyniając się do sprawy. Dodatkowo, dwaj mężczyźni są przedstawiani jako lojalni obrońcy miłości. Obaj są głęboko oddani swoim bliskim, zrobią wszystko, aby ich ochronić. Tamino wyrusza w niebezpieczną podróż, aby ocalić Paminę przed krzywdą,

podczas gdy Sheng ryzykuje życiem na polu bitwy, w trosce o bezpieczną przyszłość rodziny i kraju.

Pomimo tych podobieństw, istnieją też znaczne różnice. *Die Zauberflöte* to opera pełna fantazji, ukrytych znaczeń. Baśń, pełna onirycznych wątków, pięknie odmalowanych postaci, ostatecznie zwieńczona szczęśliwym zakończeniem. Tamino zdaje sobie sprawę z trudności, przechodzi próbę, osiąga oświecenie i wreszcie szczęśliwie łączy się ze swoją miłością, Paminą. Z kolei *Yimeng shan* to chińska opera narodowa o zdecydowanie poważniejszym, bardziej melancholijnym, historycznym temacie. Opisuje trudną rzeczywistość wojenną, skupia się na realistycznym ukazaniu bohaterów, odzwierciedlając prawdziwe życie. Los Sheng Lina jest tragiczny – dla zwycięstwa rewolucji chińskiej oraz miłości poświęca się walcząc przeciwko japońskim najeźdźcom i ostatecznie ginie.

Porównanie postaci odzwierciedla również różne tła kulturowe, a także okresy powstania dzieł. *Die Zauberflöte* jest wytworem europejskiej tradycji klasycznej, zawierającym bogate, oświeceniowe myśli oraz ukryte znaczenia. Tamino zostaje symbolem opiekuna masonerii, stając się piękną inspiracją dla ludzi na całym świecie. *Yimeng shan* natomiast, to nowoczesna chińska opera narodowa, wyraźnie nacechowana elementami współczesnymi, a wręcz edukacyjnymi. Czerpie z tradycyjnej muzyki ludowej i technik narracyjnych. Ze względu na znaczenie dzieła, postać Sheng Lina kładzie nacisk na motywy patriotyczne, bezinteresowne poświęcenie dla kraju. Z analizy porównawczej Tamino i Sheng Lina widzimy, że chociaż są to postacie z różnych kręgów kulturowych, przejawiają w sobie cechy, a także dążenia wspólne dla całej ludzkości. Obaj, często pojawiają się w programach chińskiej edukacji kulturowej i posiadają poważne znaczenie pedagogiczne. Nie tylko odzwierciedlają osiągnięcia sztuki operowej, ale także promują wartościowe cechy moralne poprzez sztukę, inspirując studentów do podążania za pięknem tak wiary, jak i duszy.

5.7 Porównanie partii wokalnych Tamino w operze *Die Zauberflöte* i Sheng Lina w *Yimeng Shan* — na przykładzie arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* oraz *Wieczna miłość*

5.7.1 Porównanie języków

5.7.1.1 Charakterystyka językowa arii Tamino z opery *Die Zauberflöte*

Ponieważ w rozdziale 3, punkt 3.2.2.5 została już szczegółowo omówiona specyfika języka niemieckiego w aspekcie wykonawczym, zatem nie ma potrzeby opisywać jej tu ponownie. Autor pragnie jedynie podkreślić, iż śpiewając arie Tamino w operze *Die Zauberflöte*, należy zwrócić uwagę nie tylko na wyraźne i dokładne wymawianie samogłosek, ale także na związek między samogłoskami i spółgłoskami. Samogłosek i spółgłosek nie należy sztucznie rozdzielać, ale nie należy ich również ze sobą mylić i mieszać. Szczególną uwagę należy zwrócić także na ich akcent logiczny oraz opanowanie fonetyki i rytmu języka niemieckiego. Zanim zaczniesz się śpiewać, powinno się najpierw przećwiczyć czytanie tekstu libretto na głos ze ścisłym przestrzeganiem zasad wymowy języka niemieckiego. W języku ważna jest jasna, dynamiczna wymowa i właściwy nacisk na akcent. Niewystarczające lub przesunięte akcenty mogą powodować trudności w rozumieniu libretto.

5.7.1.2 Charakterystyka językowa arii Sheng Lina z opery *Yimeng Shan*

Język chiński zalicza się do języków sino-tybetańskich. Sylaby w języku chińskim składają się z nagłosu, wygłosu i tonu. Wyróżnia się 23 nagłosy, 26 wygłosów i 4 tony. Tony stanowią jeden z wyróżników języka chińskiego, odnoszą się do wysokości dźwięku w poszczególnych sylabach i mają bezpośredni wpływ na kierunek melodii.⁸¹

Nagłos stanowią spółgłoski, podczas gdy wygłos składa się głównie z samogłosek. Najbardziej skomplikowany wygłos złożony jest z trzech elementów: głoski w pozycji śródgłoskowej (i, u, ü), samogłoski i głoski w pozycji rymowej. Głoską w pozycji rymowej może być spółgłoska lub samogłoska. Sylaba może nie mieć nagłosu, ale musi posiadać wygłos. Na przykład słowo „o” pojawia się w duecie „Para butów, gęsty ścieg”, który składa się w całości z końcówek „o”.

Podczas śpiewania arii Sheng Lina z chińskiej opery narodowej *Yimeng shan* niezwykle ważna jest wyraźna wymowa początków i zakończeń, która powinna uzupełniać jakość dźwięku. Z tego powodu niezwykle ważne jest zrozumienie cech oraz zasad chińskiego języka. Można wyróżnić cztery podstawowe sposoby wymowy chińskich sylab, omówione poniżej na podstawie arii Sheng Lina „*Wieczna miłość*”:

1. Wymowa dwuczłonowa ze złożonym wyglosem: wygłos złożony traktuje się jako całość, którą łączy się z naglosem. Np. w zdaniu “从山里，望山外” (cóng shān lǐ, wàng shān wài) , z arii „*Wieczna miłość*”:

⁸¹ Shao Jingmin 邵敬敏, *Kompendium współczesnego języka chińskiego* (现代汉语通论) [M], Shanghai Jiaoyu Chubanshe 2016 (08), str. 15

山: sh→ān=shān 外: w→ài=wài

2. Wymowa dwuczłonowa z prostym wygłosem: najpierw należy odnaleźć miejsce artykulacji nagłosu, a następnie płynnie przejść do realizacji wygłosu, zamykającego sylabę. Przykład stanowią następujące sylaby z przytoczonego wyżej zdania:

里: l→ǐ=lǐ

3. Wymowa trójczłonowa: dotyczy sylab składających się z trzech segmentów – nagłosu, śródgłosu i wygłosu, które podczas artykulacji sylaby łączy się w całość. Np. w zdaniu “飘进暖暖心怀” (piāo jìn nuǎn nuǎn xīn huái) , z arii „*Wieczna miłość*”:

飘: p→i→āo=piāo 暖: n→u→ǎn=nuǎn 怀: h→u→ái=huái

4. Wymowa z łąčeniem nagłosu i śródgłosu: polega na połączeniu nagłosu z samogłoską w pozycji śródgłosowej, które stanowią razem jedną jednostkę fonetyczną. Jednostkę tę czyta się razem z następującym po niej wygłosem. Na przykład w zdaniu „Twój kierunek” (nǐ de fāng xiàng) z arii „*Wieczna miłość*”:

向: x→i→àng=xi→àng=xiàng

Zasady wymowy: nagłos należy czytać delikatnie, śródgłos szybko, a wygłos dźwięcznie. Wszystkie te trzy elementy powinny być wyartykułowane wyraźnie, ze zwróceniem szczególnej uwagi na precyzyjną wymowę zakończenia sylaby.

5.7.1.3 Podsumowanie podobieństw i różnic

W książce „Metoda wokalna Caruso” napisanej przez P.M. Marafiotiego, jest takie zdanie: „Bez poprawnej wymowy nie ma prawidłowego śpiewu”⁸². Naturalne opanowanie poprawnej wymowy i zrozumienie zasad danego języka jest kluczowe w nauce sztuki wokalne, oraz interpretacji utworów. W przeciwieństwie do muzyki instrumentalnej, wykorzystuje ona wyjątkową funkcję językową do wyrażania emocji, czemu zawdzięcza swój niezwykły urok. Niezależnie od narodowości kompozytorzy tworzą utwory w oparciu o właściwości fonologiczne swoich ojczystych języków, dlatego osoby zajmujące się tą dziedziną muszą odpowiednio dokładnie przestudiować i opanować cechy określonego języka. W innym wypadku nie będą w stanie ich opanować.⁸³

⁸² P.M. Marafioti, *Metoda wokalna Caruso* (卡鲁索的发声方法), tłum Lang Yuxiu 郎毓秀, Renmin Yinyue Chubanshe 2000, str.70

⁸³ Chen Yanfang 陈言放, Zhan Shihua 詹士华, *Przewodnik po fonetyce wokalne języka włoskiego, francuskiego, niemieckiego i angielskiego. Wstęp* (意法德英歌唱语音指南<序>), Xiamen Daxue Chubanshe 2005, str. 3

Język niemiecki i język chiński poszczycić się mogą długą historią, a w niemieckojęzycznej i chińskiej pieśni artystycznej, muzyka i język są ze sobą nierozzerwalnie związane, linia melodyczna podąża bowiem za naturalną prozodią języka. Język niemiecki wyróżnia się dużym uporządkowaniem, precyzją i wysokim stopniem logiczności. Podczas artykulacji aparat głosowy odznacza się większym stopniem napięcia niż w języku chińskim, a głoski wymawiane są z większą siłą. Ucząc się niemieckich utworów, należy wyraźnie wyartykułować każdą samogłoskę wplecioną w połączenia spółgłoskowe, a jednocześnie zadbać o płynność dźwięku. Wymowa spółgłosek powinna być twarda i wyrazista, z zachowaniem specyfiki fonetycznej każdej z głosek. Język chiński, ukształtowany w odmiennym kontekście kulturowym, wyróżnia się zdecydowanie większą ilością sylab otwartych w porównaniu z językiem niemieckim, przez co brzmi okrągłej i pełniej. W chińskiej wokalistyce przywiązuje się dużą wagę do zasady „poprawnej dykcji i pięknego głosu”, która jest kluczowa w wykonawstwie chińskiej pieśni artystycznej.

Samogłoski w języku niemieckim dzieli się na krótkie i długie, a różny stopień otwarcia ust decyduje o odmiennym brzmieniu. W języku chińskim brakuje takiego rozróżnienia, dlatego poprawna wymowa samogłosek krótkich i długich jest dla chińskich artystów jednym z podstawowych zagadnień w nauce fonetyki języka niemieckiego. Ponadto, należy zwrócić uwagę na rozłożenie akcentów (w języku niemieckim akcent najczęściej przypada na pierwszą sylabę). Dobrym ćwiczeniem jest czytanie tekstu w rytmie pieśni. Recytując tekst, warto wczuć się w ton wypowiedzi, jej nastrój i konotacje, co jest pomocne w wydobyciu melodii spójnej z prozodią języka i pięknego, okrągłego dźwięku. W ten sposób osiągnąć można optymalne połączenie poezji z muzyką, które pozwala na oddanie stylistyki pieśni i bogactwa jej znaczeń.

5.7.2 Porównanie umiejętności śpiewu

Aria Tamino *Dies Bildnis is bezaubernd schön* z *Die Zauberflöte* oraz aria Lin Shenga *Wieczna miłość* z opery *Yimeng Shan* to dwie liryczne arie tenorowe, które należą do repertuaru obowiązkowego wydziałów wokalnych chińskich uczelni muzycznych. W Chinach te dwie arie są również bardzo popularne i często wykorzystywane jako repertuar konkursowy przez śpiewaków i studentów. Analiza porównawcza tych dwóch arii ma zatem ogromne znaczenie dla rozwoju badań dotyczących nauczania muzyki wokalne w Chinach.

5.7.2.1 Porównanie umiejętności wokalnych

Podstawowe wymagania wobec technik wokalnych i zastosowania oddechu są tożsame dla obu arii. Głos musi być spójny, barwa ujednolicona, a oddech kontrolowany. Na przykład: Tempo arii *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* to *Larghetto*, które jest stosunkowo wolne i szerokie, przy czym wymaga stabilnej wymiany powietrza w płucach. Dlatego też należy pamiętać o głębokich wdechach i wydechach, a także o jak w miarę rzadkie ich wykonywanie, zapewniając tym samym utrzymanie ciągłości długiej linii melodycznej. Warstwa muzyczna całej arii jest liryczna i pełna słodyczy, więc barwa głosu analogicznie powinna być miękka i stonowana, należy unikać „spingere”. Ogromną wagę należy położyć na zmiany i kontrasty w natężeniu dynamicznym poszczególnych fraz wokalnych, aby jak najwierniej oddać emocje Tamino, zwłaszcza w końcowej części, która jest doskonałym sprawdzianem umiejętności ujednolicenia oddechu i barwy. Wdech należy brać głęboko, a następnie wydychać powietrze równomiernie, utrzymując wysoką pozycję i jednolitość głosu, pozwalając na piękne wykonanie spójnych linii melodycznych.

Z kolei w arii *Wieczna miłość* tempo muzyki dostosowuje się do zmian w nastroju emocjonalnym głównego bohatera. Kiedy Lin Sheng z pola bitwy patrzy w stronę swojej rodzinnej wioski i pogrąża się w tęsknocie za żoną i bliskimi, całość staje się bardziej liryczna, a tempo wolniejsze, dlatego należy śpiewać w lekki, miękki i spójny sposób, pozwalając by oddech opadał w głąb ciała, a głos rozluźnił się, przy jednoczesnym elastycznym operowaniu przeponą. Kiedy tylko Lin Sheng wraca myślami na pole bitwy, styl utworu ulega nagłej zmianie, a jej rytm staje się marszowy, dźwięczny i pełen mocy – symbolizuje to przysięgę Lin Shenga do zabicia wroga w celu obrony własnej żony i bliskich. W tym fragmencie należy szybko wdychać i wydychać powietrze, a każdy znak i każdy dźwięk artykułować w sposób solidny i pełny. Do tego konieczne jest napięcie mięśni podbrzusza i kontrakcja przepony, dając opór dźwiękowi. Choć rytm jest przerywany, to wciąż potrzebuje stabilnego i spokojnego oddechu, aby ukazać odwagę i siłę odgrywanej postaci. Od frazy w punkcie kulminacyjnym „ni de fangxiang, meng de fangxiang” („twój kierunek, kierunek twoich marzeń”) po „ai yongzai” („miłość jest wieczna”) wszystkie frazy są długie i utrzymane w wysokim rejestrze. W tym momencie należy w pełni kontrolować grupy mięśni odpowiadające za wdech i wydech. W przypadku tej serii wysokich dźwięków koniecznym jest racjonalne rozłożenie dynamiki, a także prawidłowe wydychanie powietrza i śpiewanie na

strumieniu wydychanego powietrza, wówczas krtań naturalnie się otworzy, a głos oprze się z przodu, dzięki czemu śpiewane „góry” będą solidne i mocne.

5.7.2.2 Porównanie dykcji

1. Dykcja arii Tamino

(1) Precyzyjne wykonanie samogłosek

Specyfikę artykulacji samogłosek w arii Tamino, omówił autor szczegółowo w rozdziale 3, punkt 3.2.1.1, punkcie 2), dlatego nie ma potrzeby ponownego opisywania jej w tym miejscu. Tytułem przypomnienia zamieszczono jedynie dwa przykłady podstawowych problemów wymowy w języku niemieckim.

(2) Wymowa samogłosek złożonych

W przypadku samogłosek złożonych pierwszą należy wymówić wyraźnie i mocno, natomiast drugiej nie trzeba nadmiernie podkreślać. Akcent położony jest na pierwszą (patrz: przykład muzyczny 73). Np. w tekście „Mein”, śpiewając dyftong „ei”, należy najpierw szeroko otworzyć usta i wymówić samogłoskę [a], a następnie płynnie przejść do samogłoski [i], bez zbyt mocnego. Dzięki temu dźwięk będzie pełniejszy.

Przykład nutowy 73

(3) Opanowanie akcentu logicznego

W języku niemieckim „akcent sylabowy” występuje zwykle na pierwszej sylabie, rzadziej na drugiej czy kolejnych. Za przykład może tu służyć słowo „Auge” i „Goetterbild”, w obu przypadkach akcentowane na pierwszą sylabę (patrz: przykład muzyczny 74).



Przykład nutowy 74

2. Aria Sheng Lina: Poprawna dykcja i piękny głos oraz prozodia języka

(1) Zasada „poprawnej dykcji i pięknego głosu” (字正腔圆) (zì zhèng qiāng yuán)⁸⁴ stanowi podsumowanie relacji między dykcją i emisją głosu w ujęciu tradycyjnej chińskiej wokalistyki. Głos powinien brzmieć okrągło i płynnie niczym sznur pereł. Oznacza to, że każda sylaba powinna być wyartykułowana czysto i precyzyjnie, a głos powinien być dźwięczny i płynny, odznaczający się miłą dla ucha, okrągłą barwą. By poprzez poprawną dykcję osiągnąć piękny, płynny dźwięk, należy przede wszystkim skupić się na precyzyjnej realizacji wygłosu, ponieważ zawarte w nim samogłoski wprawiają struny głosowe w drgania, wywołując rezonans. Tak więc „poprawna dykcja” w naturalny sposób prowadzi do „pięknego głosu”.

2) Czysta i precyzyjna artykulacja, oprócz „poprawnej dykcji i pięknego głosu”, powinna również odzwierciedlać prozodię języka (抑扬顿挫) (yì yáng dùn cuò)⁸⁵. Ten konstrukt teoretyczny, skupiający się na sposobie realizacji nagłosu, obejmuje m.in. tzw. 抑扬(yì yáng), czyli wznoszenie się i opadanie, zarówno melodii, jak i nastroju. Wymowę nagłosu podzielić

⁸⁴ „字正腔圆” (zì zhèng qiāng yuán): to termin używany w chińskiej operze lub wokalistyce, odnoszący się do dokładności wymowy oraz płynności i harmonii brzmienia. Określenie to stosuje się również, by opisać klarowność, przyjemność dla ucha oraz normatywność głosu podczas mówienia lub recytacji. W obszarach takich jak ekspresja językowa i wykonawstwo muzyczne, „字正腔圆” (zì zhèng qiāng yuán) często postrzegane jest jako idealny stan prezentacji dźwięku, który pozwala na precyzyjne przekazywanie informacji i emocji, wzmacniając jednocześnie siłę oddziaływania i wyrazistość artystyczną.

⁸⁵ „抑扬顿挫” (yì yáng dùn cuò): oznacza zmienność wysokości dźwięku, jego wznoszenie i opadanie, a także pauzy i przejścia tonalne. W chińskich formach sztuki, takich jak śpiew solowy czy opera, „抑扬顿挫” (yì yáng dùn cuò) stanowi niezwykle istotny środek wyrazu. Umiejętne wykorzystanie modulacji głosu, regulacji tempa oraz wznoszących i opadających intonacji nadaje wypowiedzi większą głębię i atrakcyjność. Pozwala to nie tylko uwydatnić kluczowe treści, ale także wywołać emocjonalną więź z odbiorcami, wzmacniając artystyczny urok dzieła i jego siłę oddziaływania. Dzięki temu odbiorcy mogą lepiej zrozumieć i odczuć myśli, emocje oraz atmosferę zawartą w utworze.

można na twardą i miękką. Z kolei pojęcie 顿挫 (dùn cuò) odnosi się do zmiany nastroju związanej z zatrzymaniem rytmu, na przykład zmiany z radosnego nastroju na harmonijny, ze smutnego na przepełniony żalem, z pełnego mocy na bohaterski. Wyrażane emocje odgrywają tu kluczową rolę.⁸⁶ Sposób realizacji nagłosu ma wpływ na brzmienie samogłoski. W śpiewie to nagłos w pierwszej kolejności wyraża uczucia. Dlatego powinien on być artykułowany jasno, precyzyjnie i dynamicznie, co pozwoli na wyrażenie całego bogactwa emocji. Na przykład: Początek *Wiecznej miłości* opisuje aktualną sytuację Sheng Lina i ma charakter narracji. Nastrój śpiewu jest powściągliwy, elegancki i liryczny, dlatego tony wymawia się „miętko”. Realizacja nagłosu jest niespieszna, połączenie między sylabami okrągłe i lekkie, a linia melodyczna płynna, pozbawiona nierówności. Środkowa część utrzymana jest w stylu marszowym, informując słuchaczy, że zadęto już w wojenne trąbki, nadchodzi czas, aby zabić wrogów i chronić swoich bliskich, pobudzając głównego bohatera. Tony stają się „twarde”, wymowa pełna siły, elastyczna, skoncentrowana. Połączenia między sylabami pozostają jednak zaokrąglone, miękkie, a linie melodyczne, choć zdecydowanie bardziej zróżnicowane, nie tracą na płynności. Podsumowując, sposób realizacji nagłosu odgrywa istotną rolę w ekspresji emocjonalnej.

5.7.2.3 Porównanie ekspresji emocjonalnej obu postaci

Emocje w arii Tamino *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* rozwijają się i ulegają gradacji na wielu poziomach: od zachwyty nad urodą Paminy, przez nieodparty entuzjazm i szybsze bicie serca, wewnętrznych wątpliwości i wahań, aż do determinacji w postanowieniu uratowania Paminy oraz dążeniu do zdobycia jej serca. Księżę Tamino jest postacią dobrodusznego, prostolinijnego i niewinnego młodzieńca. Jest z natury dobry, przystojny, sentymentalny. Odważnie zabiega o spełnienie w miłości. Dlatego wymaga czystego, miękkiego, lekkiego, łagodnego i jasnego głosu, z nutą sztywności wyrażającej determinację. „Dies Bildnis ist bezaubernd schön, Wie noch kein Auge je gesehn.” – słowa te Tamino wypowiada, gdy pierwszy raz widzi portret Paminy i sam jest zaskoczony własnym poruszeniem i niespodziewaną emocją zachwyty. Okazanie zachwyty na początku wymaga zaśpiewania miękką i jasną barwą, pozwalającą w subtelny sposób na wyrażenie poczucia pierwszego drgnienia miłości w jego sercu. „Ich fühl' es, wie dies Götterbild, Mein Herz mit neuer Regung füllt” – to zdanie wyraża zakochanie się w Księżniczce od pierwszego wejrzenia. W tym momencie głos powinien nieść nutkę stanowczości, można więc zwiększyć dynamikę

⁸⁶ Cai Zhongde 蔡仲德, *Komentarz do historycznych tekstów na temat chińskiej estetyki muzycznej* (中国音乐美学史资料注译), Renmin Yinyue Chubanshe 2007, str. 331

z piano nieznacznie w kierunku forte, próbując odzwierciedlić miłość co raz głębiej zakorzeniającą się w jego sercu. „Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen, Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen; Soll die Empfindung Liebe sein? Ja, ja, die Liebe ist's allein”- z kolei te dwa zdania wyrażają budzące się w nim wątpliwości. Młody Księżę nigdy wcześniej nie poczuł uczucia jakie nagle go ogarnęło, zadaje sobie więc pytania, czy aby na pewno jest to miłość. Po chwili dochodzi do wniosków, że odpowiedź na to pytanie jest twierdząca. Śpiewając te dwie frazy, pierwsza powinna wyrażać wątpliwości i niewiedzę Tamino, a druga zaś ukazywać zrozumienie i potwierdzenie miłości. Wątpliwości Księcia wyrażone zostały poprzez zmianę natężenia dynamicznego – głos stopniowo staje się co raz silniejszy, by podkreślić moc potwierdzenia. “O wenn ich sie nur finden könnte! O wenn sie doch schon vor mir stande! Ich würde, warm und rein, Was würde ich?” – słowa te potwierdzają, że Księżę zaakceptował miłość w swoim sercu i postanowił już udać się w bardzo odległe miejsce w poszukiwaniu Księżniczki. Wykonanie tego fragmentu powinno być pełne entuzjazmu, a głos zachowywać pewną twardość, wyrażającą determinację i wiarę w odnalezienie ukochanej. “Ich würde sie voll entzücken an diesen heißen Busen drücken, Und ewig wäre sie dann mein” – to ostatnia część w warstwie tekstowej. Wyrażono w niej głęboką miłość Tamino do dopiero co poznanej z portretu Paminy, a także pewność w powodzenie swojego planu jej uwolnienia. Podczas śpiewania tego fragmentu należy wyrażać entuzjazm i podekscytowanie, a głos winien być pełny i miękki, a także wyrażający afirmację i determinację do odnalezienia Paminy całej i zdrowej.

Pod względem natężenia emocjonalnego postaci Lin Shenga, to właśnie aria *Wieczna miłość* jest w niej najbardziej obfita. Różne barwy uczuć powinny być dopasowane do różnych procesów wewnętrznych zachodzących w bohaterze, dzięki czemu jego interpretacja sceniczna zyska na trójwymiarowości. Różne poziomy przetwarzania emocjonalnego tej arii napędzają rozwój fabuły całej opery, a także kształtują różne strony postaci Lin Shenga. Odpowiednia analiza i przetwarzanie emocji na różnych poziomach stanowi podstawę kreowania wizerunku Lin Shenga, a także do wyrażania jego przeżyć wewnętrznych i trafniejszej interpretacji dzieła. Pierwsza część: „Patrząc z gór, patrząc z gór, warstwa po warstwie przez morze chmur, od zielonej trawy po białe płatki śniegu” to opis otoczenia, który choć przypomina narrację, tak naprawdę opowiada o ówczesnej sytuacji Lin Shenga. Podczas śpiewania tej partii głos powinien być naturalny i miękki, artykulacja powinna być wyraźna, a treść, która ma być wyrażona, powinna być opowiedziana jak obiektywna historia bez zbytniego zaangażowania emocjonalnego. Druga część: „Wiatr wieje, chmury płyną, a ja chcę wrócić do krainy mego dzieciństwa” przedstawia wiele scen z dzieciństwa Lin Shenga

i wyraża jego tęsknotę za rodzinną wioską i bliskimi. Jest to wyraz bardzo subtelnych i czułych emocji, dlatego głos również winien być miękki, delikatny i spójny. „Ten kwiat jabłoni, ten dym, ten zielony pagórek, ten sołtys...” – w tym fragmencie w tekście mamy użycie sześciu zaimków wskazujących „ten” dla podkreślenia emocji, które powinny zostać dobitnie wyrażone podczas śpiewania. W przeciwieństwie do pierwszej części, emocje powinny być silniejsze, ale nie przesadnie, tak aby rozbudzić w widzach wzruszenie i głosem przywołać ich do nostalgii nad własnym dzieciństwem. Część trzecia utrzymana jest w stylu marszu: „Zawsze bądź gotowy do szarży, a doczekasz się dobrych wieści” opowiada o tym, że zabrzmiał już sygnał do ataku, a przecież Lin Sheng zawsze jest gotów do walki z wrogiem, obrony bliskich i ojczyzny. Tempo tej części jest wyraźnie przyspieszone, trzeba bowiem wyrazić napięcie i pośpiech obecne na polu bitwy, a także gorące pragnienie zwycięstwa. Ostatnia część jest ukoronowaniem całości - wyraża ideały i przekonania Lin Shenga słowami: „Twój kierunek, kierunek twoich marzeń, gdziekolwiek jesteś, tam jest twoja miłość” popycha utwór do punktu kulminacyjnego, a także pozwala sięgnąć do najbardziej emocjonalnej części i wyrazić wewnętrzne pragnienie zwycięstwa bohatera oraz niezmiennosc ideałów i przekonań. Zakończenie słowami „miłość jest wieczna” powraca do tematu głównego, a mocny rejestr górny w pełni wyraża wiarę wszystkich w zwycięstwo, co jeszcze na długo po spektaklu zapada w pamięć publiczności. Aria *Wieczna miłość* jest bogata i wielowarstwowa, a wyrażane w każdej części emocje są bardzo zróżnicowane i aby właściwie je zinterpretować, konieczne jest wejście w rolę i wczucie się w postać i dotyczące ją wątki fabularne, a także dostosowywanie ekspresji emocjonalnej do przeżyć wewnętrznych Lin Shenga.

Podsumowanie

Jako niezwykle urokliwa forma sztuki, opera ma niezwykle wysoką wartość. Jest skarbem w historii muzyki i zapewnia ludziom nieskończoną radość artystyczną i duchową strawę. *Die Zaubreflöte* to jedna z najslynniejszych oper mistrza muzyki klasycznej Mozarta. Ze względu na muzyczne piękno, baśniową fabułę, głęboki morał historii i ważną pozycję w historii opery, zawsze przyciągała uwagę ludzi ze środowiska muzycznego. Czarujący bohater *Die Zaubreflöte*, Tamino, dzięki doskonałemu charakterowi i pięknym melodycznym ariom to doskonały wybór dla osób uczących się sztuki wokalne ze względu na walory artystyczne i dydaktyczne.

Niniejsze opracowanie poprzez analizę muzyki i analizę charakteru ukazuje centralną pozycję Tamino w operze oraz istotę twórczości muzycznej Mozarta. Niniejsze badanie analizuje wykorzystanie i wartość postaci Tamino w nauczaniu muzyki wokalne w chińskich szkołach wyższych poprzez ankietę i analizę śpiewu, podkreślając jego rolę w promowaniu i wywieraniu wpływu na nauczanie muzyki wokalne w Chinach. Autor ma nadzieję, że będzie to punkt odniesienia dla nauczycieli i studentów zajmujących się muzyką wokalną. Dogłębna analiza roli Tamino w niniejszej pracy skupia się na różnych interpretacjach tej roli przez chińskich i zagranicznych śpiewaków, ale także przedstawia nową interpretację Tamino z perspektywy społecznej i kulturowej, opartej na tradycyjnej chińskiej kulturze i wartościach. Autor żywi nadzieję, że przyczyni się to do promowania zrozumienia tej postaci przez chińskich uczonych i publiczność oraz będzie wspierać wymianę i integrację chińskiej i zachodniej kultury muzycznej. Ponadto w ramach niniejszego badania przeprowadzono także analizę porównawczą postaci Tamino i Lin Shenga z chińskiej opery *Yimeng Shan*, co pozwoliło odkryć podobieństwa i odpowiednie cechy kulturowe chińskiej i zachodniej sztuki operowej. Tego rodzaju badania porównawcze sprzyjają wymianie chińskiej i zachodniej kultury muzycznej oraz stanowią punkt odniesienia dla rozwoju przystosowania chińskiej opery do lokalnych warunków. Jednocześnie umiejętności wykonawcze [potrzebne do wykonania roli] Tamino w *Die Zaubreflöte* są niezwykle inspirujące w interpretacji chińskiej opery. Nie ma wątpliwości, że chińska twórczość operowa pozostaje daleko w tyle za Europą pod względem czasu rozwoju i liczby dzieł. Jednak chińska opera ma również ogromny potencjał rozwojowy. Obecnie dialog kulturowy między chińską i zachodnią muzyką wokalną przynosi większą różnorodność, złożoność i inkluzywność muzyki na świecie oraz promuje dalszy rozwój globalnej kultury muzycznej. Tylko szanując połączenie tradycji

i innowacyjności, chińska opera może wyróżnić się na arenie międzynarodowej i rozbrzmiewać urzekającym głosem. Autor ma nadzieję, że niniejsza praca może stać się cennym źródłem informacji, dostarczać wykonalnemu odniesienia dla chińskich operowych sztuk performatywnych, promować dalszy rozwój chińskiej kultury muzycznej i edukacji oraz przyczynić się do wymiany chińskiej i zachodniej kultury muzycznej.

Bibliografia

Publikacje książkowe:

- [1] Wang Cizhao 王次昭, *Wolfgang Amadeus Mozart*(莫扎特)[M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1998
- [2] Yu Runyang 于润洋, *Historia muzyki zachodniej* (西方音乐通史) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2001
- [3] Huang Tengpeng 黄腾鹏, *Historia muzyki zachodniej* (西方音乐史), Dunhuang Wenyi Chubanshe, Gansu 2008
- [4] Maynard Solomon., *"Mozart: A Life"*, Harper Collins Publishers, New York 1995
- [5] Han Hongying 韩鸿鹰, *W.A.Mozart* (莫扎特), Dongfang Chubanshe, Szanghaj 1997
- [6] Manfred WAGNER, *W.A.Mozart – dzieła i życie* (莫扎特—作品和生平), tłum Fu Tianhai 付天海, Pu Qi 傅琪, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2006
- [7] W.A.Mozart, *Zbiór listów Mozart*(莫扎特书信集), tłum Qian Renkang 钱仁康, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, Szanghaj 2003
- [8] Daniel Heartz., *Mozart's Operas* [M], University of California Press, Berkeley 1992
- [9] Donald Jay Grout, Claude Victor Palisca, *Historia muzyki zachodniej*(西方音乐史)[M], tłum. Yu Zhigang 余志刚, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2010
- [10] Wu Zuqiang 吴祖强, *Die Zauberflöte* 《魔笛》, Shijie Wenwu Chubanshe, Taipei 1999
- [11] Qian Yuan 钱苑, Lin Hua 林华, *Wprowadzenie do opery* (歌剧概论), Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2003
- [12] Branscombe, Peter., *W.A. Mozart, Die Zauberflöte*, Cambridge University Press, New York 1991
- [13] Yu Runyang 于润洋, *Muzyka romantyczna – komentarz do wpisu z „Encyklopedii muzycznej”* (浪漫主义音乐——为《音乐百科全书》词条释文而作) [J], Yinyue Yanjiu 2004

- [14] Buch, David J. "*Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales.*" *Acta Musicologica* 76, no. 2: 193-219, 2004.
- [15] Li Jinwei 李晋玮, *Dydaktyka wokalna Shen Xiang* (沈湘声乐教学艺术), Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 2008
- [16] Shao Jingmin 邵敬敏, *Kompendium współczesnego języka chińskiego* (现代汉语通论) [M], Shanghai Jiaoyu Chubanshe 2016
- [17] P.M Marafioti, *Metoda wokalna Caruso* (卡鲁索的发声方法), tłum Lang Yuxiu 郎毓秀, Renmin Yinyue Chubanshe 2000
- [18] Chen Yanfang 陈言放, Zhan Shihua 詹士华, *Przewodnik po fonetyce wokalne języka włoskiego, francuskiego, niemieckiego i angielskiego. Wstęp* (意法德英歌唱语音指南<序>), Xiamen Daxue Chubanshe 2005
- [19] Cai Zhongde 蔡仲德, *Komentarz do historycznych tekstów na temat chińskiej estetyki muzycznej* (中国音乐美学史资料注译), Renmin Yinyue Chubanshe 2007
- [20] Ju Qihong 居其宏, *Zarys estetyki operowej* (歌剧美学论纲)[M], Anhui Wenyi Chubanshe, Hefei 2002
- [21] Shi Hongqiang 史宏强著, *Badania nad rozwojem opery zachodniej w Chinach* (西方歌剧在中国的发展探究)[J], Dianzi Keji Daxue Chubanshe, Chengdu 2018
- [22] Zhang Zhili 张志丽、Hong Lanxi 洪兰茜, *Jak poprawić poziom śpiewu wokalnego* (怎样提高声乐歌唱水平) [M], Huayue Chubanshe 2003
- [23] Zou Benchu 邹本初, *Śpiew* 《歌唱学》 [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2000
- [24] Henry Jacques, Jack Cain, and Brigitte Massin., *Mozart the Freemason: The Masonic Influence on His Musical Genius*, Inner Traditions, Rochester 2006
- [25] Guo Qiyong 郭齐勇, *Mądrość konfucjanizmu* (儒家思想的智慧)[M], Beijing Chubanshe, Pekin 2019
- [26] Chen Guirong 陈桂蓉、Li Jianping 李建平, *Wprowadzenie do tradycyjnej etyki chińskiej*(中国传统道德概论)[M], Shehui Kexue Wenxian Chubanshe, Pekin 2014

- [27] Chińska Encyklopedia Powszechna. Muzyka i taniec [G], Zhongguo Dabaikewuanshu Chubanshe 1989, str. 210-780
- [28] Shang Jiaxiang 尚家骧, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐发展史) [M], Hueyue Chubanshe, Pekin 2003.06.02
- [29] Grout D. J., Palisca C. V., *A History of Western Music* (西方音乐史) [M], tłum. Wang Qizhang 王启樟, Wu Peihua 吴佩华, Gu Lianli 顾连理, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1996
- [30] Lang, P. H., *Music in Western Civilization* (西方文明中的音乐)[M], tłum. Gu Lianli 顾连理, Guizhou Renmin Chubanshe 2001
- [31] Wang Yansheng 王燕生, *Fonetyka i poprawna wymowa języka niemieckiego* (德语发音与纠音) [M], Beijing Daxue Chubanshe, Pekin 2000
- [32] Li Yinghai 黎英海, *Chińskie skale i ich harmonia* (汉族调式及其和声), Shanghai Yinyue Chubanshe 2004
- [33] Wang Shuo 王硕, *Techniki wykonawcze wokalne muzyki ludowej* (民族声乐演唱技法技巧), Yunnan Minzu Chubanshe 2007 (06)
- [34] Wang Yuhe 汪毓和, *Historia nowożytnej i współczesnej muzyki chińskiej. Muzyka nowożytna* (中国近现代音乐史近代部分) [M], Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin 2005
- [35] Song Chunyan 宋春燕, *Rozwój i uznanie sztuki operowej*(歌剧艺术的发展与赏析)[M], Zhongguo Shuji Chubanshe, Pekin 2014

Publikacje w czasopiśmie:

- [1] Qian Renkang 钱仁康, *Opera Mozarta* 莫扎特的歌剧[J], Renmin Yinyue 1956, (07): 17-19.
- [2] Si Wen 司雯, *Mozart i jego kompozycje muzyczne* 莫扎特及其音乐创作[J], Yishu Baijia 2008, 24 (S2): 280-284.
- [3] Xie Jianwei 谢建伟, *O cechach artystycznych oper Mozarta*(论莫扎特歌剧的艺术特

- 色)[J], Yinyue Chuangzuo, Pekin 2008
- [4] Ma Lin 马林, Jin Jingyan 金经言, *Późne opery Mozarta i ówczesne „środowisko” Wiednia* 莫扎特的晚期歌剧与当时维也纳的“环境”[J], Zhongguo Yinyue Xueyuan 1993, (02): 135-144.
- [5] Chen Yong 陈勇, *Historia recepcji opery przez wiedeńską publiczność w okresie europejskiego oświecenia*(欧洲启蒙运动中维也纳大众的歌剧接受史)[J], Zhongguo Renmin Yinyue Chubanshe 2010
- [6] Li Wei 栗威, *O artystycznym uroku opery Mozarta Die Zauberflöte* 试论莫扎特歌剧《魔笛》的艺术魅力[J], Qiao Yuan, 2021
- [7] Yao ZhongYi 姚中译, *O dramacie muzyki operowej Mozarta – na przykładzie opery Die Zauberflöte* 论莫扎特歌剧音乐的戏剧性——以歌剧《魔笛》为例[J], Huanghe Zhisheng 2016, (16): 79
- [8] Chen Jinge 陈景娥, *Przeanalizuj cechy artystyczne i wkład historyczny oper Mozarta* 解析莫扎特歌剧的艺术特色与历史贡献[J], Yinyue Chuangzuo 2008, (06): 117-118
- [9] Liu Guanhong 刘冠宏, *Analiza cech artystycznych opery Mozarta Die Zauberflöte* 莫扎特歌剧作品《魔笛》艺术特色赏析[J], Yinyue Chuangzuo 2013, (08): 174-175.
- [10] Xu Meng 徐萌, *Krótką dyskusja na temat wkładu Mozarta w reformę opery* 浅谈莫扎特对歌剧改革的贡献[J], Changchun Shifan Xueyuan Xuebao 2006, (01): 150-151.
- [11] Feng Bo 冯波, *Krótką analiza arii i zespołu w operze Die Zauberflöte* 歌剧《魔笛》咏叹调与重唱部分的简析[J], Yinyue Chuangzuo 2016, (03): 175-177.
- [12] Zhang Zijing 张子婧, *Krótką dyskusja na temat artystycznego uroku oper Mozarta —— Biorąc za przykład operę Die Zauberflöte* 浅谈莫扎特歌剧的艺术魅力——以歌剧《魔笛》为例分析[J], Huanghe Zhisheng 2015
- [13] Liang Xue 梁雪, *Krótką analiza artystycznego uroku opery Mozarta Die Zauberflöte* 浅析莫扎特歌剧《魔笛》的艺术魅力[J], Haerbin Xueyuan Xuebao 2009
- [14] Han Jia 韩佳, *Odkrywanie sztuki zespołowej w operze Die Zauberflöte* 探究歌剧《魔笛》

- 中的重唱艺术[J], Huanghe Zhisheng 2020, (24): 45-47.
- [15] Liu gongkai 刘公凯, *Eksploracja artystycznej fascynacji Tamino w Die Zauberflöte* (《魔笛》中男主人公塔米诺艺术魅力探究)[J], Huanghe Zhisheng 2015, (23): 77-78.
- [16] Zou Weite 邹威特, *Analiza wykonawcza Dies Bildnis ist bezaubernd schön* 《多么美丽的肖像》演唱分析[J], Gechang Yishu 2012, (01): 27-29.
- [17] Wu Guoling 吴国玲, *Cechy charakteru i styl śpiewania Tamino w operze Die Zauberflöte*(歌剧《魔笛》中塔米诺性格特征和演唱风格)[J], Caizhi Chubanshe 2009, (20): 227-228.
- [18] Kong Lingyu 孔令宇, *Krótką analiza cech artystycznych arii Dies Bildnis ist bezaubernd schön w operze Die Zauberflöte* 浅析歌剧《魔笛》中咏叹调《多么美丽的肖像》艺术特点[J], Xiju Zhijia 2019, (05): 49.
- [19] Li Wenhao 李文浩, *Połączenie sztuki i moralności w operze Die Zauberflöte* 歌剧《魔笛》中艺术和道德的结合[J], Dazhong Wenyi 2023, (22): 76-78.
- [20] Dan Hongjian 单宏健, *Ideologiczna i artystyczna natura opery Die Zauberflöte i jej wyraz* 歌剧《魔笛》的思想艺术性及其表现[J], JiaoXiang-Xian Yiyue Xueyuan Xuebao 2010, 29 (03): 88-90.
- [21] Zhao Meng 赵蒙, *Myśl i kultura religijna w operze——na przykładzie opery Die Zauberflöte Mozarta* 歌剧中的宗教思想和文化——以莫扎特的歌剧《魔笛》为例[J], Da Wutai 2010, (08): 126-127.
- [22] Chen Lei 陈雷, *O drugiej twórczości Tamino, bohatera opery Die Zauberflöte* 论歌剧《魔笛》男主人公塔米诺的二度创作[J], Yinyue Tiandi 2007, (05): 38-40.
- [23] Song Chunyan 宋春燕, *Urzeczywistnienie idei masońskich w operze Mozarta Die Zauberflöte*(莫扎特歌剧《魔笛》中共济会理念之呈现) [J], Qilu Yiyuan 2009, (05): 66-68.
- [24] Istel E, Baker T. *Mozart's "The Magic Flute" and Freemasonry*[J], The Musical Quarterly 1927

- [25] Luankai 栾凯, *Wspinaczka na szczyt sztuki oraz ciągle pionierstwo i innowacja – dyskusja o powstaniu opery narodowej „Yimengshan”*(攀登艺术高峰 不断开拓创新——民族歌剧《沂蒙山》创作谈)[J], *Renmin Yinyue*, 2019, (05): 15-17.
- [26] Zi Ran 字然, *Badania nad stanem rozwoju opery chińskiej* 中国歌剧发展现状研究[D], Yunnan Yishu Xueyuan 2019.
- [27] Wu kwei 吴可畏, *W oparciu o tradycję i innowację - analiza cech twórczych wielkoskalowej opery narodowej Yimeng Shan* 立足传统 秉持创新——大型民族歌剧《沂蒙山》的创作特征评析[J], *Renmin Yinyue*, 2019, (05): 50-54.
- [28] Cao Peng 曹鹏, *Interpretacja muzycznej konotacji opery narodowej Yimeng Shan* (民族歌剧《沂蒙山》音乐内涵解读)[J], *Zhongguo Xiju*, 2020, (09): 39-41.
- [29] Qiao Bangli 乔邦利, *Operowa prezentacja „Ducha Yimeng” - recenzja opery narodowej Yimeng shan* Charakterystyka kreacji i wykonania“沂蒙精神”的歌剧化呈现——评民族歌剧《沂蒙山》的创作与表演特色[J], *Nanjing Yishu Xueyuan Xuebao* 2021
- [30] Wang Xiaoying 王小莹, *Tworzenie postaci w operze narodowej Yimeng shan* 民族歌剧《沂蒙山》人物形象塑造[J], *Yishu Pingjian* 2022, (16): 142-145.
- [31] Li Peiwen 李沛文, *Analiza postaci tenora Lin Shenga w operze narodowej Yimeng Shan*(浅析民族歌剧《沂蒙山》男高音林生的人物形象)[J], *Huanghe Zhisheng*, 2020, (12): 5.
- [32] Ren Yu 任羽, *Analiza wykonawcza arii tenora Wieczna miłość w chińskiej operze narodowej Yimeng Shan* 大型民族歌剧《沂蒙山》中男高音咏叹调《爱永在》的演唱分析[J], *Yishu Pingjian* 2021
- [33] Liu Pingli 刘萍丽, *Interpretacja cech muzycznych i konotacji opery Yimeng Shan* 歌剧《沂蒙山》的音乐特征与内涵解读[J], *Xiju Zhijia* 2023, (14): 50-52.
- [34] Chang Longfei 常龙飞, *Krótką analizą atrakcyjności artystycznej opery narodowej Yimeng Shan* 民族歌剧《沂蒙山》艺术感染力浅析[J], *Yinyue Chuangzuo* 2021, (02): 129-135.
- [35] Wang Qun 王群, Liu Xiaojing 刘晓静, *Narodowy wyraz opery chińskiej——O artystycznych cechach opery Yimeng Shan* 中国歌剧的民族化表达——谈歌剧《沂

蒙山》的艺术特色[J], Qilu Yiyuan 2021, (01): 17-21.

[36] Cai Zhongde 蔡仲德, *Przegląd myśli muzycznych w „Yue Ji”*(《乐记》音乐思想述评)[J], Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao, Pekin 1981, (02): 10-17.

[37] Thomson, Katharine, “Mozart and Freemasonry,” Music & Letters, Vol. 57, No. 1, Oxford University Press, Jan., 1976

[38] Luo Guojie 罗国杰, „*Synowska pobożność*” a tradycyjna kultura chińska i tradycyjna moralność (“孝”与中国传统文化和传统道德) [J], Daode yu Wenming 2003, (03): 78-79.

[39] Shen Depeng 沈德鹏, *Badanie wpływu chińskiej opery narodowej na nauczanie chińskiej muzyki wokalne* 关于中国民族歌剧对中国声乐教学影响的探究[J], Yinyue Shenghuo 2017

[40] Yang Cui 杨翠, *Badanie różnic między chińską i zachodnią tradycyjną kulturą wokalną i cechami śpiewu* 中西传统声乐文化与演唱特点的差异性探讨[J], Zhongguo Minzu Bolan 2016

Prace dyplomowe:

[1] Duwei 杜薇, *Badanie cech artystycznych oper Mozarta*(莫扎特歌剧的艺术特征探索)[D], Xian Yinyue Xueyuan 2014

[2] Jiang Zongzhao 姜宗钊, *Studium późnego stylu Mozarta*(莫扎特晚期风格研究)[D], Shanghai Yinyue Xueyuan 2016

[3] Han Bo 韩博, *Styl artystyczny opery Mozarta i Badania śpiewu na temat znanych arii*(莫扎特歌剧的艺术风格及经典唱段的演唱探究)[D], Hunan Shifan Daxue 2010

[4] Wu Ruirui 吴睿睿, *Analiza muzyczna opery Die Zauberflöte* (歌剧“魔笛”音乐解析) [M], Huadong Shifan Daxue Chubanshe, Szanghaj 2011

[5] Luo Chengping 罗成萍, *Charakterystyka gatunkowa i styl śpiewaczy opery Die Zauberflöte Mozarta*(莫扎特歌剧《魔笛》的体裁特点和演唱风格)[D], Hunan Shifan Daxue, 2005

- [6] Chen Lei 陈雷, *Badania nad urokiem artystycznym Tamino, bohatera opery Die Zauberflöte* (歌剧《魔笛》男主人公塔米诺艺术魅力探究)[D], Nanjing Yishu Xueyuan, 2007
- [7] Tang Mengmeng 唐蒙蒙, *Studium cech artystycznych opery Die Zauberflöte Mozarta*(莫扎特歌剧《魔笛》艺术特征初探)[D], Qufu Shifan Daxue 2006
- [8] Li Wenhao 李文浩, *Analiza wykonawcza arii Mozarta Dies Bildnis ist bezaubernd schön*(莫扎特咏叹调《多么美丽的肖像》演唱分析)[D], Shandong Shifan Daxue 2020
- [9] Li Lu 李璐, *Tożsamość kulturowa i różnice estetyczne w wykonaniach muzyki operowej*(歌剧音乐表演中的文化认同和审美差异)[D], Xiamen Daxue 2018
- [10] Zhang Bingke 张冰舸, *Studium techniki śpiewu dwóch arii Tamino z opery Die Zauberflöte Mozarta*(莫扎特歌剧《魔笛》中塔米诺二首咏叹调的演唱技巧研究)[D], Yanshan Daxue 2017
- [11] Zhang zhen 张震, *Analiza artystyczna arii Dies Bildnis ist bezaubernd schön z Die Zauberflöte* (《魔笛》咏叹调《多么美丽的肖像》艺术分析) [D], Qingdao Daxue 2011
- [12] Wang Huitian 王慧甜, *Studium zespołowe w operze mozarta Die Zauberflöte* 莫扎特歌剧《魔笛》中的重唱艺术研究[D], Henan Shifan Daxue 2014
- [13] Wei Jing 韦靖, *Analiza obrazu muzycznego arii Dies Bildnis ist bezaubernd schön w operze Die Zauberflöte*(歌剧《魔笛》中咏叹调《多么美丽的形象》的音乐形象分析)[D], Haerbin Shifan Daxue 2016
- [14] Ye ying 叶莺, *O roli akompaniamentu fortepianowego w próbach operowych do Die Zauberflöte*(论钢琴伴奏在歌剧《魔笛》排练中的作用)[D], Xian Yinyue Xueyuan 2014
- [15] Wang Dan 王丹, *Badania myśli oświeceniowej w twórczości operowej Mozarta* (莫扎特歌剧创作中启蒙主义思想的研究) [D], Yunnan Yishu Xueyuan 2012
- [16] Li Shuai 李帅, *O wpływie „Ruchu Oświeceniowego ” na twórczość muzyczną Mozarta*

- (论“启蒙运动”对莫扎特音乐创作的影响) [D], Dongbei Shifan Daxue 2012
- [17] Wang Gongshan 王公山, *Studium nad myślą integralności konfucjanizmu sprzed Qin* 先秦儒家诚信思想研究[D], Shandong Daxue 2005
- [18] Li Xiang 李翔, *Muzyka wokalna Mozarta jest wykorzystywana do badania nauczania* 莫扎特声乐作品用于教学之探究[D], Neimenggu Daxue 2011
- [19] Han Bo 韩博, *Badania nad stylem artystycznym oper Mozarta i śpiewem klasycznych arii* 莫扎特歌剧的艺术风格及经典唱段的演唱探究[D], Hunan Shifan Daxue 2010
- [20] Shen Wenfang 申文芳, *Badania nad sztuką śpiewu i nauczanie pięciu arii w operze Die Zauberflöte* 歌剧《魔笛》中五首咏叹调的演唱艺术与教学研究[D], Chongqing Shifan Daxue 2015
- [21] Ding Yan 丁炎, *O wkładzie Mozarta w operę i refleksji nad statusem quo opery w naszym kraju* 论莫扎特的歌剧贡献及其对我国歌剧现状的思考[D], Hunan Shifan Daxue 2005
- [22] Man Xinying 满新颖, *Narodziny opery chińskiej* 中国歌剧的诞生[D], Xiamen Daxue 2006
- [23] Ge shaodong 葛少东, *Badania nad kreacją obrazu artystycznego i śpiewem „Lin sheng” w operze Yimengshan* (歌剧《沂蒙山》中“林生”的艺术形象塑造及演唱研究)[D], Yanan Daxue, 2023
- [24] Dai Lidong 戴利东, *Badania nad kreacją postaci i śpiewem opery narodowej Yimengshan i „Linsheng”* (民族歌剧《沂蒙山》“林生”的人物形象塑造和演唱探究)[D], Guangxi Yishu Xueyuan, 2021
- [25] Liu Huarong 刘华荣, *Badania nad konfucjańską myślą edukacyjną* (儒家教化思想研究)[D], Lanzhou Daxue, Lanzhou 2014
- [26] Yang Xi 杨茜, *Analiza i interpretacja zespołu w operze Yimeng Shan* 对歌剧《沂蒙山》中重唱唱段的分析与解读[D], Shanxi Shifan Daxue 2023
- [27] Xu Fenghao 许凤豪, *Kształtowanie obrazu i analiza głównej arii „Lin Sheng” w operze Yimeng Shan* 歌剧《沂蒙山》中“林生”的形象塑造与主要唱段分析[D], Yunnan

- [28] Zhu Yuning 朱昱宁, *Analiza śpiewu Lin Shenga w operze Yimeng Shan* 歌剧《沂蒙山》林生唱段演唱分析[D], Shandong Shifan Daxue 2021
- [29] Li Guifang 李桂芳, *Cechy artystyczne i analiza śpiewu w fragmencie Czekaj na mnie, ukochana z opery narodowej Yimeng Shan* 民族歌剧《沂蒙山》中选段《等着我，亲爱的人》艺术特征与演唱分析[D], Sichuan Shifan Daxue 2021
- [30] Bao Zhenyu 鲍振宇, *Studium sztuki zespołowej w operze Yimeng Shan* 歌剧《沂蒙山》中的重唱艺术研究[D], Shandong Shifan Daxue 2021
- [31] Zhang Yingming 张英明, *Analiza kreacji postaci i głównych fragmentów śpiewu w „Lin Sheng” w Operze Narodowej Yimeng Shan* 民族歌剧《沂蒙山》中“林生”角色塑造及主要唱段分析[D], Haerbin Shifan Daxue 2021
- [32] Yu Jiawei 于佳伟, *Charakterystyka muzyczna i analiza śpiewu arii Lin Shenga Wieczna miłość w operze Yimeng Shan* 歌剧《沂蒙山》中林生的咏叹调《爱永在》的音乐特征和演唱分析[D], Shanghai Shifan Daxue 2020
- [33] Ma Xiangjian 马祥建, *Analiza śpiewu głównej arii Lin Shenga w operze Yimeng Shan* 歌剧《沂蒙山》林生主要唱段的演唱分析[D], Shenyang Shifan Daxue 2022
- [34] Li Lu 李璐, *Analiza wykorzystania zespołu i powiązanych segmentów w Chińskiej Operze Narodowej Yimeng Shan* 中国民族歌剧《沂蒙山》中的重唱运用及相关唱段分析[D], Zhongguo Yinyue Xueyuan 2022
- [35] Lin Kang 林康, *Analiza praktyki śpiewania fragmentów opery Yimeng Shan* 歌剧《沂蒙山》选段的演唱实践分析[D], Yunnan Yishu Xueyuan 2021
- [36] Gao Yidan 高一丹, *Analiza i badania głównych fragmentów śpiewu Hai Tang w operze Yimeng shan* 歌剧《沂蒙山》中海棠的主要唱段演唱分析与研究[D], Yunnan Yishu Xueyuan 2021
- [37] Yu Zichao 于子超, *Analiza roli „Lin Shenga” i śpiewu głównych arii w operze Yimeng Shan* 歌剧《沂蒙山》“林生”角色与主要唱段演唱分析[D], Chongqing Shifan Daxue 2021

- [38] Chen Shuang 陈双, *Stodium akompaniamentu fortepianowego w Operze Narodowej Yimeng Shan* 民族歌剧《沂蒙山》选段的钢琴伴奏研究[D], Shandong Yishu Xueyuan 2020
- [39] Yang Quanhai 杨全海, *Badania nad stylem śpiewu w chińskiej operze narodowej* 中国民族歌剧演唱艺术风格研究[D], Dongbei Shifan Daxue 2020

Załączniki

„Ankieta dotycząca aktualnego wykorzystania arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych”

1. Ankieta dla wykładowców

Dzień dobry! Celem tej ankiety jest zrozumienie faktycznego wykorzystania arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych. Wyniki ankiety posłużą jej Autorowi jedynie jako dane referencyjne potrzebne do napisania pracy dyplomowej. Autor zwraca się do Państwa z serdeczną prośbą o udzielenie prawdziwych informacji oraz podziękowaniami za udział w ankiecie.

1. Czy uważa Pan/Pani, że arie Tamino są potrzebne w kształceniu wokalnym tenorów?

- A. Tak, są potrzebne
- B. Nie, nie są potrzebne

2. Jak często wykorzystuje Pan/Pani arie Tamino (*Dies Bildnis ist bezaubernd schön* i *Wie stark ist nicht dein Zauberton*) podczas kształcenia tenorów?

- A. Bardzo często
- B. Często
- C. Okazjonalnie
- D. Rzadko
- E. Nigdy

3. Które z poniższych kwestii uległy poprawie u Pana/Pani studentów po przerobieniu arii Tamino? (Można zaznaczyć więcej niż jedną odpowiedź)

- A. Poziom wokalny
- B. Umiejętności wykonawcze
- C. Trening wokalny
- D. Poziom estetyczny

4. Na jakich aspektach techniki wokalne skupia się Pan/Pani, ucząc tenorów arii Tamino? (Można zaznaczyć więcej niż jedną odpowiedź)

- A. Kontrola oddechu
- B. Fonetyka języka niemieckiego

C. Spójność głosu

D. Ekspresja i interpretacja emocji

5. Jaką rolę, Pana/Pani zdaniem, odgrywa nauka arii Tamino na poziomie szkolnictwa wyższego?

A. Bardzo dużą

B. Dużą

C. Przeciętną

D. Małą

E. Żadną

2. Ankieta dla studentów

Celem tej ankiety jest zrozumienie faktycznego wykorzystania arii Tamino w nauczaniu muzyki wokalne na chińskich uczelniach wyższych. Wyniki ankiety są anonimowe i posłużą jej Autorowi jedynie jako dane referencyjne potrzebne do napisania pracy dyplomowej. Autor zwraca się do Państwa z serdeczną prośbą o udzielenie prawdziwych informacji oraz z podziękowaniami za udział w ankiecie.

1. Jak często uczyłeś się lub wykonywałeś arie Tamino?

A. Bardzo często

B. Często

C. Okazjonalnie

D. Rzadko

E. Nigdy

2. Jak myślisz, jakie umiejętności rozwinąłeś, ucząc się arii Tamino? (Można zaznaczyć więcej niż jedną odpowiedź)

A. Techniki wokalne

B. Ekspresja sceniczna

C. Fonetyka języka niemieckiego

D. Ekspresja emocjonalna

E. *Legato* i frazowanie

3. Które z poniższych kwestii uległy poprawie po przerobieniu arii Tamino? (Można zaznaczyć więcej niż jedną odpowiedź)

A. Poziom wokalny

B. Umiejętności wykonawcze

C. Trening wokalny

D. Poziom estetyczny

4. Jaką rolę Twoim zdaniem odgrywa nauka arii Tamino na poziomie szkolnictwa wyższego?

A. Dużą

B. Małą

C. Żadną

Podziękowania

Wraz z zakończeniem pisania dysertacji, okres studiów doktoranckich w Polsce również dobiega końca. Czas studiów za granicą w pięknej Polsce zapamiętam na całe życie. Niniejsza praca powstawała stopniowo pod kierunkiem mojego promotora, a ostatecznie stała się podsumowaniem moich osiągnięć akademickich w trakcie studiów doktoranckich.

Przede wszystkim chciałbym serdecznie podziękować mojemu promotorowi, profesorowi Ryszardowi Cieśli, za niezwykle szczegółowe wskazówki dotyczące kierunku moich studiów i pracy dyplomowej. Jego szlachetny charakter, głęboka wiedza, szeroka wizja, wnikliwość i rygorystyczne podejście do nauczania, w połączeniu z pokorą, łagodnością i troską o uczniów, umożliwiły mi podniesienie poziomu zawodowego i umiejętności pisania prac oraz nabranie odwagi, wzbogacenie wiedzy, poszerzenie horyzontów i rozwinięcie sposobu myślenia. Studia pod okiem Profesora wskazały kierunek dla mojej przyszłej pracy badawczej i rozwoju artystycznego, stając się bezcennym bogactwem duchowym, za co chciałabym wyrazić ogromny szacunek i wdzięczność.

Po drugie, chciałbym podziękować mojej akompaniatorce Valentyna Kudriavtseva za zachętę i pomoc podczas moich studiów za granicą.

Na koniec chciałbym podziękować moim rodzicom za bezinteresowne wsparcie w mojej nauce, życiu, aspektach duchowych i materialnych podczas moich studiów za granicą!

Ponadto, serdecznie dziękuję Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina za stworzenie optymalnych warunków, pozwalających mi skupić się tu na nauce i holistycznemu kształceniu. Dziękuję z całego serca wszystkim Profesorom, to dzięki Waszemu zapalowi i pomocy mogłam tutaj wzrastać i rozwijać się.

Na koniec, chciałam zaznaczyć iż ze względu na własne ograniczenia, nie byłam w stanie niektórych tematów potraktować z należytą wnikliwością i kompetencją, które wymagać będą dalszego doskonalenia podczas dalszych badań i pracy. Dlatego też chętnie przyjmę wszelkie uwagi krytyczne ze strony ekspertów.

Zdaję sobie sprawę z tego, iż praca doktorska jest podsumowaniem pewnego etapu nauki, a nie jej końcem. Stanowi ona początek nowej podróży, w którą wkraczam dzięki wsparciu tak szerokiego grona życzliwych mi ludzi.