

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina: sztuka

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Fangcheng Li

**Studium historyczne rozwoju głosu basowego we współczesnej
operze chińskiej**

Opis dzieła artystycznego

Promotor: prof. dr hab. Ryszard Cieśla

Tłumacz: Sebastian Jurgiel

Warszawa 2025

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

Świadomy odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Studium historyczne rozwoju głosu basowego we współczesnej operze chińskiej” 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.....

Wprowadzenie	6
Rozdział 1: Proces rozwoju partii basowych w operze zachodniej	11
1.1 Podział głosów i pojawienie się głosu basowego	11
1.2 Rola głosu basowego w operze przed XIX wiekiem	12
1.2.1 Głos basowy w operze z XVII-XVIII wieku	12
1.2.2 Głos basowy w operze XVIII-XIX wieku	14
1.2.3 Głos basowy w operze na przełomie wieków XIX i XX	17
Rozdział 2: Analiza genezy, rozwoju i charakterystyki twórczej partii basowych w operze chińskiej	20
2.1 Geneza i rozwój twórczości partii basowych w operze chińskiej	20
2.1.1 Bas w pierwszych operach chińskich	20
2.1.2 Partie basowe w operze chińskiej w okresie jej rozwoju	24
2.1.3 Partia basowa w dojrzałym okresie rozwoju opery chińskiej	27
2.2 Analiza charakterystyki partii basowych we współczesnej operze chińskiej	56
2.2.1 Techniczna strona partii basowych	56
2.2.2 Zagadnienia kulturowe partii basowych	57
Rozdział 3: Podział partii basowych w operze europejskiej	60
3.1 Aria króla Filipa „Ella giammai ma'mo” z opery <i>Don Carlo</i> Verdiego	64
3.1.1 Zarys fabuły	64
3.1.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna	65
3.2 Aria księcia Gremina z opery Piotra Czajkowskiego <i>Eugeniusz Oniegin</i>	72
3.2.1 Zarys fabuły	72
3.2.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna	74
3.3 Aria Sarastra „In diesen heil'gen Hallen” z opery Mozarta <i>Die Zauberflöte</i>	82
3.3.1 Zarys fabuły	82
3.3.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna	82
3.4 Aria Zaccarii „Tu sul labbro dei veggenti” z opery Verdiego <i>Nabucco</i>	87
3.4.1 Zarys fabuły	87
3.4.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna	87
3.5 Aria don Basilio „La calunnia e un venticello” z opery Rossiniego <i>Il barbiere di Siviglia</i>	92
3.5.1 Zarys fabuły	92

3.5.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna	92
Rozdział 4: Próba podziału partii basowych we współczesnej operze chińskiej	98
4.1 Basso Cantante – na przykładzie postaci Liu Siye ze współczesnej chińskiej opery <i>Wielbłąd Xiangzi</i> oraz Starszego Pana Zhou ze współczesnej chińskiej opery <i>Kwiat orchidei</i>.	98
4.1.1 Charakterystyka postaci Liu Siye z opery <i>Wielbłąd Xiangzi</i> – arie „Spójrz na tych brudnych wozaków” (瞧这帮臭拉车的) i „Częstowanie gości winem” (请客摆酒)	98
4.1.1.1 Aria Liu Siye „Spójrz na tych brudnych wozaków” (瞧这帮臭拉车的)	98
4.1.1.2 Aria Liu Siye „Częstowanie gości winem” (请客摆酒)	103
4.1.2. Charakterystyczny opis postaci Starszego Pana Zhou w <i>Kwiecie Orchidei</i> – aria „Od tego dnia” (自从那一天)	107
4.1.2.1 Aria Starszego Pana Zhou „Od tego dnia” (自从那一天)	107
4.2 Basso Profondo – na przykładzie postaci Gongsun Chujiu ze współczesnej chińskiej opery <i>Sierota z klanu Zhao</i>	113
4.2.1 Charakterystyka postaci Gongsun Chujiu w duetach „Jakże świeże są te owoce i warzywa” (这些瓜果多么新鲜), „Ogromne życie” (辽阔的生活), „Ona już wie” (她已经知道了)	113
4.2.1.1 Duet Gongsun Chujiu i Mai Shu „Jakże świeże są te owoce i warzywa” (这些瓜果多么新鲜) z opery <i>Sierota z klanu Zhao</i>	113
4.2.1.2 Duet Gongsun Chujiu i Mai Shu „Ogromne życie” (辽阔的生活) z opery <i>Sierota z klanu Zhao</i>	117
4.2.1.3 Duet Gongsun Chujiu i Cheng Yinga „Ona już wie” (她已经知道了) z opery <i>Sierota z klanu Zhao</i>	120
4.3 Basso baritono – na przykładzie partii Zhang Shuiyao we współczesnej operze chińskiej <i>Ballada o Wielkim Kanale</i>	130
4.3.1 Charakterystyka postaci Zhang Shuiyao z <i>Ballady o Wielkim Kanale</i> – aria „Nawet, jeśli się nie zgadzasz, to i tak musisz się zgodzić” (不答应也得答应)	130
4.4 Basso Buffo	136
Rozdział 5: Percepcja artystyczna partii basowych przez chińską publiczność i perspektywy rozwojowe partii basowych w operze chińskiej	137
5.1 Percepcja artystyczna partii basowych przez chińską publiczność	137
5.1.1 Wpływ kultury tradycyjnej na chińską publiczność	137
5.1.2 Chińska publiczność pod wpływem kultury zachodniej	139
5.1.3 Chińska publiczność w kontekście nowoczesnej cywilizacji	141
5.2 Perspektywy rozwojowe partii basowych w operze chińskiej	142

Bibliografia	147
Podziękowania	153
Załącznik	154

Wprowadzenie

Opera, klejnot koronny współczesnych sztuk scenicznych, stanowi jedną z ich najbardziej złożonych form. Obserwując proces jej rozwoju i ewolucji, dochodzimy do wniosku, że opera, jako forma sztuki scenicznej, w okresie od renesansu do rewolucji przemysłowej zachodniego świata przeszła proces doskonalenia formalno-estetycznego, wykształcając poszczególne style.

Wśród wielu chińskich i zagranicznych dzieł operowych, o tematyce poważnej (nie komediowej), najbardziej ekscytującymi dziełami operowymi są często opery tragiczne. Postacie w nich kreowane są nieszczęśliwe, smutne i gniewne, a kończące się tragicznie historie pełne są napięć i konfliktów, wymagających silnej ekspresji muzycznej. W dziedzinie sztuki operowej barwa basu ma możliwość ekspresji uczuć silnych, gwałtownych i heroicznych, wstrząsając sercami słuchaczy dzięki swojemu głębokiemu, mocnemu, ale także, gdy zajdzie potrzeba, miękkiemu brzmieniu. Masywny i nieco tajemniczy charakter może wzbudzać silny rezonans emocjonalny.

Dawniej głos ten był jednak często niedoceniany, zwykle przypadały mu role głupców lub arlekinów, złoczyńców i diabłów.

Z kolei pozytywne postacie basowe były w dawnych operach zazwyczaj ponure i pozbawione życia. W operze włoskiej pierwszej połowy XIX wieku sytuacja uległa jednak zmianie i zaczęto zwracać większą uwagę na role basowe. Zaczęli się wśród nich pojawiać dostojni królowie, bohaterscy generałowie, wybitni arystokraci, ważni urzędnicy dworscy czy duchowni. Postacie te nie tylko zaczęły mieć charakter pozytywny, lecz także często przyporządkowywano im wysoki status społeczny. Te złożone tożsamości społeczne można ogólnie podzielić na cztery typy: jeden to królowie, książęta, i przedstawiciele arystokracji i stanów szlacheckich, drugi to wojskowi dowódcy, generałowie itp., trzeci to przedstawiciele kościoła, wreszcie czwarty – postaci o pewnym prestiżu społecznym i znaczeniu jak np. lekarze. Ze względu na rozwój i zróżnicowanie postaci, nastąpił znaczny postęp w technice ekspresji i kształtowania głosu ról basowych, co przyczyniło się do zapoczątkowania nowego etapu w historii rozwoju tego typu głosu. Celem niniejszej pracy jest poszerzenie analizy rozwoju głosu basowego, gdy idzie o operę chińską w jej nurcie rozwojowym wzorowanym na gatunku zachodnim (tradycyjny chiński teatr muzyczny zwany też operą chińską czy pekińską ma dłuższą tradycję i jest odrębnym gatunkiem sztuki scenicznej). Punktem wyjścia jest percepcja zjawiska w pewnym odniesieniu do historii rozwoju tego głosu w operze zachodniej, gdzie przeprowadzone badania uwzględniają analizę osobowości wybranych

postaci, poprzez konteksty dramaturgiczne, muzyczne i wokalne, w tym kanony wykonawcze. Przyjęta dysertacja może w przyszłości stanowić teoretyczny punkt odniesienia dla wokalistów i przyszłych basów chińskich, ale nie tylko.

Powstanie, rozwój i osiągnięcie dojrzałości przez operę chińską są w dużej mierze, prócz czerpania wzorców z opery zachodniej, wynikiem umiejętnego połączenia jej z chińską kulturą tradycyjną. Tylko w drodze niezliczonych prób i eksperymentów, opera - ta zachodnia forma sztuki - mogła zakorzenić się w glebie kultury chińskiej, a następnie mogła powstać i rozwinąć się nowa, współczesna opera chińska. Tradycyjna kultura chińska jest oczywiście obecna w oryginalnej chińskiej twórczości operowej, w dużej mierze zaspokajając potrzebę poczucia przynależności kulturowej twórców i rodzimych odbiorców, sprawiając, że opera - ta powstała na Zachodzie forma sceniczna - mogła zakorzenić się w Chinach i dać początek rozwojowi nowej opery chińskiej. Dziś historia rozwoju opery chińskiej trwa już sto lat. W ciągu tego okresu chińska twórczość operowa oraz sztuka wykonawcza dojrzały i rozwinęły się zarówno pod względem poziomu artystycznego, jak i wykonawstwa scenicznego, zdobywając coraz szerszą publiczność.

Obecnie definicja opery chińskiej jest w trakcie rewizji i udoskonalania, i dopiero w ostatnich latach stopniowo ukształtowała się względnie stabilna jej koncepcja. Jej specyficzne techniki twórcze, wokalne i aktorskie były stale rozwijane i udoskonalane, stopniowo tworząc zwarty system. W odróżnieniu od opery zachodniej, w toku rozwoju opery chińskiej, w wielu kluczowych momentach, głosy średnie i niskie rozwijały się stosunkowo słabiej i dopiero w ciągu ostatnich trzech dekad zaczęto zwracać na nie większą uwagę. Autor uważa, że zjawisko to ma przyczyny historyczne – patrząc wstecz na tradycję chińskiej sztuki śpiewu, czy to pieśni ludowe, opery, sztuki ludowe itp., wszystko to jest sztuką i umiejętnościami głosów o wysokiej tessiturze. W muzyce tradycyjnej różnych chińskich narodowości, prawie zawsze głos „wysoki” i „jasny” stanowi uniwersalny standard estetyczny.

Zauważając odmienną sytuację w operze zachodniej podjęto dyskusję na temat podziału ról i głosów w operze chińskiej i z czasem bas zaczął zdobywać sobie coraz większe zainteresowanie. W konsekwencji pojawiła się również twórczość, w której bas gra główne role. Autor, sam dysponując basem, jest żywo zainteresowany tą tematyką. Treścią niniejszej pracy doktorskiej jest właśnie, jak wspomniano wcześniej, badanie i analiza ról basowych w operze chińskiej, punktem zaś wyjścia jest tu historia rozwoju basu w operze chińskiej. oraz podsumowanie problemów występujących w chińskiej twórczości operowej celem przyczynienia się do jej dalszego rozwoju.

Status badań

W trosce o rzetelność pracy doktorskiej, Autor dysertacji dokonał przeglądu szeregu pozycji w naukowej literaturze chińskiej i zagranicznej, w tym prac magisterskich i doktorskich oraz artykułów w czasopismach.

Rozwojowi partii wokalnych poświęcone są takie prace, jak „Analiza przyczyn niedostatecznego rozwoju partii głosów niskich w narodowej chińskiej muzyce wokalne”¹ Song Ronga, wyjaśniająca problem niedostatecznego rozwoju partii głosów niskich w narodowej chińskiej muzyce wokalne w aspekcie spersonalizowanej estetyki muzycznej oraz wpływu charakterystyki języka chińskiego. Inne poświęcone są barytonowi w chińskiej operze, jak np. praca magisterska Li Yifana „Zastosowanie barytonu w operze chińskiej”², w oparciu o analizę cech charakterystycznych barytonu w chińskiej twórczości operowej, omawia zastosowanie barytonu w operze chińskiej i związaną z nim praktykę śpiewu. Istnieją też studia poświęcone chińskim barytonom z różnych okresów historycznych, takie jak praca doktorska Fu Hai „Wykonawstwo i studium barytonu chińskiego”³, której autor, poprzez studium słynnego chińskiego basu Wen Kezhenga i słynnych barytonów Liu Bingyi i Liao Changyonga, dokonuje podsumowania ich cech stylistycznych i osobowości artystycznych, oraz poszukuje cech wspólnych. Istnieje również praca doktorska Dong Yonghenga, „Analiza porównawcza partii bas-barytonowych w operach chińskich i zachodnich, na przykładzie wybranych partii”⁴ która zawiera ogólne porównanie *Basso Baritono* w operach chińskich i zachodnich. Dokonano ogólnego porównania partii wokalnych. Do analizy wybrano reprezentatywne partie głosu *Basso Baritono* w operach chińskich i zachodnich, a także przeprowadzono dogłębną dyskusję teoretyczną z perspektywy analizy kompozycji. Są też prace poświęcone wybranym aspektom partii basowych, jak „Wybrane problemy określania partii basowych”⁵ Younga Bide, który na przykładach kilku słynnych arii dokonuje analizy cech charakterystycznych różnych rodzajów basu. Są też prace poświęcone podziałowi głosów operowych, takie jak „Krótkie wprowadzenie do podziału głosów w operze”⁶ Li

¹ Song Rong: *Analiza przyczyn niedostatecznego rozwoju partii głosów niskich w narodowej chińskiej muzyce wokalne* (我国民族声乐中低音声部发展不充分的原因探析) [J], Journal of Nanjing University of the Arts, 2020 (01) s. 127-129.

² Li Yifan: *Zastosowanie barytonu w operze chińskiej* (男中音声部在中国歌剧中的运用) [D], Xi'an Conservatory of Music, 2022.

³ Fu Hai: *Wykonawstwo i studium barytonu chińskiego* (中国声乐男中音声部演唱和研究) [D], China Conservatory of Music, 2020.

⁴ Dong Yongheng: *Analiza porównawcza partii bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej, na przykładzie wybranych partii* [D], UMFC, 2022.

⁵ Yang Bide: *Kilka kwestii dotyczących określania głosu basowego* (关于确定男低音声部的几个问题) [J], Journal of the PLA Academy of Arts, 2000 (2), s. 72-75.

⁶ Li Xiaoling: *Krótką charakterystyka podziału głosów w operze* (略述歌剧中声部的划分) [J], Drama Home,

Xiaolinga, będące kompletnym i wyczerpującym wprowadzeniem do systemu podziału głosów w wykonawstwie operowym zgodnie z ich barwą dźwięku i charakterystyką. Autor podaje również przykłady ilustrujące ich specyficzne zastosowanie w przedstawieniach operowych. Istnieją opracowania dotyczące miejsca i rozwoju głosów średnich i niskich w chińskiej muzyce wokalne, takie jak artykuł Ma Zixinga „Miejsce i rozwój głosów średnich i niskich w narodowej muzyce wokalne”.⁷

Podsumowując ten częściowy przegląd istniejących opracowań, w rozwoju chińskiej muzyki wokalne, zarówno tej operowej, jak i tej tradycyjnej, narodowej, przeprowadzono liczne badania nad rozwojem męskich głosów średnich i niskich. Jest jednak niewiele opracowań poświęconych partiom basowym w operze chińskiej, Autor nie znalazł również, poza dysertacją doktorską Yongheng Dong’a, badań nad historią rozwoju partii basowych w operze chińskiej. W niniejszej pracy Autor opíše historię rozwoju partii basowej w operze chińskiej na przykładach oper współczesnych *Sierota Rodziny Zhao*, *Wielbłąd Xiangzi*, *Kwiat orchidei* i *Ballada o Wielkim Kanale*, badając historię rozwoju basu we współczesnej operze chińskiej, przyjmując za punkt wyjścia genezę i proces rozwojowy partii basowych w operze chińskiej, w odniesieniu do podziału partii basowych w operze europejskiej, a także wykonawców reprezentatywnych dla poszczególnych okresów. Autor zamierza spojrzeć na silne i słabe strony współczesnej chińskiej opery w różnych aspektach, analizując ich przyczyny. Autor chciałby tu wyrazić nadzieję, że planowane przez niego badania przyczynią się do systematyzacji wiedzy na temat obecnego kierunku rozwoju chińskiej twórczości operowej, jak również do intensyfikacji jej dalszego rozwoju, tak aby chińska publiczność mogła naprawdę zrozumieć operę, poznać jej prawdziwe oblicze oraz treść i w sposób pełniejszy cieszyć jej pięknem, a także by opera stała się częścią codziennego życia większej ilości jego rodaków.

Metody badawcze:

Metoda analizy literatury: gromadzenie, przetwarzanie i analiza materiałów i danych literaturowych, zarówno opracowań chińskich, jak i zagranicznych, celem znalezienia w nich jak największej ilości praktycznych informacji na temat obecnych osiągnięć i istniejących problemów. Studium zgromadzonej literatury, skoncentrowane na faktach i materiałach źródłowych, celem pozyskania jak największej ilości zawartych w nich informacji do przeprowadzenia szczegółowej analizy i wyciągnięcia wniosków.

2015 (20) s. 14-15.

⁷ Ma Zixing: *Miejsce i rozwój głosów średnich i niskich w chińskiej muzyce wokalne* (中低声部在民族声乐中的定位与发展) [J], Journal of Shenyang Conservatory of Music, 1998 (03) s. 57-58.

Metody pokrewne w krytyce muzycznej: takie jak metody porównawcze, metody asocjacyjne itp.

Rozdział 1: Proces rozwoju partii basowych w operze zachodniej

1.1 Podział głosów i pojawienie się głosu basowego

Od momentu powstania sztuka operowa ewoluowała na przestrzeni wieków, co zaowocowało bogatą i różnorodną gamą form ekspresji i podziałów ról. Głos basowy jako jedna z ważnych partii wokalnych, odegrał wiele kluczowych ról w rozwoju opery. Od autorytatywnych postaci wczesnej opery barokowej, przez złożone role okresu romantyzmu, po psychologiczną głębię współczesnej opery, rodzaje ról i ekspresji głosu basowego wciąż ewoluują i różnicują się.

„Średniowieczny śpiew chorałowy w Kościele przez wiele lat był uroczystym, monotonnym chorałem śpiewanym w muzyce monofonicznej. Około IX wieku pojawiły się pierwsze dwugłosowe chorały, zwane *Organum*, ze stałą melodią *Cantus Gregorianus*, Nowy głos jest dodawany poniżej niego, a oba tworzą równoległą czwartą lub równoległą piątą progresję. Możliwe jest również rozpoczęcie od zgodnego tonu i stopniowe rozdzielanie się do czwartego stopnia, ostatecznie powracając do zgodnego stopnia.”⁸

„W XII wieku pojawił się *Discant*, nadal wykorzystujący *Cantus Gregorianus* jako stałą tonację, ale z dwoma głosami powyżej, oddalonymi od siebie o oktawę lub kwintę i odwrotną progresją między głosami. (w praktyce discantus opierał się na ruchu równoległym lub przeciwnym, a interwały mogły się zmieniać w zależności od stylu i epoki.) Dwa górne głosy, sopran i alt, są śpiewane przez młodzieńców lub mężczyzn śpiewających falsetem, podczas gdy dolny głos o stałym tonie nazywa się Tenore, co po łacinie oznacza „zachować”, co oznacza utrzymanie melodii chorału, i jest śpiewany przez dorosłych mężczyzn. (tenore utrzymywał melodię *cantus firmus*, pełniąc funkcję podstawy dla pozostałych głosów kontrapunktycznych). Ponieważ dwa górne głosy są słabsze pod względem głośności, chociaż mają wyższy zakres, nie mogą pokryć głośności głosu tenorowego i głównej melodii. Tak więc ten trzyczęściowy śpiew chóralny jest nadal oparty na chorałach, z dwoma głosami jako ozdobnym śpiewem chorałowym. W XIII wieku Leonin, francuski kompozytor Notre Dame de Paris, zreformował go ponownie i użył żywej melodii z większą ilością nut (już nie w formie jednej nuty do jednej liryki) w wysokim głosie, tak że głos „sopranowy” stał się głównym głosem melodycznym, a stałe chorały straciły swoją pierwotną rolę głównej melodii. W ten sposób stały ton pieśni traci swoją pierwotną rolę melodyczną i zostaje zredukowany do prostego akompaniującego głosu basowego. Złamało to wielowiekowy monopol chorału na melodię chóralną i dało chórowi prawo do tworzenia swobodnych melodii, co sprawiło, że chór był żywy i płynny. W tym samym

⁸ Guan Jinyi: *Historia zachodniej sztuki wokalne* (西方声乐艺术史) [M], People's Music Publishing House, 2005 s.28.

czasie kontrapunkt zaczął pozwalać na stosowanie równoległych progresji w tercjach i sekstach, a podłoże akustyczne stało się nieco pełniejsze.”⁹

Basso w oryginalnym języku oznacza „niski” lub „bazowy”. Partia ta nie istniała we wczesnej muzyce chóralnej aż do drugiej połowy XV wieku, kiedy to została wprowadzona przez północnoeuropejską szkołę L'école franco-flamande. W dziełach kompozytora Guillaume Du Fay, pisanie czteroczęściowych chorałów stało się podstawową zasadą, a zakres chóralny został jeszcze bardziej rozszerzony. Kompozytorzy szkoły franko-flamandzkiej, tacy jak Guillaume Du Fay, Johannes Ockeghem i Josquin des Prez, znacząco wpłynęli na rozwój wielogłosowości. Wprowadzili rozbudowany, czterogłosowy układ wokalny (sopran, alt, tenor, bas), który stał się podstawą późniejszej harmonii zachodnioeuropejskiej. Szkoła franko-flamandzka odegrała kluczową rolę w rozwoju głosu basowego poprzez rozwój technik kontrapunktycznych oraz traktowanie basu jako fundamentu harmonicznego w muzyce chóralnej, co miało istotny wpływ na późniejszy rozwój harmonii tonalnej.

Po pojawieniu się głosu basowego, wraz z szybkim rozwojem muzyki polifonicznej, bas zaczął śpiewać monotonne, akustycznie małe, proste harmoniczne nuty bazowe, rozwinięte w głośny efekt akustyczny, w kontrapunkcie niezależnej i ważnej partii głosowej. Wraz z rozwojem polifonii pojawiły się trzy formalne męskie partie głosowe w śpiewie chóralnym: bas, tenor i wyższy tenor. Przed pojawieniem się głosu basowego, tenor był używany jako głos basowy (śpiewając monotonne melodie chóralne jako główny głos). Dopiero po pojawieniu się basu tenor przestawił się na śpiewanie głosem wewnętrznym. W tym momencie czteroczęściowy system harmonii w drugiej połowie XV wieku w sztuce chóralnej został ukończony, co położyło podwaliny pod późniejszy rozwój czteroczęściowego systemu harmonii opartego na nowej muzyce klawiszowej.

1.2 Rola głosu basowego w operze przed XIX wiekiem

1.2.1 Głos basowy w operze z XVII-XVIII wieku

Pojawienie się śpiewaka kastrata w XVII wieku zdominowało na ponad 100 lat erę opery seria, znanej również jako opera, której tematyka była historyczna, mitologiczna i legendarna, i która opierała się na uroczystym stylu, a występ śpiewaka kastrata był jeszcze bardziej charakterystyczny. Ze względu na nacisk na krzykliwe fragmenty efektownego śpiewu we

⁹ Guan Jinyi: *Historia zachodniej sztuki wokalne* (西方声乐艺术史) [M], People's Music Publishing House, 2005 s.29.

wczesnych operach i preferowanie przez publiczność głosów sopranowych w tym okresie, kastraci, sopran i tenory falsetowe były bardziej preferowane przez publiczność niż basy. „Główne role męskie i żeńskie w operze były zasadniczo grane przez śpiewaków eunuchów. Śpiewacy eunuchowie zdominowali scenę operową na pewien czas, pojawiło się kilku tenorów, którzy z nimi konkurowali, ale nadal nie mogli unieważnić statusu śpiewaków eunuchów. Kobiety-śpiewaczki ze względu na stare zasady religijne na scenie są trudne do zdobycia przyczółka, ale ten okres opery nie jest całkowicie bez śladu kobiet-wykonawców, mają mniej lub więcej ról, ale także odgrywają drugorzędną pozycję, śpiewacy kastraci stali się absolutnym bohaterem opery w tym okresie.”¹⁰

William James Henderson wspomina: „To niemal pierwsze prawo opery, że w czasach Händla najważniejszym śpiewakiem płci męskiej (pierwszy główny śpiewak płci męskiej) [*primo uomo*] powinien być sopran (a raczej kastrat). Drugim najważniejszym śpiewakiem [*secondo uomo*] był również kastrat tylko o niższej skali, a trzecim dopiero tenor. Gdy pojawia się czwarty mężczyzna, jest on zazwyczaj basem.”¹¹ Popularność poszczególnych głosów i ról wydaje się być ściśle związana z zasięgiem, co spowodowało, że głos basowy przez długi czas pozostawał niedoceniany. Podsumowując pierwszy żywiołowy okres rozwoju gatunku operowego należy podkreślić, iż pojawienie się śpiewaka kastrata w XVII wieku zdominowało na ponad 100 lat erę opery seria, znanej również jako opera, której tematyka była historyczna, mitologiczna i legendarna, i która opierała się na uroczystym stylu, a występ śpiewaka kastrata był jeszcze bardziej charakterystyczny. Śpiewacy kastraci, dzięki swojej niezwyklej rozpiętości wokalne i zdolności do długiego frazowania, przyczynili się do rozwoju zaawansowanych technik wokalnych, takich jak koloratura, tryle oraz szybkie pasaże, które stały się centralnym elementem estetyki opery barokowej.

W XVII-wiecznej operze basy były powszechnie obsadzane w podrzędnych rolach, a w 1702 roku Benedetto Marcello, w swoim eseju „Il teatro alla moda” (Teatr popularny), potępił sytuację śpiewaków kastratów w tym okresie: „Główne role były zwykle przypisywane śpiewakom kastratom, podczas gdy tenorzy i basy byli obsadzani jedynie w rolach drugoplanowych, takich jak kapitanowie ochrony i listonosze. tenorzy i basy otrzymywali jedynie role drugoplanowe jako kapitanowie ochrony, listonosze i tym podobne”¹². Choć pełne ironii, było to powszechne zjawisko w tamtych czasach, sytuacja, która trwała aż do XVIII wieku.

Sytuacja ta uległa poprawie w okresie późnego baroku, który jest ogólnie określany jako

¹⁰ Kang Shuai 亢帅: *Eksploracja morfologiczna i analiza śpiewu głosu barytonowego w Juliuszu Cezarze Haendla (亨德尔歌剧《凯撒大帝》中男中音声部的形态探究与演唱分析)* [D], Konserwatorium Muzyczne Xi'an, 2023, s.5.

¹¹ W. J. Henderson: *Early History of Singing*[M], Longmans, Green and Co, Press, 1921 s.175-176.

¹² Paul -Henry Long [USA]; tłumaczenie Ma Yanyan: *Muzykologia i wykonanie muzyki* [M], Chongqing, Southwest Normal University Press, 2017, s.298.

okres między 1690-1750, ostatnia faza okresu baroku, podczas której pojawili się muzycy tacy jak Händel i Bach, którzy przenieśli muzykę barokową na nowy poziom. To również w tym okresie głos basowy zaczął być nasycany symbolami monarchicznej i boskiej władzy; rola dzielnego generała, majestatycznego króla i boga niebios były rolami, które wydawały się być nierozdzielnie związane z głosem basowym, co widać w operach Händla¹³. Takich jak Claudio, zarozumiały, zadufany i nieco śmieszny cesarz Rzymu w operze Handla *Agrippina* czy Araspe, despotyczny król Cypru w *Tolomeo*.

Niektóre role basowe w operach Händla (Tabela I):

operowy	data premiery	rola	persona	Typ głosu
„Almira”	1705.01.08	Raymondo	Król z Mauretanii	bas
„Agrippina”	1709.12.26	Claudio	Cesarz	bas
„Silla”	1713.06.02	Il Dio	Bóg Mars	bas
„Muzio Scevola”	1721.04.15	Porsena	Król Etrurii	bas
„Ricardo Primo”	1727.11.11	Isacio	Gubernator Cypru	bas
„Tolomeo”	1728.04.30	Araspe	Król Cypru	bas
„Poro”	1731.02.02	Timagene	Generał Aleksandra	bas
„Semele”	1744.02.10	Cadmus	Król Teb	bas

Tabela 1

Nietrudno zauważyć, że w porównaniu z ich wcześniejszą nieobecnością w operze, basy w operach Händla nabrały nowego wyglądu i chociaż ich status wciąż nie był tak wysoki, jak w przypadku głównych ról, to w rzeczywistości znacznie wzrósł. Pojawiali się zatem w operach Händla z dużą częstotliwością, a wiele z nich było o istotnym ciężarze gatunkowym.

1.2.2 Głos basowy w operze XVIII-XIX wieku

Treść opery zaczęła się zmieniać w okresie klasycznym (1750-1830). Było to spowodowane ruchem społecznym znanym jako Oświecenie, z mniej złożonymi formami muzycznymi i bardziej realistycznymi fabułami, a także reakcją na nadmierne występy wokalne.

Wolfgang Amadeusz Mozart był jednym z najważniejszych kompozytorów okresu klasycznego, a jego wykorzystanie różnych głosów w kompozycjach operowych osiągnęło wysoki poziom artystyczny. W szczególności jego przedstawienie roli basa nie tylko

¹³ Kang Shuai 亢帅: *Eksploracja morfologiczna i analiza śpiewu głosu barytonowego w Juliuszu Cezarze Haendla* (亨德尔歌剧《凯撒大帝》中男中音声部的形态探究与演唱分析) [D], Konserwatorium Muzyczne Xi'an, 2023, s.6.

wzbogaca dramaturgię opery, ale także demonstruje jego wybitny talent muzyczny. Role basowe zajmują ważne miejsce w jego operach, a poprzez te role Mozart demonstruje swój wgląd w złożoność ludzkiej natury, a także swoją innowacyjność w ekspresji muzycznej. Mozart zróżnicował role basowe w swoich operach, od komedii do tragedii, od ról drugoplanowych do pierwszoplanowych, a dzięki bogatemu językowi muzycznemu i doskonałej charakteryzacji nadał rolom basowym bezprecedensowe znaczenie w swoich operach.

Większość wczesnych dzieł operowych Mozarta była pod wpływem włoskiego stylu operowego, a role basowe w tych dziełach zwykle pełniły role drugoplanowe i były głównie odpowiedzialne za posuwanie fabuły do przodu lub zapewnianie dramatycznego kontrastu¹⁴. Na przykład w *La finta giardiniera*, (1775) rola basu nie zajmuje ważnego miejsca i jest zazwyczaj prostym środkiem narracyjnym. Jednak nawet w tych wczesnych utworach Mozart wykazuje się wnikliwą znajomością roli głosu basowego. W *La finta giardiniera*, aria basowego głosu Nardo, choć krótka, ujawnia komediowy talent i cechy osobowości postaci¹⁵. Wraz z rozwojem kompozycji Mozarta jego rola partie basowe stawały się coraz bardziej złożone i zróżnicowane. W *Die Entführung aus dem Serail* (1782) Osmin jest komicznym złoczyńcą, zarówno groźnym, jak i komicznym. Jego aria „Solche hergelaufne Laffen” pokazuje gniew i nienawiść, podczas gdy inne części arii pokazują jego głupotę i komizm. Ta złożoność wymaga nie tylko głębokiego basowego głosu, ale także doskonałych zdolności aktorskich.

W szczytowym okresie twórczości Mozart skomponował kilka klasycznych oper, w których rola basa nie tylko zajmuje ważne miejsce w strukturze dramatu, ale także ukazuje głębokie człowieczeństwo i bogate warstwy emocjonalne. W *Le nozze di Figaro* (1786), Bartolo jest komiczną rolą basową, którego gniewna aria „La vendetta” i komiczne momenty teatralne odzwierciedlają wszechstronność i złożoność roli. Z kolei w *Don Giovanni*, Il Commendatore jest postacią z nadprzyrodzonymi podtekstami, a jego sceny muzyczne są podniosłe i makabryczne, zwłaszcza w scenie na cmentarzu i końcowej scenie kary, fragmentach, które wymagają od śpiewaka basowego dużej ekspresji dramatycznej. W *Die Zauberflöte* (1791) Sarastro reprezentuje symbol szlachetności i mądrości, a jego arie „O Isis und Osiris” i „In diesen heil'gen Hallen” są spokojne i dostojne, demonstrując głębię i majestat głosu basowego¹⁶. Głęboki basowy głos Sarastra i wysublimowany portret

¹⁴ Julian Rushton: *Mozart*[M], Oxford University Press, 2006, s.45-48.

¹⁵ Daniel Heartz: *Mozart's Operas*[M], Berkeley: University of California Press, 1990, s.123-130.

¹⁶ David Cairns: *Mozart and His Operas*[M], Penguin, 2007, s.165-170.

wzbudziły w publiczności poczucie podziwu, a jego tolerancja i mądrość żywo rezonowały z akceptującą percepcją widzów. Dzięki Sarastro publiczność nie tylko doświadcza dramatycznego konfliktu fabuły opery, ale także zostaje oświecona o znaczeniu rozumu i mądrego przewodnictwa. Rola ta uosabia eksplorację muzycznej głębi basu przez Mozarta.

Poprzez te role Mozart pokazał, że bas może grać nie tylko poważne role w operze, ale także role z poczuciem humoru, czy też bardziej skomplikowane charakterologicznie. Ta muzyczna innowacja nie tylko wzbogaciła ekspresję roli basa, ale także promowała rozwój sztuki operowej. Podsumowując, wpływ Mozarta na rozwój sztuki operowej jest nieoceniony. Jego innowacyjne podejście do ról basowych, obejmujące zarówno komiczne, dramatyczne, jak i filozoficzne postacie, poszerzyło możliwości wyrazu w operze klasycznej. Dzięki mistrzowskiemu połączeniu dramaturgii i zaawansowanego języka muzycznego, Mozart ustanowił nowy standard dla przyszłych kompozytorów operowych, inspirując pokolenia twórców i wykonawców.

Okres romantyzmu (ok. 1810-1900) to niezwykle ważny etap w historii muzyki zachodniej. Okres romantyzmu był epoką, która koncentrowała się na ekspresji emocjonalnej, indywidualności i naturalnym pięknie. Kompozytorzy zaczęli zrywać ze ścisłymi normami formalnymi okresu klasycznego i dążyli do swobodniejszego i bardziej zróżnicowanego stylu kompozycji. W dziedzinie opery dzieła okresu romantyzmu często opierały się na legendach, wydarzeniach historycznych i elementach nadprzyrodzonych, a świat wewnętrzny i konflikty emocjonalne bohaterów stały się w centrum uwagi¹⁷. W tym okresie forma i treść opery uległy głębokim zmianom, a miejsce i rola basu w operze ewoluowały.

W okresie romantyzmu role basów stały się znacznie bardziej dramatyczne, a ich rodzaje również stały się bardziej zróżnicowane. Nie byli już tylko postaciami drugoplanowymi lub złoczyńcami, ale często głównymi postaciami o złożonych osobowościach i głębokich emocjach, od majestatycznych królów i przywódców po czułych ojców i tragicznych bohaterów, podczas gdy bas był również często widywany w dziełach komediowych, zwykle w slapstickowych i humorystycznych rolach. W operze *Don Carlo* (1867) Giuseppe Verdiego rola Filippo II jest złożona i pełna wewnętrznych konfliktów. W „Ella giammai m'amò” Filippo II wyraża swoje wątpliwości i niepokój związany z relacjami między żoną i synem. Verdi ukazuje wewnętrzną samotność i rozpacz bohatera poprzez głęboką melodię i mroczne harmonie, które sprawiają, że Filip II jest jedną z najbardziej dramatycznych ról basowych w historii opery¹⁸. Opery Richarda Wagnera również zawierają wiele ważnych ról basowych.

¹⁷ Charles Rosen: *The Romantic Generation*[M], Harvard University Press, 1995, s.15-20.

¹⁸ Charles Osborne: *The operas of Verdi*[M], Da Capo Press, 1977, s.364-365.

Na przykład w *Pierścieniu Nibelungów* Wotan jest jedną z głównych postaci w całej historii. Jego rola jest pełna złożoności walki o władzę, obowiązków rodzinnych i osobistych poświęceń. Jego arie są pełne majestatu i głębokich przemyśleń, ukazując złożone wewnętrzne działanie postaci i splątanie jego przeznaczenia¹⁹. *Il Barbiere di Siviglia* (1816) to jedna z najbardziej znanych oper komicznych Rossiniego, w której basy Bartolo i Basilio wykazują się znaczącymi innowacjami muzycznymi i dramatycznymi. Bartolo próbuje zapobiec związkowi bohaterki Rosiny z hrabią Almadivą. Rossini doskonale portretuje muzycznie te zabiegi, poprzez arię doktora Bartolo „A un dottor della mia sorte”, która pokazuje wybryki i zarozumiałość postaci. Ten utwór muzyczny jest pełen szybkich przebiegów, które pokazują komiczny charakter postaci.²⁰ Basowa aria Basilio „La calunnia è un venticello” to kolejny z ważnych muzycznie (choć właściwie cała opera skrzy się wirtuozerią kunsztu kompozytorskiego Mistrza z Pesaro) punktów opery. To niezwykle sugestywny, muzyczny obraz rozprzestrzeniającej się plotki poprzez coraz bardziej dynamiczne zmiany i złożone linie melodyczne co dodaje dramatyzmu tej roli²¹.

1.2.3 Głos basowy w operze na przełomie wieków XIX i XX.

Verismo Opera to dominujący styl operowy z końca XIX i początku XX wieku, który był reakcją na romantyzm i tradycyjną operę tamtych czasów. Podkreślając realizm i naturalizm, eksplorował kwestie społeczne i ludzką naturę, pokazując życie i emocje zwykłych ludzi.

Realistyczna opera przedstawia biedne życie zwykłych ludzi, często z niskich warstw społecznych, stara się realistycznie odtworzyć rzeczywistość ich kondycji życiowej, odsłonić ciemną stronę ówczesnej struktury społecznej. Role basowe w operach realistycznych, podobnie jak inne typy głosów, mają zwykle złożone osobowości i targają nimi silne emocje, gdy stają w obliczu wszelkiego rodzaju prawdziwych problemów i dylematów moralnych.

Giacomo Puccini jest czołowym przedstawicielem werystycznego stylu operowego, a jego dzieła znane są zarówno z doskonałej umiejętności kreacji subtelnych odcieni emocjonalnych jak i pełnych dramatyzmu struktur muzycznych. Choć postrzegany przede wszystkim jako wybitny twórca kobiecych postaci, przecież w jego operach role basowe również odgrywają istotną dramaturgicznie rolę, ukazując bogactwo emocji i złożoność charakteru. Np. w *Tosce*, Cesare Angelotti jest zbiegłym więźniem politycznym, którego

¹⁹ Barry Millington: *Wagner*[M], Princeton University Press, 1992, s.191-222.

²⁰ Senici, Emanuele: *The Cambridge Companion to Rossini*[M] Cambridge University Press, 2004, s.159-174.

²¹ Senici, Emanuele: *The Cambridge Companion to Rossini*[M] Cambridge University Press, 2004, s.159-174.

ucieczka otwiera całą historię. Muzyka kreująca postać Angelottiego jest pełna napięcia odzwierciedlając zarówno kontekst dramaturgiczny jak i stan emocjonalny postaci. Pomimo jego krótkiego pojawienia się w sztuce, jego postać odgrywa w tym momencie kluczową rolę w rozwoju fabuły²². W *Madama Butterfly* wuj Cio-Cio-San, Bonze, buddyjski mnich, gniewnie ekskomunikuje Cio-Cio-San, gdy odkrywa, że przeszła ona na chrześcijaństwo, aby poślubić Pinkertona. Postać Bonze symbolizuje siłę tradycyjnej kultury i jej opór przed zmianami. Struktura muzyczna opisująca postać jest surowa i autorytatywna, podkreślając tematy konfliktów rodzinnych i kulturowych²³. W *Cyganerii* Colline jest filozofem i przyjacielem Rodolfo oraz innych członków bohemy. Jego postać znana jest ze swojej lojalności i przywiązania, czego wyraz odnajdujemy w arii „Vecchia zimarra”. Aria Colline'a wyraża jego głębokie uczucia przyjaźni i poświęcenia dla swoich przyjaciół, dodając emocjonalnej głębi operze²⁴. Obecność Colline'a sprawia, że opera jest czymś więcej niż zwykłą historią miłosną. Jego status filozofa nadaje dziełu głębię myśli, która pozwala publiczności zrozumieć sytuację i emocje bohatera z różnych perspektyw. Aria, choć krótka, jest skoncentrowanym wybuchem emocji bohatera, wyrażającym jego bezradność w rozpaczliwej sytuacji i głęboką miłość do przyjaciół wraz z gotowością do poświęcenia. W odbiorze scena wywołuje łzy wzruszenia, przekształcając Colline'a z filozofa w bohatera czynu. Timur jest z kolei ważną postacią w *Turandot*. To obalony król Tartaru i ojciec Calafa, postać tragiczna a partia wokalna i towarzysząca jej struktura muzyczna odzwierciedla głębokie poczucie żalu i ojcowskiej miłości. Jako niewidomy i wygnany człowiek reprezentuje chwałę przeszłości i cierpienie teraźniejszości²⁵. W jednoaktówce *Gianni Schicchi* Simone jest jednym z krewnych zmarłego Buoso Donatiego. Chociaż postać Simone nie odgrywa głównej roli w sztuce, jest on zaangażowany w komediowy wątek rewizji testamentu. Postacie Simone i innych krewnych ujawniają ludzką chciwość i hipokryzję oraz krytykują zjawiska społeczne poprzez humor²⁶.

Znacząca ewolucja głosu basowego w zachodniej operze w XX i XXI wieku odzwierciedla szeroki zakres zmian w gatunku operowym. Od psychologicznej głębi realizmu i modernistycznych eksperymentów, po innowacyjne podejście minimalistycznej i współczesnej opery, rola głosu basowego nadal stanowi wyzwanie i poszerza możliwości

²² Ashbrook, William: *The Operas of Puccini*[M], Cornell University Press, 1985, s.237-239.

²³ Ashbrook, William: *The Operas of Puccini*[M], Cornell University Press, 1985, s.240.

²⁴ Osborne, Charles: *The Complete Operas of Puccini*[M], Da Capo Press, 1982, s.88-91.

²⁵ Carner, Mosco: *Puccini: A Critical Biography*[M], Gerald Duckworth & Co Ltd, 1958, s.434-435.

²⁶ Ashbrook, William: *The Operas of Puccini*[M], Cornell University Press, 1985, s.251-253.

ekspresyjne śpiewaka, np. drugoplanowa basowa partia gen. Leslie Groves'a w operze *Doctor Atomic* Johna Adamsa czy bas-barytonowa rola pierwszego oficera w innej jego operze *The Death of Klinghoffer*. W operze, która obejmuje różne wpływy kulturowe i współczesne tematy, bas uzyskał zatem status ważności równy innym gatunkom głosów w przekazywaniu głębi i złożoności ludzkiego doświadczenia. Role basowe przeszły transformację od ról drugoplanowych do centralnych postaci na przestrzeni opery. Nie tylko prezentują głęboki i majestatyczny ton muzyczny, ale także odgrywają kluczową rolę w fabule. Wraz z rozwojem sztuki operowej, dramatyczna i emocjonalna ekspresja ról basowych została znacznie wzbogacona i ulepszona, wnosząc istotny wkład w różnorodność i głębię opery.

Rozdział 2: Analiza genezy, rozwoju i charakterystyki twórczej partii basowych w operze chińskiej

2.1 Geneza i rozwój twórczości partii basowych w operze chińskiej

2.1.1 Bas w pierwszych operach chińskich

Opera jako forma artystyczna przybyła do Chin z zagranicy, po czym przeszła przez kilka etapów rozwoju, zanim nastąpiło jej pełne połączenie z lokalną tradycją i wykształcenie prawdziwej opery chińskiej. Obecnie definicja opery chińskiej jest w trakcie rewizji i udoskonalania. Dopiero w ostatnich latach stopniowo ukształtowała się względnie stabilna jej koncepcja. Jej specyficzne techniki twórcze, wokalne i aktorskie były stale rozwijane i udoskonalane, stopniowo tworząc zwarty system. W tej sytuacji podjęto dyskusję na temat podziału ról i głosów w operze chińskiej. W przeciwieństwie do opery zachodniej, w rozwoju opery chińskiej, w wielu kluczowych momentach średnie i niskie partie głosowe były często pomijane, a nawet nieobecne. Dopiero w ciągu ostatnich trzydziestu lat sytuacja zaczęła się stopniowo poprawiać.

Opera chińska, od chwili swoich narodzin, jest nierozzerwalnie związana z chińskimi pieśniami ludowymi. Ważny etap procesu rozwojowego opery chińskiej, Opera *Yangge* (秧歌剧) (oparta na ludowych pieśniach „yangge”)²⁷, wywodzi się właśnie z pieśni ludowych. Opera *Yangge* narodziła się po Konferencji Artystycznej Yan'an w 1942 roku. Twórcy z wyzwolonych obszarów, opierając się na ludowych pieśniach *yangge*, stworzyli takie reprezentatywne utwory jak *Brat i siostra kolonizują ziemię* 《兄妹开荒》 oraz *Małżeństwo uczące się czytać* 《夫妻识字》. Materiały muzyczne w tych dramatach pochodzą głównie z lokalnych pieśni ludowych, regionalnych oper i muzyki tradycyjnej.

Pieśni ludowe z północnego Shaanxi (信天游)²⁸ słyną w całych Chinach ze swoich wysokich tonów, toteż trudno jest znaleźć w nich miejsce dla głosów środkowych i niskich.

²⁷ [Opera Yangge] jest dramatem muzycznym wywodzącym się z tradycyjnego tańca i śpiewu Yangge. Spektakl jest prosty i w łatwo zrozumiały sposób odzwierciedla rzeczywistość. Wywodzi się głównie z północnych Chin. Charakteryzuje się wesołym i żywym stylem. Zazwyczaj wykonywana podczas festiwali, świąt i lokalnych uroczystości.

²⁸ To forma pieśni ludowej, popularna w północno-zachodniej części Chin w rejonie posługującym się dialektem Jin (głównie obejmującym prowincję Shaanxi oraz północną część prowincji Shanxi i zachodnią część regionu autonomicznego Mongolii Wewnętrznej), składa się z wzajemnie odpowiadających sobie wersów górnych i dolnych, powtarzanych następnie w pętli, dłuższej lub krótszej.

Od piosenek z północnego zachodu, jak „Lan Huahua” 《兰花花》 czy „Zou Xikou” 《走西口》, przez unikalną melodyjność pieśni ludowych z Tybetu i Qinghai, po melodie ludowe z regionów północno-wschodnich (二人转)²⁹, pieśni ludowe z Jiangsu i Zhejiang jak „Kwiat jaśminu” 《茉莉花》, z Hunanu jak „Rzeka Liuyang” 《浏阳河》, Hubei jak "Melodia smoczyc łodzi" 《龙船调》, Yunnanu jak „Nurt strumienia” 《小河淌水》 oraz Guangxi jak „Liu Sanjie” (刘三姐) - rzeczywiście możemy zauważyć, że styl pieśni ludowych z różnych regionów Chin jest ściśle związany z regionalnymi operami, przy czym dominującym standardem estetycznym jest postrzeganie wysokich tonów jako pięknych. Większość wyżej wymienionych pieśni ludowych to bezsprzeczne utwory na chiński sopran narodowy i gdyby były one wykonywane przez mezzosopran, większość słuchaczy prawdopodobnie odczułaby pewien estetyczny dyskomfort. Idąc tym tokiem myślenia, z całego ogromnego i bogatego w tradycję ludową obszaru Chin, pozostaje jedynie region Mongolii Wewnętrznej, w której obok śpiewanych wysokim głosem pieśni Urtyn duu, występuje również nisko i tajemniczo brzmiący śpiew gardłowy (hoomi). Być może właśnie z uwagi na tę popularność mocnych głosów, w tym regionie powstało wiele klasycznych utworów na głosy średnie i niskie, jak „Gada Miren” 《嘎达梅林》, wnoszących znaczący wkład w rozwój chińskiej twórczości wokalne na baryton i bas. Jest to niemal jedyna część kraju, w której warunki rozwojowe tych dwóch typów głosu były nieco lepsze.

Trudno jednym zdaniem opisać znaczenie barytonu i basu w chińskiej operze tradycyjnej i muzyce ludowej, czego korzenie tkwią w ogólnej estetyce i koncepcjach twórczych chińskiej muzyki tradycyjnej. W gruncie rzeczy, chińska muzyka tradycyjna pozbawiona była sformalizowanych technik kompozytorskich i dokładnych zapisów nutowych, a jej przekazywanie odbywało się pomiędzy twórcami i wykonawcami. W zachodniej muzyce klasycznej było dokładnie odwrotnie. Posiadała ona rygorystyczne, systematyczne techniki kompozytorskie, które nieustannie się rozwijały, a także szczegółową dokumentację i zapisy nutowe utworów, co dodatkowo ograniczało rozwój partii średnich i niskich. W operze zachodniej, nawet jeśli partia głosu średniego czy niskiego nie ma ważnych arii, często odgrywa istotną rolę w duetach lub w bardziej rozbudowanych ansamblach. W scenach tych partie średnie i niskie są niezbędne, a to wymaga ciągłego kształcenia wykonawców dysponujących takimi głosami, nawet jeśli ich rola ma być drugorzędna. W porównaniu z wielogłosowymi, przestrzennymi koncepcjami twórczymi stanowiącymi rdzeń zachodniej

²⁹ Jest to forma wokarno-dramatyczna z północno-wschodnich Chin, szeroko rozpowszechniona w prowincjach Jilin, Liaoning, Heilongjiang oraz w niektórych częściach regionu autonomicznego Mongolii Wewnętrznej.

muzyki klasycznej, tradycyjna muzyka chińska kładzie większy nacisk na linearność i melodyjność, nie zaś na integrację poszczególnych głosów. W związku z tym, wysokie partie głosowe, z natury melodyjne, zajmują tam dominującą pozycję.

Wraz z dalszym rozwojem Opery *Yangge*, zrodzonej z tradycyjnych pieśni ludowych, w 1945 roku powstało przełomowe dzieło w dziejach współczesnej opery chińskiej – *Białowłosa* 《白毛女》. Nie posiada ona zachodniej formy operowej, lecz nie jest też podobna do tradycyjnej opery chińskiej. Można powiedzieć, że stworzono zupełnie nową formę artystyczną dla wyrażenia zupełnie nowej fabuły i treści. Nie ma potrzeby rozpisywać się o znaczeniu *Białowłosej* 《白毛女》. Z punktu widzenia niniejszej pracy najważniejsze jest to, że przyniosła ona jedną z najbardziej reprezentatywnych i wpływowych postaci i partii głosów niskich i średnich w operze chińskiej - postać Yang Bailao (杨白劳). Jednakże postać ta, będąca dziś niemal synonimem chińskiego barytonu, początkowo miała niezdefiniowaną partię głosową. *Białowłosa* 《白毛女》 była dramatem z dodatkiem elementów muzycznych, skupiono się w niej jednak na dialogach i grze scenicznej, nie przykładając dużej wagi do śpiewu. Precyzyjna interpretacja muzyczna rozwinęła się dopiero znacznie później. W dostępnych obecnie czarno-białych wersjach filmowych, postać Yang Bailao (杨白劳) odgrywa Zhang Shouwei (张守维)³⁰. Oprócz postaci Xi'er (喜儿), granej przez Tian Hua (田华)³¹, występuje w nich również starsze pokolenie chińskich śpiewaków, jak Wang Kun (王昆)³² i Guo Lanying (郭兰英³³), zatrudnionych na Wydziale Aktorstwa Centralnej Akademii Dramatycznej. Ponieważ profesor Zhang Shouwei (张守维) był aktorem dramatycznym, nie można tu dyskutować na temat jego partii głosowej, jednak na podstawie dialogów i barwy głosu z filmu można przyjąć, że prawdopodobnie był tenorem. Ze względu na niejednoznaczny podział głosów w chińskiej

³⁰ Zhang Shouwei 张守维 (1918-2003), mężczyzna, pochodził z miasta Huludao w prowincji Liaoning. Jest znanym artystą i pedagogiem teatralnym. Był pierwszym chińskim aktorem, który zagrał rolę Yang Bailao w operze i filmie *Białowłosa* dziewczyna. Był aktorem filmowym, ale miał partie wokalne zarówno w operze, jak i filmie *Białowłosa*.

³¹ Tian Hua 田华, wcześniej znana jako Liu Tianhua, urodzona 3 sierpnia 1928 r. w hrabstwie Tang, w mieście Baoding, w prowincji Hebei, jest słynną artystką filmową i była szefową trupy aktorskiej Studia Filmowego Bayi Departamentu Pracy Politycznej Centralnej Komisji Wojskowej, a w 1951 r. stała się powszechnie znana dzięki roli Xi'er w filmie *Białowłosa* córka, wnosząc klasyczne obrazy do chińskiej galerii filmowej. Wprowadziła klasyczne obrazy do chińskiej galerii filmowej.

³² Wang Kun 王昆 (1925-2014), urodzona w hrabstwie Tang w prowincji Hebei, była chińską śpiewaczką sopranową i wykonawcą operowym. 28 kwietnia 1945 Wang Kun zagrała główną rolę Xi'er w pierwszej operze napisanej w Chinach, *Białowłosa*.

³³ Guo Lanying 郭兰英, urodziła się 31 grudnia 1930 r. w Xiangle Township, Pingyao County, Jinzhong City, prowincja Shanxi i ukończyła North China Union University Literary Troupe. Guo Lanying jest chińską sopranistką, śpiewaczką operową Jin, śpiewaczką operową i krajowym nauczycielem muzyki wokalne, która po raz pierwszy wykonała *Białowłosa* w Shijiazhuang w 1948 roku z wielkim sukcesem.

operze w tym okresie, a także brak rygorystycznej partytury muzycznej jako standardu i różne wersje zestawów instrumentalnych towarzyszących śpiewakom, nie możemy dokładnie określić zakresu wokalnego pierwotnej wersji roli Yang Bailao (wydaje się iż pierwotnie była to partia tenorowa), a późniejsze pozycjonowanie roli jako barytonu lub basu wynikało bardziej z jego cech charakteru, a także z rosnącego (w kontakcie z operą europejską) zapotrzebowania publiczności na niski ton odpowiadający rolom w średnim wieku i starszym.

Białowłosa 《白毛女》 jest sztandarowym dziełem opery chińskiej i wywarła głęboki wpływ na dalszy rozwój chińskiej opery narodowej. Na tym początkowym etapie rozwoju opery narodowej, w porównaniu z kompletnym już wówczas podziałem partii głosowych w operze zachodniej, twórcy opery chińskiej wciąż nie mieli świadomości podziału ról według typów partii głosowych, lecz raczej opierali się na tradycyjnych chińskich zasadach podziału ról operowych Sheng (生), Dan (旦), Jing (净) i Chou (丑)³⁴ i nie istniały żadne ścisłe zasady podziału głosów w operze narodowej. W tradycyjnej operze chińskiej, zasada podziału ról koncentruje się na kreacji postaci i podkreślaniu ich charakterów, nie ma natomiast absolutnego podziału według partii głosowych, przy czym dominują głosy wysokie. Biorąc za przykład operę *Białowłosa* 《白毛女》, pierwotna partia Yang Bailao miała być partią tenorową. W 1958 roku, w stworzonym na jej podstawie wzorcowym spektaklu opery pekińskiej o tym samym tytule, postać Yang Bailao została również określona jako „Laosheng” (老生)³⁵ (starszy mężczyzna). W operze tradycyjnej jest to partia należąca do głosów wysokich.

W tym samym czasie, w operze zachodniej dzielono głosy według charakterystyki postaci, wyróżniając kategorie głosów wysokich, średnich i niskich, a w każdej z nich istniały mniejsze podkategorie. W tradycyjnej operze chińskiej uważa się, że głos o niskim zakresie i zbyt głębokim brzmieniu nie jest dobrym głosem³⁶ i estetyka ta w pewnym stopniu determinowała bardzo wolny rozwój średnich i niskich partii głosowych w narodowej muzyce wokalne i operze narodowej.

Wraz z rozpowszechnianiem się opery zachodniej i techniki śpiewu *bel canto* w Chinach, rozumienie podziału partii głosowych i estetyki śpiewu zaczęło się stopniowo zmieniać.

³⁴ Nazwa jednej ze specjalności aktorskich w tradycyjnej operze chińskiej. Podział ról w tradycyjnej operze chińskiej jest bardzo szczegółowy. Początkowo istniało dziesięć kategorii, które później uproszczono do czterech głównych typów: 生 (shēng - role męskie), 旦 (dàn - role kobiece), 净 (jìng - role charakterystyczne), 丑 (chǒu - role komiczne).

³⁵ Laosheng (老生) to nazwa specjalizacji aktorów odgrywających postacie starszych mężczyzn.

³⁶ Sun Jian 孙健: *Studium ról barytonowych w chińskich operach narodowych* (《中国民族歌剧中男中音角色的作用探究》) [D], Uniwersytet Pedagogiczny w Xinjiang.

W dziedzinie tworzenia opery narodowej zaczęły pojawiać się zjawiska adaptacji i przyjmowania zachodnich podziałów partii głosowych oraz technik śpiewu. Kompozytor Li Yinghai (黎英海)³⁷ jako pierwszy próbował zintegrować arie Yang Bailao z opery *Białowłosa* w samodzielną piosenkę „Yang Bailao”³⁸, śpiewaną przez basy i szeroko rozpowszechnianą. Później chiński śpiewak Yang Hongji (杨洪基)³⁹ jako pierwszy wystąpił w roli „Yang Bailao” (杨白劳) w całej operze *Białowłosa* 《白毛女》 jako baryton. Jego głęboki i pełny głos nie tylko doskonale oddał charakter postaci człowieka starszego, ojca i rolnika, ale także uczynił podział głosów w całej operze bardziej przestrzennym, zdobywając powszechne uznanie. Po Yang Bailao (杨白劳) w chińskiej operze narodowej pojawiło się kilka klasycznych postaci męskich o głosach średnich i niskich, m. in. Yefimka z opery *Aolei Yilan* 《傲蕾·一兰》⁴⁰ oraz Lan Hongshun (蓝洪顺) z opery *Siostra Jiang* 《江姐》⁴¹. Pojawienie się tych postaci w narodowej operze chińskiej wypełniło istniejącą lukę w tradycyjnym narodowym stylu wokalnym, niezwykle jednostronnym i skoncentrowanym na głosach wysokich. Wzbogaciło to ekspresyjność opery narodowej, dostarczając inspiracji do przemyśleń na temat udoskonalenia podziału partii głosowych w chińskiej muzyce wokalne.

2.1.2 Partie basowe w operze chińskiej w okresie jej rozwoju

Lata 80. i 90. XX wieku to okres rozwoju opery chińskiej. Na tym etapie twórczość kompozytorów operowych była w zasadzie niezakłócona przez wpływy zewnętrzne. Pojawiły się wtedy różnorodne poglądy na operę, co doprowadziło do debat i wymiany myśli.

³⁷ Li Yinghai 黎英海: Pochodzący z Fushun w chińskim Syczuanie, jest znanym współczesnym chińskim kompozytorem, teoretykiem muzyki, aktywistą muzycznym, profesorem Chińskiego Konserwatorium Muzycznego i byłym wiceprezesem Chińskiego Konserwatorium Muzycznego.

³⁸ Wspomniany tutaj „Yang Bailao” to samodzielny utwór wokalny dla śpiewaka basowego autorstwa kompozytora Li Yinghai 黎英海, oparty na integracji materiału z arii Yang Bailao w operze *Białowłosa*.

³⁹ Yang Hongji (杨洪基): Urodził się 8 lutego 1941 r. w Dalian w prowincji Liaoning. Jest barytonem, solistą Trupy Operowej Generalnego Departamentu Politycznego Armii Ludowo-Wyzwoleńczej, honorowym dziekanem i profesorem Szkoły Muzyki i Tańca Zamorskiego Uniwersytetu Chińskiego oraz członkiem Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków i Chińskiego Stowarzyszenia Dramaturgów. Korzysta ze specjalnego stypendium Rady Państwa. Profesor Wydziału Muzyki Wokalnej Akademii Sztuk Pięknych PLA.

⁴⁰ *Aolei Yilan* 《傲蕾·一兰》: Opera *Aolei Yilan* została napisana w 1979 roku, skomponowana przez Wang Yunzhi i Liu Yimin, z librettem autorstwa Ding Yi i Tian Chuan. Przedstawia głównie historię z połowy XVII wieku, kiedy to carska Rosja najeżdżała region Heilongjiang w północno-wschodnich Chinach i schwytywała wodza Daur, którego córka, Aolei Yilan, poprowadziła swoje plemię do walki z carską Rosją.

⁴¹ *Siostra Jiang* 《江姐》: Opera „Siostra Jiang” miała swoją premierę w 1964 roku. Jest to chińska opera narodowa napisana przez Yan Su i skomponowana przez Yang Ming, Jiang Chunyang i Jin Sha. Historia opowiada o Jiang Xueqin, podziemnej członkini Komunistycznej Partii Chin, która została stracona przez rząd Republiki Chińskiej w przeddzień zdobycia Chongqing przez Armię Ludowo-Wyzwoleńczą.

Kompozytorzy byli bardziej zaangażowani w proces twórczy, zaczęli naśladować zachodnie wzory, nieustannie poszukując nowych form wyrazu i technik twórczych odpowiednich dla chińskiej opery narodowej. W rezultacie twórczość operowa z tego okresu stała się bardziej różnorodna.

Od połowy lat 80. nastąpiła bezprecedensowa liberalizacja myśli artystycznej w tym literackiej i muzycznej, zaczęto też wręcz zachęcać artystów do swobodnej twórczości. Utwory z lat 80. stanowiły znaczący krok naprzód pod względem doboru tematów i technik kompozytorskich. Pod względem tematyki, oprócz dotychczasowych realistycznych tematów związanych z rewolucją, pojawiły się także wątki mitologiczno-historyczne. Zróżnicowaniu uległy też gatunki operowe. Oprócz opery poważnej pojawiły się również inne rodzaje, jak singspiel i operetka. W przeciwieństwie do opresyjnych okoliczności twórczych lat 70., w bardziej liberalnej atmosferze artystycznej lat 80., w chińskich kręgach operowych rozgorzały liczne debaty teoretyczne na temat opery. Kompozytorzy i libreciści zmienili również swój sposób postrzegania opery. Nastąpiło odejście od zainteresowań politycznych na rzecz dyskusji i poszukiwań formy operowej z perspektywy samej twórczości.

Kolejnym kamieniem milowym w rozwoju opery chińskiej było *Pustkowie* 《原野》. Premiera w roku 1987 odbyła się w Chinach w wykonaniu Chińskiego Teatru Opery i Tańca i okazała się ogromnym sukcesem. Zagraniczne media wysoko oceniły to dzieło: „Opera *Pustkowie* 《原野》 wstrząsnęła amerykańską sceną muzyczną. Jest to pierwsza opera azjatycka, która pojawiła się na zachodniej scenie, i jest ona jednym z najważniejszych wydarzeń w historii opery końca XX wieku.” „The Washington Post” oraz „The New York Times” opublikowały autorytatywne, pochlebne recenzje tego samego dnia, w których napisano: „Wielu dzisiejszych niespecjalnie uzdolnionych kompozytorów w Europie i Ameryce, próbując naśladować styl Pucciniego, traci własną tożsamość. Opera *Pustkowie* 《原野》 skomponowana przez chińskiego kompozytora Jin Xiang (金湘) charakteryzuje się ogromną oryginalnością. Kompozytor w przekonujący sposób dowodzi, że głębia jego orientalnego stylu oraz płynne efekty orkiestrowe stanowią dziedzictwo świeżości i energii stylu europejskiego z początku stulecia. Jest to utwór na wysokim poziomie i z wyraźnym charakterem”⁴². W sierpniu 1988 roku Paulette Haupt, dyrektor artystyczny i dyrygent Centrum Teatralnego Eugene O'Neill w Waterford w stanie Connecticut, wystawiła operę *Pustkowie* 《原野》 na głównej scenie Centrum w wersji z akompaniamentem fortepianowym. W styczniu 1992 roku w Eisenhower

⁴² Joseph McClellan, Qiao Ling 乔玲: *Melodia urazy w operze 'Pustkowie' – sukces dzieła Jin Xiang podczas amerykańskiej premiery* (歌剧《原野》怨恨的旋律——金湘的杰作在美首演大获成功) [J], Muzyka Ludowa, 1992 (7), s.41-42.

Theatre w Kennedy Center for the Arts w Waszyngtonie również wystawiono tę operę. Nad przygotowaniem spektaklu pracowali niemal wyłącznie zachodni twórcy: reżyser Leon Major, scenograf Andrew Jackness i kostiumograf Martha Mann. Rolę Jin Zi (金子) zagrała Ye Ying (叶英), Qiu Hu (仇虎) Sun Yu (孙禹), Da Xing (大星) Zhang Jianyi (张 Jianyi), Jiao Mu (焦母) Deng Yun (邓韵), Bai Shazi (白傻子) Li Yuxin (李玉新), a Chang Wu (常武) - Tian Haojiang (田浩江). Spektakl był wystawiany w Centrum 11 razy z rzędu. W sierpniu 1997 roku *Pustkowie* 《原野》 wystawiono także w Niemczech i Szwajcarii. Była to pierwsza chińska opera, która wkroczyła na zachodnie sceny, pozostawiając po sobie trwałe ślady. Jest ona kamieniem milowym w historii rozwoju opery chińskiej.

Wiele osób uważa, że bez Jin Xiang (金湘) i jego opery *Pustkowie* 《原野》 nie byłoby całej późniejszej koncepcji rozwoju opery chińskiej⁴³. Ju Qihong (居其宏) powiedział: „*Pustkowie* jest obecnie szczytowym osiągnięciem w twórczości operowej Jina Xiang, jak również całej twórczości operowej Nowych Chin i opery poważnej w naszej historii. Najlepiej oddaje ona koncepcję estetyczną Jina Xiang w twórczości operowej”⁴⁴. Fabuła tej opery opowiada o młodym rolniku o imieniu Qiu Hu (仇虎), który pragnie zemsty. Mistrz dramatu Cao Yu (曹禺), wykorzystując swoje głębokie koncepcje ideologiczne i dojrzałą technikę twórczą, stworzył tę perłę w skarbnicy dramatu chińskiego. Opera *Pustkowie* 《原野》 to adaptacja dramatu Cao Yu (曹禺) pod tym samym tytułem, składająca się z prologu i czterech aktów. Librecistka Wan Fang (万方) oraz kompozytor Jin Xiang (金湘) pominęli wiele fragmentów oryginału literackiego, skupiając się na ukazaniu głębi emocji postaci. Harmonijnie łącząc dramatyzm z muzyką, partie wokalne z muzyką symfoniczną, uzyskali jedność środków wyrazu, w której techniki twórcze opery zachodniej i tradycyjna chińska muzyka ludowa, atonalność i melodyjność współistnieją i wzajemnie się dopełniają. Jin Xiang w swojej aranżacji *Pustkowie* 《原野》 połączył wschodnią estetykę z zachodnimi

⁴³ „Myślenie operowe” (歌剧思维 Operatic thinking) to koncepcja zaproponowana przez Jin Xiang w odpowiedzi na istniejące problemy opery chińskiej. Jej celem jest zwrócenie uwagi na specyfikę opery, zarówno w twórczości, wystawianiu, jak i jej percepcji przez publiczność, jest to zatem koncepcja wielowymiarowa. Badając historię zachodniej opery, zarówno w miejscu jej narodzin, we Włoszech, jak i w innych krajach europejskich, nie znajdziemy tego sformułowania. Jest tak dlatego, że po setkach lat twórczości, dyskusji teoretycznych i ewolucji, Zachód już dawno osiągnął konsensus w kwestii pojmowania i myślenia o operze. Jin Xiang propagował swój „myślenie operowe” w oparciu o sytuację opery w Chinach, dlatego nie można go postrzegać wyłącznie jako nowego akademickiego pojęcia, ponieważ jest to logiczny wynik rozwoju historycznego oraz poszukiwań twórczych opery chińskiej, związany z kwestią jej narodowości i uniwersalności.

⁴⁴ Ju Qihong 居其宏: *Koncepcja operowa i jej praktyczne zastosowanie w operze „Pustkowie”* [J], *Chinese Musicology* (《歌剧思维》及其在《原野》中的实践), 2010 (03), s. 97.

technikami kompozytorskimi. W porównaniu z *Białowłosą* 《白毛女》, jest tu więcej elementów zachodniego stylu muzycznego i zachodniej estetyki, dzięki czemu partie wokalne w tej operze po raz pierwszy przekroczyły granice muzyki narodowej asymilując wiele elementów sztuki wokalne *bel canto*. We wcześniejszych operach chińskich, w kreacji konfliktów dramatycznych często zachowywano formę arii połączonej z dialogami dramatycznymi, natomiast w tej operze oryginalne dialogi dramatyczne zostały zastąpione przez recytatywy, arie, chóry i orkiestrę symfoniczną. Szanując tradycje twórcze i wykonawcze zachodniej sztuki operowej, wszystkie postacie zagrali śpiewacy kształcenie w technice *bel canto*. W tym aspekcie, *Pustkowie* 《原野》, oddające hołd tradycji twórczej opery zachodniej, może stanowić dla nas wzór. Kompozytor przywiązywał szczególną wagę do roli recytatywu. W sposób niezwykle umiarkowany wykorzystano dialogi i monologi dramatyczne, właściwie czerpiąc z elementów tradycyjnej opery chińskiej i nowoczesnych technik kompozytorskich. Wszystkie postacie w operze wykorzystują styl śpiewu *bel canto*, bardzo spójny technicznie, stylistycznie i pod względem kreacji postaci. Ich arie, recytatywy, duety, tercety i chóry ze wszech miar zasługują na uwagę. Słuchając, jak „zachodnia” technika wokalna służy opowiadaniu o miłości, nienawiści i konfliktach prostych Chińczyków, nie mamy uczucia nienaturalności czy „naciągania”. Postacie są żywe i pełne charakteru, a podział partii głosowych dokładny i zrównoważony. Tym razem kompozytor powierzył główną rolę barytonowi. Co więcej, po raz pierwszy pojawia się tu również prawdziwy bas, Chang Wu Ye (常五). Choć postać ta odgrywa niewielką rolę w rozwoju fabuły i śpiewa tylko kilka prostych fraz, kompozytor rozróżnił role barytonowe i basowe, co znacząco przyczyniło się do rozwoju partii basowej w operze chińskiej.

Sześć postaci:

Qiu Hu 仇虎	Jinzi 金子	Jiao Daxing 焦大星	Jiao Mu 焦母	Chang Wu 常五	Bai Shazi 白傻子
Baryton	Sopran	Tenor	Mezzosopran	Bas	Tenor

2.1.3 Partia basowa w dojrzałym okresie rozwoju opery chińskiej.

Lata 2001-2012 można nazwać Złotym Wiekiem chińskiej opery. W XXI stuleciu, ze względu na nowe oczekiwania odbiorców, opera chińska wkroczyła w okres swojego rozkwitu. W latach 2001–2012 w rozwoju opery chińskiej nastąpił przełom pod względem rodzaju twórczości, form ich wystawienia i inwestycji finansowych. Kompozytorzy zaczęli skłaniać się ku różnorodnym formom twórczym. Liczba operetek, musicali i oper

awangardowych zaczęła stopniowo wzrastać. Ponadto kompozytorzy zaczęli zwracać uwagę na estetyczne potrzeby mas, tworząc wiele dzieł odpowiadających wymaganiom rynku i gustom publiczności. Znany chiński śpiewak i pedagog, Liao Changyong (廖昌永), podczas „Narodowego Forum Muzyki Wokalnej 2005” stwierdził, że „w narodowej muzyce wokalnej istnieją tylko tenorzy i sopranistki, a tworzenie dzieł wyłącznie dla tenorów i sopranistek jest niewystarczające. Rozważenie i rozwiązanie problemu partii głosowych w narodowej muzyce wokalnej jest nieuniknione”⁴⁵. Ujednolicenie partii głosowych w narodowej muzyce wokalnej nie w pełni zaspokoilo jednak rosnące i zmieniające się gusta estetyczne publiczności oraz potrzeby rozwoju opery chińskiej. Nawiązując do systematycznego podziału głosów na Zachodzie i prężnie rozwijającej się opery chińskiej, wskazuje się także na możliwość udoskonalenia i wzbogacenia ekspresji głosu w narodowej operze chińskiej. Jeśli chodzi o formy przedstawień operowych, w całych Chinach skupiono się na modelu produkcji oper przeznaczonych na mniejsze sceny, tworząc wiele takich teatrów, co się przekładało na obniżenie nakładów inwestycyjnych i uproszczenie treści. Następnie pojawiły się różne formy wystawiania opery, takie jak opery w wersji koncertowej i opery w formie immersyjnej (z istotnym elementem elektronicznych technik wizualizacyjnych), aby przyciągnąć uwagę publiczności. Jeśli chodzi o inwestycje kapitałowe, w miarę jak Chiny przywiązują coraz większą wagę do rozwoju kultury, wzrosły również nakłady na kulturę. W 2007 roku w Chinach zainwestowano wiele środków i energii w utworzenie Wielkiego Teatru Narodowego, który od momentu swojego powstania wyprodukował wiele wybitnych, oryginalnych oper narodowych, wyznaczając kierunek innym twórcom i skłaniając ich do zwrócenia uwagi na sinizację stylu operowego. Podsumowując, w tym okresie opera chińska rozwijała się stabilnie zarówno pod względem ilości, jak i jakości. Szybki rozwój gospodarczy kraju, podniesienie poziomu kulturalnego ludności oraz głęboka liberalizacja myśli sprawiły, że opera chińska rozwijała się szybko i wielokierunkowo.

Poniżej przedstawiono wybrane oryginalne opery Chińskiego Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych w recenzowanym okresie:

I. *Xi Shi* 《西施》

29 października 2009 roku odbyła się premiera pierwszej oryginalnej opery „Xi Shi” wystawionej przez Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych. Jej przygotowanie i produkcja trwały prawie rok. To adaptacja starożytnej chińskiej legendy w formie opery zachodniej, „Xi

⁴⁵ Zhao Deshan 赵德山: *Rozważania nad propozycjami dotyczącymi partii wokalnych w chińskim śpiewie narodowym* (对中国民族声乐声部建议问题的思考) [J], Yuefu New Voices (Journal of Shenyang Conservatory of Music), 2007, s. 136.

Shi” została skomponowana przez słynną kompozytorkę Lei Lei (雷蕾)⁴⁶ i wyreżyserowana przez Cao Qijinga (曹其敬)⁴⁷. Libretto napisał Zou Jingzhi (邹静之)⁴⁸.

Historia zaczyna się od bitwy pod górą Huiji w 494 r. p.n.e., w której król Yue Goujian został pokonany przez króla Wu. Nie miał więc innego wyboru, jak tylko obiecać wieczną uległość swojego królestwa wobec nowego suwerena. Po trzech latach niewoli, król Fu-chai z Wu w końcu uwolnił go, by powrócić do Yue. Aby zachować perspektywę na rozwój swojego królestwa, Gou Jie wysłał piękne kobiety Yue Xi Shi i Zheng Dan do luksusowego pałacu króla Wu. Pośród całej biżuterii i wina, które król Fu-chai im nalewał, Xi Shi zawsze myślała o swojej ojczyźnie. Zixu, przyboczny Generał króla Wu był od początku przeciwny decyzji króla, by pozwolić Goujianowi wrócić do jego kraju. Teraz też uważał, że przysłane Xi Shi i Zheng Dan są niczym plaga. Kiedy jego rady nie trafiły królowi Wu do przekonania, zadźgał Zheng Dan na śmierć na miejscu. Xi Shi była tak zrozpaczona, że zmusiła króla Wu do zabicia Wu Zixu. Śmierć Wu Zixu wzmocniła wiarę Yue w pokonanie Wu. W tym samym czasie, Król Yue, Goujian, skorzystał z okazji i wysłał armię, by zmieść Wu i zmyć z siebie hańbę przeszłości. W pokonanym pałacu Wu, Xi Shi przebrała się w tradycyjny strój swojej ojczyzny i z niecierpliwością czekała na powrót do rodzinnego miasta. W tym momencie wydarzyło się coś nieoczekiwanego. Obawiając się, że powrót Xi Shi do ojczyzny zagrozi jej pozycji jako cesarzowej, zazdrosna małżonka króla Goujiana spiskując wraz z ministrem Wenshou wysłała kogoś, aby schwytał Xi Shi, przywiązał jej do pleców ogromny kamień

⁴⁶ Lei Lei (雷蕾), urodzony w październiku 1952 roku, jest pochodzącym z Pekinu kompozytorem. Ojciec Lei Lei, Lei Zhenbang (雷振邦), jest znanym kompozytorem filmowym w Chinach. W 1977 roku Lei Lei została przyjęta na Wydział Kompozycji Konserwatorium Muzycznego w Shenyang, a po ukończeniu studiów została przydzielona do pracy w Grupie Kompozycji Muzycznej w Changchun Film Studio w Chinach. 20 lat później skomponowała muzykę przewodnią do ponad 100 dram telewizyjnych, a niektóre z jej najbardziej wpływowych dzieł to: piosenka przewodnia dramatu telewizyjnego Desire, Desire; piosenka przewodnia dramatu telewizyjnego Plainclothes Policeman, Youthful Ambition; piosenka przewodnia dramatu telewizyjnego Four Times Together, Reorganising the River and the Mountain to be Lived After. Do najbardziej wpływowych utworów należą: piosenka przewodnia serialu telewizyjnego „Longing”, piosenka przewodnia serialu telewizyjnego „Undercover Police”, „Young Man's Ambition” oraz piosenka przewodnia serialu telewizyjnego „The Fourth Generation”. Jej muzyka zdobyła wiele krajowych nagród za pisanie piosenek, a ona sama służyła jako sędzia-ekspert w dużych konkursach muzycznych w kraju i za granicą.

⁴⁷ Cao Qijing 曹其敬, urodzony w 1941 roku, absolwent Wydziału Reżyserii Centralnej Akademii Dramatu, reżyser teatralny, znany współczesny artysta teatralny, profesor i doktorant Wydziału Reżyserii Centralnej Akademii Dramatu. Był wizytującym stypendystą na Uniwersytecie Yale i Uniwersytecie Columbia. Od czterdziestu lat zajmuje się reżyserią teatralną i nauczaniem reżyserii, wyreżyserował około siedemdziesięciu sztuk teatralnych, oper i operetek. Zdobył wiele krajowych nagród, w tym Wenhua Grand Prize Ministerstwa Kultury, Wenhua New Play Award, Wenhua Director's Award, „Five One Project Award” Centralnego Departamentu Propagandy, Outstanding Play Award i Outstanding Director's Award China Arts Festival oraz Outstanding Play Award i Outstanding Director's Award China Drama Festival.

⁴⁸ Zou Jingzhi (邹静之), urodzony w Nanchang w prowincji Jiangxi w 1952 r., jest chińskim pisarzem, scenarzystą i producentem, który ukończył chiński wydział Centralnego Uniwersytetu Radia i Telewizji.

i zatopił ją w rzece i tak córka bohatera zaginęła w nocy oświetlonej światłem księżyca w pełni.⁴⁹ Libretto w streszczeniu wydaje się być jeszcze bardziej skomplikowane niż w przy oglądaniu całości opery, chciałem jednak, przynajmniej w zarysie – wprowadzić w dramaturgię dzieła.

Postacie:

Xi Shi 西施	Gou Jian 勾践	Fu Chai 夫差	Zheng Dan 郑旦	Yue Hou 越后	Wu Zixu 伍子胥
Sopran	Tenor	Baryton	Sopran	Sopran	Bas

II. *Nauczycielka z górskiej wioski* 《山村女教师》

Nauczycielka z górskiej wioski to pierwsza oryginalna opera w konwencji realistycznej wystawiona przez Chiński Narodowy Teatr Operowy od chwili jego otwarcia. Miała swoją premierę 22 grudnia 2009 roku, muzykę zaś do niej skomponował Hao Weiya (郝维亚)⁵⁰. Dramaturg Liu Heng (刘恒)⁵¹ po raz pierwszy podjął się stworzenia libretta operowego. Znana reżyserka Chen Xinyi (陈薪伊)⁵² z pasją podjęła się reżyserii.

Historia opowiada o Yang Caihong (杨彩虹), absolwentce szkoły pedagogicznej, która wychowała się w miasteczku powiatowym, lecz z miłości do ideałów przybyła do wioski Lanxi, aby zostać nauczycielką w wiejskiej szkole podstawowej. Li Wenguang (李文光) nie mógł pogodzić się z samotnością i ubóstwem w górskiej wiosce. Dzięki wsparciu Yang Caihong (杨彩虹) udało mu się uczęszczać do szkoły poza górami i ostatecznie został przyjęty na studia magisterskie. W przeddzień ślubu, Li Wenguang (李文光) wrócił do swojego rodzinnego miasta z prośbą o anulowanie małżeństwa, co wzbudziło powszechne oburzenie. Zrozpaczona Yang Caihong (杨彩虹) postanowiła opuścić to niewdzięczne miejsce, lecz z powodu przywiązania do mieszkańców wioski, zwłaszcza dzieci, zawróciła w połowie drogi, decydując się na pozostanie i kontynuację niełatwego życia wiejskiej

⁴⁹ Zhao Nan 赵南. *Analysing the Character and Musical Style of Xi Shi in the Opera Xi Shi* (《浅析歌剧《西施》中西施的人物与音乐风格》) [D]. Xinjiang Normal University, 2012, s.8.

⁵⁰ Hao Weiya 郝维亚, pochodzący z Xi'an w prowincji Shaanxi, jest profesorem, doktorem habilitowanym i kierownikiem Wydziału Kompozycji Centralnego Konserwatorium Muzycznego. Utwory operowe: „Nauczycielka z górskiej wioski” 山村女教师, „Su Wu” 大汉苏武, „A River of Spring Water” 一江春水, „Princess Xinyi” 辛夷公主, „Painted Skin” 画皮, „Xiao Hong” 萧红, „Seven Days” 七日.

⁵¹ Liu Heng 刘恒, urodzony w maju 1954 r. w Pekinie, absolwent Wydziału Chińskiego Pekińskiego Uniwersytetu Normalnego w 1987 r., jest scenarzystą i pisarzem w Chinach kontynentalnych.

⁵² Chen Qianyi 陈薪伊, urodzony w 1938 roku w mieście Xi'an w prowincji Shaanxi, z korzeniami w mieście Tongcheng w prowincji Anhui, jest chińskim reżyserem i scenarzystą, absolwentem Central Academy of Drama.

nauczycielki.

Niepełnosprawny weteran i uczciwy naczelnik wioski, Zhou Luoping, zakochał się w Yang Caihong, nie odważył się jednak wyznać jej swoich uczuć. Pewnego dnia, Yang Caihong z powodu przemęczenia i zawodu miłosnego zemdląca na mównicy, co dało Zhou Luopingowi okazję do wyznania jej swoich uczuć. Wyzdrowiała Yang Caihong przyjęła oświadczyzny Zhou Luopinga, a do górskiej wioski powróciło szczęście.

Tragedia nadeszła niespodziewanie. W deszczowym sezonie w górskiej wsi, Yang Caihong odprowadzając uczniów do domu, napotkała wezbraną górską rzekę. Próbując uratować dziecko, które wpadło do wody, została pochłonięta przez rwący nurt. Sąsiedzi, uczniowie i ukochany nie byli w stanie jej uratować. Rok później, w rocznicę śmierci Yang Caihong, ludzie z kwiatami z gór składali jej hołd. Kiedy dzieci śpiewały pieśń na jej cześć, na niebie pojawiła się piękna tęcza.⁵³

Postacie:

Yang Caihong 杨彩虹 – 26 lat, nauczycielka a w górskiej wiosce, cicha i życzliwa	Zhou Luoping 周洛平 – 28 lat, naczelnik wioski, niepełnosprawy weteran, lojalny i nieustępliwy	Li Wenguang 李文光 – 26 lat, Magister, „mieszkaniec miasta”, powściągliwy i słaby	Meng Qiuxia 孟秋霞 – 21 lat, absolwentka studiów pedagogicznych, prosta i wesoła	Lin Xifeng 林喜凤 – 55 lat, wieśniaczka, matka Wenguanga, zacięta i bezpośrednia	Zhou Wushan 周五山 – 70 lat, wieśniak, dziadek Luopinga, prosty i zabawny
Sopran	Baryton	Tenor	Sopran	Mezzosopran	Bas

III. *Sierota z klanu Zhao* 《赵氏孤儿》

Zhao Shi Gu Er (*Sierota z klanu Zhao*) to trzecia oryginalna opera o historii Chin wyprodukowana przez Narodowy Chiński Teatr Operowy. Jej premiera odbyła się 20 czerwca 2011 roku. O napisanie libretta, na podstawie dramatu Ji Junxianga z XIII w. poproszono znaną dramatopisarkę Zou Jingzhi (邹静之)⁵⁴, muzykę skomponowała Lei Lei (雷蕾),

⁵³ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:

https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 14:30 23.09.2024.

⁵⁴ Zou Jingzhi 邹静之, urodzony w Nanchang w prowincji Jiangxi w 1952 r., jest chińskim pisarzem, scenarzystą i producentem, który ukończył chiński wydział Centralnego Uniwersytetu Radia i Telewizji.

a reżyserią zajęła się Chen Xinyi (陈薪伊) . Oryginalna trzynastowieczna historia *Sieroty z klanu Zhao* 《赵氏孤儿》 doczekała się licznych interpretacji dramatycznych. M.in. Voltaire dokonał jej adaptacji dramatycznej w swoim dramacie z 1755 roku zatytułowanym „Sierota Chin” 《中国孤儿》 , co przyczyniło się do jej rozpowszechnienia na Zachodzie. Niektórzy uważają nawet, że „Sierotę z klanu Zhao” 《赵氏孤儿》 porównać można z arcydziełem Szekspira „Hamletem”.

W 2011 roku Narodowe Centrum Sztuk Performatywnych podjęło prace nad produkcją *Sieroty z klanu Zhao* 《赵氏孤儿》 w formie opery zachodniej w duchu tradycji chińskiej, zgodnie z chińskimi kanonami estetycznymi. Na pierwszym miejscu chodziło o emanację klasycznego chińskiego ideału sprawiedliwości, realizowanego częstokroć formułą poświęcenia życia w imię cnoty sprawiedliwości.

Fabula opowiada o okresie Wiosen i Jesieni, kiedy to podstępny minister Tu Angu (屠岸贾) , za pomocą króla Jin (晋王) doprowadził do egzekucji lojalnego ministra Zhao Dun (赵盾) i ponad trzystu członków jego rodziny. Sierota z klanu Zhao, choć urodzony z księżniczki Zhuang Ji (庄姬) , również miał zostać zabity. W ostatniej chwili księżniczka błaga jednak lekarza Cheng Yinga (程婴) , aby wyniósł dziecko z domu, ale Cheng Ying (程婴) odmawia, tłumacząc to swoim niskim urodzeniem. Zrozpaczona księżniczka wiesza się, a poruszony tym Cheng Ying (程婴) składa uroczystą obietnicę, że uratuje jej dziecko. Tu Angu (屠岸贾) , wiedząc o ucieczce Sieroty, nakazuje w ciągu trzech dni zabić wszystkie dzieci w mieście. W tej strasznej chwili, Cheng Ying (程婴) i stary minister królestwa Jin, Gongsun Chujiu (公孙杵臼) , decydują, że Gongsun Chujiu (公孙杵臼) poświęci własne życie, a Cheng Ying (程婴) poświęci swojego syna, aby uratować życie dzieciom w mieście i Sierocie z klanu Zhao. Następnie Tu Angu (屠岸贾) adoptuje Sierotę, sądząc, że jest to syn Cheng Yinga (程婴) . Cheng Ying (程婴) znosi 18 lat poniżenia i powszechnej pogardy, gdyż uznaje się go za zdrajcę, czekając cierpliwie na okazję, by wyjawić Sierocie z klanu Zhao prawdę o jego pochodzeniu. W końcu Sierota, dowiedziawszy się prawdy, zabija swojego przybranego ojca, Tu Angu (屠岸贾) , a Cheng Ying (程婴) tym samym wypełnia swoją obietnicę.⁵⁵

⁵⁵ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:
https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 14:35 23.09.2024.

Postacie:

Cheng Ying 程婴	Zhao Wu 赵武	Księżniczka Zhuang Ji 庄姬公主	Maj Shu 麦菽
Baryton	Tenor	Sopran	Mezzosopran
Gongsun Chujiu 公孙杵臼	Tu Angu 屠岸贾	Zhao Dun 赵盾	Han Jue 韩厥
Bas	Tenor	Bas	Tenor

IV. *Ballada o Wielkim Kanale* 《运河谣》

Opera *Ballada o Wielkim Kanale* 《运河谣》 to z kolei pierwsza oryginalna wielka opera narodowa wystawiona przez Narodowy Chiński Teatr Operowy, z muzyką skomponowaną przez Yin Qinga (印青)⁵⁶. Premiera odbyła się dnia 21 czerwca 2012 roku. W operze wykorzystano chińską technikę śpiewu narodowego, a tłem opowieści jest życie ludzi nad Kanałem Żeglutowym Pekin-Hangzhou. Koleje losów bohaterów opery splatają się z historią Kanału, który jest niemym świadkiem ich radości i smutków, narodzin i śmierci, dobrych i złych chwil oraz ich życiowych wyborów.

Fabula opowiada o wydarzeniach z okresu Wanli z epoki panowania Dynastii Ming. Uczony z Suzhou, Qin Xiaosheng (秦啸生), napisał skargę ujawniającą korupcję lokalnego urzędnika, który defraudował zboże przeznaczone na potrzeby państwowe, w wyniku czego był ścigany przez policję z Hangzhou. Śpiewaczka Shui Honglian (水红莲) również uciekła nad kanał Pekin-Hangzhou⁵⁷, nie chcąc być konkubiną. Oboje spotkali się przypadkowo na konkursie śpiewu i tańca ku czci Smoczego Króla Kanału, i uciekli przed pościgiem przebrani za wędrownych aktorów. Qin Xiaosheng (秦啸生) włożył strój porzucony przez marynarza

⁵⁶ Yin Qing 印青, mężczyzna, urodzony w maju 1954 r., szef zespołu pieśni i tańca Politycznego Departamentu Roboczego Centralnej Komisji Wojskowej Komunistycznej Partii Chin (CPC), kompozytor na poziomie krajowym, członek Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków.

⁵⁷ Kanał Pekin-Hangzhou: Wielki Kanał Pekin-Hangzhou został wykopany w 486 r. p.n.e., ponad 2500 lat temu. Wielki Kanał Pekin-Hangzhou został wykopany w 486 r. p.n.e., ponad 2500 lat temu i był stale rozbudowywany na podstawie Wielkiego Kanału dynastii Sui-Tang poprzez zmianę linii i dłutowanie narożników, aby uczynić go bardziej prostym, i jest najdłuższym i największym starożytnym kanałem na świecie i jest jednym z najstarszych kanałów, który jest nazywany jednym z trzech głównych projektów starożytnych Chin wraz z Wielkim Murem i Karez. projekty, które były używane do tej pory, to wielki projekt starożytnych chińskich ludzi pracy i jeden z symboli statusu kulturowego Chin. Jest to jeden z symboli chińskiego statusu kulturowego. Jest to jeden z symboli chińskiego statusu kulturowego. Wielki Kanał zaczyna się od Yuhang (obecnie Hangzhou) na południu i dociera do hrabstwa Zhuo (obecnie Pekin) na północy, przechodząc przez cztery prowincje Zhejiang, Jiangsu, Shandong i Hebei oraz dwa miasta Tianjin i Pekin, przecinając pięć systemów wodnych: rzekę Haihe, rzekę Żółtą, rzekę Huaihe, rzekę Jangcy i rzekę Qiantang, przy czym głównym źródłem wody jest jezioro Weishan, o łącznej długości około 1794 kilometrów.

Li Xiaoguana (李小管) . Dotknięci wspólną niesprawiedliwością losu Qin Xiaosheng (秦啸生) i Shui Honglian (水红莲) zakochują się w sobie. jednak Shui Honglian (水红莲) wpadła również w oko Zhang Shuiyao (张水鹩) , właścicielowi łodzi. Kiedy łódź mija nabrzeże Suzhou, pojawia się jeszcze postać Guan Yanyan (关砚砚) , oszukanej i wykorzystanej przez nieodpowiedzialnego żeglarza Li Xiaoguana (李小管) , która z dzieckiem na rękach poszukuje go. Zhang Shuiyao twierdzi, że Qin Xiaosheng (秦啸生) to właśnie Li Xiaoguan (李小管) , zmuszając go do związku z Guan Yanyan (关砚砚) , pod groźbą wydania policji. Obawiając się, że Guan Yanyan (关砚砚) poznawszy prawdę, może targnąć się na swoje życie, Qin Xiaosheng i Shui Honglian zmuszeni są do milczenia.

Wkrótce Zhang Shuiyao (张水鹩) odkrywa prawdziwą tożsamość Qin Xiaoshenga (秦啸生) i wzywa policję, by go aresztowała. W chwili największego zagrożenia, Shui Honglian (水红莲) błaga Qin Xiaoshenga (秦啸生) , aby ten uciekał wraz z Guan Yanyan (关砚砚) , ona sama zaś zostaje, by zatrzymać pościg. Zhang Shuiyao (张水鹩) krępuje jednak Shui Honglian (水红莲) jako przynętę i żąda, by Qin Xiaosheng (秦啸生) po nią wrócił. Aby zapobiec wpadnięciu Qin Xiaoshenga (秦啸生) w pułapkę, Shui Honglian (水红莲) tłucze lampę naftową na łodzi, wznecając pożar, w którym sama również ginie. Qin Xiaosheng (秦啸生) chce zginąć wraz z nią, lecz Guan Yanyan (关砚砚) mówi mu, by pozwolił jej odejść swoją własną drogą, gdyż takie jest jej przeznaczenie. Qin Xiaosheng (秦啸生) słucha jej i wraz z Guan Yanyan (关砚砚) przybywa do Pekinu, by zgłosić Cesarzowi korupcję urzędniczą. Wielka miłość Shui Honglian przewyższa miłość zwykłego człowieka, sprawiając, że Qin Xiaosheng (秦啸生) i Guan Yanyan (关砚砚) mogą wspólnie odnaleźć swoją życiową przystań.⁵⁸

Postacie:

Shui Honglian 水红莲	Qin Xiaosheng 秦啸生	Guan Yanyan 关砚砚	Zhang Shuiyao 张水鹩
Sopran	Tenor	Sopran (mezzosopran)	Baryton (bas)

V. Opera *Wielbłąd Xiangzi* (*The Rickshaw Boy*) 《骆驼祥子》

⁵⁸ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:
https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 14:40 23.09.2024.

Wielbłąd Xiangzi to piąta oryginalna chińska opera stworzona przez Wielki Teatr Narodowy. Muzykę skomponował Guo Wenjing (郭文景)⁵⁹. Jest to dzieło o unikalnej wartości estetycznej, powstające przez trzy lata, w którym uchwycono ducha starego Pekinu. Premiera odbyła się w dniu 25 czerwca 2014 roku. Utwór ten w pełni wykorzystuje zalety formy operowej, podkreślając elementy liryczne, dramatyczne i symfoniczne. W jej wyjątkowo bogatej strukturze pojawiają się tradycyjne elementy chińskie, jak typowa dla dawnego Pekinu melorecytacja przy akompaniamencie prostych instrumentów perkusyjnych, a w instrumentarium, obok standardowego składu, usłyszeć możemy tradycyjne instrumenty sanxian i sorna. Twórca wykorzystał również bogactwo innych elementów, jak piosenki ludowe, tradycyjna opera chińska czy nawoływanie przekupniów. Jako pierwsza oryginalna opera Narodowego Centrum Sztuk Performatywnych zaadaptowana ze znanego współczesnego chińskiego dzieła literackiego, w adaptacji scenariusza w pełni zachowano ducha oryginalnego dzieła, styl języka i charakterystyczny czarny humor, co bardzo wzbogaca dramatyzm gry scenicznej i kreacji postaci.

Historia opowiada o woźnicy o imieniu Xiangzi (祥子), silnym i wytrwałym, który oszczędzając na jedzeniu, przez trzy lata ciężko pracował, aby uzbierać pieniądze na zakup nowego wozu. Marzył o tym, że pewnego dnia będzie mógł otworzyć własną wypożyczalnię pojazdów. Niestety, wybuchają zamieszki, a jego nowo zakupioną riksę zabierają mu żołnierze, co wywołuje w nim żal i oburzenie. Przygnębiony powraca do pracy u Liu Siye (刘四爷), próbując zacząć wszystko od nowa, ale nie jest w stanie oprzeć się córce Liu Siye (刘四爷), Hu Niu (虎妞), która go upija i wciąga do łóżka. Otrzeźwiawszy, ucieka od Hu Niu (虎妞), udając się do domu pana Cao, by tam poszukać pracy. Hu Niu (虎妞) znajduje go jednak i tam, udając, że jest w ciąży, błagając i grożąc, zmusza w końcu Xiangzi (祥子) do małżeństwa. Po odejściu Hu Niu (虎妞) Xiangzi (祥子) zaczyna się zastanawiać, czy aby nie uciec z pieniędzmi, jednak ponownie zostaje oszukany przez detektywa Suna, a tym samym jego marzenie o kupnie nowej rikszy znowu przepada. W desperacji musi iść za Hu Niu (虎妞). Na bankiecie urodzinowym Liu Siye, Hu Niu (虎妞) kłamie, że jest w ciąży, kłóci się z ojcem, który zmusza Xiangzi (祥子) do poślubienia córki, po czym razem odchodzą. Za pieniądze Hu Niu (虎妞) kupuje

⁵⁹ Guo Wenjing 郭文景, kompozytor, profesor Wydziału Kompozycji Centralnego Konserwatorium Muzycznego, doktor habilitowany, dyrektor Wydziału Nauczania i Badań Kompozycji, zastępca dyrektora Komitetu Kompozycji Chińskiego Stowarzyszenia Muzycznego, członek Komitetu Ochrony Praw i Interesów Muzycznych Chińskiego Stowarzyszenia Muzycznego oraz dyrektor Chińskiego Stowarzyszenia Praw Autorskich do Muzyki.

nową riksę, ale niedługo potem musi ją sprzedać, by pochować Hu Niu (虎妞), która umiera przy porodzie. Później jego ukochana kobieta, Xiao Fuzi (小福子), popełnia samobójstwo, aby uciec od upokorzeń życia i tak wszystkie marzenia Xiangzi (祥子) legły w gruzach. Od tego czasu, rozczarowany i zrezygnowany, żyje z dnia na dzień. Tak oto wyglądało życie uczciwego, prostego chłopaka ze wsi - od pracowitości i marzeń, do rezygnacji i upadku.⁶⁰

Postacie:

Xiangzi 祥子	Huniu 虎妞	Liu Siye 刘四爷	Xiaofuzi 小福子	Erqiangzi 二强子	Detektyw Sun 孙侦探
Tenor	Sopran	Bas	Sopran	Baryton	Tenor

VI. „Goście na górze lodowej” 《冰山上的来客》

Już w 1963 roku film „Gość na lodowcu” 《冰山上的来客》 natychmiast po swojej premierze wywołał wielkie poruszenie wśród chińskiej publiczności, zwłaszcza jego muzyczne motywy przewodnie, jak „Tęsknota za towarzyszami broni” 《怀念战友》 i „Dlaczego kwiaty są tak czerwone” 《花儿为什么这样红》 stały się znane w całym kraju, zapadając głęboko w ludzkie serca i stając się powszechnie znanymi melodiami. 24 grudnia 2014 roku Narodowy Teatr Operowy dokonał jego adaptacji operowej, by kwiat miłości i narodowej przyjaźni, rozkwitł ponownie.

Opera *Gość na lodowcu* 《冰山上的来客》 została skomponowana przez współczesną chińską kompozytorkę Lei Lei (雷蕾), z tekstami autorstwa Yi Ming (易茗). Tymczasem Lei Lei (雷蕾) jest córką Lei Zhenbang⁶¹ (雷振邦), kompozytora melodii przewodniej do wspomnianej filmowej wersji opowieści pod tytułem *Goście z góry lodowej*. Dzieło operowe zachowuje „temat” oryginalnej muzyki filmowej, a wiele nowo skomponowanych motywów jest tak pięknych, że czyni całą operę jeszcze bardziej

⁶⁰ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:

https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 15:30 23.09.2024.

⁶¹ Lei Zhenbang (雷振邦): Ukończył sekcję kompozycji w Tokyo Higher School of Music w Japonii. Jest znanym chińskim kompozytorem muzyki filmowej i kompozytorem na poziomie krajowym. Był dyrektorem Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków, dyrektorem Chińskiego Stowarzyszenia Filmowców, wiceprzewodniczącym Chińskiego Stowarzyszenia Muzyki Filmowej oraz członkiem Szóstego Komitetu Narodowego Chińskiej Ludowej Politycznej Konferencji Konsultacyjnej. W latach 1955-1980 skomponował ponad 100 arcydzieł piosenek filmowych, w tym „Liu Sanjie” 《刘三姐》, „Five Golden Flowers” 《五朵金花》, „Gość na lodowcu” 《冰山上的来客》, „Love Song of Lusheng” 《芦笙恋歌》 i „Daji and Her Father” 《达吉和她的父亲》, a także ponad 40 klasycznych piosenek filmowych, takich jak „Dong Cunrui” 《董存瑞》 i „Ji Hongchang” 《吉鸿昌》.

przemawiającą emocjonalnie niż film. Mąż i żona Yi Ming (易茗) i Lei Lei (雷蕾) połączyli siły, aby udoskonalić i przestudiować dzieło, przekazując klasykę swojego ojca, pana Lei Zhenbang (雷振邦) .

Fabula opowiada o współpracy nikczemnego gangstera Jiang Handala (江罕达尔) , przebywającego na wygnaniu w regionie pogranicznym, z reakcyjnymi siłami Kuomintangu (国民党) w latach 50. XX wieku. Planowali oni zbrojne ataki na ludność i wojsko na tych terenach. Młody żołnierz posterunku granicznego, Amir (阿米尔) , błędnie sądzi, że Gulan Dangmu (古兰丹姆) , nowo poślubiona żona miejscowego pasterza Nawruza (纳乌茹兹) , to jego dawna miłość z młodości, co wywołuje w nim głębokie rozterki.

Dowódca posterunku granicznego, Yang (杨排长) zaczyna mieć podejrzenia co do prawdziwej tożsamości tej „panny młodej”. W rzeczywistości, ta „panna młoda” okazuje się być tajną agentką o pseudonimie Gulibar, zbierającą informacje dla Jiang Handala (江罕达尔) .

W tym samym czasie, Gala (卡拉) , zwiadowca z nadgranicznej strażnicy, przebrany za pasterza, udał się za góry, aby zbadać pozycje wroga. W trakcie tej misji spotkał służącą z domu Jiang Handara (江罕达尔) , młodą i niewinną dziewczynę o imieniu Gulandam (古兰丹姆) , będącą od dawna zaginioną siostrą Amira (阿米尔) . Odkrył też tożsamość wysłannika wroga o pseudonimie „Prawdziwy Bóg” (真神) . W miarę zbliżania się święta Baroto, konflikt na granicy stawał się coraz bardziej nieunikniony. Pewnej burzowej nocy, dowódca zmiany i żołnierz Amir (阿米尔) na posterunku na Górze Lodowej stawili czoła szturmowi wroga. Dowódca zmiany poświęca własne życie, bohatersko broniąc Amira (阿米尔) . Tej samej nocy, przybywający im na pomoc młody pasterz Nawruz także ginie w lawinie śnieżnej.

Przy pomocy Gali (卡拉) , dziewczyna Gulan Dangmu (古兰丹姆) ucieka z kryjówki bandytów. Jednak w trakcie ucieczki zostają podstępnie zaatakowani przez agenta wroga o pseudonimie „Prawdziwy Bóg” (真神) .

W tej trudnej sytuacji, dowódca Yang (杨排长) , mimo głębokiego smutku, zachowuje spokój i ostatecznie stosuje zaskakującą taktykę. Podczas festiwalu Barloto, kiedy odbywa się konkurs rzucania owcą, współpracując z przysłanym oddziałem wsparcia, pokonuje najeźdźców, chwytając „Prawdziwego Boga” (真神) i przywódcę bandytów Jiang Handala (江罕达尔) .

Amir (阿米尔) i Gulan Dangmu (古兰丹姆) cieszą się ponownym spotkaniem. Pokój powraca, a Wyżyna Pamiru olśniewa swoim pięknem.⁶²

Postacie:

Prawdziwy Grundam 真古兰丹姆	Fałszywy Grundam 假古兰丹姆	Amira 阿米尔	Dowódca plutonu Yang 杨排长
Sopran	Mezzosopran	Tenor	Baryton
Wuj Nyazi 尼亚孜大叔	Gala 卡拉	Nauruz 纳乌茹兹	
Bas	Tenor	Tenor	

VII. *Wschód słońca* 《日出》

Opera *Wschód Słońca* 《日出》 to siódma oryginalna chińska opera Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych. Jej premiera odbyła się 17 czerwca 2015 roku. Muzykę skomponował Jin Xiang (金湘)⁶³, libretto napisała Wana Fang (万方)⁶⁴.

Fabula opowieści umiejscowiona została w chińskim mieście z lat 30. XX wieku. Popularna dama do towarzystwa, Chen Bailu (陈白露), mieszka w ekskluzywnym, wielkim hotelu. Jest młoda, piękna, inteligentna i pełna kobiecego uroku. Pan Yueting, bankier, który mógł być ojcem Chen Bailu (陈白露), jest nią głęboko zauroczony. Wydaje majątek, aby spełnić wszystkie jej potrzeby i uczynić ją swoją własnością.

Mieszkająca w hotelu Chen Bailu (陈白露) codziennie ma pełno gości. Tańczy, śpiewa, gra w karty, bawi się, prowadząc życie w blasku światła i w rytmie muzyki, jednak w głębi serca często odczuwa pustkę i samotność.

Pewnego dnia w hotelu nagle pojawia się dawny kochanek Chen Bailu (陈白露),

⁶² Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:

https://www.cnscpa.org/jmsc_237/yzm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 15:40 23.09.2024.

⁶³ Jin Xiang 金湘 (1935-2015), kompozytor, dyrygent, krytyk muzyczny. 1984 luty jako profesor nadzwyczajny Chińskiego Konserwatorium Muzycznego na Wydziale Kompozycji i dyrektor Wydziału Kompozycji. 1990 lipiec do Stanów Zjednoczonych w Seattle jako wizytujący stypendysta na Uniwersytecie Waszyngtońskim. 1991 wrzesień jako kompozytor-rezydent Opery Waszyngtońskiej w stolicy USA. 1992 do Stanów Zjednoczonych na wizytę studyjną do Konserwatorium Muzycznego w Nowym Jorku. W 1994 roku powrócił do Chińskiego Konserwatorium Muzycznego jako profesor kompozycji.

⁶⁴ Wan Fang (万方), urodzona w Pekinie w 1952 roku, jest pisarką i scenarzystką z Chin kontynentalnych, która rozpoczęła swoją karierę jako scenarzystka w Central Opera House w 1980 roku, a w 1985 roku rozpoczęła karierę jako scenarzystka za film fabularny *Sunrise*, za który zdobyła nagrodę dla najlepszego scenarzysty podczas 6. edycji Golden Rooster Awards for Chinese Cinema, a w 1989 roku za operę *The Wilderness*, która zdobyła nagrodę Special Diploma of Honour Award podczas 3. Międzynarodowej Konferencji Badań Teatrów Muzycznych w Monachium. W 1989 roku otrzymała „Specjalny Dyplom Honorowy” na 3. Międzynarodowej Konferencji Muzyki i Opery w Monachium za operę „The Original Field”.

młody poeta. Chen Bailu (陈白露) kiedyś namiętnie kochała poetę, uwielbiając jego pasję i romantyzm, porzuciła więc wszystko, by wyjechać z nim na wieś, w poszukiwaniu czystego i pięknego życia. Jednak kłopoty życiowe rozwiały marzenia poety, który potajemnie opuścił Chen Bailu, porzucając ją. Teraz ponownie przychodzi do Chen Bailu (陈白露), w nadziei na odnowienie ich związku i rozpoczęcie życia od nowa.

Chen Bailu odrzuca jednak błagania poety (诗人). Przejrzała świat ludzki, wciąż darzy poetę uczuciem, nie czuje się jednak na siłach by zerwać z wygodnym życiem i solidnym zabezpieczeniem materialnym.

W hotelu, w którym mieszka Chen Bailu (陈白露), jest również osierocona przez rodziców mała dziewczynka. Pozbawiona środków do życia, została sprzedana bogatemu okrutnikowi, lecz uciekła z pokoju, w którym była zamknięta, chowając się w pokoju Chen Bailu (陈白露). Chen Bailu (陈白露) okazuje współczucie dziewczynce. Pragnie ją adoptować i pomóc jej. Mafia jednak odbiera jej dziecko i sprzedaje do domu publicznego. Dziewczynka z rozpaczyny popełnia samobójstwo. Poeta (诗人), poszukując jej (dziewczynki) na prośbę Chen Bailu (陈白露), przypadkiem jest świadkiem jej śmierci. Jest to dla niego bolesny cios, odbierający mu wiarę w sens życia.

Tymczasem opiekun Chen Bailu (陈白露), Pan Yueting (潘月亭), z powodu niepowodzenia w interesach jest szantażowany przez swojego podwładnego i ostatecznie bankrutuje. Ponieważ nie jest już w stanie płacić za jej luksusowe życie, porzuca ją więc. Z głęboką nienawiścią do swojego upadłego życia i nie akceptując tej sytuacji, Chen Bailu (陈白露) połyka tabletki nasenne, kończąc swoje młode życie.⁶⁵

Postacie:

Chena Bailu 陈白露	Poeta 诗人	Pan Yueting 潘月亭	Maluch 小东西	Li Shiqing 李石清
Sopran	Tenor	Baryton	Sopran	Tenor
Cuixi 翠喜	Hu Si 胡四	Babcia Gu Ba 顾八奶奶	Wang Fusheng 王福生	
Mezzosopran	Tenor	Mezzosopran	Baryton	

VIII. *Tu świt jest cichy* 《这里的黎明静悄悄》

⁶⁵ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:
https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 15:50 23.09.2024.

Tu świt jest cichy 《这里的黎明静悄悄》 to chińska opera wyprodukowana przez Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych dla upamiętnienia 70. rocznicy zwycięstwa „Światowej wojny antyfaszystowskiej”. Premiera odbyła się dnia 5 listopada 2015 roku. Powstała ona na motywach powieści 《А зори здесь тихие》 radzieckiego pisarza Borysa Lwowicza Wasiljewa, muzykę zaś skomponował Tang Jianping (唐建平) ⁶⁶.

Akcja rozgrywa się w Związku Radzieckim w okresie II wojny światowej. Chorąży Waskow dowodzi oddziałem żołnierek, strzegącym ważnych obiektów kolejowych. Są wśród nich niewinna i miła Lisa, utalentowana Sonia, kochająca fantazje Galia, mądra i piękna Ranka oraz bystra i zdolna Lida. Jest w nich nieskończona tęsknota za lepszą przyszłością i szczęściem.

Któregoś dnia, wracając do obozu po wizycie u syna, Lida zobaczyła w lesie dwóch niemieckich żołnierzy. Po zapoznaniu się z sytuacją chorąży ocenił, że żołnierze niemieccy próbują zniszczyć obiekty kolejowe, dlatego natychmiast poprowadził pięć żołnierek, aby ich powstrzymać.

Chorąży i żołnierze przeszli przez las i bagnisko, i przed zmierzchem zatrzymali się na jednym z wzgórz, czekając na okazję do przeprowadzenia niespodziewanego ataku na wroga. Jednakże, w świetle powoli rozjaśniającego się, cichego świtu, szesnastu w pełni uzbrojonych niemieckich żołnierzy nagle pojawiło się u podnóża góry. Sytuacja nagle się zmieniła, więc chorąży nie miał wyboru i wysłał Lisę z powrotem do obozu po wsparcie. Niestety, Lisa, która miała za zadanie dostarczyć wiadomość, w pośpiechu wpadła w bagnisko i straciła życie na mokradłach.

Samotny chorąży i żołnierki rozpoczęli ostatnią bitwę z niemieckimi wojskami. Żołnierki odniosły zwycięstwo w walce, jednak za cenę własnego życia.

Smutny i cichy świt, pięć młodych i pięknych dusz na zawsze spoczywa na ziemi, którą tak bardzo kochały.⁶⁷

⁶⁶ Tang Jianping 唐建平, pochodzi z miasta Liaoyuan w prowincji Jilin. Jest pierwszym doktorem kompozycji wykształconym w Chinach. Obecnie jest członkiem Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków, członkiem Chińskiego Stowarzyszenia Orkiestry Ludowej, szefem Wydziału Kompozycji Centralnego Konserwatorium Muzycznego, profesorem Wydziału Kompozycji i pracownikiem podoktorskim.

⁶⁷ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych: https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 16:00 23.09.2024.

Postacie:

Chorąży Waskow	Leda	Ranka	Lisa	Sonia
Baryton	Sopran	Mezzosopran	Sopran	Mezzosopran
Galia	Osanina	Lenski	Pułkownik Ruszen	Matka
Sopran	Bas	Tenor	Tenor	Kontralt

IX. *Rybak i Złota Rybka* 《渔公与金鱼》

Rybak i Złota Rybka to dziewiąta oryginalna chińska opera Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych i pierwsza oryginalna opera dla dzieci. Premiera odbyła się dnia 10 listopada 2015. *Rybak i Złota Rybka* powstała w oparciu o baśń Puszkina, muzykę i słowa napisał słynny chiński kompozytor Mo Fan (莫凡) ⁶⁸.

Streszczenie:

W operze dla dzieci *Rybak i Złota Rybka* akcja klasycznej baśni Puszkina została przeniesiona na wybrzeże Chin w czasach panowania dynastii Ming. Biedny rybak wypłynął w morze, aby łowić ryby, połów okazał się jednak niezwykle skąpy. Kierując się dobrocią serca i współczuciem, rybak wypuścił jedyną złowioną Złotą Rybkę, która okazała się Władcą Ryb w wielkim oceanie. Złota Rybka, poruszona prostotą i miłością rybaka obiecała spełnić każde jego życzenie. Wszystko to jednak rozbudziło tylko chciwość żony rybaka. Twierdząc, że jest w ciąży, zażądała od męża, aby poprosił złotą rybkę o dom z dachówkami. Zdesperowany rybak nie miał innego wyjścia, jak poprosić o pomoc złotą rybkę, a hojna złota rybka szybko spełniła jego życzenie. Wszystko to jednak nie zadowalało żony rybaka, która wciąż tylko prosiła złotą rybkę o więcej, a za namową wiejskich kobiet i pijanych znajomych marzyła nawet o posiadaniu pięknego pałacu i zostaniu królową. Chciwość ostatecznie doprowadza żonę rybaka do obłędu. Pod koniec historii rybak błaga Złotą Rybkę, aby odebrała wszystko, co mu dała, by mógł powrócić do dawnego, biednego, lecz szczęśliwego życia. Nad szerokim morzem, rybak i jego żona powracają do spokojnego i pełnego ciepła życia. Librecista Mo Fan umieścił w fabule również postacie koguta, kurki i innych zwierząt, będących ulubionymi zwierzętami rybakowej, które zwykle schlebiali jej i podsycali jej zachłanność.⁶⁹

⁶⁸ Mo Fan 莫凡, kompozytor na poziomie krajowym, członek China Musicians Association, urodzony w 1949 roku w Hangzhou w prowincji Zhejiang, został przyjęty do Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju z wyróżnieniem w 1979 roku jako student studiów licencjackich na Wydziale Teorii Etnomuzykologii i Kompozycji, a po ukończeniu studiów w 1984 roku rozpoczął pracę w China Broadcasting Art Troupe w Pekinie do września 2021 roku.

⁶⁹ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:

Postacie:

Rybak 渔公	Żona Rybaka 渔婆	Złota Rybka 金鱼	Kogut 公鸡	Kura 母鸡
Baryton	Sopran	Sopran	Tenor	Mezzosopran

X. *Fang Zhimin* 《方志敏》

Fang Zhimin 《方志敏》 to dziesiąta oryginalna chińska opera Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych, której premiera odbyła się 24 grudnia 2015, jak również pierwsza oryginalna opera o rewolucyjnej postaci historycznej. Muzykę do niej skomponował Meng Weidong (孟卫东)⁷⁰.

W operze wykorzystano arcydzieło Fanga Zhimina (方志敏) „Urocze Chiny” 《可爱的中国》, a dwie przestrzenie czasowe - teraźniejszość i przeszłość - splatają się ze sobą poprzez konflikty ideologiczne i emocjonalne bohaterów.

W teraźniejszości, Fang Zhimin (方志敏) po uwięzieniu kontynuuje walkę w inny, „bardziej zaciekły sposób”. Bez względu na tortury i przesłuchania, próby dowódcy wojskowego Hu Yi (胡翼), aby złamać jego ducha, czy też wykorzystanie spotkania z żoną Miaomin (缪敏) jako przynęty, Fang Zhimin (方志敏) pozostał nieugięty. Jego nieugiętość nie tylko udaremniła śledztwo, lecz także zrobiła tak ogromne wrażenie na Hu Yi (胡翼), że ten zgodził się pomóc mu wynieść poza mury więzienne utwory, które tam powstały.

Przeszłość obejmuje różne wydarzenia z życia Fanga Zhimina (方志敏), które miały największy wpływ na jego charakter: działania, które podejmował, pomimo wiedzy, że są niemożliwe do realizacji, jak wsparcie Długiego Marszu Centralnej Armii Czerwonej i walka do wyczerpania amunicji i zapasów; w rejonie Gannan w północno-wschodnich Chinach, mimo błagań matki i własnego wewnętrznego bólu, postąpił w sposób zgodny z wyższym celem i obronił godność sowiecką; przed tablicą na terenie Parku Waitan, na której widniał napis „Psom i Chińczykom wstęp wzbroniony”, Fang Zhimin (方志敏) przysiągł, że wypędzi obcych i przywróci wielkość Chin.

https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 16:15 23.09.2024.

⁷⁰ Meng Weidong 孟卫东, urodzony w Pekinie w listopadzie 1955 roku, ukończył Wydział Kompozycji Centralnego Konserwatorium Muzycznego. Obecnie jest zastępcą szefa China Railway Cultural Troupe, wiceprzewodniczącym Ósmego Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków, dyrektorem Komitetu Kompozycji, korzystającym z dotacji rządu stanowego, kompozytorem na poziomie krajowym i profesorem zewnętrznym w Konserwatorium Muzycznym Zhejiang Normal University.

W ostatnich chwilach jego życia teraźniejszość łączy się z czasem i przestrzenią przeszłości. Jednocześnie, wizje Fang Zhimina(方志敏) zawarte w jego utworze „Uroczę Chin” 《可爱的中国》, dziś już stały się rzeczywistością.⁷¹

Postacie:

Fang Zhimin 方志敏	Hu Yi 胡翼	Miao Min 缪敏	Mama Fanga 方母
Tenor	Baryton	Sopran	Mezzosopran
Naczelnik więzienia 典狱长	Strażnik więzienny I 狱卒甲	Strażnik więzienny II 狱卒丙	
Tenor	Tenor	Baryton	

XI. *Długi marsz* 《长征》

Narodowa opera epicka *Długi Marsz* 《长征》 miała swoją premierę 1 lipca 2016 roku. Jest to oryginalna opera zamówiona przez Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych dla upamiętnienia 80. rocznicy zwycięstwa Długiego Marszu Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej i jedenasta chińska oryginalna opera wyprodukowana przez Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych. Muzykę do niej skomponował Yin Qing (印青), a libretto napisał Zou Jingzhi (邹静之).

Streszczenie:

W październiku 1934 roku, po nieudanej piątej próbie otoczenia i pokonania przez przeciwnika, Chińska Armia Ludowo-Wyzwoleńcza przygotowywała się do opuszczenia stolicy Chińskiej Republiki Radzieckiej, Ruijin. Dowództwo jednego z oddziałów Armii Centralnej otrzymało rozkaz wycofania się, lecz nie mogli pozostawić rannych i chorych na pastwę wroga. Żona komisarza politycznego Penga (彭政委), doktor Hong (洪大夫), powiedziała, że ona również złoży wniosek o pozwolenie na pozostanie w celu opieki nad rannymi.

Po walce, komisarz Peng (彭政委), patrząc na swoich śpiących żołnierzy, zdecydował się zatrzymać cały oddział i nie ustępować w dążeniach do realizacji ideałów. Nocą żołnierze wkroczyli do miasta Zunyi, gdzie mieli szansę na chwilę odpoczynku. Oddziały prowadziły uczciwy handel z miejscowymi kupcami i wraz z ekipą propagandową zorganizowali konkurs na pisanie sloganów. Po tych radosnych wydarzeniach, w nocy nadeszła wiadomość

⁷¹ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:
https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 16:30 23.09.2024.

o Konferencji w Zunyi. Członek Biura Politycznego, Mao, dołączył do Władz Centralnych, co stanowiło przełomowy moment w historii chińskiej rewolucji.

Po licznych trudnościach, Armia Centralna, Druga Armia, Czwarta Armia i Armia z Shaanbei w końcu połączyły się w zwycięstwie w Hui-ning na granicy Shaanxi i Gansu. Po wielkim gorącym chórze zjednoczenia, komisarz Peng (彭政委) dowiaduje się, że jego ukochana, doktor Hong (洪大夫), została aresztowana i zgładzona. Odczytany statni list od doktor Hong (洪大夫) rozbudza w żołnierzach ducha walki i cała opera dobiega końca.⁷²

Postacie:

Komisarz polityczny Peng 彭政委	Komendant Zeng 曾团长	Ping Yazi 平伢子	Doktor Hong 洪大夫
Tenor	Baryton	Tenor	Sopran
Wan Xia 万霞	Dowódca Legionu 军团长	Li Wenhua 李文化	Liu Pingquan 刘平权
Sopran	Bas	Tenor	Tenor

XII. *Afanti* 《阿凡提》

Od 2015 roku Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych, zajmujące się przede wszystkim wystawianiem oper, rozpoczęło próby na polu opery dziecięcej. „Afanti” jest dwunastą autorską operą stworzoną i wystawioną przez Centrum. Premiera tej drugiej oryginalnej opery dziecięcej, skomponowanej przez Yin Qianwen (印倩文)⁷³, odbyła się 22 grudnia 2016. Ta opera, oparta na powszechnie znanej ludowej historii, została zaadaptowana jako opera dziecięca. Opowiada ona historię o tym, jak Afanti (阿凡提) próbuje siać złoto. Zabawna i dowcipna fabuła, wciągająca muzyka i kolorowa scenografia pomagają dzieciom wejść w świat opery i poznać jej tajniki w łatwy i przyjemny sposób.

Pan Bayi (巴依老爷) jest sprytnym i chciwym człowiekiem, wykorzystującym różne sztuczki, aby pomnażać swoje bogactwo. Bogactwo to jednak pochodzi z krwi i potu ludzi pracujących, którym zostało ono odebrane za pomocą machinacji finansowych, wpędzając ich w jeszcze większą biedę. Afanti, który właśnie przybył w tę okolicę, postanawia pomóc

⁷² Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:
https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 16:40 23.09.2024.

⁷³ Yin Qianwen 印倩文, młoda kompozytorka, ukończyła Chińskie Konserwatorium Muzyczne z tytułem magistra, a jej kompozycje muzyczne obejmują symfonie, opery, musicale, dramaty telewizyjne i piosenki itp. Jest członkiem Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków i kompozytorką w Biurze Kompozycji Centrum Propagandy i Kultury Sił Rakietowych.

uczciwym i prostym ludziom odzyskać ich mienie. Dzięki swojej pomysłowości i zastosowaniu różnych sztuczek, przekonuje Baja i jego żonę, że złoto może być „uprawiane” jak rośliny. Wiedzeni swoją chciwością, postanawiają „uprawiać złoto” i wpadają w pułapkę, a skonfiskowane pieniądze wracają w końcu do rąk swoich prawowitych właścicieli. Ta zabawna i pełna humoru historia ukazuje nieuchronność konsekwencji nieuczciwego zarabiania pieniędzy, jak również chwali tych, którzy „zdobywają słodycz życia dzięki swojej mądrości”, przekazując młodzieży wartościowe przesłanie, że „szlachetność jest miarą dobroci”.⁷⁴

Postacie:

Afanti 阿凡提	Pan Bayi 巴依老爷	Żona Bayi'ego 巴依老婆	Anarkhan 阿娜尔罕
Tenor	Bas	Sopran	Głos dziecięcy

XIII. *Nad rzeką Jinsha* 《金沙江畔》

Nad rzeką Jinsha 《金沙江畔》 to oryginalna opera narodowa wystawiona przez Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych dla upamiętnienia 90. rocznicy powstania Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej. Jest to trzynasta oryginalna opera stworzona przez Centrum, a jej premiera odbyła się 28 lipca 2017. Jest ona adaptacją powieści *Nad rzeką Jinsha* 《金沙江畔》, opublikowanej w 1959 roku, której autor Chen Jing (陈靖) był uczestnikiem Długiego Marszu i jednym z pisarzy wojskowych, którzy o nim napisali. Kompozytorka Lei Lei (雷蕾) doskonale wykorzystała cechy stylistyczne muzyki ludowej, zbierając bogaty materiał muzyczny z regionu Kangba. W jej kompozycjach znalazły się elementy muzyki tybetańskiej, zręcznie połączone z innymi elementami etnicznymi i regionalnymi, co czyni tę operę nowym osiągnięciem w twórczości opery narodowej.

Nad rzeką Jinsha 《金沙江畔》 opowiada wzruszającą historię, jaka miała miejsce podczas Długiego Marszu Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej, ukazując głęboką więź między chińskimi żołnierzami, działającymi pod przewodnictwem Komunistycznej Partii Chin, a ludnością tybetańskiego regionu autonomicznego nad rzeką Jinsha. Twórcy opery, wykorzystując subtelny styl narracyjny, stworzyli niezapomniane postaci Dolma (卓玛) i Jinminga (金明), a ich utwór zapadł głęboko w pamięć kolejnych pokoleń widzów.⁷⁵

⁷⁴ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:
https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 17:00 23.09.2024.

⁷⁵ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:

Postacie:

Jin Ming 金明	Dolma 卓玛	Sangji 桑吉	Qiu Wanli 仇万里	Jin Xiu 金秀	Kim Yongde 金永德	Xiaomiao 小苗
Tenor	Sopran	Mezzosopran	Bas	Mezzosopran	Baryton	Tenor

XIV. *Lan Huahua* 《兰花花》

„Lan Huahua” 《兰花花》 to jedna z najlepiej znanych pieśni ludowych z regionu północnego Shaanxi (陕北). Prostym, żywym i ostrym językiem muzycznym opowiada legendę zbuntowanej kobiety z epoki feudalnej - Lan Huahua (兰花花). Ta piękna dziewczyna, w imię prawdziwej miłości i wolności, zaryzykowała życie, aby przeciwstawić się feudalnej etyce społecznej. Ta pieśń ludowa śpiewana jest od lat 30-tych XX wieku i cieszy się ogromną sympatią nie tylko w Shaanxi, lecz także w całych Chinach. Opera *Lan Huahua* 《兰花花》 to czternasta z kolei oryginalna opera Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych, której premiera odbyła się w dniu 1 października 2017 roku. Zainspirowani pieśniami ludowymi z północnego Shaanxi (陕北), kompozytor Zhang Qianyi (张千一)⁷⁶, dramaturg Zhao Daming (赵大鸣)⁷⁷, reżyser Chen Xinyi (陈薪伊) i inni wybitni artyści zostali zaproszeni do połączenia swych sił w celu stworzenia nowej opowieści dramatyczno-muzycznej. Prace nad operą rozpoczęły się w roku 2011 roku, a cykl twórczy trwał sześć lat. Celem podniesienia wartości artystycznej, libretto poprawiano siedem razy, trzykrotnie dokonując znaczących zmian w strukturze fabuły. Dążąc do uzyskania jak najlepszego efektu końcowego, librecista Zhao Daming (赵大鸣) stworzył na potrzeby tej opery aż trzy różne historie o „Lan Huahua”. Nawiązując do tej tematyki, Narodowe Centrum Sztuk Performatywnych (NCPA) włączyło się do dyskusji nad konfliktem pomiędzy kulturą etyczną a osobistym życiem emocjonalnym człowieka. Problem ten bowiem, zasygnalizowany przez pieśń „Lan Huahua”, żywy był od tysięcy lat w chińskim

https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 17:13 23.09.2024.

⁷⁶ Zhang Qianyi 张千一 i, etniczny Koreańczyk, urodzony we wrześniu 1959 roku w Shenyang w prowincji Liaoning w Chinach, jest chińskim kompozytorem kontynentalnym, laureatem Specjalnego Zasiłku Rządowego Rady Państwa, ósmym wiceprzewodniczącym Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków i dziewiątym wiceprzewodniczącym Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków. Od czasu swojego debiutu na chińskiej scenie muzycznej we wczesnych latach 80. z symfonicznym obrazem dźwiękowym „Northern Forest”, skomponował wiele dzieł różnych gatunków i tematów, takich jak symfonia, muzyka kameralna, muzyka wokalna, opera, teatr tańca, taniec, film i dramat telewizyjny.

⁷⁷ Zhao Daming 赵大鸣, mężczyzna, narodowość Han, urodzony w listopadzie 1957 roku, jest scenarzystą na poziomie krajowym. Od dawna zajmuje się tworzeniem sztuk scenicznych oraz planowaniem i tworzeniem wieczorów literackich na dużą skalę.

społeczeństwie, zwłaszcza w społeczeństwie wiejskim. Upór, zdecydowanie i wierność w miłości oraz umiłowanie wolności przedstawione zostały w nowej formie operowej, współczesnej i pełnej ducha humanizmu.

Streszczenie:

Piękna dziewczyna z Lanjiahe (兰家河), Lan Huahua(兰花花), zakochuje się w Luotuo Zi (骆驼子), młodym i przystojnym poganiaczu spoza miasta, i spotykają się w Guzidi. W Lanjiahe wybucha skandal, mieszkańcy chwytają młodego poganiacza i proszą szanowanego dziedzica, Pana Zhou (周老爷), aby wymierzył sprawiedliwość. Para kochanków zostaje rozdzielona.

Lan Huahua (兰花花) tęskni za ukochanym dniem i nocą, nosząc już w sobie owoc ich miłości. Jej rodzice chcą w gniewie zabić córkę. Pan Zhou (周老爷) wymyślił więc sprytny sposób, proponując, żeby dziewczyna poślubiła jego pasterza owiec Gan Yang'a (赶羊).

Biedny i głupi pasterz owiec Gan Yang (赶羊) ma poślubić Kwiat Orchidei. W Lanjiahe (兰家河) wszyscy znów są oburzeni. W noc poślubną, Lan Huahua (兰花花) odmawia pasterzowi owiec (赶羊) zbliżenia. Mówi panu młodemu, że jest w ciąży z Luotuo Zi (骆驼子), a Pan Zhou (周老爷) zmusił ją do poślubienia go. Pan młody wybiega w noc. Wtedy Pan Zhou (周老爷) korzystając z okazji, mówi Lan Huahua (兰花花), że poślubienie pasterza owiec to tylko podstęp. Jeśli w przyszłości będzie mu posłuszna, to będzie miała lepsze życie. Lan Huahua (兰花花) z gniewem i obrzydzeniem odmawia.

W obecności wszystkich mieszkańców Lanjiahe (兰家河) Pan Zhou (周老爷) oznajmia wszystkim, że Lan Huahua (兰花花) od dawna nosi cudze dziecko. Pasterz owiec wybucha nagle, besztając Pana Zhou (周老爷), który wiedział o wszystkim, ale nie powiedział mu prawdy. Ze złością opuszcza Lanjiahe (兰家河). Lan Huahua (兰花花) oskarża Pana Zhou o obłudę i niemoralne postępowanie. Mieszkańcy wioski również zdają się dostrzegać oszustwo. Pan Zhou (周老爷) zrozumiał, że oto jego cnotliwy wizerunek, który budował przez całe życie, nagle się rozpada. Mówi więc z goryczą: Lan Huahua (兰花花) sprzeniewierzyła się dobrym obyczajom i moralności publicznej, w Lanjiahe (兰家河) dłużej pozostać nie może!

Lan Huahua (兰花花) zostaje wygnana z Lanjiahe (兰家河), zdesperowana i pozbawiona szansy na przetrwanie. Pozostała po niej tylko ta wzruszająca piosenka „Lan

Huahua”, od dawna śpiewana przez ludzi.⁷⁸

Postacie:

Lan Huahua 兰花花	Pan Zhou 周老爷	Gan Yang 赶羊	Luotuozi 骆驼子	Ojciec Lan Huahua. 兰花花父亲	Swatka 媒婆
Sopran	Bas	Tenor	Tenor	Baryton	Mezzosopran

XV. *Królowna Śnieżka* 《白雪公主》

Królowna Śnieżka to piętnasta oryginalna opera Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych. Premiera tej trzeciej oryginalnej opery dziecięcej odbyła się w dniu 9 marca 2018 roku. Stanowi ona adaptację baśni braci Grimm pod tym samym tytułem, prezentującą nowe spojrzenie na tę dobrze znaną dzieciom historię.

Dążąc do zapewnienia odpowiedniego stylu opery dziecięcej, Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych powołało specjalnie zespół twórczy złożony z artystów chińskich i zagranicznych. Muzykę skomponował Cai Dongzhen (蔡东真)⁷⁹, kompozytor rezydujący w Narodowym Centrum Sztuk Scenicznych. Jako reprezentant młodszej generacji muzyków urodzonych w latach 80., zdobył sobie szerokie uznanie zarówno w kraju, jak i za granicą. Aby oddać poruszającą fabułę historii Królowny Śnieżki, stworzył liczne piękne piosenki, jak „Historia Śnieżki”, „Mały Ogieniek” czy „Ona Jak Motyl”, których melodie poruszają serca słuchaczy.⁸⁰

Postacie:

Królowna Śnieżka 白雪公主	Królowa 皇后	Książę 王子	Wan Shitong 万事通	Magiczne Lustro 魔镜	Xiao Hutu 小糊涂
Sopran	Mezzosopran	Tenor	Baryton	Bas	Tenor
Pistacja 开心果	Tchórz 胆小鬼	Chciwy kot 馋嘴猫	Śpioch 瞌睡虫	Złośnik 爱生气	
Sopran	Tenor	Mezzosopran	Bas	Baryton	

⁷⁸ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:

https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 17:21 23.09.2024.

⁷⁹ Cai Dongzhen jest młodym chińskim kompozytorem, pochodzącym z Yanbian w prowincji Jilin, który w 2001 roku został przyjęty na Wydział Kompozycji Centralnego Konserwatorium Muzycznego, gdzie studiował pod kierunkiem uznanych kompozytorów, prof. Du Mingxina i prof. Hao Weiya.

⁸⁰ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:

https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 17:30 23.09.2024.

XVI. *Bezmyślny i nieszczęśliwy* 《没头脑和不高兴》

Bezmyślny i nieszczęśliwy 《没头脑和不高兴》 to szesnasta opera wyprodukowana przez Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych. Jest to zarazem czwarta oryginalna opera dla dzieci, skomponowana przez Zhang Yixin (张艺馨)⁸¹. Jej premiera odbyła się w dniu 22 grudnia 2018 roku. Jest to adaptacja baśni pod tym samym tytułem, stworzonej i opublikowanej w 1956 roku przez Ren Rongronga (任溶溶)⁸², słynnego chińskiego tłumacza i pisarza literatury dziecięcej. Ta pełna humoru i życia, niezwykle pouczająca bajka opowiada historię dwójki dzieci, nieostrożnego „Bezmyślnego” (没头脑) oraz kapryśnego „Nieszczęśliwego” (不高兴), którzy lekceważą swoje małe wady, lecz dzięki fantastycznej, sennej podróży, w końcu przekonują się, że te małe uchybienia mogą prowadzić do wielkich problemów. To klasyczne dzieło literatury dziecięcej zostało zaadaptowane jako film animowany pod tym samym tytułem przez Shanghai Art Film Studio w 1962 roku, czyniąc dla wielu historię „Bezmyślnego i Nieszczęśliwego” 《没头脑和不高兴》 niezatartym wspomnieniem dzieciństwa.⁸³

Postacie:

Bezmyślny (dorosły) 没头脑 (成年)	Baryton	Rozmowny Sąsiad 啰嗦邻居	Tenor
Nieszczęśliwy (dorosły) 不高兴 (成年)	Tenor	Wściekły Sąsiad 愤怒邻居	Tenor
Budzik 闹钟	Sopran	Ekspert ds. edukacji 教育专家	Baryton
Bezmyślny (rówieśnik) 没头脑 (同年)	Mezzosopran	Niespokojny Sąsiad 不淡定邻居	Mezzosopran
Niezadowolony (rówieśnik) 不高兴 (同年)	Sopran	Aktywny Kolega 活跃同学	Mezzosopran
Matka Bezmyślnego 没头脑妈妈	Mezzosopran	Szczęśliwy Kolega 快乐同学	Sopran
Ojciec Nieszczęśliwego 不高兴爸爸	Baryton	Wskazówka 秒针	aktor dramatyczny

XVII. *Letnia tęcza* 《夏日彩虹》

Jest to nowa wersja opery *Nauczycielka z wioski górskiej* 《山村女教师》, która została po

⁸¹ Zhang Yixin 张艺馨, urodzony w maju 1989 roku, jest doktorantem i nauczycielem na Wydziale Muzyki Chińskiej Akademii Operowej.

⁸² Ren Sol (1923-2022), prawdziwe nazwisko Ren Yiqi, oryginalne nazwisko Ren Genluo, urodził się w Heshan, Guangdong. Pochodzący z Heshan w Guangdong, urodzony w Szanghaju, ukończył studia na Wydziale Literatury Chińskiej na Uniwersytecie Daxia w Szanghaju w 1945 r., a po 1949 r. pełnił funkcję zastępcy dyrektora działu redakcyjnego Shanghai Children's Society i zastępcy redaktora naczelnego Shanghai Translation Publishing House.

⁸³ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:

https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 17:32 23.09.2024.

raz pierwszy zaprezentowana przez Narodowe Centrum Sztuk Sceniczych w 2009 roku jako pierwsza oryginalna opera o tematyce społecznej. Premiera miała miejsce 8 września 2021 roku, z okazji setnej rocznicy powstania Komunistycznej Partii Chin. Narodowe Centrum Sztuk Sceniczych, kierując się zasadą tworzenia dzieł sztuki zorientowanej na człowieka, ponownie uformowało zespół twórczy, poprzez dalszą poprawę libretta i muzyki oraz wprowadzenie nowego projektu wizualnego scenografii, starając się oddać charakter nowej epoki. Utwór ten ma oddać hołd nauczycielom pracującym na rzecz walki z ubóstwem oraz wyrazić szacunek dla nieznanym bohaterów, którzy poświęcili się, odważnie działając w duchu ofiarności.⁸⁴

Postacie:

Yang Caihong 杨彩虹	Zhou Luoping 周洛平	Li Wenguang 李文光	Meng Qiuxia 孟秋霞	Lin Xifeng 林喜凤	Zhou Wushan 周五山
Sopran	Baryton	Tenor	Sopran	Mezzosopran	Bas

XVIII. *Miłość do gór i morz* 《山海情》

Opera narodowa *Miłość do gór i morz* 《山海情》 to osiemnasta opera wystawiona przez Narodowe Centrum Sztuk Sceniczych, jako adaptacja popularnego w 2021 roku serialu reality show pod tym samym tytułem. Muzyką skomponował Meng Weidong (孟卫东), a premiera odbyła się 30 września 2022.

Historia opowiada o młodym urzędniku ds. migracji o imieniu De Fu (得福), który w latach 90. XX wieku powraca do swojej rodzinnej wioski Yongquan (涌泉村), aby przekonać mieszkańców, takich jak Li Dayou (李大有), którzy opuścili wieś, do powrotu. Spotyka swoją ukochaną imieniem Shui Hua (水花). Shui Hua (水花) zamierza opuścić wieś wraz z De Bao (得宝) i innymi młodymi ludźmi, młodszym bratem De Fu (德福), aby uniknąć małżeństwa zaaranżowanego przez ojca. Ostatecznie Shui Hua (水花) zostaje zmuszona do wyjścia za mąż, co sprawia, że De Fu (德福) jest bardzo przygnębiony.

Trzy lata później, nowa grupa migrantów z wioski Diaozhuang przemierza pustynne obszary, natykając się na urzędnika Chen Jinshana (陈金山) z Fujian, który pomaga w prowadzeniu projektu wsparcia dla regionu Ningxia. De Fu, w związku z problemem

⁸⁴ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Sceniczych:
https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 17:35 23.09.2024.

z dostawą prądu do wioski migrantów, wchodzi w spór z dyrektorem Liu (刘所长) z elektrowni. Shui Hua (水花) przybywa właśnie wraz ze swoim niepełnosprawnym mężem, co pomaga osiągnąć wymaganą liczbę gospodarstw domowych w nowej wiosce.

W lipcu 1997 wioska migrantów zostaje oficjalnie nazwana „Wioską Minning” “闽宁村”. Zespół ds. walki z ubóstwem z Fujian, kierowany przez tymczasowego zastępcę sędziego okręgowego Chen Jinshana (陈金山) i eksperta w dziedzinie nauk rolniczych Ling Yinong (凌一农), przybył do wioski, aby rozwinąć gospodarkę dziedziczną, zorganizować eksport siły roboczej i zaproponować długoterminowy plan nawadniania z Żółtej Rzeki. Debao (德宝) i Shuihua (水花) hodują grzyby shiitake, a młode siostry Maimiao, postanawiają wyjechać do rejonów nadmorskich, aby zarobić pieniądze pracując. Defu (德福) zostaje pierwszym sekretarzem Partii w wiosce.

Z nadejściem nowej ery wieś Minning rozwija się w miasteczko Minning. Mieszkańcy dawnej wioski Yongquan przenoszą się na równiny, żegnając się z górskim życiem, aby wspólnie pracować dla nowej, prosperującej Ojczyzny.⁸⁵

Postacie:

Defu 德福	Shuihua 水花	Chena Jinshan 陈金山	Debao 得宝	Maimiao 麦苗	Pani Li 李太奶奶	Han Shuidie 喊水爹
Tenor	Sopran	Tenor	Sopran	Sopran	Mezzosopran	Bas

XIX. *Pieśń młodości* 《青春之歌》

Oryginalna opera *Pieśń młodości* 《青春之歌》 to dziewiętnasta w kolejności opera wyprodukowana przez Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych, której premiera odbyła się dnia 27 kwietnia 2023 roku. Powstała jako adaptacja powieści Yang Mo (杨沫)⁸⁶ o tym samym tytule, z muzyką skomponowaną przez Zhang Qianyi (张千一).

Fabula opowiada historię młodej kobiety Lin Daojing (林道静), która w latach trzydziestych XX wieku została zmuszona do małżeństwa przez swoją feudalną rodzinę i chciała popełnić samobójstwo, rzucając się do morza. Na szczęście poznaje Yu Yongze (余永泽), studenta Uniwersytetu Pekńskiego i oboje zakochują się w sobie. Na weselu, Lin

⁸⁵ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:

https://www.cnepa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 17:40 23.09.2024.

⁸⁶ Yang Mo 杨沫 (1914-1995), wcześniej znana jako Yang Chengye, pod pseudonimami Yang Junmo, Yang Mo, Xiaohui itp., pochodząca z Xiangyin w prowincji Hunan, jest współczesną chińską pisarką.

Daojing (林道静) po raz pierwszy słyszy studentów Uniwersytetu Pekńskiego dyskutujących z pasją o swoich marzeniach, przyszłości, a także o losie Kraju i Narodu, czym jest ogromnie poruszona. Jednak Yu Yongze (余永泽) uważa, że nauka i miłość są wszystkim, czego w życiu pragnie. Pojawia się Lu Jiachuan (卢嘉川), członek podziemnego komitetu Komunistycznej Partii Chin i jednocześnie student na Uniwersytecie Pekńskim, wzywając kolegów do włączenia się w walkę przeciwko japońskiej agresji, by ratować Naród przed zagładą. W obliczu próśb profesora Wanga (王教授), Lu Jiachuan (卢嘉川) wyraża swoje stanowcze przekonanie o szlachetności misji wobec Kraju i Narodu, oraz swoją młodzieńczą pasję, co skłoniło profesora Wanga (王教授) i jego córkę Wang Xiaoyan (王晓燕) do głębokiej refleksji.

To, co wydarzyło się na ślubie, powoduje rozłam pomiędzy Yu Yongze i Lin Daojing. Lu Jiachuan i grupa członków Partii Komunistycznej organizują spotkanie, na które przynoszą instrukcje Partii w celu rozpoczęcia ogólnokrajowego protestu przeciwko polityce braku oporu. Młodzi studenci i przedstawiciele robotników odpowiadają z entuzjazmem. Ulice pełne są tajnych służb, a Yu Yongze wzdycha, że nie urodził się w odpowiednim czasie i nie może w spokoju poświęcić się nauce. Jest jeszcze bardziej niezadowolony, że Lin Daojing ulega wpływom innych ludzi i nie jest zadowolona ze spokojnego, ciepłego życia rodzinnego. Uważa wręcz, że Lin Daojing interesuje się Lu Jiachuanem. Wracając z demonstracji do domu, Lin Daojing namawia Yu Yongze do przyłączenia się do ruchu studenckiego, ten jednak nie wykazuje zainteresowania. W tym momencie przychodzi Lu Jiachuan, szukający tymczasowej kryjówki. Yu Yongze traktuje go ironicznie, co sprawia, że Lin Daojing w końcu rozumie, że cele życiowe jej i Yu Yongze są zupełnie różne.

Wang Xiaoyan przyłącza się do ruchu studenckiego, ale niestety ginie bohatersko. Profesor Wang, dowiadując się, że jego córka została złożona w ofierze, traci ostatnie złudzenia co do zepsutego społeczeństwa i władzy. Studenci Uniwersytetu Pekńskiego zbierają się, by uczcić męczenników i poświęcić się działalności antyjapońskiej, dążąc do ocalenia narodowego i zapoczątkowując ruch „9 grudnia”. Młodzieńczy płomień płonie na ziemi; Pieśń młodości rozbrzmiewa w Niebie.⁸⁷

⁸⁷ Oficjalna strona internetowa Narodowego Centrum Sztuk Scenicznych:
https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/?type=%E6%AD%8C%E5%89%A7. Dostęp: 17:35 23.09.2024.

Postacie:

Lin Daojing 林道静	Yu Yongze 余永泽	Lu Jiachuan 卢嘉川	Wang Xiaoyan 王晓燕	Profesor Wang 王教授
Sopran	Tenor	Baryton	Mezzosopran	Bas

Poniższe zestawienie wyszczególnia basowe partie w omówionych wcześniej operach dokumentując postępujący rozwój w zakresie prezentacji tego typu głosu w operze chińskiej w omawianym okresie.

Role basowe:

Lp.	Tytuł opery	Data premiery	Imię postaci basowej
1	Xi Shi, 《西施》 kompozytor Lei Lei 作曲：雷蕾	29 października 2009	Wu Zixu 伍子胥
2	Nauczycielka z górskiej wioski, 《山村女教师》 kompozytor Hao Weiya 作曲：郝维亚	22 grudnia 2009	Zhou Wushan 周五山
3	Sierota z klanu Zhao, 《赵氏孤儿》 kompozytor Lei Lei 作曲：雷蕾	20 czerwca 2011	Gongsun Chujiu i Zhao Dun 公孙杵臼、赵盾
4	Ballada o Wielkim Kanale, 《运河谣》 kompozytor Yin Qing 作曲：印青	21 czerwca 2012	Zhang Shuiyao (baryton, bas) 张水鹩（男中音、男低音）
5	Wielbłąd Xiangzi (The Rickshaw Boy), 《骆驼祥子》 kompozytor Guo Wenjing 作曲：郭文景	25 czerwca 2014	Liu Siye 刘四爷

6	Goście na górze lodowej, 《冰山上的来客》 kompozytor Lei Lei 作曲：雷蕾	24 grudnia 2014	Wuj Nyazi 尼亚孜大叔
7	Wschód słońca, 《日出》 kompozytor Jin Xiang 作曲：金湘	17czerwca 2015	ØØ
8	Tu świt jest cichy, 《这里的黎明静悄悄》 kompozytor Tang Jianping 作曲：唐建平	5 listopada 2015	Osanina 奥萨宁
9	Rybak i Złota Rybka, 《渔公与金鱼》 kompozytor Mo Fan 作曲：莫凡	10listopada 2015	Ø
10	Fang Zhimin, 《方志敏》 kompozytor Meng Weidong 作曲：孟卫东	24 grudnia 2015	Ø
11	Długi marsz, 《长征》 kompozytor Yin Qing 作曲：印青	1 lipca 2016	Dowódca Legionu 军团长
12	Afanti, 《阿凡提》 kompozytor Yin Qianwen 印倩文	22 grudnia 2016	Pan Bayi 巴依老爷

13	Nad rzeką Jinsha, 《金沙江畔》 kompozytor Lei Lei 作曲：雷蕾	28 lipca 2017	Qiu Wanli 仇万里
14	Lan Huahua”, 《兰花花》 kompozytor Zhang Qianyi 作曲：张千一	1 października 2017	Pan Zhou 周老爷
15	Królowna Śnieżka, 《白雪公主》 kompozytor Cai Dongzhen 作曲：蔡东真	9 marca 2018	Magiczne Lustro i Śpioch 魔镜、瞌睡虫
16	Bezmyślny i nieszczęśliwy, 《没头脑和不高兴》 kompozytor Zhang Yixin 作曲：张艺馨	22 grudnia 2018	Ø
17	Letnia tęcza, 《夏日彩虹》 kompozytor Hao Weiya 作曲：郝维亚	8 września 2021	Zhou Wushan 周五山
18	Miłość do gór i mórz, 《山海情》 kompozytor Meng Weidong 作曲：孟卫东	30 września 2022	Han Shuidie 喊水爹
19	Pieśń młodości, 《青春之歌》 kompozytor Zhang Qianyi 作曲：张千一	27 kwietnia 2023	Profesor Wang 王教授

2.2 Analiza charakterystyki partii basowych we współczesnej operze chińskiej

2.2.1 Techniczna strona partii basowych

Słynny chiński bas Ma Zixing zauważa: „Głosy średnie i niskie z europejskiej tradycji wokalne są w chińskiej tradycji narodowej czymś obcym i całkowicie nowym, którego nie można po prostu wspawać, bez odpowiedniego wzorca, nie można też przeszczepić. Z tego powodu musimy szukać nowych dróg, dziedzicząc w sposób wszechstronny i szukając rozwiązania poprzez adaptację”⁸⁸. Uważa on, że średnie i niskie partie głosowe w narodowej muzyce wokalne powinny być osadzone rodzimej tradycji kulturowej, wymagają więc wszechstronnego zbadania i połączenia z narodowym dziedzictwem kulturowym, narodowymi standardami estetycznymi oraz dużej uwagi z punktu widzenia języka, twórczości i jej kierunku.

Profesor Wang Shikui z Konserwatorium Chińskiego, znany baryton i pedagog wokalny, nieustannie bada problematykę sinizacji głosów średnich i niskich. Uważa, że z punktu widzenia techniki śpiewu „Przywiązujemy wagę do tego, czy «to, co śpiewasz, jest podobne do tego, co śpiewasz»», a tymczasem kluczową kwestią jest opanowanie barwy głosu. Następnie języka, stylu, estetyki i akcentu. Jeśli chodzi o barwę, obecnie wszyscy kładziemy nacisk na śpiewanie głosem mieszanym, ale śpiewając utwory chińskie, należy używać głosu mieszanego z dużym udziałem głosu modalnego i jaskrawą barwą. Nieważne, jak dopasujemy ją na zajęciach, barwa jest sprawą zasadniczą. Jeśli barwa jest niewłaściwa, będzie ona bezużyteczna, niezależnie od szerokości zakresu”⁸⁹. Formuła „To, co śpiewasz, jest podobne do tego, co śpiewasz”⁹⁰ – to również ważny element „siedmioznakowego standardu” zaproponowanego przez profesora Jin Tielina, dotyczącego dążenia w narodowej muzyce wokalne do osiągnięcia odpowiedniej barwy dźwięku, melodii, formy wykonawczej, stylu utworu i jego specyficznego uroku. Profesor Jin Tielin włożył wiele wysiłku w „unarodowienie” techniki *bel canto* i naukowe podejście do narodowej techniki wokalne, wskazując, że skupianie się wyłącznie na szkoleniu głosu i zaniedbywanie

⁸⁸ Ma Zixing 马子兴: *Miejsce i rozwój głosów średnich i niskich w chińskiej muzyce wokalne* (中低声部在民族声乐中的定位与发展) [J], Journal of Shenyang Conservatory of Music, 1998 (03) s.57-58.

⁸⁹ Zou Aishu 邹爱舒: *Za dobrą edukacją z przekonaniem, przeciwko modzie na nowość – rozmowa z profesorem Wang Shikui z Konserwatorium Chińskiego* (为学善教育有主张, 不羁陈规日趋新—访中国音乐学院王士魁教授) [J], Sztuka Wokalna, 2017, 5, s.4-13.

⁹⁰ W rozwoju chińskiego śpiewu narodowego, Jin Tielin jest powszechnie uznawany za osobę, która „podejmowała liczne pionierskie wysiłki”. Był on pierwszym, który zaproponował, że chiński śpiew narodowy powinien charakteryzować się „naukowością, narodowością, artyzmem i współczesnością”, tworząc określający go „siedmioznakowy standard” (głos, uczucie, słowo, smak, wyraz, kształt, obraz) “七字标准” (声、情、字、味、表、养、象), ustanawiając obiektywne kryteria selekcji i kształcenia talentów w zakresie śpiewu narodowego oraz oceny w konkursach wokalnych śpiewu narodowego. W ten sposób ukształtował się kompletny „System nauczania śpiewu narodowego Jin Tielina”.

nauki stylu narodowego oraz narodowej barwy głosu jest powodem, dla którego wykonawstwo nie ma wystarczająco wyrazistego charakteru narodowego. „Wobec tego, kiedy mówimy o charakterystyce chińskiej sztuki śpiewu, pierwszą rzeczą, którą chcę podkreślić, jest 'charakterystyczny chiński tembr'. Ten rodzaj barwy dźwięku powinien mieć cechy głosu modalnego z rezonansem mieszanym, być jasny, a jednocześnie bardzo płynny i jednolity w przejściach pomiędzy rejestrami w górę i w dół”⁹¹. Jin Tielin wraz z innymi pedagogami zaangażowanymi w rozwój sztuki śpiewu narodowego, wykształcił wielu artystów specjalizujących się w tym stylu wokalnym. Są oni aktywni na scenach chińskich oper narodowych, często też pojawiają się na różnego rodzaju koncertach w całym kraju. Jednak ogólnie rzecz biorąc, osiągnięcia „nacionalizacji *bel canto* i racjonalizacji śpiewu narodowego”⁹² znajdują odzwierciedlenie głównie w głosach wysokich. Sinizacji głosów średnich i niskich brakuje wciąż jeszcze systematycznej i naukowej metodologii.

Autor niniejszej dysertacji uważa, że udoskonalenie narodowego charakteru średnich i niskich głosów nie sprowadza się jedynie do modyfikacji na poziomie techniki wokalne, jak położenie krtani, objętość jamy ustnej, kształt ust, głębokość dróg oddechowych czy punkt podparcia. Najważniejsze jest właśnie dążenie do osiągnięcia narodowego „smaku”. Śpiewak powinien skupić się na charakterze, wieku i statusie postaci, dostosowując barwę głosu, melodię, wymowę i artykulację do cech charakteru postaci i stanu emocjonalnego (w tym fizycznego) w kontekście konfliktu dramatycznego. Należy szanować charakterystykę regionalną, uczyć się niuansów melodycznych, logiki intonacji oraz technik tworzenia melodii tradycyjnej chińskiej techniki wokalne, zwracając uwagę na detale podkreślające charakter danego regionu. Dostosowanie się do gustu estetycznego chińskiej publiczności, zachowanie chińskiego uroku i propagowanie ducha narodowego to kierunek wysiłków wykonawców średnich i niskich partii głosowych. Ponadto proces sinizacji głosów średnich i niskich polega także na nieustannych poszukiwaniach autorów słów i muzyki prowadzonych w ramach ich twórczości.

2.2.2 Zagadnienia kulturowe partii basowych

Poruszona w poprzednim akapicie kwestia jest na tyle ważna, iż Autor postanowił dodatkowo, w niniejszym akapicie, omówić kwestię głosu basowego w operze chińskiej

⁹¹ Jin Tielin 金铁霖: *Nowy etap w rozwoju wokalistyki chińskiej* (中国声乐发展的新阶段) [J], Nowe Dźwięki Muzyczne (Rocznik Akademii Muzycznej w Shenyang), 2011, 4.s.5-8.

⁹² 11 grudnia 2011 r., podczas Piątego Forum Chińskiej Etnicznej Muzyki Wokalnej, profesor Jin Tielin przedstawił swoje poglądy w raporcie akademickim zatytułowanym „Nowy okres w rozwoju chińskiej etnicznej muzyki wokalne”. <https://www.nvaic.com/posts/21> 05.09.2024.

w sensie kulturowym, wykraczającym poza sam tylko poziom techniczny. Skoncentruje się zatem na narodowym charakterze partii basowych w operze chińskiej oraz ich szczególnej wartości kulturowej i artystycznej. Wiąże się to zdaniem autora z wartością i znaczeniem ról basowych w operze chińskiej w szerszym kontekście. Jako wokalista chiński, niezależnie od tego, jakiej techniki śpiewu się uczy lub opanowuje, należy dążyć do oddania na scenie specyficznych cech kultury i ducha narodowego Chin. Bas wyszkolony w systemie zachodniego śpiewu *bel canto* powinien dążyć do wykorzystania technik zachodnich w ekspresji chińskiej kultury i chińskiego ducha. Kiedy gramy rolę w operze chińskiej, połączenie chińskiego i zachodniego stylu oraz adaptacja zachodnich metod do chińskiego kontekstu stanowi wyzwanie kulturowe, z którym musimy się zmierzyć.

Narodowy charakter basu wyraża się w tym, że bas chiński, oprócz pewnych ograniczeń w technice, metodach, teorii i koncepcjach naukowych, jako osoba, która opanowała zachodnią technikę wokalną, ponosi za swoje postępowanie odpowiedzialność społeczną.

Technika *bel canto* ma swoje korzenie w Europie, lecz wraz z rozprzestrzenianiem się i rozwojem opery na całym świecie, stała się obecnie kulturalnym dziedzictwem całej ludzkości. Śpiewak chiński, będący częścią ludzkości, nie powinien jedynie dążyć do opanowania zachodniej sztuki operowej, lecz przede wszystkim do odzwierciedlenia odpowiedzialności na poziomie duchowym i kulturowym wobec Kraju i Narodu. Szczególnie studenci i profesjonalni śpiewacy, którzy odebrali systematyczne i formalne wykształcenie w wyższych uczelniach muzycznych zgodnie z zachodnim systemem wokalnym, powinni czuć tę odpowiedzialność i brać ją na siebie. Trzeba nie tylko posiadać dogłębną wiedzę i przyswoić sobie zachodni system wokalny, lecz także, po jego przyswojeniu, mieć odpowiedzialność i umiejętności niezbędne do wyrażenia własnej tradycji muzycznej, czyli sztuki wokalne o charakterze narodowym.

Kultura chińska jest niezwykle bogata i różnorodna, charakteryzuje się dużą żywotnością i niepowtarzalnym urokiem, co wyraża się głównie w jej asymilacji, integracji, ciągłości i spójności. Chińska edukacja kulturalna kładzie nacisk na postawę pełną tolerancji, wyrażanie się w sposób subtelny, unikanie pośpiechu i skrajności. Uważa się, że wszystkiemu, co jest zbyt pochopne, bezpośrednie i niesubtelne brak piękna. W sprzecznych relacjach, dążymy do jedności przeciwieństw i opowiadamy się za pięknem neutralności, postulowanymi już przez pradawne koncepcje filozoficzne konfucjanizmu, buddyzmu i taoizmu⁹³. Dlatego też, podczas występu scenicznego, należy wziąć pod uwagę tę specyfikę

⁹³ Konfucjanizmu, był szkołą filozoficzną założoną przez Konfucjusza, przez długi czas stanowiącą oficjalną ideologię państwową i zajmującą dominujące miejsce w chińskiej kulturze. Jego wpływ rozprzestrzenił się

kulturową i estetyczną Chińczyków. W kreacji postaci dramatycznych należy skupić się na ekspresji ich uczuć, dbając o subtelność interpretacji, polegającą na początkowym tłumieniu tego, co ma zostać potem podkreślone, ukazywaniu słabości przed pokazaniem siły oraz delikatności przed wyrażeniem stanowczości. Nie dążymy do intensywnych lub przesadnych form ekspresji zewnętrznej, ale raczej do intensywnego wewnętrznego napięcia i pełnego zrozumienia postaci, które przedstawiamy.

Podsumowując, w kontekście ekspresji kulturowej, duchowej i estetycznej chińskiego basu, nie można po prostu naśladować zachodnich technik wokalnych i form wykonawczych, lecz potrzebne jest głębokie zrozumienie chińskiej kultury, łączenie wyczucia kulturalnego z dźwiękiem techniki wokalne, aby śpiew był pełen emocji i naturalności.

Dokładnie omawiając kreację i znaczenie partii basowych, powinno się brać pod uwagę dwa obszary. Po pierwsze, wykonawcę partii basowych, odgrywającego różnorodne postacie dramatyczne w operze. To wymaga zrozumienia charakterystyki muzycznej opery, fabuły, tła kulturowego, cech epoki, wizerunków postaci oraz konfliktu dramatycznego. Poprzez własną kreację wykonawczą, śpiewak powinien przedstawić postać dramatyczną, żywą i przekonującą, poruszającą publiczność, co pozwala na zrealizowanie scenicznej wartości sztuki operowej. Drugą kwestią jest zrozumienie roli i miejsca chińskiego basu i tejże partii głosowej w operze chińskiej, a nawet w całym systemie kulturalno-artystycznym. Sam rozwój sztuki operowej udowodnił konieczność obecności partii basowych w operze, a opera chińska w połączeniu z kulturą narodową nadała chińskiemu basowi nową warstwę znaczeniową. Twórczość opery chińskiej stanowi dla chińskich basów okazję do zaprezentowania na scenie specyficznych cech kultury i ducha narodowego Chin. Studiując zachodnią technikę *bel canto*, musimy połączyć zachodni system wokalny z unikalną strukturą muzyczno-dramatyczną opery chińskiej, jej artykulacją, melodyką, oraz estetyką. Kluczem jest prawdziwe połączenie tego, co chińskie i zachodnie, adaptacja zachodnich technik dla chińskich potrzeb, sublimacja w fuzji sztuki Wschodu i Zachodu, i w końcu światowa promocja opery chińskiej, bogatej w elementy naszej narodowej kultury i sztuki.

również na Półwysep Koreański, Japonię i regiony Półwyspu Indochińskiego. Twórcą buddyzmu był Siddhartha Gautama żyjący w starożytnych Indiach (obecnie na terenie Nepalu). Jest on również znany jako Budda Sakyamuni. Taoizm to tradycyjna, rodzima chińska religia i filozofia, łącząca w sobie kult bogów i mitycznych bohaterów, filozofię taoistyczną, pradawny kult duchów oraz wróżbiarstwo i magię.

Rozdział 3: Podział partii basowych w operze europejskiej

„Słowo bas pochodzi od późnołacińskiego słowa *bassus*, oznaczającego gruby lub głęboki. Odpowiednio, ten głos ma najniższy zakres ze wszystkich typów głosu ludzkiego”⁹⁴. Jego głośność jest duża, a dźwięk niski i głęboki. Przed 1800 rokiem wszystkie głosy poniżej tenora były nazywane basami i dopiero po pojawieniu się barytonów i bas-barytonów jako oddzielnych głosów, basy zostały zdefiniowane do węższego zakresu ról.

W Richard Boldrey's *Guide to Operatic Roles & Arias*, sekcja basów jest podzielona na trzy podkategorie: basy komiczne, basy liryczne i basy dramatyczne.

1 Comic Bass (D)F-e'(f')

„Bas komiczny był główną postacią w XVIII-wiecznych operach komicznych, a także w lekkich operach Rossiniego i Donizettiego. Te wczesne role basów komicznych wymagały lekkiego, elastycznego głosu i żywego charakteru. Późniejsze role basów komicznych wymagały cięższego, bardziej dramatycznego głosu.”⁹⁵

2 Lyric Bass (F)G-f'

„Bas liryczny jest często określanym jako basso cantante, a jego melodyjny głos jest preferowanym basem opery romantycznej i lirycznej. Bas z wyboru w operach romantycznych i lirycznych.”⁹⁶

3 Dramatic Bass (C)Eb-d'(f')

„Często określanym jako Schwarzer Bass, to potężny, masywnie brzmiący bas, który jest popularnym typem w obsadach wielkich oper.”⁹⁷

⁹⁴ [https://de.wikipedia.org/wiki/Bass_\(Stimmlage\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Bass_(Stimmlage)) Dostęp: 22:00 27.12.2024.

⁹⁵ Richard Boldrey: *Guide to Operatic Roles & Arias*, Dalls:Pst 1994, s29-30.

⁹⁶ Richard Boldrey: *Guide to Operatic Roles & Arias*, Dalls:Pst 1994, s29-30.

⁹⁷ Richard Boldrey: *Guide to Operatic Roles & Arias*, Dalls:Pst 1994, s29-30.

Kategorie głosu - Określenia według narodowości⁹⁸

English	Italian	French	German
Comic Bass	Basso buffo Basso comico	Basse bouffe	Spielbass Bass buffo Komischer Bass Schwerer Bassbuffo
Lyric Bass	Basso cantante	Basse chantante Basse noble	Hoher Bass
Dramatic Bass	Basso profondo	Bass Basse contre	Seriöser bass Tiefer bass Schwarzer bass

Najbardziej popularna w strefie niemieckojęzycznej klasyfikacja głosów operowych *Handbuch der Oper* Rudolpha Kloibera dzieli wykształcony głos operowy na fachs (Fachs). Główne kategorie to sopran, mezzo-sopran, alt, tenor, baryton, bas, z dodatkiem 2 dodatkowych podkategorii, kontratenor i bas-baryton.⁹⁹

W systemie Fach sekcja basowa podzielona jest na cztery podkategorie: Spielbass/Bassbuffo, Schwerer Spielbass, Charakterbass/Bassbariton i Seriöserbass/Schwarzerbass.

Nie ma podziału na kategorie liryczne i dramatyczne, z wyjątkiem Bassbuffo. Prawdziwy włoski buffo, niemiecki Spielbass, ma nieco lżejszy głos niż inne basy, ale nadal musi emitować dość duży dźwięk, ponieważ musi śpiewać najniższe dźwięki w ansamblach, tworząc solidną podstawę dla współbrzmienia. Różnice między Bassbuffo i Schwerer Spielbass dotyczą rozmiaru, wielkości głosu, zakresu i poniekąd budowy ciała. Do wskazywanych przeze mnie uwag z opracowań źródłowych, dotyczących budowy ciała, muszę zgłosić istotne zastrzeżenie. O ile można się zgodzić ze spostrzeżeniem, iż w większości przypadków budowa ciała determinuje w pewnym zakresie gatunek głosu o tyle warto, a nawet trzeba zauważyć, iż nie jest to cecha bezwzględnie występująca bowiem zdarzają się przypadki, gdy charakterystyka danego głosu pozostaje w sprzeczności z typową budową ciała. W konsekwencji uwagi o budowie ciała należy traktować w dużej mierze jako wskazówki dotyczące typowego wyobrażenia o danej partii operowej wynikającego z tradycyjnych koncepcji reżyserskich. Przecież w ostatecznym rachunku dany reżyser może się zdecydować na odmienną koncepcję i wybrać śpiewaka/śpiewaczkę o odmiennym

⁹⁸ Richard Boldrey: *Guide to Operatic Roles&Arias*, Dalls:Pst 1994, s16.

⁹⁹ Abigail Hurd, *The Beginner's Guide To "Fach"* [D], Department of Music Texas Christian University. 2021 S4-5.

charakterystyce budowy ciała, kierując się wyłącznie oceną walorów głosowych. Schwerer Spielbass ma bardziej szorstki głos o szerokim zakresie. Ponieważ Schwerer Spielbass jest zarówno typem ciała, jak i typem głosu, niemieccy śpiewacy dominują w tym obszarze. Charakterbass jest zwykle dla śpiewaków, którzy nie nadają się do poważnego (serioeser) basu lub głosów o zdecydowanej charakterystycznej barwie. Zwykle ma barwę prawdziwego włoskiego basu, ale brakuje mu masywności i metalicznej barwy wymaganej przez niemiecki głos Seriöserbass. Niemiecki głos Seriöserbass musi mieć duży głos i ciemne, szorstkie brzmienie, które jest odpowiednie dla niemieckich melodii deklamacyjnych.¹⁰⁰

1 Spielbass/Bassbuffo (E to f°)

„Schlanke, bewegliche und charakterisierungsfähige Stimme.”¹⁰¹(Smukły, elastyczny i charakterystyczny głos.)

„Ten typ basu ma mniejszą objętość, jest elastyczny, ekspresyjny i doskonale się prezentuje. W kategorii Spielbass, która jest podzielona według wielkości ciała i głosu, Spielbass lub Bassbuffo jest prawdziwym włoskim Buffo. mają mniejszy głos i są bardziej elastyczni w przedstawianiu postaci i szybkości, z większą ruchliwością. Musi być utalentowanym aktorem. Klasyczne role we włoskich produkcjach to: Leporello w *Don Giovannim*, Don Bartolo w *Der Barbier von Sevilla*, Dulcamara w *L'elisire d'amore* i tytułowy bohater w *Don Pasquale*. Z kolei w repertuarze niemieckim to Baculus w *Der Wildschütz*, Truffaldin w *Ariadne aus Naxos*, a jeśli jego głos jest wystarczająco wysoki to też Beckmesser w *Die Meistersinger von Nürnberg*.”¹⁰²

Don Bartolo	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	A un dottor della mia sorte
Leporello	<i>Don Giovanni</i>	Madamina il catalogo è questo
Dulcamara	<i>L'elisir d'amor</i>	Udite, udite, o rustici
Pasquale	<i>Don Pasquale</i>	Ah, un foco insolito

2 Schwerer Spielbass(C to f°)

„Voluminöse Stimme von großem Umfang.”¹⁰³(Obfity głos o dużym zasięgu.)

„Ten typ basa ma duży wolumen, szeroki zakres i często dobre zdolności komediowe. Prawdziwym sprawdzianem dla głosu Schwerer Spielbass są role Falstaffa w *Die Lustigen Weiber von Windsor*, Osmińska w *Die Entführung aus dem Serail* i barona Ochsa w *Der Rosenkavalier*. Wszystkie te role wymagają doskonałego talentu komicznego. Niemieckojęzyczny repertuar obejmuje też partię Dalanda w *Der fliegenden Holländer* i Caspara w *Der Freischütz*. Jest to typowo niemiecki styl, z silnym

¹⁰⁰ “The Fach System.” IPA Source The Fach System. Bard Suverkrop <https://www.ipasource.com/the-fach-system-the-bass-voice/> Dostęp: 20:00 13.09.2024.

¹⁰¹ Kloiber Rudolf, Konold Wulf, Maschka Robert, *Handbuch der Oper*[M], Bärenreiter-Verlag 2024, s988.

¹⁰² “The Fach System.” IPA Source The Fach System. Bard Suverkrop <https://www.ipasource.com/the-fach-system-the-bass-voice/> Dostęp: 20:05 13.09.2024.

¹⁰³ Kloiber Rudolf, Konold Wulf, Maschka Robert, *Handbuch der Oper*[M], Bärenreiter-Verlag 2024, s988.

naciskiem na siłę formy i głosu.”¹⁰⁴

Basilio	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	La calunnia è un venticello
Osmin	<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	All three arias
Kaspar	<i>Der Freischütz</i>	Schweig, schweig
Rocco	<i>Fidelio</i>	Hat man nicht auch Gold beineben

3 Charakterbass/Bassbariton(E to f')

„Große umfang reiche Stimme; feines Charakterisierungsvermögen.”¹⁰⁵ (Szeroki zakres głosu; dobra umiejętność charakteryzacji.)

„Ten typ basa ma szeroki zakres i dużą siłę penetracji. Bas-baryton w niemieckim teatrze jest uważany za basso cantante we Włoszech i w Stanach Zjednoczonych, a ponieważ ma największy repertuar ze wszystkich basowych podkategorii wokalnych, ma tendencję do bycia na scenie każdego wieczoru. W porównaniu do Seriöserbass, jego głos jest zwykle bardziej włoski w barwie i ma nieco wyższy zakres. Zwykle może też śpiewać w repertuarze Seriöser lub Spielfach. Repertuar tej kategorii głosu basowego zawiera dużo partii drugoplanowych. Można tu znaleźć postaci ojca, przyjaciela lub mędrca. Jako przykłady warto wymienić partię Zunigi w *Carmen*, Warlaama w *Borysie Godunowie*, Angelottiego w *Tosce*, Ferrando w *Fidelio* i *Il Trovatore*, *Don Carlosa*, ale też Wielkiego Inkwizytora w *Don Carlosie* i Króla w *Aidzie*, Figara w *Le nozze di Figaro* czy Don Alfonso w *Così fan tutte*. Przy większym wolumenie preferowane partie to wspomniane już Daland w *Der Fliegenden Holländer*, Mefisto w *Fauście* czy role z kategorii Seriöser i Schwererer SpielbaßFachs, takie jak Hunding w *Die Walküre*.”¹⁰⁶

Figaro	<i>Figaros Hochzeit</i>	All three arias
Leporello	<i>Don Giovanni</i>	Madamina il catalogo è questo
Méphistophélès	<i>Faust</i>	Vous qui faites l'endormie

4 Seriöserbass/Schwarzerbass (C to f')

„Pastose Stimme mit dunkler Färbung, große Tiefe (»Schwarzer Baß«).”¹⁰⁷ (Pastelowy głos o ciemnej barwie i dużej głębi („czarny bas”).

„Ten typ basu charakteryzuje się pełnym głosem i głęboką barwą. Głos ten obejmuje role basso profundo (lub profundo), takie jak Sarastro w *Czarodziejskim flecie*, ale także z zakresu bas-barytonowego takie jak Król Filip II w *Don Carlosie*, König Marke (Marek) w *Tristan und Isolde* i König Heinrich w *Lohengrin*. Ponadto obejmuje wiele pomniejszych ról, w tym również większą

¹⁰⁴ “The Fach System.” IPA Source The Fach System. Bard Suverkrop <https://www.ipasource.com/the-fach-system-the-bass-voice/> Dostęp: 20:10 13.09.2024.

¹⁰⁵ Kloiber Rudolf, Konold Wulf, Maschka Robert, *Handbuch der Oper*[M], Bärenreiter-Verlag 2024, s988.

¹⁰⁶ “The Fach System.” IPA Source The Fach System. Bard Suverkrop <https://www.ipasource.com/the-fach-system-the-bass-voice/> Dostęp: 20:10 13.09.2024.

¹⁰⁷ Kloiber Rudolf, Konold Wulf, Maschka Robert, *Handbuch der Oper*[M], Bärenreiter-Verlag 2024, s988.

część repertuaru bas-barytonowego. Porównując charakterystykę tego gatunku głosu basowego w różnych klasyfikacjach wydaje się, iż Seriöserbass w niemieckim teatrze ma ciemniejszy i bardziej szorstki ton niż włoski basso cantabile.”¹⁰⁸

Philipp	<i>Don Carlos</i>	Ella giammai m'amò
Gremin	<i>Eugen Onegin</i>	Gremin's Aria
Sarastro	<i>Die Zauberflöte</i>	In diesen heil'gen Hallen
Zaccaria	<i>Nabucco</i>	Tu sul labbro

Jak zatem widać różne systemy kategoryzują głosy w trochę odmienny sposób. Poniżej autor dysertacji przeanalizuje arie z pięciu, wybranych pod kątem wykazanej różnorodnej charakterystyki, partii basowych z panteonu najlepszych ról: aria Philipp'a w *Don Carlo*, Gremina w *Eugen Onegin*, Sarastro w *Die Zauberflöte*, Zaccarii w *Nabucco* i Basilio w *Il Barbiere di Siviglia*, w odniesieniu do wersji przedstawionej w autorskim nagraniu będącym przedłożonym w pracy dziełem artystycznym.

3.1 Aria króla Filipa „Ella giammai ma'mo” z opery *Don Carlo* Verdiego.

3.1.1 Zarys fabuły

Don Carlo został napisany przez Verdiego na podstawie autentycznych wydarzeń historycznych dotyczących wewnętrznych konfliktów na hiszpańskim dworze. To rzadkie i wzruszające dzieło w historii opery, w którym splatają się miłość, więzi rodzinne, braterstwo, polityka, wojna i religia. Don Carlo (infant, następca tronu) kocha francuską księżniczkę Elżbietę, jednak z przyczyn politycznych, w wyniku zaaranżowanego małżeństwa, Elżbieta zostaje żoną jego ojca, hiszpańskiego króla Filipa. Don Carlo, za namową swojego przyrodniego brata Rodriga, przygotowuje się do wyjazdu na wyprawę wojenną do Flandrii, aby uciec od wewnętrznych rozterek. Przed wyjazdem spotyka się jednak z Elżbietą i namiętne uczucie pomiędzy nimi wybucha ze zdwojoną siłą. Elżbieta nawet pyta go: Czy mógłbyś poślubić mnie, swoją matkę, jeśli zabiłbyś swojego ojca? Don Carlo bardzo cierpi, a ich relacja zaczyna wzbudzać podejrzenia króla. Kierowana zazdrością zakochana w Don Carlo księżniczka Eboli potajemnie umieszcza w pałacu królewskim pudełko z klejnotami księżniczki, zawierające również portret Don Carla. Kiedy król odkrywa portret, wpada we wściekłość i wtrąca Don Carla do więzienia. Ścigany jako zwolennik buntu flamandzkiego

¹⁰⁸ “The Fach System.” IPA Source The Fach System. Bard Suverkrop <https://www.ipasource.com/the-fach-system-the-bass-voice/> Dostęp: 20:10 13.09.2024.

Rodrigo, przychodzi odwiedzić Don Carla w więzieniu i błaga go, by uciekł, gdy on zajmie jego miejsce. Prosi też, aby żył dla niego i robił wszystko, co w jego mocy dla Flandrii. Następnie zostaje zasztyletowany przez prześladowców. Przed śmiercią mówi, że księżniczka czeka na Don Carlo w klasztorze. Ułaskawiony Don Carlo przybywa do klasztoru, aby pożegnać się z księżniczką. Widząc tę scenę, król w zazdrości każe go związać. Wtedy z cmentarza wychodzi mnich przebrany za Karola V i prowadzi nieprzytomnego Don Carlo w głąb klasztoru. Silny patriotyzm zawarty w librecie głęboko poruszył Verdiego, przywołując mu na myśl jego własną ojczyznę i rodaków, wciąż cierpiących pod jarzmem austriackiego najeźdźcy, toteż zawarł on swoją głęboką miłość do ojczyzny i nienawiść do najeźdźców w muzyce tej opery. Cała opera charakteryzuje się emocjonalnym, pełnym pasji i potężnym brzmieniem. Melodie są wyraźne i majestatyczne, a przez całość przewija się duch patriotyzmu.

Aria Króla Filipa „Ella giammai m'amò” pojawia się na początku trzeciego aktu opery. Wyraża on w niej swoje uczucia, lamentując nad tym, że nigdy nie zdobył miłości młodej królowej. Dodatkowo, w obliczu zdrady i osamotnienia, król głęboko oplakuje swoje starzenie się i samotność. Aby lepiej wykreować wizerunek postaci, musimy zrozumieć wewnętrzne działania emocjonalne bohatera na podstawie uchwycenia struktury muzycznej.

3.1.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna

Z analizy wynika, że aria ta ma strukturę trzyczęściową. Partia akompaniamentu na początku utworu oparta jest na melodii w tonacji d-moll, wykorzystującej obficie arpeggio ósemkowe i szesnastkowe, oraz głęboką zadumę brzmienia wiolonczeli, jakby płacz i skargę, tworząc spokojną, melancholijną scenę na początku trzeciego aktu. Melodia recytatywu charakteryzuje się subtelną i łagodną linią, rozwijającą motyw wprowadzony w początkowej części utworu. Przejawia się on w partii akompaniamentu, rozpoczynając od delikatnej dynamiki *piano*, sugerując, że główny bohater zatopiony jest w głębokiej zadumie i wspomnieniach. Jego słowa, we frazie „Ella giammai m'amò” (Nigdy mnie nie kochała), wydają się być niczym więcej niż samotnym monologiem: „No! Quel cor chuiso m'è, amor per me non ha! Io la rivedo ancor contemplar triste in volto, Il mio crin bianco il dì che qui di Francia venne” (Nigdy mnie nie kochała! Nie, jej serce jest dla mnie zamknięte, nie czuje do mnie miłości! Wciąż ją widzę, ze smutną twarzą, wpatrującą się w moje białe włosy w dniu, w którym przyjechała z Francji.) Podczas śpiewania tej frazy należy zwrócić uwagę na styl recytatywny, z silnym poczuciem opowiadania historii i utrzymywać frazę *come trasognato*

(z zamyśleniem). (Przykład1)

FILIPPO (come trasognato)

[A] Ellaggiammaim'a-mò! no! quel corchiu-so m'è, a-mor per me non

(Przykład 1)

Następnie śpiew zaczyna się od dużego skoku o kwintę, co odzwierciedla nagłe przejście od wewnętrznej depresji króla do wybuchu gniewu. W tym momencie faktura w sekcji smyczkowej zmienia się z *arpeggio* na *tremolo*, co prowadzi nas do punktu kulminacyjnego. Dynamika tej frazy gwałtownie zmienia się z cichej na głośną, a następnie w kolejnym takcie ponownie staje się bardzo cicha, symbolizując osłabiony, niemal szeptany monolog bohatera po wyładowaniu emocji: „No, amor per me non ha!” (Nie, miłości do mnie nie ma!) Ta fraza zawiera wysokie e' w partii basowej. Podczas śpiewania słowa „No” należy zwrócić uwagę na połączenie rezonansu klatki piersiowej i głowy, z właściwym podparciem oddechowym. Dobrze impostowany na masce głos nie powinien być ściśnięty lub wykrzyczany. (Przykład2)

[B] (ritornando in sè)

No, amor per me non ha! A - mor per me non ha!... Ove

dim. e rall. lento

(Przykład 2)

Po tym okrzyku, król budzi się ze swego zamyślenia, przypominającego senny koszmar. Seria motywów progresywnych ilustruje jego stan zamroczenia i dezorientacji, kiedy pyta: „Ove son? Quei doppier presso a finnir! L'aurora imbianca il mio veron... gia spunta il di!” (Gdzie ja jestem? Te świece są prawie zużyte! Świt oświeca mój balkon, dzień już się zaczyna!) Tutaj należy zwrócić uwagę na dokładność tempa i czystość włoskiej wymowy.

Końcowa część recytatywu pełni rolę przejściową przed arią - zwłaszcza pod względem melodii, faktury, tonalności, koncepcji artystycznej oraz fabuły, a także służy jako emocjonalny wstęp dla późniejszego monologu króla „Passar veggo i miei giorni lenti! Il sonno, o Dio! Spari da' miei occhi languenti” (Widzę, jak moje dni mijają powoli! Sen, o Boże, zniknął z moich opadających powiek). Partia basowa w tej frazie jest realizowana, jak dla mnie, w najpiękniejszej dla głosu basowego tessiturze. By jednak wybrzmiała właściwie należy dopilnować wysokiej impostacji zapewniającej nieskazitelność intonacyjną i szlachetność barwy.

Na początku arii pojawia się materiał ze wstępu, wprowadzony przez obój, Prosta i przejrzysta faktura pozwala swobodnie wejść partii śpiewu solowego. Tempo zmienia się z *Andante Sostenuto* na *Andante mosso cantabile* (Przykład3).

(Przykład 3)

W tej scenie, król opowiada o swoim smutku i cierpieniu, śpiewając słowa „Dormirò sol nel manto mio regal, quando la mia giornata è giunta a sera, dormirò sol sotto la vòlta nera, dormirò sotto la vòlta nera, là, nell'avello dell'Escorial” (Będę spał samotnie w moim królewskim płaszczu, gdy dzień zamieni się w noc, będę spał samotnie pod ciemną kopułą, tam, w grobowcu Escorialu). To rozważania hiszpańskiego monarchy, który na progu nowego dnia zastanawia się nad zmierzchem własnego życia. Pełen targających nim emocji władca patrzy, jak nadzieje na piękne życie powoli gasną i naturalnie zaczyna myśleć o śmierci jako ostatecznym wyzwoleniu. Podczas śpiewania tej części należy zwrócić uwagę na kontrolowanie równomierności oddechu, tak aby można było dobrze wykonać legato, jednocześnie podkreślając akcenty we frazie.

W tym momencie następuje dramatyczna zmiana w muzyce – gęste sekstole w sekcji smyczkowej wydają się przypominać, że isierka nadziei wciąż jeszcze tli się i rzuca blask na ponurą rzeczywistość. (przykład 4)

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system includes the lyrics '- al. Se il serto regal a me'. The piano accompaniment features arpeggiated chords, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The second system includes the lyrics 'des - se il po-ter..... di leg - ge-re nei cor, che Dio può'. The piano accompaniment continues with arpeggiated chords, maintaining the dynamic contrast between forte and piano.

(Przykład 4)

„Se il serto regal a me desse il poter... di leggere nei cor, che Dio può sol, può sol veder!” (Gdyby królewski wieniec dał mi moc czytać w sercach, które widzi tylko Bóg!). Pragnienie króla, by przejrzyć ludzkie serca, wydaje się naiwnym życzeniem, lecz ujawnia prawie rozpaczliwą bezradność króla. Szybki przepływ melodii, obrazuje nie tyle wyraz pozytywnego nastawienia, ile wyraża mechanizmu samooszukiwania się. W tej części tekst powtarza się dwukrotnie, ale melodia i tempo są zupełnie inne. Jest też istotna różnica dynamiczna, za pierwszym razem jest to *forte*, a za drugim *piano*. Należy zwrócić uwagę na kontrast w nastroju podczas śpiewania. Potem nastrój muzyki znów się zmienia, Sekcja smyczkowa ostinatowymi sekstolami *arpeggio* wywołuje u słuchaczy niepokój. (Przykład 5)

cor, che Dio sol può ve - der!... Se dorme il

pren-ce, ve - glia il tradi - to - re; il ser - to per - de il

I. TEMPO

p

pp

parlato a mezza voce.

(Przykład 5)

„Se dorme il prence, veglia il traditore; il serto perde il re, il consorte l'onore!” (Jeśli książę śpi, zdrajca czuwa; płaszcz traci króla, małżonka honor!). Król nagle zdaje sobie sprawę, że z powodu miłości do tej samej kobiety, jego syn, książę Don Carlos, również może się z nim poróżnić. Jeśli książę naprawdę stanie się zdrajcą, to nawet królewska władza, która przynosiła mu ostatnią nadzieję, może zostać obalona. Myśląc o tym, król ponownie pogrąża się w głębokim bólu i wewnętrznych zmaganiach. Jest to ostateczna i pełna ekspresja wewnętrznych cierpień i zmagania króla. Z jednej strony jest jego piękna i ujmująca żona, którą głęboko kocha, a z drugiej strony jego ukochany syn i spadkobierca tronu. Oboje ich król bardzo kocha. Jakże trudny jest to wybór! Podczas śpiewania tej części należy zwrócić uwagę na intonację i akcenty w tekście, ale należy to robić z dobrym podparciem oddechu.

W pierwszej części kody wykorzystano materiał melodyczny z poprzednich części utworu, Grane przez instrumenty dęte, większy nacisk na temat muzyki z dynamiką od *mf* do *ff* (zob. przykład 6) dokładnie odzwierciedlającą wizerunek króla, który ze wszystkich sił stara się wydobyć z wciągającego go wiru zdarzeń. Osamotniony i bezradny, wciąż trzyma się swojej ostatniej nadziei, którą utożsamia z własną koroną. W drugiej części kody wykorzystano materiał melodyczny z recytatywu. Chociaż w języku muzycznym nie ma znaczących różnic, to w ekspresji emocji różnica jest kolosalna. Na początku bohater cierpiał w stanie dezorientacji i chaosu, niczym w sennych marzeniach, teraz zaś jego ból jest nagi

i wystawiony na światło dnia. To jakby zadawanie rany bez znieczulenia – bezpośrednie i bolesne. Jako władcy państwa, chce mu się płakać, a których nie potrafi ronić i nie ma też nikogo, komu mógłby się wyzalić. Pozostaje mu tylko przemienić tę pełną udręki melancholię w rozpaczliwe wołanie: „Ona nigdy mnie nie kochała”. W epilogu ciężko, ponuro brzmiące grupy sekstoli w sekcji wiolonczelowej, z uporczywym, ostinatowym powtarzaniem jednego dźwięku dookreślają nastrój smutku i bezradności króla.

The musical score is for a vocal and piano piece. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system features a vocal line (soprano or alto) with the lyrics "al. Ah! se il serto regal....." and a piano accompaniment. The piano part has a repeating sixteenth-note figure in the right hand and a triplet in the left hand. The second system continues the vocal line with "a me desse il po-ter di leg-ge-re nei cor!....." and the piano accompaniment, which now includes a triplet in the right hand. Dynamics include *mf*, *ff*, and *f*.

(przykład 6)

To moment końcowej, bezradnej konstatacji. Filip II jest królem Hiszpanii i posiada nieograniczoną władzę, ale nawet ta absolutystyczna władza nie może zagwarantować mu idealnej miłości. Małżeństwo zawarte z powodów politycznych stanowiło jedynie pozór idylli i szczęścia. Westchnienia króla odzwierciedlają jego tęsknotę za miłością, ból związany z relacjami rodzinnymi, niepewność własnej władzy i postawę rezygnacji wobec rzeczywistości.

Podczas wykonywania arii należy zwrócić uwagę na kilka kwestii. Na początku recytatywu śpiew powinien być delikatny i cichy, ponieważ w tym momencie król znajduje się w stanie półsnu, co trzeba oddać w interpretacji wokalne. Nie można śpiewać zbyt głośno ani dynamicznie, gdyż nie byłoby to zgodne z emocjami i psychiką postaci. Frazę „amor per me non ha” najlepiej zaśpiewać głosem płaczącym, aby wyrazić smutek i cierpienie króla. Taki sposób wykonania może silniej poruszyć publiczność i wzbudzić głębsze emocje. „Io la rivedo ancor...” należy śpiewać tonem kontemplacyjnym, w wolnym i stałym tempie; We

frazie „No, amor per me non ha!” wysoki dźwięk e' powinien być wykonany z pełnym uwalnianiem emocji, niemalże jak krzyk. Następujące po nim powtórzenie „amor per me non ha!” powinno być śpiewane bardzo delikatnie, jakby było to słabe szeptanie w stanie skrajnego wyczerpania. „Ove son? Quei doppier presso a finir! ” (Gdzie jestem? Świeca prawie się wypaliła.) Na początku, gdy Filip II nagle budzi się ze stanu chaosu, jego głos, wyraz twarzy oraz gesty powinny wyrażać uczucie dezorientacji i zagubienia. We frazie „spari da'miei occhi languenti” (Nigdy więcej snu dla zmęczonych oczu) , krótkie nuty w melizmatach powinny być wykonywane z jasnością, precyzją i płynnością, głosem zaokrąglonym i gładkim. „Na początku arii ponownie pojawiają się charakterystyczne dla Verdiego długie frazy, w związku z tym, wsparcie oddechowe powinno być świadomie wzmocnione, aby zapewnić integralność tych fraz.”¹⁰⁹ Oznaczenie fermaty przy słowach „dell' Escorial” (w grobowcu Escorial) wymaga odpowiedniego przygotowania, aby móc emocjonalnie przejść do następnej sekcji. „Se il serto regal a me desse il poter...” (Gdyby królewskość mogła dać mi siłę) Początkowo król ma nadzieję, że jego autorytet jego urzędu przewyższy wszystko, więc jego głos powinien być mocny i zdecydowany, pełen pewności siebie, czy nawet arogancji, objawiającej się wyprostowaną postawą i wysoko uniesioną głową. We frazie „che Dio può sol, può sol veder!” (Tylko Bóg może zobaczyć wszystkie sekrety.) zawarte są dwie gęste grupy sekstolowe, o bardzo dużej rozpiętości interwałowej, co wymaga niezwykle stabilnego podparcia oddechu oraz właściwej impostacji w rejestrach wysokich. Nie wolno zaniedbać precyzji artykulacji ze względu na tempo i dużą liczbę nut; nie należy śpiewać tego fragmentu w pośpiechu i bez należytego przygotowania. W „se dorme il prence...” (Księżę zasnął.) król ponownie zaczyna wątpić i snuć podejrzenia, podczas śpiewania należy więc wyrazić emocje niepokoju i bezsilności. W reprzyzie arii sposób jej interpretacji jest w zasadzie taki sam jak wcześniej, jedyną różnicą jest intensyfikacja emocji. Po zmianie tonacji, zarówno rytm, struktura utworu, jak i oznaczenia ekspresji wydają się wskazywać, że król osiągnął szczyt swojego gniewu. Dlatego w wykonaniu frazy „Ah! se il serto regal...” należy zadbać o silne i pełne brzmienie głosu, szczególnie na końcu tej frazy, aby w pełni uwolnić dźwięk. Należy również zakończyć tę frazę gwałtownie na najmocniejszym akcencie, tworząc kontrast dla końcowej frazy muzycznej. Zakończenie należy zaśpiewać bardzo słabo, gdyż Król właśnie stracił panowanie nad sobą, popadając w histerię, a teraz pogrążył się na powrót w bolesnych wspomnieniach, więc zarówno

¹⁰⁹ Zhang Lei 张磊. *On the Artistic Characteristics and Singing Analysis of Baritone Aria in Verdi's Opera* (论威尔第歌剧中男低音咏叹调的艺术特征及演唱分析) [D], Xi'an Conservatory of Music, 2008, s.29.

z fizjologicznego, jak i z psychologicznego punktu widzenia, przedtakt wyraża stan psychiczny postaci: „amor per me non ha, amor per me non ha!” (Ona w ogóle mnie nie kocha.) W końcowej frazie ponownie pojawia się wysoki dźwięk e', śpiewany z dużą dynamiką, nawet mocniej niż poprzednio. Nieszczęśliwy stary król chce zapłakać bez łez w obliczu utraconej miłości. Nie ma się komu zwierzyć, jedyne, co może zrobić, to płakać w samotności.

W procesie uczenia się tej arii autor odnosił się głównie do wersji Metropolitan Opera z 2010 roku autorstwa słynnego włoskiego śpiewaka, basa Ferruccio Furlanetto¹¹⁰. Jego interpretacja arii była ważnym punktem odniesienia dla badań autora nad arią. Zarówno artykulacja, barwa, realizacja dynamiczna, wreszcie prezentowane emocje były doskonałą inspiracją dla zbudowania osobistej kreacji wykonawczej Autora dysertacji, zrealizowanej w nagraniu prezentowanym na załączonej płycie CD.

3.2 Aria księcia Gremina z opery Piotra Czajkowskiego *Eugeniusz Oniegin*

3.2.1 Zarys fabuły

W 1878 roku, Piotr Czajkowski, inspirowany poematem Aleksandra Puszkina *Eugeniusz Oniegin*, skomponował operę o tym samym tytule. Wywołała ona ogromne poruszenie w ówczesnym rosyjskim społeczeństwie. W operze, postać Gremina ukazuje wewnętrzne, złożone sprzeczności, a poprzez nie odsłania istotny fragment obrazu ówczesnego stanu społeczeństwa. Przedstawienie rosyjskiego społeczeństwa czasów powstawania ruchu wyzwolenczego w XIX wieku z perspektywy romantyzmu i krytycznego realizmu sprawia, że postać Gremina staje się kluczowa. Jej kreacja dociera do głębin ludzkiej psychiki, skłaniając widza do refleksji i zastanowienia się nad treścią opery po jej zakończeniu.

Książę Gremin pojawia się w trzecim akcie, kiedy to po wielu latach wędrówek Oniegin wraca do ojczyzny i bierze udział w przyjęciu u księcia. Spotyka tam Tatianę. Gremin sądzi, że Oniegin i Tatiana nie znają się, ale w rzeczywistości mają za sobą wyjątkowe doświadczenia i wspomnienia z przeszłości. Książę Gremin, do pewnego stopnia, reprezentuje postawę pełną nadziei wobec osób takich jak Oniegin, którzy nie ulegają konwenansom i nie idą na kompromisy z obłudą społeczną. Gremin śpiewa arię, w której opowiada Onieginowi o swojej miłości oraz krytykuje konwenanse społeczne. Ta aria jest

¹¹⁰ https://youtu.be/ZLlpoR_qMDs?si=ucqG-uD5JfSMutaY Dostęp: 15:00 9.10.2024.

jednym z najważniejszych momentów w operze i chociaż trwa tylko kilka minut, ma wyraźny wpływ na rozwój akcji. Z tej arii przebija wyraźny kontrast między Greminem a Onieginem. Gremin posiada status i pozycję społeczną, podczas gdy Oniegin nie osiągnął nic znaczącego. Zgodnie z poglądami Fiodora Dostojewskiego, Oniegin reprezentuje „ludzi zbędnych” w społeczeństwie, będąc nierealistycznym marzycielem. Z kolei Tatiana reprezentuje lojalność i wierność w kontekście rosyjskich wartości moralnych, pozostając wierna swojemu mężowi. Książę Gremin, który brał udział w wojnach napoleońskich i doświadczył wielu trudności, jest arystokratą o bogatym doświadczeniu wojskowym. Jego życie było pełne traum, a miłość złagodziła wiele jego ran, co ukazuje potrzebę miłości w jego osobistym życiu emocjonalnym. W świecie Gremina istnieje wiele różnych złych postaci, ale pojawienie się Tatiany przynosi mu szczęście niczym promień słońca, on zaś bardzo ceni sobie tę radość i miłość, jaką od niej otrzymał. Czajkowski, poprzez arię Gremina, podsumowuje charakterystykę postaci społeczeństwa rosyjskiego w epoce Oniegina. Zawiera ona zarówno nowych ludzi, którzy walczą z przestarzałym światem, jak i „zbędnych ludzi”, którzy cierpią z powodu swoich poszukiwań i dążeń. Znajdują się tam również postacie uciśnione, pragnące uwolnienia i starające się przeciwstawić losowi, a zarazem piękne, choć dotknięte tragicznymi okolicznościami, jak główna bohaterka. W słowach arii Gremina, takich jak „małostkowi ludzie u władzy”, „płytkie i nieznaczące życie” czy „osoby żyjące w świecie iluzji”, wyraża się jego niezadowolenie z ówczesnego Państwa i społeczeństwa rosyjskiego, co wskazuje, że jest on postacią oświeconego arystokraty. Jego postawa wobec Oniegina ujawnia szacunek dla młodych ludzi z nowymi ideami. Gremin nie jest przeciwnikiem nowości, posiada głębokie zrozumienie dla myślących ludzi rządzących rosyjskim dworem i rządem oraz jest świadomy głębokich sprzeczności w ówczesnym rządzie carskim i społeczeństwie rosyjskim. Z drugiej strony, mimo że jest w stanie dostrzec korupcję ówczesnego rządu i pilną potrzebę reform, to kiedy naprawdę staje twarzą w twarz ze skorumpowanym systemem politycznym i dekadentycznym społeczeństwem, wydaje się być wobec nich całkowicie bezsilny. Dlatego też skupił swoje emocje i nadzieje na osobie Tatiany. Posiadała ona rzadko spotykaną w ówczesnym rosyjskim społeczeństwie czystość i dobroć, cechy, których książę Gremin potrzebował i których mu brakowało. Książę Gremin, dystansując się od kompromitacji wśród starych rosyjskich arystokratów, aspiruje do społecznych reform. Mimo swoich ideałów, nie jest w stanie całkowicie wyzwolić się z okowów swojej arystokratycznej natury, co uniemożliwia mu realną zmianę w strukturze rosyjskiego społeczeństwa. W tym kontekście Tatiana staje się dla niego bezpiecznym schronieniem, miejscem ucieczki od niechcianego życia wojskowego i politycznego. Ta relacja symbolizuje głębszy konflikt

między dążeniami reformatorskimi a konserwatyzmem, który był charakterystyczny dla ówczesnej Rosji, ukazując skomplikowany i wielowarstwowy obraz społecznych dylematów tej epoki.^{111 112}

3.2.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna

Aria Gremina „Любви все возрасты покорны” („Miłości podległy są wszystkie wieki”) jest doskonałym przykładem romantycznej introspekcji, charakterystycznej dla oper Piotra Czajkowskiego oraz rosyjskiej opery XIX wieku^{113 114}. Wpisuje się w tradycję rosyjskiej opery romantycznej, która często podkreślała głębokie emocje i moralne dylematy postaci, będące odbiciem społecznych i politycznych przemian epoki¹¹⁵. Czajkowski, podobnie jak Glinka czy Rimsky-Korsakov, w swojej twórczości łączył elementy zachodnioeuropejskiego stylu operowego z typowo rosyjskimi motywami, jak melodyczna prostota czy liryzm inspirowany muzyką ludową. W przypadku arii Gremina, prostota harmoniczna i majestatyczne frazy doskonale oddają wewnętrzną harmonię postaci, kontrastując z niepokojem i konfliktem innych bohaterów opery¹¹⁶. Ponadto, wykorzystanie lirycznej kantyleny w środkowym rejestrze basu oraz delikatny akompaniament smyczkowy wzmacniają melancholię i refleksyjność utworu, co jest typowe dla stylu Czajkowskiego¹¹⁷. W swojej muzyce Czajkowski często eksponował emocje związane z tęsknotą, miłością i introspekcją, co w arii Gremina osiąga szczyt w prostocie i elegancji, budując jednocześnie napięcie między osobistym szczęściem a otaczającą bohatera dekadencją społeczeństwa.

Czajkowski dopełnił muzycznej kreacji wizerunku Gremina poprzez trzyczęściową arę, rozpoczynając się w pierwszej scenie trzeciego aktu i poprzedzoną uwerturą na instrumentach dętych, akcentującą uczucie szczęścia tkwiące w sercu księcia. Melodia i harmonia rozwijają się w sposób stopniowy, a akompaniament oparty na akordzie tonicznym

¹¹¹ Zhang Yujie 张玉杰. *Charakterystyka i analiza śpiewu Gremina w operze Jewgienij Oniegin* (歌剧 *Eugeniusz Oniegin* 中格列敏的人物塑造与演唱分析) [D], Konserwatorium Muzyczne Xi'an, 2022.s2-3.

¹¹² Miao Lin ;Zhang Hongmo 苗林;张洪模. *Analysis of Foreign Opera Onegin Music, Scripts, Selections*, (外国歌剧 *Eugeniusz Oniegin* 音乐分析、脚本、选曲) [M], People's Music Publishing House, 1984, s.2-43.

¹¹³ Richard Taruskin, *Defining Russia Musically, Historical and Hermeneutical Essays*[M], Princeton University Press, 2000, s.10-15.

¹¹⁴ David Brown, Tchaikovsky, *The Man and His Music*[M], Pegasus Books, 2007, s.220–225.

¹¹⁵ Richard Taruskin, *Defining Russia Musically, Historical and Hermeneutical Essays*[M], Princeton University Press, 2000, s270-290.

¹¹⁶ David Brown, *Tchaikovsky: The Man and His Music*[M], Pegasus Books, 2007, s.150–160.

¹¹⁷ Gerald Abraham, *Essays on Russian and East European Music*[M], Oxford University Press, 1985, s.125-135.

be-moll, podkreśla harmonię utworu. Scena z Onieginem zaczyna się od recytatywu Gremina, a melodia delikatnie pojawia się na tle głębokiego i spokojnego akompaniamentu instrumentów dętych. Aria rozpoczyna się od słów, które są pełne uroku miłości. Śpiew powinien być równy i spokojny, niczym subtelne fale. Głos wchodzi delikatnie, by stopniowo zyskiwać na sile, a następnie łagodnie opadać na końcu każdej frazy. Po dwóch wersach, w których melodia porusza się niemal identycznym torem, wyrażając piękno miłości, emocje Gremina wzbierają, a melodia zyskuje na intensywności, odzwierciedlając głębię jego uczuć.

Pierwsza fraza jest motywem przewodnim całego pierwszego akapitu i zarazem tematem pojawiającym się w preludium. Faktura akompaniamentu orkiestrowego płynnie przeplata partię kwintetu smyczkowego i sekcji dętej. Podczas śpiewania oddech musi być kontrolowany równomiernie, szczególnie w przypadku wysokich dźwięków o długiej rozpiętości. Opadająca melodia sprawia, że głos jest jednolity i zaokrąglony, a partia wokalna rozwija się w sposób kojący. W linii melodycznej pojawia się wiele dźwięków be' i d', które znajdują się w *passagio* głosu basowego. W trakcie śpiewu ważne jest, aby głos pozostał naturalny i płynny, a jego emisja delikatna. Kluczowe jest również kontrolowanie i regulacja oddechu, aby utrzymać jego stabilność. W tym stabilnym oddechu powinna być zawarta odpowiednia siła, co pozwoli nadać muzyce odpowiedni dramatyzm. „Она явилась и зажгла, как солнца луч среди ненастья” (Pojawiła się nagle, jak światło słoneczne przebijające się przez ciemność). (Przykład 1)

о - на я - ви - лась и за - жгла, как солн - ца луч сре - ди не -

6593

espress.

- на - стья, мне жизнь и мо - ло - дость, да, мо - ло - дость и

251

(Przykład 1)

Tuż przez zmianą emocji w tekście arii Gremina, kiedy rozwiewa się dotychczasowa ponurość, muzyka staje się jaśniejsza i bardziej płynna. W tej części kompozytor użył krótkiej sekwencji przebiegów szesnastkowych, podkreślając ciągłość wysokiego dźwięku d' w partii wokalne. Następnie w strukturze i melodii pojawia się więcej akordów zastępczych i dźwięków chromatycznych, a tonacja zaczyna być niestabilna, co sygnalizuje nadejście pierwszej, mniejszej kulminacji emocjonalnej. Gremin opowiada o tym, jak Tatiana przyniosła zmianę w jego dotychczas pełnym trosk życiu, a okrucieństwo i bezdusność ówczesnego społeczeństwa sprawiły, że jej zalety stały się jeszcze cenniejsze, niczym promień światła przebijający ciemność. Od tego momentu dramatyzm muzyki zaczyna się nasilać i należy zwrócić uwagę na uchwycenie długich fraz.

„среди холодных приговоров жестокосердой суеты, среди досадной пустоты, расчетов, дум и разговоров” (Wśród tych okrutnych, zimnych ludzi, otoczonych niewdzięcznością, tracących czas na próżność, pogrążonych w pustce życia) ta część melodii charakteryzuje się gęstą teksturą i szybkim tempem, z licznymi zmianami tonacji. Od wykonawcy wymaga to nie tylko precyzyjnej intonacji i doskonałej znajomości tekstu, ale także ścisłego zespolenia z emocjonalnym aspektem akompaniamentu, tworząc

współbrzmienie z towarzyszącymi partiami muzycznymi. W tej frazie tempo rozwoju melodii jest nieco wolniejsze niż w poprzedniej (*meno mosso*), z kilkoma dość długimi wysokimi dźwiękami c', c# i d'. Przed ich wykonaniem, śpiewak powinien uspokoić swoje emocje i odpowiednio przygotować oddech, śpiewając nieco łagodniej, lecz z jeszcze silniejszym wsparciem oddechowym niż przed zmianą tempa. Oddech powinien być głębszy, a strefy rezonansowe w pełni otwarte. Jeśli poprzednie frazy, podobne do płynnego mówienia w języku rosyjskim, spowodowały napięcie w jamie ustnej, ważne jest, aby otworzyć usta bardziej i zrelaksować szczękę, aby przygotować się na następujący wysoki dźwięk be' *forte*.

(Przykład 2)

Meno mosso (♩ = 88)

6593

253
ritardando poco a poco

(Przykład 2)

„Она блистает, как звезда во мраке ночи” (pojawiła się jak jasna gwiazda na ciemnym nocnym niebie) - Akompaniament pomiędzy tą i poprzednią frazą ma tylko jeden takt *arpeggio*. Przed przejściem do wysokiego *be'* w partii wokalne pojawia się wskazówka wykonawcza *ritardando poco a poco*, co oznacza również pojawienie się kulminacyjnego momentu całej kompozycji. W partii wokalne mamy nagły przeskok z oskarżeń Gremina w stosunku do otaczającego go świata do opisu postaci Tatiany reprezentującej gwiazdę i anielską czystość. Nagła zmiana emocji oraz wejście wysokiego tonu wymagają od

śpiewaka szybkiego przygotowania do dobrego wsparcia oddechowego i zadbania o właściwą impostację przed wykonaniem tego fragmentu, aby głos nie uwiązł w gardle. (Przykład 3)

(Przykład 3)

„В небе чистом, и мне является всегда в сиянье ангела, в сиянье ангела лучистом!” (Na czystym niebie, i dla mnie pojawia się zawsze w blasku anioła, w blasku anioła promiennego!), po krótkiej kulminacji, Gremin powraca do swojego łagodnego i głębokiego głosu. Dynamika muzyki zmniejsza się z *forte* na *piano*, a następnie na *pp*, tempo zwalnia (*molto meno mosso*). Fraza zaczyna się od powtarzającego się przez trzy takty unisono dźwięku tonicznego, po czym przechodzi w najbardziej charakterystyczny dla tej arii wzór melodyczny małej fali, wracając do łagodnej opowieści. Melodia kończy się na *bA* po trzykrotnym powtórzeniu *be*.

Fraza wokalna staje się subtelna, bez żadnego akompaniamentu harmonicznego, co jest jedynym miejscem w całej arii, gdzie występuje czysty śpiew *a capella*. To moment najgłębszych, najbardziej osobistych wyznań Gremina, co stwarza wykonawcy sporą przestrzeń do interpretacji. Następnie, bezpośrednio po tym, pojawia się *ritenuto*, a progresja akordu dominantowego sprawia wrażenie, jakby muzyka miała się tutaj zakończyć. Jednakże w ostatnich dwóch taktach, sekcja smyczkowa progresja od dominaty do toniki i z powrotem do dominaty ponownie przywraca muzykę do początku, powtarzając pierwszą sekcję arii. Tempo również powraca do początku (Tempo I). Ten fragment muzyczny zawiera

закончение второго сегмента, а повściąгливость эмоционална музыкн ораз кнрунек мелодычнй шодззкы в дół сз прызготованнем до поновного wystзпненя первшего сегмента. Reпрыззз utworу жст в дузей мнре пълным повтързненнем первшей секцнн. (Przykłзд 4)

80

Г. - на бли - ста - ет, как звез - да во мра - ке но - чн, в не - бе

pp Molto meno mosso

Г. чи - стом, и мне я - вля - ет - ся всег - да в си - янь - е

90

Г. ан - ге - ла, в си - янь - е ан - ге - ла ду - чи - стом! Люб -

riten. p

254

Темпо I (♩ = 66)

100

Г. - ви все воз - ра - сты по - кор - ны, е - е по - ры - вы бла - го - твор - ны

S p

(Przykłзд 4)

Jedynie melodia ostatniej frazy „И жизнь, и молодость, да, молодость и счастье, и жизнь, и молодость, и счастье!” (Uczynь moje życie szczęśliwym i pięknym) została

poddana wariacjom z powtórzeniami. Kierunek melodii uległ zmianie, choć interwały między dźwiękami w obu frazach pozostają takie same. Ostatnie trzy dźwięki $\flat B$, $\flat A$ i $\flat G$ są w relacji oktawowowej z poprzednią frazą. Najniższy dźwięk, $\flat G$, jest także najniższym dźwiękiem w całym utworze, co dodatkowo podkreśla urok i piękno barwy głosu basowego. Wokalista powinien zwracać uwagę na stabilne utrzymanie trzech długich nut (w dynamice pianissimo) na końcu, gdyż jest to chwila największego szczęścia Gremina. Pod koniec utworu skrzypce i altówka grają tę samą melodię przez dwa takty z rzędu. Piękna melodia jest pełna słońca i nadziei, jakby była radością i perspektywą Gremina na lepsze życie. (Przykład 5)

(Przykład 5)

Kiedy Autor uczył się tej arii, inspirował się wersją rosyjskiego śpiewaka operowego Ildara Abdrazakova z albumu „Power Players” z 2014 roku.¹¹⁸ Artysta prezentuje na nagraniu doskonale umiejętności wokalne. Jego rosyjska wymowa jest wyraźna i była dla Autora

¹¹⁸ https://youtu.be/Q2NcmgZEWdc?si=GqkRg_XpaM2KTXI- Dostęp: 17:00 10.10.2024.

wzorcowym punktem odniesienia; Jednocześnie realizacja partii wokalne jest niezwykle dokładna, zgodna ze wskazówkami wykonawczymi, co jest oznaką szacunku dla kompozytora i tym bardziej warto się od niego uczyć. Przyjmując tę dyscyplinę wykonawczą Autor starał się na nagraniu nasycić ją osobistymi emocjami zbudowanymi na osobistym rozumieniu postaci księcia Gremina.

3.3 Aria Sarastra „In diesen heil'gen Hallen” z opery Mozarta *Die Zauberflöte*

3.3.1 Zarys fabuły

Służące Królowej Nocy uratowały księcia Tamino przed atakiem ogromnego węża. Przyprowadziły go do swojej pani, Królowej Nocy. Gdy Tamino ujrzał portret jej córki, Paminę, zakochał się bez pamięci, nie mogąc oderwać wzroku od jej wizerunku, przepełniony niewypowiedzianym uczuciem. Wkrótce dowiedział się, że złowrogi Sarastro porwał Paminę. Królowa Nocy wyraziła nadzieję, że księżę zdoła uwolnić jej córkę, obiecując, że jeżeli mu się to uda, pozwoli mu pojąć Paminę za żonę. Księżę z radością przyjął prośbę Królowej Nocy, ona zaś podarowała mu magiczny flet obdarzony cudowną mocą. Następnie księżę, wyposażony w ten czarodziejski instrument, wyruszył w drogę.

Tymczasem, w rzeczywistości Sarastro nie jest złym człowiekiem, za takiego uważa go Królowa Nocy, lecz szlachetnym przywódcą Królestwa Światła i opiekunem mądrości. Ich konflikt ma korzenie w przeszłości, kiedy to mąż Królowej, na łożu śmierci, przekazał Sarastro cudowne lustro słońca oraz opiekę nad ich wspólną córką, Paminą. Nie powierzył tych zadań swojej żonie, co wzbudziło w niej gorzką zazdrość i urazę. Królowa Nocy, przepełniona żalem i niespełnionymi oczekiwaniami, pragnie odzyskać córkę, pokonać Sarastro i zniszczyć jego świetlistą świątynię, wierząc, że w ten sposób przywróci równowagę i sprawiedliwość swojemu światu.

Księżę Tamino, po przejściu przez szereg wyjątkowo trudnych prób, w końcu rozwikłał i przejrzał podstęp Królowej Nocy. Widząc rozwój wydarzeń Sarastro, wraz z zebranymi kapłanami, ogłasza w patetycznej oracji przewidywany triumf światła nad mrokiem.

3.3.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna

Aria Sarastra „In diesen heil'gen Hallen” pojawia się w drugim akcie opery *Die Zauberflöte* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Stanowi głęboko refleksyjny moment, w którym

wielki kapłan Sarastro wyraża swoje filozoficzne przekonania o sprawiedliwości, czystości serca i dążeniu do harmonii. Jego słowa są jak mądra przestroga, która podkreśla, że nieuczciwe zamiary nieuchronnie prowadzą do nieszczęścia i zguby. Jego śpiew, pełen godności i wzniosłości, stanowi nie tylko artystyczne arcydzieło, ale również moralny kompas, prowadzący słuchaczy ku prawdzie i dobru. To moment, w którym muzyka przeplata się z mądrością, a głębia przekazu pozostaje równie niezapomniana jak sama melodia.

Cały utwór utrzymany jest w jasnych barwach tonacji E-dur i tempie *Largo* (60-63 uderzeń na minutę). Kompozycja stanowi w większości progresję wznoszącą i opadającą, akompaniament jest zaś oparty głównie na akordach zasadniczych. Dopiero pod koniec frazy sekcja fletów dołącza do głównego tematu, nadając całemu utworowi poczucie ciągłego postępu. (Przykład 1)



Lie - be_ihn_ zur_Pflicht.
man_dem_Feind_ver - gibt.

Dann wan-delt er an Freun - des.
Wen sol-che Leh - ren nicht er -

(Przykład 1)

Utwór rozpoczyna się trzytaktowym preludium, w którym poprzedzony przedtaktem dźwięk dominantowy stopniowo schodzi w dół do toniki na tle akompaniamentu w postaci akord blokowy, kończąc frazę muzyczną w szóstym takcie w sposób progresywny. Druga fraza rozpoczynająca się w ósmym takcie powtarza ten temat i kończy się w jedenastym takcie. Po dwutaktowym interludium, dwunasty takt zaczyna się od dźwięku dominantowego, przechodząc w górę skali do najwyższego dźwięku utworu $\sharp c'$. W partii akompaniamentu wykorzystano również skalę wznoszącą, lecz o oktawę wyżej, wprowadzając atmosferę baśniowości. W czternastym takcie motyw ten jest powtórzony, a od siedemnastego taktu wzór akompaniamentu ulega zmianie na dźwięki niskie w lewej ręce i akordy w prawej. Zmienia się także melodia, przechodząc od wcześniej gęstych nut do nieco rzadszych. W partii akompaniamentu użyto poprzedniej melodii z partii wokalne, tworząc doskonałą harmonię z obecną melodią, idealnie łącząc powagę religijną z niewinnością baśni, by ostatecznie zakończyć na tonice utworu. (Przykład 2)

(Przykład 2)

Utwór rozpoczyna się preludium z przedtaktem, płynnie przechodząc do melodii głównej. Pierwszy ton w tej części to b, znajdujące się w pasażu dźwięków przejściowych dla głosu basowego. Od wykonawcy wymaga to starannego przygotowania oddechu przed rozpoczęciem śpiewu oraz pełnego zaangażowania wokalnego, aby dobrze rozpocząć i uchwycić styl całego utworu. Jest to kluczowe, by w pełni wykorzystać potencjał głosu w kreacji wizerunku postaci Sarastro, obleczonego szlachetną aurą sprawiedliwości i majestatu. (Przykład 3)

(Przykład 3)

W ostatniej części utworu pojawia się niska dla basu nuta #F. Aby dobrze wykonać ten

dźwięk, śpiewak musi odpowiednio dostosować swój stan wokalny. Jest to możliwe poprzez maksymalne rozluźnienie i regulację oddechu, co pozwoli na pełne wykorzystanie rezonansu klatki piersiowej. (Przykład 4)

(Przykład 4)

Aria wykorzystuje szereg powtórzeń, aby podkreślić kluczowe frazy. Czy to w pierwszej strofie „Dann wandelt er an Freundes Hand Vergnügt und froh ins bess're Land.” (Następnie idzie szczęśliwie i radośnie pod rękę ze swoim przyjacielem do lepszej krainy) lub w drugim akapicie „Wen solche Lehren nicht erfreun, Verdienet nicht, ein Mensch zu sein.” (Komu takie nauki się nie podobają, nie zasługuje na to, by być mężczyzną.) dana fraza tekstowa powtarza się czterokrotnie, zajmując dwie trzecie części muzycznej każdego wersu i znajdując się tak w punkcie kulminacyjnym jak i w końcowym utworu. Kompozytor nie tylko umieścił emocjonalny punkt kulminacyjny w tych dwóch liniach tekstu, ale także napisał je w najbardziej ekspresyjnym zakresie basu, co pokazuje wielką rolę, jaką te dwie linijki tekstu odgrywają w całej arii, a nawet w całej operze. Za pierwszym razem, gdy fraza idzie w górę, oznacza to, że Sarastro przedstawia swój punkt widzenia; za drugim razem większość nut pozostaje w wyższym rejestrze, reprezentując powtórzenie jego punktu widzenia, aby podkreślić jego znaczenie. Jest to zakres dźwiękowy tuż przed basowym passagio i śpiewając go należy zwrócić uwagę na kierunek i pozycję głosu, aby uniknąć blokady wokalne. Za trzecim razem wysokość dźwięku nagle spada z wysokości poprzedniego zdania do najbardziej charakterystycznego rejestru basu i na chwilę osiąga

najniższą nutę całego utworu, #F, co potwierdza poprzedni punkt widzenia i pokazuje powagę słów Sarastro. Dlatego podczas śpiewania należy w pełni wykorzystać pełną, bogatą barwę basu. Mimo że głos schodzi w dół do niskiego rejestru, wsparcie oddechu powinno być nadal utrzymywane, aby uniknąć pustego dźwięku. Czwarte powtórzenie jest tylko częściowym powtórzeniem, podkreślającym wynik punktu widzenia: „ins bess're Land” (do lepszego kraju) i „ein Mensch zu sein” (by być mężczyzną) Frazy powinny być potwierdzone jeszcze bardziej pozytywnym tonem, a barwa winna podkreślać uroczysty nastrój. Jako śpiewak powinno się rozumieć znaczenie każdego powtórzenia podczas procesu nauki i śpiewania, a każde powtórzenie nie powinno wydawać się mechaniczne i blade. Ponadto niektóre wersje partytury podają opcjonalnie niskie basowe E w oktawie wielkiej, na końcu arii, celem podkreślenia majestatu tak osoby wygłaszającej orację jaki i wagę jej przesłania.

Autor uważa, że oryginalna wersja partytury kompozytora lepiej wyraża życzliwość i ciepłą stronę Sarastro, podczas gdy oktawa E w dół do niskiego E lepiej wyraża szlachetny status i stanowczy charakter Sarastro.

W opracowaniu tej arii autor odwołuje się do nagrań niemieckiego śpiewaka bas-barytonowego Thomasa Quasthoffa na płycie zatytułowanej „The Best of”.¹¹⁹ Pomimo swojej poważnej niepełnosprawności fizycznej, Thomas Quasthoff zrobił bardzo udaną karierę. Jego śpiew jest czysty, z naturalnym i gładkim średnim i wysokim rejestrem, a zwłaszcza w niskim rejestrze, jego głos jest niewymuszony, przy czym śpiewak nie próbuje sztucznie obniżać głosu. Autor uważa, że to jest to, na co młodzi śpiewacy operowi powinni zwracać szczególną uwagę, czerpiąc wzory wykonawcze od najlepszych artystów. Szlachetne wykonanie omawianej arii przez Quasthoffa stanowiło istotną inspirację dla autora niniejszej dysertacji przy opracowywaniu własnej koncepcji wykonawczej.

Inna zarejestrowana wersja live opery z 1991 roku, pod dyktando Jamesa Levine'a z Orkiestrą Symfoniczną Metropolitan Opera w Nowym Jorku, wydana przez Deutsch Grammophon Records na DVD,¹²⁰ jest również wersją, do której autor odwołuje się w swojej koncepcji wykonawczej. W tej wersji Sarastro jest portretowany przez niemieckiego basę Kurta Molla, który jest typowym basso profundo o bogatym, technicznie sprawnym warsztacie wokalnym, zarówno w śpiewie, jak i grze aktorskiej i zdaniem autora jest bardzo akuratywny w kreacji postaci Sarastro.

¹¹⁹ <https://youtu.be/I-moeTPvnFE?si=ioJjDTyxJxIJEYw> Dostęp: 17:20 11.10.2024.

¹²⁰ https://youtu.be/Om_qtZ-Hm7k?si=hKHeCoyY3LAOAk0v Dostęp: 17:20 11.10.2024.

3.4 Aria Zaccarii „Tu sul labbro dei veggenti” z opery Verdiego *Nabucco*

3.4.1 Zarys fabuły

Historia nawiązuje do motywów biblijnych opowieści o zniewoleniu Żydów przez babilońskiego króla Nabucco, która została odpowiednio zinterpretowana przez autora libretta. Dwie córki Nabucco – króla Babilonu, Fenena i Abigaille, zakochują się w Ismaelu, izraelskim wojowniku z obozu przeciwnika. Podstępna Abigaille próbuje zabić siostrę, aby w przejąć tron ojca. W końcu nikczemnicy zostają ukarani, a Abigaille popełnia samobójstwo. Po przywróceniu na tron, Nabucco błogosławi związek Feneny i Ismaele, żałując swoich grzechów i uwalniając wszystkich izraelskich niewolników.

3.4.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna

„Tu sul labbro de veggenti” (Ty na ustach jasnowidzów) to fragment z drugiego aktu opery *Nabucco*, w którym żydowski arcykapłan Zaccaria modli się, uroczyście i podniośle, przed wydaniem wyroku na Ismaela. Ten po powrocie z niewoli babilońskiej, gdzie poznał i zakochał się w Fenenie, zostaje oskarżony o zdradę. Aria liczy sobie 69 taktów i jest utrzymana w tempie *Andante*. Pierwsze 16 taktów to wstęp, w którym pojawia się solowy głos wiolonczeli z akompaniamentem, każda fraza waha się od *crescendo* do *diminuendo*, ze stałym wzorem w pierwszych czterech taktach i *trillo* w ostatnich dwóch taktach, kreując uroczysty nastrój. (Przykład 1)



(Przykład 1)

Od taktu 17 rozpoczyna się część recytatywna, z delikatnym wejściem na przedtackie. Użycie ćwierćnut z kropką już na samym początku tworzy uroczystą atmosferę, a słowa „Vieni, o Levita!...” (Chodź, Lewito!...) rozpoczynają ten segment. Wykorzystanie stabilnych, długich fraz muzycznych sugeruje rodzaj melodyjnego westchnienia, jakby wykonawca opowiadał historię w sposób poruszający i przekonujący. To nie tylko dodaje melodii uroku, lecz także zwiększa dynamikę rozwoju frazy. (Przykład 2) W rezultacie w kolejnych frazach zastosowano dużą liczbę nut z kropkami.

ZACCARIA (esce con un Levita che porta la tavola della legge) *a tempo*

Recit.^{vo}

Vieni, o Le-vi-ta!.. Il san-to co-di-ce re-ca! Di no-vel por-

18

Recit.^{vo} *a tempo*

(Przykład 2)

W takcie 30, po trwającej siedem miar pauzie, wchodzimy w drugą część arii „Tu sul labbro” (Ty na ustach...), gdzie użyto dwóch akcentów, aby wzmocnić wyrazistość wypowiedzi. Akompaniament wchodzi po dwutaktowej pauzie i ogranicza się do wiolonczeli grającej solo, dodając powagi muzyce. W ostatnim akapicie zastosowano silny kontrast dynamiczny, aby podkreślić uroczystą atmosferę. (Przykład 3)

ANDANTE
tutto sotto voce

- le. Tu sul lab-bro de' veg-

19 *ANDANTE*

p allarg. *p*

(Przykład 3)

W zakresie techniki wokalne wykonawca tego dzieła musi posiadać zarówno umiejętność utrzymania stabilnego jak i elastycznego wsparcia oddechowego na długiej frazie. Utwór zawiera liczne, rozbudowane frazy, które wymagają od śpiewaka użycia stabilnego i pełnego oddechu, nadającego głębię wykonaniu. Jednocześnie, w obecności fraz akcentowanych i przerywanych pauzami, niezbędna jest zdolność do elastycznego dostosowania oddechu. Oddech nie może być sztywny, ale powinien pozostać zróżnicowany i czuły na dynamiczne niuanse kompozycji, co nadaje wykonaniu niezwyklej wyrazistości i emocjonalnego bogactwa.

W tej kompozycji, gdzie kontrasty w tempie i dynamice fraz muzycznych są wyjątkowo wyraziste, w interpretacji pierwszej części utworu istotne jest nie tylko zachowanie spójności i płynności, ale również subtelna i precyzyjna realizacja nut z podwójnymi kropkami. Ten aspekt wymaga od wykonawcy wyjątkowej wrażliwości i umiejętności interpretacyjnych, aby

z pełną gracją oddać bogactwo emocjonalne i złożoność strukturalną dzieła. Śpiewając pierwszą część, należy zwrócić uwagę na zaangażowanie emocjonalne i uchwycenie tonu recytatywnego. Jak wcześniej zauważyłem, w śpiewaniu pierwszej części duże znaczenie ma interpretacja nut z podwójną kropką. Jest to trudne, zwłaszcza jeśli chodzi o spójność dźwięku i koordynację melodii. Przykładem może być fragment „All’Assiria in forti accenti” (Do Asyrii w dobitnym tonie przemów moimi ustami), gdzie każda nuta została oznaczona akcentem. W tym przypadku kontrola oddechu, do realizacji wyraźnych fluktuacji dynamiki oraz kontrastów między dźwiękami akcentowanymi i nieakcentowanymi wydaje się kluczowa. Pełne wykorzystanie tych kontrastów dynamicznych jest niezwykle ważne, aby oddać głębokie uczucie szacunku wobec Boga, które wyraża odgrywana postać. To element, który nadaje tej części utworu szczególną ekspresję i intensywność emocjonalną. (Przykład 4)



(Przykład 4)

W takcie 43 rozpoczyna się aria właściwa, do której wstępem jest dwutaktowa fraza zatrzymana fermatą na końcu taktu. Partię wokálną wspiera kwintet to grając unisono to kontrapunktycznie wykorzystując motywy melodyczne. Słowa „E di canti a te sacra ti ogni tempio suonerà; sovra gl’idoli spezzati la tua legge sorgerà” (I hymny Tobie poświęcone zabrzmiały w każdej świątyni; Nad rozbitymi bożkami Twoje Prawo zapanuje.) Dwukrotnie powtarzają się w tej arii wraz z reprizą motywu melodycznego, tworząc wzruszającą i podniosłą kulminację, które rozpoczyna się od efektownego skoku kwintowego z dźwięku a do e’, zatrzymując się na fermacie, by następnie melizmatem efektownie opaść do G. W ostatnim słowie „Suonerà”, rozciągniętym na cztery takty, należy utrzymać pełną wartość czasową nuty, jednocześnie kończąc ją czysto i wyraziście. (Przykład 5)



(Przykład 5)

Ucząc się tej arii, autor inspirował się głównie wersją słynnego włoskiego basa Cesare Siepi, załączoną w albumie *Operatic Arias for Bass* wydanym w 1956 roku.¹²¹ Zapoznając się z wykonaniami wielu śpiewaków, autor uważa, że ta wersja jest dla niego bardziej odpowiednia jako punkt odniesienia do nauki. Śpiew Cesare Siepi charakteryzuje się jednolitą pozycją dźwiękową, wyraźną wymową w języku włoskim, spójną frazą, jednolitą barwą i wyraźnym kontrastem w dynamice muzyki. Odwoływanie się do jego śpiewu pomogło autorowi w zrozumieniu technik śpiewu, a wyważona konstrukcja wykonania stworzyła stabilne ramy dla wyrażenia niuansów emocjonalnych budowanych na kanwie tekstu literackiego i kontekstu dramaturgicznego, składających się na indywidualną koncepcję wykonawczą.

¹²¹ https://youtu.be/QSTS_EuXfMs?si=9IB2wWJXz0Hzp6y4 Dostęp: 17:20 11.10.2024.

3.5 Aria don Basilio „La calunnia e un venticello” z opery Rossiniego *Il barbiere di Siviglia*

3.5.1 Zarys fabuły

Il barbiere di Siviglia to opera komiczna w dwóch aktach, reprezentująca tradycyjny styl włoskiej opery buffa. Akcja rozgrywa się w XVII-wiecznej Sewilli, gdzie przystojny i pełen wdzięku hrabia Almaviva zakochuje się w pięknej i zamożnej Rosinie, podopiecznej chciwego i przebiegłego doktora Bartola. Hrabia wyraża swoje uczucia, śpiewając pod oknem Rosiny pełną miłości serenadę. W odpowiedzi na zaloty Almavivy Rosina wykonuje słynną arię „Una voce poco fa”, w której nie tylko ujawnia swoje uczucia, ale także podkreśla swoją determinację w dążeniu do miłości.

Doktor Bartolo, podejrzewając, że Almaviva ma romans z Rosiną, postanawia ją poślubić, aby zabezpieczyć swój majątek. W realizacji swoich planów zwraca się o pomoc do nauczyciela muzyki Basilio, który snuje intrygę opartą na rozsiewaniu plotek i zniesławieniu hrabiego. W drugiej scenie pierwszego aktu Basilio wykonuje basową arię „La calunnia e un venticello”. Utwór ten, będący kulminacyjnym momentem ujawnienia jego intryganckiej natury, przedstawia plotkę jako subtelny wiatr, który z czasem rośnie w siłę, by eksplodować niczym niszczycielska burza, pozostawiając za sobą trwałe zniszczenia. Aria ta doskonale oddaje charakter postaci, ukazując humorystyczne i zarazem mroczne aspekty intrygi Basilio.

3.5.2 Charakterystyka artystyczna i analiza wokalna

Aria „La calunnia e un venticello” to sztandarowy przykład stylu Basso Buffo, w którym słowa i muzyka doskonale się uzupełniają, tworząc wyrazistą i sugestywną całość. Kompozycja ta mistrzowsko ilustruje proces powstawania i eskalacji plotek. Rossini wprowadza tę dramaturgię poprzez dynamiczny rozwój melodii, subtelne zmiany artykulacyjne i narastającą intensywność akompaniamentu. Wyraźne zmiany tempa i powtarzające się motywy w partii orkiestry odzwierciedlają zarówno nieuchronność jak i destrukcyjną naturę oszczerstwa, podkreślając humorystyczny, ale jednocześnie dramatyczny charakter arii.

Utwór jest utrzymany w tonacji D-dur (choć istnieje również wersja w C-dur, wybierana głównie przez basy o cięższym gatunkowo wolumenie, osadzonym tessituralnie niżej),

w metrum 4/4 i w tempie *Allegro*. Struktura formalna składa się z dwóch części: A (takty 1–70) oraz B (takty 71–do końca), co nadaje arii przejrzystość i klarowność budowy. Wstęp w wykonaniu sekcji smyczkowej i fletu wprowadza charakterystyczną atmosferę intrygi, bazując na wykorzystaniu czterech molowych rytmów pochodzących z głównego tematu muzycznego. Ten zabieg kompozytorski doskonale oddaje złowrogi i przebiegły charakter Basilia, nauczyciela muzyki, roztaczając nastrój tajemniczości i podstęp.



(Przykład 1)

W taktach 20–53 na pierwszy plan wysuwa się stały wzór akompaniamentu, składający się z naprzemiennych grup szesnastkowych i ósemkowych, wykonywany przez sekcję smyczkową w technice staccato. Powtarzający się motyw akompaniamentu wprowadza niepokojący, podskórny rytm, który stopniowo narasta, rozwijając się od bardzo delikatnego brzmienia do intensywnego *crescendo*. Proces ten doskonale ilustruje metaforę plotki przedstawionej w arii – zaczynającej się niewinnie, a następnie eskalującej w destrukcyjną siłę.

Powtarzalność motywów i ich ewolucja dynamiczna podkreślają dramaturgię utworu, oddając coraz większe napięcie i niszczycielską moc intryg, które Basilio przedstawia Bartolowi z wyraźną satysfakcją. Ten zabieg kompozytorski wzmacnia wrażenie narastającego chaosu i intrygi, tak kluczowego dla tej sceny. (Przykład 2)



(Przykład 2)

Cała aria „La calunnia e un venticello” obfituje we frazy melodyczne oparte na powtórzeniach unisono oraz wyrazistych skokach interwałowych, które pełnią istotną funkcję dramaturgiczną. W taktach 29–40, 43–47 oraz 54–61 dominują powtarzające się unisono,

które wprowadzają intensywną, niemal hipnotyczną powtarzalność, podkreślając proces eskalacji plotki – od cichego szeptu do potężnego krzyku.

Z kolei w taktach 50–53 oraz 63–70 występują dynamiczne skoki interwałowe, które dodają muzyce elementu nieprzewidywalności i dramatyzmu. Te gwałtowne zmiany rejestrów oddają nagle wybuchy emocji oraz destrukcyjną naturę oszczerstw, które mogą zrujnować reputację niczym eksplozja bomby.

Zastosowanie tych technik kompozytorskich nie tylko wzbogaca warstwę muzyczną, ale również wzmacnia metaforyczny przekaz arii – plotki i zniesławienie są nieprzewidywalne i destrukcyjne, a ich narastający wpływ na pomówione osoby jest nieodwracalny. (zob. przykład 3)

va scor-ren- do, va scor - ren - do, va ron-zan- do, va ron-

lo - co; sem-brail tuo-no, la tem - pe-sta che nel sen del - la fo - re-sta va fi-schian-do, bron-to -

(Przykład 3)

W taktach 62–69 sekcja smyczkowa wykorzystuje technikę tremolo, która wprowadza atmosferę napięcia i podkreśla narastającą intensywność muzyczną, doskonale korespondując z dramaturgią arii. Jednocześnie w partii wokalne zastosowano technikę zwaną *parola urgente*, wymagającą od śpiewaka basowego wyjątkowych umiejętności technicznych. Charakteryzuje się ona szybkim tempem przebiegu tekstu, precyzyjną dykcją oraz doskonałym poczuciem rytmu, co nadaje frazom wokalnym zwinność i klarowność, często kojarzoną z techniką właściwą sopranom.

Ten fragment jest świetnym przykładem stylu śpiewu epoki Rossiniego, ale też stylu

kompozytorskiego Mistrza z Pesaro, w którym techniczne popisy służyły zarówno podkreśleniu komediowego charakteru utworu, jak i wzmocnieniu ekspresji dramatycznej. Intensywność i brawura wykonania w sekcji A znajdują kulminację w zakończeniu na akordzie dominantowym, tworząc półkadencję (jak pokazano w przykładzie 4). Takie rozwiązanie harmoniczne buduje napięcie, pozostawiając przestrzeń na dalszy rozwój dramaturgiczny w sekcji B.

(Przykład 4)

Po krótkim przejściu w takcie 71, sekcja smyczkowa kontynuuje grę staccato, co nadaje utworowi lekkości i sprężystości, a jednocześnie wzmacnia dramaturgiczne napięcie. Aria delikatnie przyspiesza, przechodząc od wolniejszego tempa do szybszego, co przygotowuje wejście do części B. Pierwsza kulminacja emocjonalna tej sekcji pojawia się w takcie 80, a następnie utwór rozwija się stopniowo, osiągając pełną kulminację i kończąc się dźwiękiem

tonicznym, który zamyka arię w sposób stanowczy i efektowny.

W interpretacji tej arii kluczowe jest utrzymanie szybkiego tempa mówienia oraz wyraźnej dykcji, co wymaga od wykonawcy wyjątkowej precyzji technicznej. Szczególną uwagę należy zwrócić na czystą wymowę samogłosek oraz precyzyjną artykulację spółgłosek – zwłaszcza podwójnych – aby oddać melodykę języka włoskiego. W szybkim fragmencie, takim jak „un tremuoto, un temporale” (trzęsienie ziemi, burza z piorunami), należy zachować klarowność i lekkość, unikając pomijania czy połykania dźwięków. Całościowy charakter arii przechodzi od delikatnego i spokojnego do intensywnego i dynamicznego, co wymaga od śpiewaka umiejętnego operowania kontrastami w tempie, dynamice i artykulacji.

Dynamika i dramaturgia są tu szczególnie istotne: powtarzające się figuracje akompaniamentu rozwijają się od *pianissimo* do *fortissimo*, symbolizując narastającą siłę destrukcyjną plotek. Te stopniowe zmiany intensywności i tempa sprawiają, że aria oddaje rosnącą eskalację emocji, które stają się coraz gwałtowniejsze, niczym grzmoty i błyskawice, by w końcu eksplodować z niszczycielską mocą.

Od strony techniki wokalne kluczowa jest kontrola tempa i dynamiki. W dolnych rejestrach głos powinien być pełny i głęboki, co wymaga odpowiedniego wykorzystania rezonansu klatki piersiowej, podkreślającego arogancję i obłudę Basilia. W rejestrach wyższych warto sięgnąć po większy rezonans głowowy, z precyzyjną artykulacją dźwięków bliżej przedniej części jamy ustnej, co pozwala na zachowanie klarowności i zwinności wokalne. Umiejętne balansowanie między tymi technikami jest kluczowe dla stworzenia wyrazistej i przekonującej interpretacji postaci.

W miejscach wymagających powtórzeń unisono, skoków interwałowych czy szybkich przebiegów, konieczna jest odpowiednia regulacja oddechu i elastyczna kontrola intonacji. Precyzja w wymowie oraz kontrola oddechu są tu niezbędne, aby zachować płynność wykonania, jednocześnie podkreślając głębię emocjonalną i dramatyzm arii.

Przykładem znakomitej interpretacji tej arii jest nagranie Ezio Pinzy z albumu Ezio Pinza Recital. Jego wykonanie cechuje wyraźna wymowa włoskiego tekstu, gładkie i dyskretne prowadzenie dźwięku w dolnych i środkowych rejestrach oraz pełne blasku brzmienie w wyższych partiach. Interpretacja Ezio Pinzy¹²², nacechowana subtelnym humorem, doskonale oddaje komediowy charakter utworu, jednocześnie uwydatniając techniczne wyzwania związane z partią Basso Buffo. Wzorcowe wykonanie tego śpiewaka stanowi cenne źródło inspiracji dla lepszego zrozumienia tego specyficznego typu głosu oraz

¹²² https://youtu.be/rTAcM4sdQZ4?si=DPe_pzc-NqpvdNgC Dostęp: 17:20 11.10.2024.

stylu interpretacyjnego.

Dla porównania wersja brytyjskiego basa Roberta Lloyd'a na festiwalu w Schwetzingen w 1988¹²³ roku jest również jedną z ulubionych wersji autora. W porównaniu do Ezio Pinzy, śpiew Roberta Lloyd'a jest bardziej dramatyczny, jego wykonanie bardziej namiętne, a prowadzenie niektórych fraz jest nawet przesadzone ponad normalny stan śpiewania, ale jest to zgodne z fabułą i charakterem postaci. To przesadne podejście lepiej odzwierciedla dramatyzm arii i dobitniej demonstruje cechy Comedy Opera i Basso Buffo. Opracowując zatem swoją, osobistą interpretację tej arii autor inspirował się po części obiema przywołanymi interpretacjami, wszakże dostosowując je do swojej emocjonalności, swojego rozumienia roli, a także bagażu życiowych doświadczeń, które pozwalają nadać artystycznemu wykonaniu walor autentyzmu.

¹²³ <https://youtu.be/m7jNZ0NA0LY?si=F7rawsIewI5Ox0e5> Dostęp: 12:30 04.12.2024.

Rozdział 4: Próba podziału partii basowych we współczesnej operze chińskiej

4.1 Basso Cantante – na przykładzie postaci Liu Siye ze współczesnej chińskiej opery *Wielbłąd Xiangzi* oraz Starszego Pana Zhou ze współczesnej chińskiej opery *Kwiat orchidei*.

4.1.1 Charakterystyka postaci Liu Siye z opery *Wielbłąd Xiangzi* – arie „Spójrz na tych brudnych wozaków” (瞧这帮臭拉车的) i „Częstowanie gości winem” (请客摆酒)

Streszczenie fabuły znajduje się w rozdziale 2. Biorąc pod uwagę wiek i cechy charakteru postaci, a także charakterystykę utworu, postać Liu Siye ze współczesnej chińskiej opery *Wielbłąd Xiangzi* można zaklasyfikować jako Basso Cantante.

4.1.1.1 Aria Liu Siye „Spójrz na tych brudnych wozaków” (瞧这帮臭拉车的)

Ten utwór pojawia się w pierwszej scenie drugiego aktu opery, gdzie widać ludzi w wozowni. W świetle przygaszonych żółtych lamp, wozacy powracają z opuszczonymi głowami, ciągnąc swoje ciężkie wozy. Ich chóralna melodia, śpiewana zrezygnowanym tonem, wyraża bezsilność ich sytuacji życiowej. Ostry kontrast ze słabą melodią wozaków tworzy pełną siły i pewności siebie, potężna aria Liu Siye: „Spójrzcie na tych śmierdzących wozaków. W słowach libretta wykorzystano kilka określeń zacytowanych bezpośrednio z utworu Lao She, podkreślając arogancję postaci Liu Siye.

Znaczenie słów: „Spójrzcie na tych śmierdzących wozaków o smutnych twarzach. Każdy wzdycha i udaje żałosnego. Chcecie mnie oszukać, bęcwały? Wszyscy jesteście cholernie młodzi! Kiedy byłem młody, służyłem jako żołnierz w armii, walczyłem z gangami i zakładałem kasyna, porywałem kobiety, siedziałem w więzieniu, sprzedawałem ludzi, uciekałem Piekłu, turlałem się po desce z gwoździami bez marszczenia brwi i mrugnięcia okiem, klęcząc na żelaznej linie, bez wołania o pomoc i błagania o litość. Przetrwał sprawy, które mogły skończyć się ścięciem głowy. To się nazywa 'reputacja!'”

Schemat struktury muzycznej:

Mała pieśń dwuczęściowa o strukturze równoległej											
Preludium	Wprowadzenie	Interludium	A			Łącznik	Interludium	B			Koda
			a	b+Interludium	c+Interludium			d	e+Interludium	f+Interludium	
20	15	1	8+2	9+3	8+3	5	1	5	5	9+3	5
1-20	21-35	3-6	37-46	47-58	59-69	70-74	7-5	76-80	81-85	86-101	102-106
C			B-C	bA	bE	C			#g	bA-B	C

Analiza formalna i wokalna arii „Spójrzcie na tych śmierzących wozaków”:

Aria „Spójrzcie na tych śmierzących wozaków” ma typową strukturę równoległą dwuczęściową, w której każda z sekcji ma równorzędne znaczenie, a żadna z nich nie powtarza wyraźnie materiału tematycznego innych części. Utwór nie zawiera reprzyzy, co podkreśla jego otwarty i narracyjny charakter. Kompozycja składa się z preludium, wprowadzenia, interludium, sekcji A, collegamento, kolejnego interludium, sekcji B oraz kody. Tonacją podstawową jest C-dur.

Preludium (takty 1–20)

W preludium powtarzany jest pojedynczy materiał muzyczny, oparty na dwudźwiękach oktaowych, które szczególnie eksponują tony „B” i „bA”. Taka konstrukcja wzmacnia wrażenie głębi tonalnej i stanowi solidne przygotowanie dla nadchodzącej narracji wokalne. Wyraziste użycie techniki vibrato dodaje dramaturgii, budując napięcie i tworząc odpowiednią atmosferę. Częste zmiany dynamiki – od delikatnych piano do intensywnych forte – nadają fragmentowi warstwowość i wprowadzają poczucie dramatyzmu.

Kadencja końcowa w tej części to klasyczne rozwiązanie typu dominanta-tonika, które stabilizuje tonację i wyraźnie wprowadza utwór w tonację C-dur. To zamknięcie wzmacnia harmoniczną spójność kompozycji i przygotowuje słuchacza na wprowadzenie wokalu. Szczegóły tego fragmentu można zobaczyć w przykładzie 1.

Andante ♩=66
人和车厂 黄昏 舞台一角，躺在竹摇椅上的刘四爷敞胸露怀手摇蒲扇独自饮酒。5

Piano

Pno.

10

15

20

8va

Przykład 1: „Spójrz na tych brudnych wozaków” (takty 1-20)

Wprowadzenie do utworu (takty 21-35) jest utrzymane w formie czterogłosowej. Różnice w rytmie między poszczególnymi liniami melodycznymi zwiększają wrażenie polifonii. Akompaniament jest zdominowany przez potężne akordy zasadnicze. Od taktu 30 wszystkie partie melodyczne zaczynają współbrzmieć jednocześnie, co sygnalizuje zakończenie wprowadzenia i płynne przejście do sekcji A. Fragment ten kończy się stabilnie na akordzie tonicznym I stopnia, podkreślając tonację i przygotowując grunt dla głównej narracji muzycznej.

Sekcja A (takty 37–69)

Sekcja A składa się z trzech fraz muzycznych oznaczonych jako „a + b + c”, które są ze sobą skontrastowane, tworząc asymetryczną strukturę typu „abc”. Różnorodność materiału muzycznego i sposobu jego prezentacji nadaje sekcji dynamiczny charakter. Każda z trzech fraz pełni odrębną funkcję strukturalną, co wzbogaca narracyjny aspekt utworu. Struktura segmentu jest asymetryczna, o układzie długości „8 + 9 + 8”, co celowo osłabia poczucie stabilności i równowagi. Otwarty charakter segmentu, który kończy się na akordzie II stopnia zamiast stabilnej kadencji, wzbudza oczekiwanie na dalszy rozwój utworu.

Fraza „a” (takty 37–46)

Fraza rozpoczyna się od dźwięku tonicznego „B”, co jasno określa tonację i stabilizuje początek sekcji A. Charakterystycznym elementem frazy jest jednoznaczne przyporządkowanie jednego wyrazu do jednego dźwięku, co wymaga od śpiewaka wyjątkowej precyzji w artykulacji i akcentowaniu każdego słowa. Struktura frazy dzieli się na dwa podsegmenty „4 + 4”, co nadaje jej wewnętrzną spójność.

W takcie 43 pojawia się technika powtórzeń unisono, która podkreśla dźwięk toniczny „B” i wzmacnia jego znaczenie w melodii. Ta technika wymaga od wykonawcy zarówno precyzji intonacyjnej, jak i umiejętności dynamicznego różnicowania, aby uniknąć monotonii w interpretacji (patrz: przykład 2)

Przykład 2: „Spójrz na tych brudnych wozaków” (takty 41-45)

Sekcja B (76-101) składa się z trzech fraz „d+e+f”, będących ze sobą w relacji kontrastującej zarówno pod względem materiału muzycznego jak i sposobu jego prezentacji. Struktura segmentu ma asymetryczny układ „5+5+8” co celowo osłabia wrażenie równowagi i stabilności, nadając tej części bardziej dynamiczny charakter. Fraza d (takty 76-80) rozwija się w takcie 80 poprzez zastosowanie techniki nut przejściowych, tworząc połączenie melodyczne „A-G-F”, gdzie dźwięk „G” jest traktowany jako dźwięk przejściowy. Ta forma również podkreśla nutę „G” w melodii. Technika powtórzeń unisono jest obecna w całej kompozycji, na przykład w taktach 81 i 83, co zobaczyć możemy w przykładzie 3.

Przykład 3: „Spójrz na tych brudnych wozaków” (takty 82-85)

W kodzie (takty 102-106) następuje repryza wprowadzenia, co tworzy efekt „echa”. Wszystkie głosy są ze sobą zsynchronizowane, tworząc efekt chóralny. Ostatecznie kompozycja kończy się stabilnie na akordzie tonicznym I stopnia oraz dźwięku tonicznym „C”, co daje poczucie zebrania i zamknięcia całego utworu, zapewniając spójne i zintegrowane zakończenie kompozycji.

Wyzwania wykonawcze:

Ze względu na obecność wielu tymczasowych dźwięków chromatycznych oraz częste i gwałtowne zmiany nastroju muzycznego, aria stawia przed wokalistą wysokie wymagania techniczne. Kluczowe jest precyzyjne kontrolowanie:

- Wysokości dźwięków – szczególnie we fragmentach z chromatycznymi przejściami, które łatwo mogą prowadzić do błędów intonacyjnych.

- Dokładności rytmicznej – szybkie zmiany tempa i rytmu wymagają od śpiewaka doskonałego poczucia rytmu i synchronizacji z akompaniamentem.

- Ekspresji emocjonalnej – dynamiczne zmiany nastroju w arii wymagają od wykonawcy nie tylko technicznej precyzji, ale również wrażliwości interpretacyjnej, aby skutecznie oddać charakter postaci i dramaturgię utworu.

Ta aria jest pierwszą arią Liu Siye, a także czasem na pokazanie publiczności dominującego i despotycznego charakteru Liu Siye, więc powinna być śpiewana ściśle według dynamiki kompozytora. Początek arii wymaga zmiany dynamiki z *mp* na *f* do *mp*, a następnie od razu do *ff*, co lepiej oddaje osobowość postaci. Jednocześnie w sekcji A (37-69) występuje również wiele akcentów i należy zadbać o podkreślenie muzyki bez utraty ciągłości. Śpiewając „瞧这帮臭拉车的，哭丧着脸，一个个唉声叹气装可怜，龟孙子想跟老子耍心眼儿，你们都他妈的嫩了点儿” (Spójrzcie na tych śmierdzących wozaków o smutnych twarzach. Każdy wzdycha i udaje żałosnego. Chcecie mnie oszukać, bęcwały? Wszyscy jesteście cholernie młodzi!) , można użyć deklamacyjnego stylu, aby przetworzyć tę frazę. Sekcja A pokazuje dominującą naturę Liu Siye, podczas gdy sekcja B (76-101) pokazuje arogancję i wyniosłość Liu Siye. Podczas śpiewania powinny następować zmiany nastroju. Należy zwrócić uwagę na kontrast z sekcją A. Zaśpiewaj wers „滚丁板不眨眉头不眨眼；跪铁索不喊救命不求饶；杀人的官司硬挺过来” (turlałem się po desce z gwoździem bez marszczenia brwi i mrugnięcia okiem, klęcząc na żelaznej linie, bez wołania o pomoc i błagania o litość. Przetrwalem sprawy, które mogły skończyć się ścięciem głowy) dumnym i aroganckim tonem. Na końcu pojawia się wysokie e', a całą frazę należy zaśpiewać, utrzymując wysoką pozycję, jednocześnie wyraźnie wymawiając chińskie znaki.

(Pełna partytura znajduje się w załączniku).

4.1.1.2 Aria Liu Siye „Częstowanie gości winem” (请客摆酒)

Aria ta pojawia się w czwartej scenie, czyli na przyjęciu urodzinowym Liu Siye. Postać Liu Siye jest przedstawiona jako osoba elegancko ubrana, z promiennym i pewnym siebie wyrazem twarzy. Choć na pozór częstuje swoich gości alkoholem, faktycznie przyjęcie służy mu jako pretekst do przyjmowania prezentów, co odzwierciedla jego przebiegłość i materialistyczne podejście.

Podczas uroczystości Huniu, córka Liu Siye, kłamie, że jest w ciąży z woźnicą Xiangzi, co prowadzi do eskalacji konfliktu. Wzburzony Liu Siye rzuca ostre spojrzenie w kierunku Xiangzi, co inicjuje kłótnię między ojcem a córką, podkreślając napięcia rodzinne i kontrastujące motywacje bohaterów.

Znaczenie tekstu arii:

Tekst arii odzwierciedla wyrachowanie i spryt Liu Siye, który pod pozorem świętowania swoich urodzin stawia gości w roli dłużników. Fragment ten w jasny sposób ujawnia jego manipulacyjne podejście do relacji z innymi ludźmi: „Traktowanie gości napojami – pretekst do zarabiania pieniędzy, przyjmowania prezentów podczas świętowania. Powód do zarabiania pieniędzy. Chcesz mnie wykorzystać? Nie ma mowy! Podaję wam kości do zjedzenia, a oczekuję, że zwrócicie mi mięso. Jeśli nie uda mi się was przechytryć, to nie nazywam się Liu!” W tych słowach ujawnia się zarówno chciwość, jak i bezczelna pewność siebie bohatera, co tworzy wyrazisty obraz jego charakteru i napędza dramaturgię sceny.

Schemat struktury muzycznej:

Mała pieśń dwuczęściowa o strukturze równoległej					
Preludium	A		Interludium	B	
	a	b		c	d
8	6+2	7	2	5+2	6+1
108-115	116-123	124-130	131-132	133-139	140-146
bE					

Analiza formalna i wokalna arii „Częstowanie gości winem”:

Utwór ten jest doskonałym przykładem równoległej struktury dwuczęściowej. W tego typu formie wszystkie segmenty mają równorzędne znaczenie, a żadna część nie zawiera wyraźnego powtórzenia materiału tematycznego z innych sekcji. Brak reprizy dodatkowo

podkreśla unikalność i niezależność każdej części, przy jednoczesnym zachowaniu spójności kompozycji jako całości. Struktura utworu obejmuje: „preludium + A + interludium + B”, a tonacją podstawową jest $\flat E$ -dur.

Preludium (takty 108–115)

Preludium, pełniące także funkcję interludium, stanowi płynne przejście z poprzednich części utworu do właściwej narracji muzycznej. W taktach 108–115 partia basowa rozwija się za pomocą opadających dwudźwięków oktawowych, co nadaje jej charakterystyczny, pełny i dynamiczny ton. W partiach wyższych wykorzystano progresje akordów zasadniczych, które wzmacniają harmoniczne zakotwiczenie utworu.

Zastosowanie wyrazistych akcentów rytmicznych dodaje preludium dynamiki i sprawia, że jest ono nie tylko wprowadzeniem, ale także ważnym elementem dramaturgicznym. Od taktu 111 pojawia się technika rytmów akcentowanych, która wzmacnia linię melodyczną i nadaje jej wyrazisty charakter. Akcentowanie jest jednym z kluczowych elementów stylu tego preludium i pozostaje spójne z ogólnym stylem całego utworu (patrz: przykład 1).

Przykład 1: „Częstowanie gości winem” (sekcja 108–115)

Sekcja A (takty 116-130) składa się z dwóch fraz muzycznych „a + b”, które są ze sobą w relacji kontrastującej. Kontrast ten jest wyraźny zarówno w materiale, jak i w sposobie jego prezentacji. Oba fragmenty różnią się znacznie zarówno pod względem charakterystyki materiału muzycznego, jak i pełnionej funkcji strukturalnej. Sekcja ta ma asymetryczną strukturę z „krótszym początkiem i dłuższym końcem” w formacie „6 + 7”, z mniejszym poczuciem stabilności i równowagi. Frazy są nierównej długości i elastyczne. Frazę a (takty

116-123) charakteryzuje tekst, w którym na każdy dźwięk przypada jedno słowo, co pozwala na wyraźne i jasne wyrażenie treści. W akompaniamencie fortepianowym zarówno wysokie, jak i niskie partie wykonują tę samą melodię, co podkreśla materiał muzyczny. Użycie oktafów podwójnych w połączeniu z akcentowaniem nadaje efekt podkreślenia melodii. Szczegóły tego podejścia można znaleźć w przykładzie 2.

B. Solo 刘四爷

请客摆酒, 捞钱的借口, 收礼庆寿,

Pno.

mf *ff* *mf*

120

Przykład 2: „Częstowanie gości winem” (takty 116-120)

Sekcja B (takty 133-146) składa się z dwóch fraz muzycznych „c + d”, które charakteryzują się różnym materiałem muzycznym. Struktura tej sekcji ma asymetryczny charakter „przed krótki - po długi” w formacie „5 + 6”. Sekcja ta jest otwarta, co oznacza, że na jej końcu nie następuje stabilne zakończenie. Ostatni dźwięk sekcji łąduje na akordzie dominanty (V stopnia), co wywołuje u słuchacza poczucie oczekiwania na następną sekcję, a nie zakończenia. Ta struktura zachęca do dalszego słuchania i utrzymuje napięcie narracyjne w utworze. Fraza c (takty 133-139) rozwija się w formie unisono, z zastosowaniem technik przednutek, akcentów i legato, nadających melodii wyjątkowe bogactwo. Obraz muzyczny staje się przez to żywy i realistyczny, a emocje przekazywane są z maksymalną intensywnością. Użycie przednutki wzmacnia rytmiczność muzyki i tworzy kontrast słuchowy. Dodanie spiętrzonych dwudźwięków tercjowych zwiększa wertykalną barwę harmoniczną, a zastosowanie tych technik można prześledzić na przykładzie 3.

135 140

A. 宾客们

T. 宾客们

Bar. & B. 宾客们

作揖 碰 头. 入席喝 酒.

Pno.

Przykład 3: „Częstowanie gości winem” (takty 135–141)

W fraza d (takty 140-146) rozwijana jest technika wprowadzania ozdobników, zaczerpnięta z frazy c. W akompaniamencie wykorzystywana jest forma dwudźwięków z dynamicznym akcentowaniem, sprawiająca wrażenie wyjątkowej mocy. W takcie 143, poprzez akcentowanie pojedynczych nut, delikatnie antycypuje się zakończenie sekcji. Kończy się ona niestabilną kadencją, gdzie długo utrzymywany akord dominantowy V stopnia tworzy atmosferę niedokończenia. W partii akompaniamentu również kontynuowane są skomplikowane połączenia nut, co zapewnia płynne przejście do kolejnej części kompozycji, co zobaczyć możemy na przykładzie 4.

145

A. 宾客们

T. 宾客们

Bar. & B. 宾客们

样子捧寿桃上, 虎妞在远处向他示意, 样子点点头走向刘四爷.

寒 暄 应 酬.

Pno.

Przykład 4: „Częstowanie gości winem” (takty 135-141)

Aria ta jest stosunkowo krótka, składa się z zaledwie czterech fraz, co nadaje jej zwięzły i skoncentrowany charakter. Ze względu na ograniczoną długość, szczególną uwagę należy zwrócić na interpretację dynamiczną, która jest kluczowa dla oddania charakteru postaci. Aria podkreśla głównie chciwy i skąpy charakter Liu Siye. Technika śpiewu nie jest trudna, ale należy zwrócić uwagę na kontrolę oddechu i kontrast między mocnymi i słabymi dźwiękami, aby charakter Liu Siye mógł być dobrze zaprezentowany publiczności. (Pełna partytura znajduje się w załączniku)

Tian Haojiang, śpiewak basowy, urodził się w Pekinie. Jest jedynym chińsko-amerykańskim wykonawcą operowym, który był zakontraktowany przez Metropolitan Opera przez 19 kolejnych lat. Jest aktorem, który zagrał rolę Liu Siye w operze *Wielbłąd Xiangzi*¹²⁴, a jego występ można opisać jako wysublimowanie piękny, osiągający artystyczny szczyt „zarówno formy, jak i ducha, doskonały w śpiewie i wykonaniu”. Jego wykonanie analizowanej arii było jedną z inspiracji dla opracowania autorskiej koncepcji zarejestrowanej na płycie.

4.1.2. Charakterystyczny opis postaci Starszego Pana Zhou w *Kwiecie Orchidei* – aria „Od tego dnia” (自从那一天)

Szczegółowe streszczenie fabuły opery *Kwiat orchidei* znajduje się w rozdziale 2. Postać Starszego Pana Zhou, na podstawie jego wieku, cech osobowości oraz charakterystyki partii wokalne w utworze „Od tamtego dnia”, można zaklasyfikować jako typowy przykład głosu Basso Cantante. Jego partia łączy liryczność z wyrazistym, pełnym brzmieniem, co pozwala podkreślić zarówno emocjonalną głębię, jak i narracyjny charakter postaci.

4.1.2.1 Aria Starszego Pana Zhou „Od tego dnia” (自从那一天)

Aria „Od tego dnia” pochodzi z drugiego aktu opery *Kwiat orchidei* i stanowi jeden z kluczowych momentów dla postaci Starszego Pana Zhou. Postać ta, człowiek o wysokim statusie społecznym i autorytecie, od zawsze była symbolem cnoty i moralności. Jednakże jego wewnętrzna równowaga zostaje zachwiana, gdy spotyka Lan Hua Hua, kobietę, której uroda go oczarowuje. Ograniczony konwenansami i chęcią zachowania nieskazitelnego

124

https://www.bilibili.com/video/BV1Nx411171e/?share_source=copy_web&vd_source=4111d1d2fcbe209b2ca9ce854cc76957 Dostęp: 20:20 06.01.2025.

wizerunku, Pan Zhou nie może otwarcie wyrazić swoich uczuć ani dążyć do ich spełnienia.

W tej scenie, pogrążony w chaosie emocjonalnym, błąka się w nocnej scenerii nad rzeką Lanjia, co symbolizuje jego zagubienie i wewnętrzne rozdarcie. Aria stanowi jego intymny, głęboko emocjonalny monolog, w którym ujawnia walkę między pragnieniami a poczuciem obowiązku wobec norm społecznych.

Treść słów: Słowa arii odzwierciedlają wewnętrzne napięcia i dramat Pana Zhou. „Od tego dnia”, wszystko uległo zmianie. Przez lata byłem uosobieniem cnotliwego mężczyzny, ale teraz, wszelkie zasady i normy zostały zachwiane. Z ogniem płonącym w sercu, przeżywam męki w dzień i w nocy. Jakby pod wpływem nieznanych sił, znalazłem się tutaj, wyłącznie po to, by móc spojrzeć na nią choćby raz. Co porwało moją duszę, dlaczego muszę znosić takie cierpienie? Niezależnie od tego, jak głęboko zakorzeniona jest poezja i wiedza w moim rodowodzie, niezależnie od tego, jak bardzo zachowuję pozory cnót, błagam, ocalcie mnie! Przedwieczni Przodkowie i Boskie Istoty, Niebios a i Wszechświecie.

Schemat struktury muzycznej:

Mała pieśń dwuczęściowa o strukturze równoległej				
A		B		Koda
a	b	c	c1	
1+9	1+8	2+6	1+7	12
88-97	98-106	107-114	115-122	123-134
f				B-g

Analiza formalna i wokalna arii „Od tego dnia”:

Ten utwór jest typowym przykładem równoległej struktury dwuczęściowej i składa się z trzech głównych części: „A + B + koda”, w tonacji f-moll. Między sekcjami A i B występuje wyraźny kontrast materiału muzycznego. W części końcowej tonacja moduluje do B-dur, po czym następuje równoległy zabieg tonalny z powrotem do g-moll.

Sekcja A (takty 88-106) składa się z dwóch fraz „a + b”, będących w relacji kontrastowej. Kontrast ten jest wyraźny zarówno w materiale, jak i w sposobie jego prezentacji. Charakter i funkcja strukturalna obu fraz znacznie się różnią. Każda fraza ma jednoaktowe wprowadzenie, które przygotowuje podłoże dla akompaniamentu w całej frazie. Struktura sekcji ma asymetryczny charakter „przed długi - po krótki” w formacie „9 + 8”. Sekcja ta ma charakter zbierający i kończy się na tonice. Ta struktura podkreśla niezależność i różnorodność obu fraz, jednocześnie tworząc spójną całość. Fraza a (takty 88-97)

rozpoczyna się od toniki „F”, co jasno określa tonację utworu. W pierwszym takcie pojawia się akcent na akordzie tonicznym I stopnia. Pierwsze cztery takty tej frazy można rozpatrywać jako strukturę „2 + 2”. Wstęp charakteryzuje się skokiem o kwintę, z pominięciem trzeciego tonu, a następnie w dwóch kolejnych taktach rozwija się za pomocą nut przejściowych, tworząc ciekawy kontrast między skokami a progresją melodyczną. Struktura akompaniamentu wykorzystuje technikę vibrato, dodając siły i wyrazistości. Śpiewając należy zwrócić uwagę na wysokość i dynamikę dźwięków chromatycznych, patrz: przykład 1.

91 92 93 94 95 96

B. Solo (周老爷)

一切都改变 多少年 正人君子 到如今

Pno.

mf *mp* *p* *pp*

Przykład 1: „Od tego dnia” (takty 91-96)

Fraza b (takty 98-106) wyróżnia się intensywnym kontrastem w warstwie akompaniamentu oraz zastosowaniem technik, które wprowadzają poczucie dysharmonii i napięcia. Akompaniament opiera się na dysonansowych podwójnych sekundach, które nadają utworowi unikalny, intensywnie emocjonalny charakter. Ta technika celowo burzy harmoniczne oczekiwania słuchacza, wzmacniając dramatyczny wymiar muzyki.

Struktura i technika:

Dysonansowe podwójne sekundy:

Ich obecność w akompaniamencie tworzy poczucie napięcia i niestabilności. W połączeniu z przypadkowymi zmianami tonów, harmonia zyskuje dynamiczny i nieprzewidywalny charakter.

Powtarzanie jednego tonu:

Główna linia melodyczna rozwija się poprzez powtarzanie tego samego dźwięku, co dodaje monotonnej intensywności i wyrazistego napięcia. Ta technika, w zestawieniu z akompaniamentem, wprowadza kontrastujące wrażenie warstwowości i głębi.

Dynamika:

Częste zmiany dynamiki – od subtelnych piano po nagłe forte – tworzą narrację pełną emocjonalnych wzlotów i upadków. Te dynamiczne kontrasty wymagają od wykonawcy wysokiego poziomu technicznej precyzji i interpretacyjnej wrażliwości.

Wskazówki wykonawcze:

Płynne przejścia między słowami:

Szczególną uwagę należy zwrócić na płynność w śpiewaniu tekstu, zwłaszcza gdy poszczególne sylaby pozostają na tym samym dźwięku. Precyzyjna artykulacja jest kluczowa dla zachowania klarowności i dramatycznego wyrazu.

Podkreślenie dysonansów:

Współpraca z akompaniatorem powinna koncentrować się na akcentowaniu dysonansowych sekund, aby podkreślić charakterystyczne napięcie tej frazy.

Intensywność dynamiki:

Wokalista powinien dokładnie kontrolować zmiany dynamiki, aby wzmocnić narracyjny i emocjonalny wymiar utworu. Kluczowe jest oddanie kontrastów między momentami subtelniejszymi a nagłymi kulminacjami.

Podsumowanie:

Fraza „b” jest kulminacją sekcji A, charakteryzującą się intensywnością emocjonalną i złożonością harmoniczną. Dysonansowe akordy, powtarzające się tony w melodii i dynamiczne kontrasty tworzą wielowymiarową strukturę, która podkreśla dramatyczny konflikt wewnętrzny Pana Zhou. Szczegóły dotyczące dysonansowych sekund i ich realizacji przedstawiono w przykładzie 2.

101 *mp* 102 103 *f* 104 *mf* 105

B. Solo (周老令)

日夜受熬煎 熬煎 鬼使神差到这里 就只为看她

Pno.

pp *mp*

Przykład 2: „Od tego dnia” (takty 101-105)

Sekcja B (takty 107-122) składa się z dwóch fraz muzycznych „c + c1”, które są ze sobą w równoległej relacji, korzystając z tego samego materiału muzycznego. Struktura sekcji ma asymetryczny charakter „przed krótki - po długi” w formacie „6 + 7”. Jest to otwarta sekcja, która nie kończy się stabilnym zakończeniem. Ostatni dźwięk sekcji pada na dominującą nutę „C”, co budzi u słuchacza podświadome oczekiwanie na następną sekcję, która nie następuje. Ta struktura podtrzymuje napięcie i zainteresowanie słuchacza, prowadząc płynnie do kolejnej części utworu. Fraza c (takty 107-114) charakteryzuje się stosunkowo niewielkimi

wahaniami melodycznymi, dominującymi postęпами stopniowymi w obrębie tercji. Całkowity rozwój melodii jest dość stabilny. Akompaniament tworzy wyraźny kontrast, rozwijając się przez gęste *sekstole* co nadaje mu płynność i charakterystyczną melodyjność. W tej sekcji zachowana jest silna jedność. Podczas śpiewania wykonawca powinien zwracać uwagę na kontrolę rytmu oraz koordynację z akompaniamentem, co jest kluczowe dla płynności i spójności wykonania. W takcie 110, w partii akompaniamentu zaczynają się na siebie nakładać dwudźwięki w interwale oktawowym, co rozszerza ogólny zakres tonalny. Pauza w takcie 111 przygotowuje podłoże dla nadchodzących zmian w akompaniamencie fortepianowym. Od taktu 112, w materiale akompaniamentu powtarza się fraza b, tworząc efekt echa spajającego początek z końcem, jak zobaczyć możemy w przykładzie 3.

Example 3: „Od tego dnia” (measures 109-112)

Przykład 3: „Od tego dnia” (takty 109-112)

Koda (takty 123-134) wyróżnia się wydłużoną strukturą, a w partii akompaniamentu pojawiają się regularne sekstole w formie akordów łamanych. Tempo również nieco przyspiesza. W tym miejscu należy zwrócić szczególną uwagę na utrzymanie rytmu i spójność frazy. W takcie 128 rytm przyspiesza z 63 do 90, a metrum zmienia się na 5/4 i 2/4. Śpiewając, trzeba tu zwracać uwagę na płynność fraz i ich spójność z akompaniamentem. Należy zachować koherencję między linią wokalną a partią akompaniamentu. Ze względu na przyspieszenie tempa oraz złożoność rytmiczną, konieczne jest staranne frazowanie i różnicowanie dynamiki, aby wyraźnie oddać zmieniający się charakter muzyki. Przykład 4.

Przykład 3: „Od tego dnia”(takty 128)

Aria Sekcja A (88-106) to wewnętrzne uczucia Starszego Pana Zhou. Musi zachować swoją tożsamość, będąc jednocześnie przyciągany przez piękno Kwiatu Orchidei, opisując wewnętrzny konflikt Starszego Pana Zhou. „自从那一天，一切都改变” (Od tego dnia wszystko się zmieniło) . Podczas śpiewania można zacząć od słabego głosu i stopniowo uwalniać głos od „ile lat dżentelmena”, aby lepiej wyrazić nastrój.

Sekcja B (107-122) wyraża wewnętrzny ból Starszego Pana Zhou. W porównaniu z sekcją A, jest ona bardziej intensywna. „是什么勾走我的魂，为什么我要受这份难” (Co zabrało moją duszę? Dlaczego muszę tyle cierpieć?) Artykułując te pytania śpiew musi wyrażać nieznośny ból wewnątrz postaci.

Sekcja kody (123-134) winna szczególnie uwzględniać estetykę *Bel Canto*, a śpiewak musi mieć lepsze *legato*, nie zaniedbując jednocześnie wymowy chińskiego znaku. Przy wysokim e' na końcu, wymowa to chiński znak Tian (天), tutaj można odnieść się do wymowy An w języku włoskim, mając jednocześnie pozytywne Appoggio.(Dodatek zawiera pełną partyturę)

Realizując koncepcję wykonawczą niniejszej arii Autor nagrania inspirował się szczególnie wykonaniem chińskiego basa Guan Zhijing’a, filtrując ją przez swoje rozumienie postaci i osobistą percepcję odczytanej partytury arii. Guan Zhijing, bas, jest śpiewakiem operowym rezydującym w National Centre for the Performing Arts i krajowym aktorem

pierwszej klasy. Jest obecnie jednym z najbardziej aktywnych śpiewaków basowych w Chinach. Jest aktorem, który gra Starszego Pana Zhou w operze *Kwiecie Orchidei*¹²⁵. Guan Zhijing umiejętnie uchwycił wizerunek Starszego Pana Zhou, starszego mężczyzny, który z pozoru wydaje się godny szacunku, ale w rzeczywistości jest mroczny i złowrogi w sercu.

4.2 Basso Profondo – na przykładzie postaci Gongsun Chujiu ze współczesnej chińskiej opery *Sierota z klanu Zhao*

4.2.1 Charakterystyka postaci Gongsun Chujiu w duetach „Jakże świeże są te owoce i warzywa” (这些瓜果多么新鲜), „Ogromne życie” (辽阔的生活), „Ona już wie” (她已经知道了)

Szczegółowe streszczenie fabuły opery *Sierota z klanu Zhao* znajduje się w rozdziale 2. Postać Gongsun Chujiu, na podstawie wieku, cech osobowości oraz charakterystyki partii wokalnej, klasyfikowana jest jako typowy przykład Basso Profondo. Głos ten, jak wiemy, charakteryzujący się wyjątkowo niskim rejestrem, głębią i potęgą brzmienia, idealnie odzwierciedla powagę, autorytet i siłę moralną tej postaci.

4.2.1.1 Duet Gongsun Chujiu i Mai Shu „Jakże świeże są te owoce i warzywa” (这些瓜果多么新鲜) z opery *Sierota z klanu Zhao*

Postać Gongsun Chujiu nie wykonuje w operze żadnej arii solowej, lecz wyłącznie duety, co dodatkowo podkreśla jego interakcje i relacje z innymi bohaterami. Jednym z takich utworów jest duet „Jakże świeże są te owoce i warzywa”, który pojawia się w pierwszej scenie drugiego aktu opery *Sierota z klanu Zhao*.

W tej scenie Gongsun Chujiu odwiedza swojego przyjaciela Cheng Yinga, jednak nie zastaje go w domu. Jego żona, Mai Shu, wita Gongsun Chujiu w ogrodzie, częstując go świeżymi owocami i aromatyczną herbatą. Podziwiając spokojne otoczenie i harmonijną atmosferę, Gongsun Chujiu wyraża swoje uznanie dla prostoty życia w ustroniu. Zainspirowany pięknem krajobrazu, rozpoczyna duet z Mai Shu, w którym wspólnie oddają hołd naturze i prostemu życiu.

125

https://www.bilibili.com/video/BV1T7411q7EL/?share_source=copy_web&vd_source=4111d1d2fcb209b2ca9ce854cc76957 Dostęp: 20:25 06.01.2025.

Znaczenie słów:

Gongsun Chujiu: Jakże świeże są te owoce i warzywa, nawadniane góorskimi źródłami. Codziennie obserwować wschody i zachody słońca, białe chmury płynące spokojnie przed oknem. Życie w odosobnieniu jest naprawdę piękne! Ach, Mai Shu, dokąd poszedł Cheng Ying? Dlaczego jeszcze nie wrócił?

Mai Shu: Poszedł do rezydencji księżniczki i powinien już wracać.

Gongsun Chujiu: Ty też powinnaś odpocząć. Ten zapach kamelii sprawia, że czuję powiew wiatru pod pachami.

Mai Shu: W domu właśnie wykopaliśmy studnię ze słodką wodą, tak słodką i kojącą, jak bliskość rodziny!

Gongsun Chujiu: Już odczuwam wasz spokój i zadowolenie, zarówno studnia, jak i dzieci są pełne świeżości i blasku. Życie w tym małym domu jest tak ciepłe i miłe.

Mai Shu: Czuję, że życie jest dla nas łaskawe - z trzema nowymi izbami, świeżo wykopaną studnią, nowo narodzonym dzieckiem i kochającym mężem.

Schemat struktury utworu „Jakże świeże są te owoce i warzywa”:

Mała pieśń dwuczęściowa o strukturze równoległej						
Preludium	A			Łącznik	B	
	a	Łącznik	b		c	d
7	8	1	10	1	8	7
1-7	8-15	16	17-26	27	28-35	35-41
e			e-a	a	a-A	A-B

Analiza formalna i wokalna utworu „Jakże świeże są te owoce i warzywa”:

Utwór ten ma strukturę równoległą małej pieśni dwuczęściowej i składa się z czterech części: „Preludium + A + Collegamento + B”. Tonika oparta jest na tonacji e-moll, ale występują w nim liczne zmiany tonalne, co nadaje mu dynamiczny charakter harmoniczny. Preludium utworu (takty 1-7) rozpoczyna się przedtaktem. Pierwsze dwa takty rozwijają się w formie „sekwencji ściślejszej”, gdzie materiał muzyczny jest powtarzany dokładnie na innym poziomie wysokości dźwięku, z tymi samymi relacjami interwałowymi i rytmem, co pozwala na utrzymanie ciągłości pojedynczego materiału muzycznego. Rozwój odbywa się za pomocą bardziej harmonijnych dwudźwięków tercjowych i kwartowych, co wzmacnia pionowy układ barwy harmoniczej. Ogólnie, ta sekcja jest dość mocna, z wejściem na akord subdominantowy „V46”, co nie jest tak wyraźne, jak wejście na akord toniczny I stopnia. Cała gra opiera się głównie na akordzie tonicznym I stopnia, i akordzie dominantowym V

stopnia. Patrz przykład 1

麦菽
Alto

公孙
Bass

Piano

74

74

mp

V

Przykład 1: „Jakże świeże są te owoce i warzywa” (takty 1-6)

Sekcja A utworu (takty 8-26) składa się z dwóch fraz „a + collegamento + b”, których materiał muzyczny jest wyraźnie kontrastujący. Struktura tej sekcji ma charakter asymetryczny z „krótkim początkiem i długim zakończeniem”, w formie „8 + 10”. Względna stabilność i poczucie spójności są tu osłabione, a sekcja ma strukturę otwartą, ze stabilnym zakończeniem i rozwiązaniem do akordu dominantowego (V stopnia), co budzi u słuchacza nieuprawnione oczekiwanie na ciąg dalszy.

Fraza a (takty 8-15) również zaczyna się przedtaktem, rozwijając dalej techniką powtórzeń unisono, co podkreśla dźwięk toniczny E, służąc wyraźnemu określeniu tonacji. Cała fraza charakteryzuje się niewielkimi wahaniami melodii, w której dominuje progresja w obrębie interwału tercjowego. W tej dość stabilnej frazie melodycznej postać Gongsun Chujiu pojawia się po raz pierwszy. Ma to miejsce w domu Cheng Yinga i podczas wykonywania tej części ważne jest dobre oddanie stylu narracyjnego, z uwzględnieniem ciągłości oddechu i czystości dykcji. W takcie 11 rozpoczyna się crescendo. Kiedy linia melodyczna rozwija się w górę, niskie partie akompaniamentu fortepianowego również podążają w górę, zachowując spójność z partią melodyczną. W trakcie wykonania ważne jest, aby wyraźnie oddać ten stopniowy wzrost dynamiki, jednocześnie zwracając uwagę na utrzymanie spójności pozycji głosowej, co zapewni zgodność partii wokalne i akompaniamentu, podnosząc wyrazistość i spójność wykonania. (Przykład 2)

10

麦 荻

公 孙

Pno.

mf

泉水把它浇 灌 每天看着日出日 落 白云 静 静 浮 在窗前 归 隐的

Przykład 2: „Jakże świeże są te owoce i warzywa” (takty 10-13)

Fraza b (takty 17-26) wyróżnia się dynamiczną interakcją między partiami wokalnymi oraz charakterystycznym akompaniamentem, który nadaje jej bardziej uporządkowany i harmonijny charakter. Pauzy są wplecione w linię melodyczną, co sprawia, że melodia jest bardziej szarpana i krótka. Akompaniament fortepianowy staje się bardziej uporządkowany, z pojedynczymi dźwiękami łączącymi się w dwudźwięki. Wyższe partie stanowią akompaniament melodyczny, z częstym wykorzystaniem techniki transpozycji tonalnych, co możemy zaobserwować w przykładzie 3.

14

公 孙

Pno.

生活 真是美 好。 啊， 麦 荻 程 婴 去 了

Przykład 3: „Jakże świeże są te owoce i warzywa” (takty 14-18)

Sekcja B (takty 28-41) składa się z dwóch fraz „c+d”, pozostających ze sobą w relacji kontrastowej. Sekcja ta ma strukturę „8+7”, również z „krótszym początkiem i dłuższym końcem”. Począwszy od frazy C (takty 28-35), rytm zmienia się na 12/8. Wykonawcy obu partii muszą zwracać uwagę na zmiany rytmiczne i akcenty. Ważne jest również zachowanie płynności w miejscach, gdzie ten sam dźwięk występuje z różnymi słowami, co jest istotne dla utrzymania spójności i wyrazistości wykonania. Aby zachować jednolitość struktury akompaniamentu, jednocześnie unikając monotonii wynikającej z powtarzania, od taktu 30 wprowadzono zmianę tekstury rytmicznej pomiędzy partią wysoką i niską. Zmiana ta wprowadza różnorodność, a zastosowanie formy oktafów podwójnych podkreśla nuty podstawowe, stabilizując harmonię funkcyjną, dodając głębi i złożoności aranżacyjnej,

z jednoczesnym zachowaniem spójności i wyważenia całości (patrz przykład 4).

30

麦淑

公孙

Pno.

Am Em E E

我觉的生 活实 在对我们
感到了你们的安 宁与满 足, 水井和孩 子都 新鲜得 发 光

Przykład 4: „Jakże świeże są te owoce i warzywa” (takty 30-32)

Tonacja frazy d (35-41) zmienia się na B-dur, a tekstura akompaniamentu stanowi kontynuację części poprzedniej. Obie partie rozwijają się w formie polifonicznej, co wzbogaca wyrazistość muzyki. Utwór kończy się stabilnie przedłużonym akordem tonicznym I stopnia, stanowiącym zamknięcie całej kompozycji.

Ten duet to dialog pomiędzy Gongsun Chuqiu (bas) i Mai Su (mezzosopran). Melodia sekcji A (8-26) nie wznosi się ani nie opada i jest stosunkowo łagodna. Podczas śpiewania bas i mezzosopran powinni zwracać uwagę na dopasowanie tonu i głośności. W drugiej sekcji (28-41) rytm zmienia się z 4/4 na 12/8, a tekst jest gęstszy. Podczas śpiewania wystarczy bardziej utrzymać recytacyjny charakter narracji, unikając zjawiska połykania dźwięku. (W załączniku znajduje się kompletny zapis nutowy).

4.2.1.2 Duet Gongsun Chujiu i Mai Shu „Ogromne życie” (辽阔的生活) z opery Sierota z klanu Zhao

Duet „Ogromne życie” jest dopełnieniem arii „Jakże świeże są te owoce i warzywa”. Zaczyna się *attacca*, bez pauzy w środku i w nastroju budowanym formą kanonu.

Znaczenie słów:

Gōngsūn Chǔjiù, Mǎishū: Życie, obszerne życie, jeśli nie jesteś w samym środku tego wiru, bez władzy i bez pieniędzy, wtedy stój na obrzeżach, spokojnie obserwuj, a zadowolenie w sercu zastąpi żal. Życie, rozległe życie, z kogucim śpiewem o świecie, jakże głośne, z nowo narodzonym dzieckiem, jakże świeże. Słodka woda ze źródła, jakże świeża, choć znajduje się w zgiełku miasta, zamknięte drzwi prowadzą do głębi gór.

Schemat struktury muzycznej:

Mała pieśń dwuczęściowa o strukturze równoległej							
Preludiu m	A			B			Koda
	a	Łącznik	b	c	Łącznik	d	
4	8	3	9	8	1	9	5
1-4	5-12	13-15	16-24	25-32	33	34-42	43-47
b				E		b	

Analiza formalna i wokalna utworu „Ogromne życie”:

Utwór ma typową dwuczęściową strukturę równoległą, a obie sekcje wyraźnie się od siebie różnią, tworząc kontrast w materiale. Składa się on z preludium, sekcji A, sekcji B oraz kody. Tonika zbudowana jest na tonacji b-moll. Wstęp (takty 1-4) rozpoczyna się *arpeggio*, wprowadzonym w dość nietypowy sposób od akordu subdominantowego V6/IV, tworząc atmosferę niepewności. Następnie kompozycja przechodzi płynnie do akordu tonicznego I, definiując tonację utworu, a później łączy się z akordem III stopnia. Ten ostatni dzieli dwa wspólne tony z akordem tonicznym I, co zapewnia bardziej stabilną progresję harmoniczną, jak to można szczegółowo prześledzić w przykładzie 1.

Przykład 1: „Ogromne życie” (takty 1-5)

Sekcja A (takty 5-24) składa się z dwóch fraz, „a+collegamento+b”, z których każda różni się długością i nie ma ścisłej symetrii. Struktura tej sekcji to „8+9”, co oznacza „krótszy początek, dłuższe zakończenie” i stanowi formę nieregularną. Fraza muzyczna a (takty 5-12) rozpoczyna się od przedtaktu, zwiększając rytmiczność muzyki. Przedtakt gra tu rolę wprowadzającą, niczym przysłowiowe 'rzucenie cegły, aby przyciągnąć jadeit' (chińskie przysłowie, którego sens trudno znaleźć w języku polskim), z wprowadzeniem rytmu

tercjowego, dodatkowo wzmacniającego rytmiczność. Obie partie zaczynają unisono w interwale o oktawę, zachowując spójność. W takcie 7 wprowadzony jest rytm tercjowy, co stanowi nawiązanie do materiału muzycznego z preludium. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na rytm, podkreślając poszczególne tony melodii oraz słowa. Dwa głosy śpiewają kolejno, a w takcie 10 stosuje się technikę „suspensione”, sprowadzającą się zasadniczo do przedłużenia (lub powtórzenia) dźwięku akordu w jednej z partii. Technika ta sprawia, że dwa akordy, które normalnie nie mają wspólnych tonów, stają się spójne i zjednoczone. Chociaż narusza to pierwotną strukturę następnego akordu, wzbogaca jednak barwę harmoniczną. (Zob. przykład 2).

麦荻
活, 倘若你 不在那漩涡中间, 没 有权势也没有金钱, 站在边

公孙
活, 没 有权势 没 有金 钱, 那就站在边缘, 平

Pno.
D D Em D Em Bm Bm小7

Przykład 2: „Ogromne życie” (takty 6-9)

Sekcja B (takty 25-42) składa się z dwóch fraz, „c+collegamento+d” i podobnie jak sekcja A, ma strukturę „8+9” z „krótszym początkiem i dłuższym końcem”, a więc formę nieregularną. Tonacja zmienia się na E-dur, co wprowadza zmianę barwy. Fraza c (takty 25-32) także rozpoczyna się przedtakterem, a obie partie śpiewają naprzemiennie. Pierwsze tony to wysokie C w partii basowej i wysokie D w partii mezzosopranowej. Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na intonację tych początkowych dźwięków, aby były dokładne i bez *portamento*. Jednocześnie w partii akompaniamentu podkreślono akordy zasadnicze i dwudźwięki o interwale oktawowym, wzmacniając pionowy układ barwy harmoniczej. Całe pierwsze cztery takty melodii rozwijają się wokół akordów stopnia „VI⁷”. Na przykład w takcie 27 wykorzystano wznoszące się akordy łamane, by następnie na dźwięku dominantowym wykonać półkadencję (patrz przykład 3).

25

麦菽
生活, 辽阔的生活, 是多么响

公孙
生活, 辽阔的生活, 有公鸡啼唱的黎明, 是多么响

Pno.
E 3 C#m E E #Fm

Przykład 3: „Ogromne życie” (takty 25-29)

W kodzie utworu (takty 43-47) dwa głosy najpierw śpiewają sylabę „ach”, pojawiając się kolejno. Technika połączenia sprawia, że melodia staje się bardziej łagodna. Akompaniament zmienia się na bardziej uporządkowane akordy zasadnicze. Od taktu 44 partia mezzosopranowa wykorzystuje technikę powtórzeń unisono do podkreślenia, natomiast partia basu wykoshuje technikę „ściślej sekwencji” rozwijając melodię. Sekwencja jest powtarzana w innej wysokości dźwięku, z zachowaniem tych samą relacji interwałowych i rytmu, co pozwala na przedłużenie pojedynczego elementu muzycznego. (Zob. przykład 4).

44

麦菽
关门即深山.

公孙
关门即深山.

Pno.
G E小9 E小9

Przykład 4: „Ogromne życie” (takty 44-47)

Teksty dwóch części tego duetu, Sekcja A (5-24) i Sekcja B (25-42), są zasadniczo takie same. Podczas śpiewania bas i mezzosopran powinni zwracać uwagę na jednolitość chińskiej wymowy. W kodzie (43-47) wykonawcy powinni zwracać uwagę na zachowanie jedności oddechu.

4.2.1.3 Duet Gongsun Chujiu i Cheng Yinga „Ona już wie” (她已经知道了) z opery *Sierota z klanu Zhao*

W duecie tym Anjia ogłasza, że jeśli w ciągu trzech dni nie zostanie odnaleziony sierota z klanu Zhao, wszystkie niemowlęta w mieście Cheng zostaną wymordowane. Ten duet opisuje moment, gdy Cheng Ying ucieka z pałacu księżniczki z sierotą rodu Zhao i wraca do

domu, próbując ukryć prawdę przed swoją żoną Mai Shu. Jednak Gongsun Chujiu odkrywa prawdę. W sytuacji zagrożenia obaj mężczyźni podejmują dramatyczne decyzje: Gongsun Chujiu decyduje się poświęcić swoje życie, a Cheng Ying oddaje swoje dziecko. W końcu Gongsun Chujiu, trzymając dziecko Cheng Yinga, idzie na śmierć do Tu Anjia, twierdząc, że jest to sierota klanu Zhao.

Znaczenie słów:

Gongsun Chujiu: Ona już wie.

Cheng Ying: Jej serce boli bardziej niż moje.

Gongsun Chujiu: Teraz wszystkie dzieci w mieście umrą za sierotę z klanu Zhao! Co powinieneś zrobić?

Cheng Ying: Panie Gongsun, podjąłem już decyzję. Proszę, aby udał się pan do Tu Anjia i doniósł na mnie raport. Proszę mu powiedzieć, że Cheng Ying ukrył sierotę z klanu Zhao i pozwolić mi umrzeć wraz z nim.

Gongsun Chujiu: To, co trzymasz, to twoje własne dziecko.

Cheng Ying: To sierota z klanu Zhao. Mistrzu Gongsun, idź i donieś na mnie. To sposób na uratowanie wszystkich dzieci w mieście.

Gongsun Chujiu: On postanowił umrzeć, postanowił umrzeć, trzymając swoje własne dziecko na rękach. Cheng Ying, jesteś tylko prostym człowiekiem, ale podziwiam cię. Oddaj mi swoje dziecko, pozwól mi zginąć za sierotę rodu Zhao i wszystkie niemowlęta w mieście. Już jestem stary.

Cheng Ying: Nie! Ty jesteś Ministrem, ja zaś zwykłym człowiekiem. Nie jestem w stanie go chronić, nawet jeśli przeżyję.

Gongsun Chujiu: Przestań walczyć. Czy chcesz umrzeć, aby nie wywiązać się ze swojej obietnicy? Pozwól, że zapytam, co jest trudniejsze – oddać życie czy wychowywać sierotę?

Cheng Ying: Życ i wychowywać sierotę - to jest trudniejsze.

Gongsun Chujiu: Dobrze, pozwól więc, że wybiorę łatwiejsze zadanie, a trudniejsze pozostawię Tobie!

Cheng Ying i Gongsun Chujiu: Niech żyje sierota z klanu Zhao! Niech ogień sprawiedliwości na świecie nigdy nie zgaśnie, a lojalność serca nigdy nie zaginie.

Gongsun Chujiu: Niech zło mnie zabije, pozwól mi napluć w twarz zdrajcy.

Schemat struktury muzycznej utworu „Ona już wie”:

Struktura wielofrazowa o formie dowolnej															
a	Int erl ud iu m	b	I n t e r l u d i u m	c	R oz wi ni ę c ie	d	Int erl ud iu m	e	Ro zwi nię cie	f	g	e1	e2	hh	Ko da
7	3	7	1	9	4	6	4	14	5	12	13	7	6	6	14
47	54	57	6	65	74	78	84	88-	102	107	119	132	139	145	151
-	-	-	4	-	-	-	-	10	-	-	-	-	-	-	-
53	56	63		73	77	83	87	1	106	118	131	138	144	150	164
b $\flat$					bD -c	bE-c		bG		e		F		d	C-D

Analiza formalna i wokalna arii „Ona już wie”:

Utwór ma typową strukturę swobodnej formy muzycznej. W takiej strukturze składniki formalne nie są organizowane według jednego, ujednoliconego schematu formalnego ani nie występuje konsekwentne połączenie dwóch lub trzech zasad od początku do końca utworu. Wolna forma pozwala na większą swobodę w ekspresji artystycznej, często prowadząc do unikalnej i osobistej kompozycji. Kompozycja ta charakteryzuje się złożoną strukturą, w której różnorodne sekcje - takie jak „a, interludium, b, interludium, c, rozbudowa, d” i dalej - przynoszą dynamiczny i zróżnicowany przebieg muzyczny. Zróżnicowane długości poszczególnych fraz oraz elastyczność struktury, przy jednoczesnym częstym zmienianiu tonacji w tonacji B-bemol, nadają dziełu bogactwo i głębię wyrazu. Jest to utwór, który łączy tradycyjne elementy kompozycyjne z nowatorskim podejściem, tworząc unikalny i wciągający efekt muzyczny.

Fraza A (takty 47-53) rozpoczyna się przedtaktem, wchodząc od dźwięku tonicznego b.

Używana jest technika unisono, co podkreśla tonikę b i jednocześnie wyraźnie określa tonację. Taka metoda jest konsekwentnie stosowana w całej frazie A, nadając melodii pewną monotonię. Jest to recytatyw Cheng Ying, przygotowujący grunt pod kolejny duet (jak to pokazano w przykładzie 1).

Przykład 1: „Ona już wie” (takty 46-49)

W interludium (takty 54-56) pierwsze dwa takty zawierają powtórzenie materiału melodycznego, podczas gdy niskie partie utrzymują długie dźwięki akordów zasadniczych. W taktach 54 i 55 użyto auxiliarnych (pomocniczych) dźwięków do prezentacji formy melodycznej, które jednak pojawiają się w miarach nieakcentowanych, co nie jest typowe dla klasycznego użycia nut pomocniczych. W takcie 56 oba głosy pozostają w relacji oktawowej, rozwijając się w górę w formie stopniowej progresji. Szczegółowe użycie tych technik można zobaczyć w przykładzie 2.

Przykład 2: „Ona już wie” (takty 53-57)

Fraza b (takty 57-63) również rozpoczyna się od przedtaktu, otwierając partię duetu. W takcie 59 zastosowano technikę nut przejściowych, tworząc melodyczne połączenie „bD-C-

♭B”, gdzie dźwięk „C” pełni rolę nuty przejściowej, co skutkuje wyeksponowaniem tego tonu. Istotny jest motyw w takcie 58, gdzie melodia skupia się na „♭D”, tworząc sekwencję „B-C-♭D-C-B”. W takcie 60 ponownie pojawia się technika unisono, nadając akcent indywidualnym tonom, a jednocześnie łagodząc strukturę frazy. W takcie 62, fraza „Co robić?” jest podkreślana przez zmianę rytmu i wyższą tonację, intensyfikując emocje i wzmocnienie wątpliwości zawartych w tekście. W interpretacji tej części kluczowa jest subtelna kontrola emocjonalnego wyrazu. Szczegóły tej techniki można znaleźć w przykładzie nutowym nr 3.

Przykład 3: „Ona już wie” (takty 58-63)

W frazie c (takty 65-73) zaczynają pojawiać się w akompaniamencie elementy naśladujące główną melodię. Na przykład w takcie 67, naśladując główną melodię i dodając do niej oktawy podwójne, wzmacnia się efekt podkreślenia głównej linii melodycznej, co zwiększa pęd progresującej skali melodycznej. Technika vibrato sprawia, że całość brzmi bardziej wyraziście i dynamicznie, ułatwiając wykonawcy wyrażenie emocji. Przed

osiągnięciem najwyższego dźwięku f¹, melodia staje się bardziej zagęszczona, przygotowując grunt pod emocjonalny wybuch. Podczas śpiewania ważne jest odpowiednie zastosowanie stopniowego wzmacniania dźwięku. W takcie 71 ponownie zastosowano technikę naśladownictwa melodii głównej, wzbogaconej jednocześnie przez dodanie oktafów podwójnych, co w znaczący sposób wspiera wyrazistość emocjonalną wykonawcy, pozwalając na głębsze i bardziej intensywne przekazanie uczuć. Użycie tej techniki podkreśla dramatyzm, co widać w przykładzie 4.

70

程嬰

藏匿了赵氏孤儿, 我将与赵氏孤儿 一起去死! 一起去死!

公孙

你抱的是

Pno.

C-3 bG bG bG大7 bA bA

Przykład 4: „Ona już wie” (takty 70-73)

W sekcji rozwinięcia (takty 74-77) melodia opada, tworząc kontrast z wcześniejszymi fragmentami poprzez dominujące w partii akompaniamentu akordy zasadnicze złożone z długich dźwięków. Ta zmiana wprowadza spokojniejszy nastrój, tworząc warstwowość muzyczną i przygotowując tło dla nadchodzącej zmiany tonacji. Zastosowanie techniki stopniowego zwalniania tempa sygnalizuje zakończenie obecnej frazy i zapowiada wprowadzenie nowego materiału muzycznego. W tym momencie Gongsun Chujiu przypomina Cheng Yingowi, że dziecko, które trzyma, to nie sierota klanu Zhao, lecz jego własne dziecko. Wykonawca powinien utrzymać dynamikę głosu na poziomie mezzopiano (mp), a szczegóły zastosowania tej techniki można zobaczyć w przykładzie 5.

74 rit. $\text{♩} = 72$

程嬰

公孫

自己的孩子啊 你抱的是自己的 孩子啊 孩子 啊

Pno.

$\flat Fm$ $\flat Em$ $\flat Bm$ $\flat Bm$ $\flat E$

Przykład 5: „Ona już wie” (takty 74-77)

Frazy muzyczne D (takty 78-83) przynoszą zmianę tonacji z większej na mniejszą. Rozpoczynają się one od „słabego startu” (nie na mocną część taktu), wchodząc na akordzie tonicznym, a następnie przechodząc do akordu dominantowego. W takcie 78 używana jest technika "pedałowa" (ang. pedal point), gdzie jeden dźwięk z poprzedniego akordu jest utrzymywany, tworząc spójność i jedność między dwoma różnymi akordami, które normalnie nie mają wspólnych dźwięków. Ta technika, chociaż zakłóca tradycyjną strukturę akordu, wzbogaca harmonię. Częste przerwy dodają melodii poczucia przerywanego rytmu. Ta sekcja wyraża bolesne, lecz stanowcze postanowienie postaci Cheng Ying, który decyduje się poświęcić życie własnego dziecka dla ratowania życia innego. Przykład 6.

78

程嬰

是赵氏孤儿 公孫大人， 快快去告发我吧，

公孫

Pno.

$\flat Bm$ F F

Przykład 6: „Ona już wie” (takty 78-80)

Fraza e (takty 88-101) rozpoczyna się przedtaktem, przy czym partia akompaniamentu naśladuje melodię główną, z równoczesną superpozycją dwudźwięków w oktawie, co dodatkowo eksponuje melodię główną. Co interesujące, niskie i wysokie partie wzajemnie uzupełniają się, tworząc kontrast pomiędzy „ciasnymi” i „luźnymi” momentami,

z konsekwentnym wykorzystaniem techniki unisono. Ta fraza jest wewnętrznym monologiem Gongsun Chujiu. Jest on zdecydowany poświęcić swoje życie za dzieci z miasta i sierotę Zhao, więc śpiewając należy tu emocjonalnie wyrazić cichego ducha wielkiej miłości (patrz przykład 7).

公孙

一个幸福的平民，我敬佩你 我敬佩你 请把孩子交给我，把孩子交给

Pno.

bG bG bEm bEm bG bG bEm bC

Przykład 7: „Ona już wie” (takt 94-98)

Rozwinięcie (102-106) powtarza materiał muzy z początku frazy e, naśladując jego rytm i rozwijając go techniką „tego samego początku i zmieniającego się zakończenia”, by ostatecznie zakończyć się w formie swobodnego *fèrmato*, z silnie zaakcentowanym końcem.

We frazie f (takty 107-118) następuje znacząca zmiana w teksturze akompaniamentu, z intensywnymi i regularnymi triolami, o dość wysokiej dynamice. Cała fraza f rozwija się wokół akordu dominantowego (V stopnia), charakteryzując się trwałością tego akordu. W partii melodycznej również zastosowano rytm triolowy zgodny z akompaniamentem, co utrzymuje jedność muzyki, jej silną rytmiczność i złożony charakter melodii, łączącej skoki o większych amplitudach z mniejszymi progresjami, tworząc niezależny typ melodii. Te większe skoki wprowadzają zmiany w kierunku melodycznym, natomiast mniejsze progresje w obrębie tercji, tworzą jej stabilny rozwój. Ogólnie linia melodyczna wydaje się krętą i złożoną. Ta fraza obrazuje spór między Cheng Yingiem a Gong Sun Chujiu o prawo do poświęcenia życia dla ratowania osieroconego dziecka z rodu Zhao. Charakteryzuje się ona silnym dramatyzmem, dlatego kontrola tonu głosu jest tu kluczowa. Należy wyrazić, że obie postacie nie boją się śmierci i są gotowe poświęcić swoje życie dla ratowania sieroty, co pokazuje ich wielkoduszość. Zob. przykład 8.

112

程嬰 儿 你是臣子 我是平民 我活着也无力 保护 赵氏孤儿

公孙 不要再争了, 不要再争了, 不要再争了,

Pno. Bm Bm Em

Przykład 8: „Ona już wie” (takty 112-114)

Fraza g (takty 119-131) rozpoczyna się od akordu dominantowego (V stopnia), tworząc efekt wejścia z subdominanty, co nie jest tak wyraźne, jak wejście z akordu tonicznego (I stopnia). W takcie 123, gdzie następuje alternacja między dwiema partiami, stosuje się technikę tremolo, co kontrastuje z wcześniejszymi akordami zasadniczymi. Melodia schodząca w dół skali w takcie 125 jest wykonywana techniką legato, co czyni ją bardziej spójną. Zob. przykład 9.

122

活着 抚养 孤儿 更 难, 更 难。

难?

Pno. p Em #C半-7 Bm

Przykład 9: „Ona już wie” (takty 122-125)

Od taktu 131 rozpoczynają się wariacyjne powtórzenia frazy e, tworząc dwie frazy: e1 i e2. Ogólnie nie mają one wyraźnych różnic, ale zmiany są wprowadzane poprzez modulację tonacji oraz dodanie kontrapunktycznych partii kontrastujących. Partia akompaniamentu naśladuje melodię główną, jednocześnie nakładając oktawy dla wzmocnienia. Ta technika była stosowana wcześniej. Partia basowa jest regularna, ze wzmocnieniem toniki na mocnych uderzeniach, co stabilizuje linię basu. Następnie łączy się z akordami zasadniczymi,

ułatwiając wykonawcom znalezienie właściwej wysokości dźwięku i uniknięcie fałszowania. Transpozycja pozwala na osiągnięcie większej wyrazistości. Od taktu 143 rozpoczyna się unisono, nadając jedność obu partiom i sugerując zakończenie frazy, która kończy się ostatecznie na nucie B, tworząc niestabilną kadencję, dającą wyraźne poczucie zakończenia i pozwalającą muzyce na płynne przejście do następnej frazy. Śpiewając musimy zwrócić szczególną uwagę na harmonię obu partii. Zob. przykład 10.

140

程嬰 儿活下去 正义的薪火不熄 忠义的心不死，

公孙 去，让天下正义的薪火不熄 忠义的心不死，去告发我

Pno.

Przykład 10: „Ona już wie” (takty 140-144)

Fraza h (takty 145-150) zaczyna się dźwiękiem tonicznym D, stosując technikę powtarzania tej samej nuty, aby podkreślić tonikę i zapewnić wyraźną tonację, co nadaje muzyce poczucie silnej stabilności. Partia wokalna Cheng Yinga składa się w większości z przeplatających się ze sobą, pojedynczych dźwięków. W takcie 145 ponownie pojawia się sekwencja, kiedy śpiewamy te same słowa, jednak w zmienionych rejestrach, co napędza rozwój muzyki. Kwintola w takcie 149 w pełni wyraża emocje zawarte w tekście, a fraza ostatecznie kończy się stabilnie dźwiękiem tonicznym D. Zob. przykład 11.

145

程嬰 不 不 啊

公孙 吧，让邪恶杀死我，让邪恶杀死我，杀死我，让我

Pno.

Przykład 11: „Ona już wie” (takty 145-148)

Ostatnia część (takty 151-164) cechuje się większym zróżnicowaniem rytmicznym,

wyraźnymi warstwami, mocnymi rytmami w postaci oktav i decym, a całość kończy się kadencją otwartą na dźwięku #C.

Ten duet to dialog pomiędzy Gongsun Chujiu (bas) i Cheng Yinga (baryton). Partia wokalna oficjalnie rozpoczyna się od frazy b (57-63). Na początku muzyka jest stosunkowo wolna, a wokalista może wyrazić swoje emocje. Warto zauważyć, że wysoka nuta e' Gongsun Chujiu w takcie 63 powinna być wcześniej przygotowana. We frazie c (65-73) należy zwrócić uwagę na wysoką nutę f' Cheng Yinga (73), którą również należy wcześniej przygotować. Fraza d (78-83) jest partią Cheng Ying, a wokalista powinien zwrócić większą uwagę na uchwycenie emocji. Fraza e (88-101) to partia Gongsuna i tutaj wchodzi ona w styl *Bel Canto*, wykonywana w celu utrzymania tempa przy zachowaniu *legato*. Fraza f (107-118) obejmuje dwa głosy śpiewające jednocześnie, z bardziej złożonym rytmem. Należy zwrócić uwagę na uchwycenie triol. Fraza g (119-131) może być śpiewana jako forma recytatywu. Fraza h (145-150) jest zakończeniem partii wokalnej. Oba głosy kończą się na d' i konieczna jest współpraca obu głosów, aby uchwycić intensywność dźwięku.

Znany chiński bas Tian Haojiang w swoim repertuarze ma również partię Gongsun Chujiu w operze *Sierota z klanu Zhao*¹²⁶. Na scenie doskonale oddaje lojalność, wiarę i prawość postaci. Jest niezwykle precyzyjny w wyrażaniu współczującej strony Gongsun Chujiu. Grając rolę Gongsun Chujiu, sprawia, że postać jest pełna wiarygodności i życia. Jego sposób interpretacji miał wielką wartość referencyjną dla opracowania autorskiej koncepcji wykonawczej zaprezentowanej na załączonej płycie.

4.3 Basso baritono – na przykładzie partii Zhang Shuiyao we współczesnej operze chińskiej *Ballada o Wielkim Kanale*

4.3.1 Charakterystyka postaci Zhang Shuiyao z *Ballady o Wielkim Kanale* – aria „Nawet, jeśli się nie zgadzasz, to i tak musisz się zgodzić” (不答应也得答应)

Streszczenie fabuły można znaleźć w rozdziale 2. Na podstawie charakterystyki utworu, postać Zhang Shuiyao zaklasyfikować można jako partię bas-barytonową.

Aria „Nawet, jeśli się nie zgadzasz, to i tak musisz się zgodzić” jest najbardziej

126

https://www.bilibili.com/video/BV1bP4y117S2/?share_source=copy_web&vd_source=4111d1d2fcbe209b2ca9ce854cc76957 Dostęp: 20:40 06.01.2025.

wyróżniającym się utworem śpiewanym przez złego właściciela statku, Zhang Shuiyao. Pojawia się ona w czwartej scenie, kiedy to Zhang Shuiyao przechodzi proces wielokrotnych przemian psychologicznych, od początkowych obaw przed plotkami na swój temat, przez przerażenie i wahania. Możemy zauważyć, że nawet ta ohydna postać wciąż posiada swoisty kodeks honorowy i poszanowanie zasad dżungli, jednak z czasem ulega on zmianom i dla osiągnięcia celu nie cofa się przed niczym, nawet przed donosem na niewinnego Qin Xiaoshenga, aby posiąść młodą kobietę i zaspokoić swoje pożądania. Ta scena doskonale odzwierciedla jego utratę człowieczeństwa, wewnętrzną brzydotę i przedkładanie korzyści ponad zasady moralne.

Znaczenie słów tekstu: Nawet, jeśli się nie zgadzasz, to i tak musisz się zgodzić. To, co chce zrobić smok z kanału, jest jak gwoździe wbite w żelazną płytę. Ty tam zatrzymaj ich tam na miejscu i powoli myśl, a ja w tym czasie szybko pójdę do urzędu z donosem. Niech Qin Xiaosheng odsiedzi surowy wyrok. Ale dlaczego moje ręce się trzęsą, a serce jest przestraszone? Wieści na kanale rozchodzą się szybko. Czy będą mówili, że mam zbyt ciężką rękę i jestem bezwzględny, łamię zasady, jestem bezduszny? Ludzie są jak podłe robaki, poddają się złu, obstawiają swoje życie. Qin Xiaosheng pójdzie do więzienia, a ja zerwę kwiat. Ta Shui Honglian, śliczna i gorąca dziewczynka. Myślę o tobie każdej nocy aż do późna, sprawiasz, że moje serce pali się niecierpliwością. Tym razem sprawię, że nie znajdzie ucieczki ani w niebie, ani na ziemi.

Struktura muzyczna arii „Nawet, jeśli się nie zgadzasz, to i tak musisz się zgodzić”
Zhang Shuiyao:

Mała pieśń trzyczęściowa o strukturze równoległej				
Prolog	A	B	C	Koda
2	15	26	16	10
1-2	3-17	18-43	44-49	50-59
bE				

Analiza formalna i wokalna arii „Nawet, jeśli się nie zgadzasz, to i tak musisz się zgodzić”:

Sekcja A obejmuje takty 1-17, z czego takty 1-2 stanowią prolog. Akompaniament w pierwszych dwóch taktach jest taki sam, używa się w nim dość często pauz ósemkowych i szesnastkowych, co nadaje mu dramatyczny charakter. Partia głosowa Zhang Shuiyao zaczyna się od taktu 3. Takty 3-7 przedstawiają moment, gdy jest on po raz pierwszy tak wzburzony. W tym czasie melodia partii wokalnej silnie faluje, a w akompaniamencie

pojawiają się akordy zasadnicze, co idealnie odpowiada słowom tekstu. Ten fragment można interpretować jako śpiew o charakterze narracyjnym, gdzie pewien stopień melodyjności jest pomijany, a główny nacisk kładziony jest na ekspresję i intonację. (Przykład 1)

张水鹏

♩=66

答应 也得答应 不答应 也得答应 我

Piano

mp

5

运河 蛟想办的事 都是铁板上钉钉 那边 稳住他们

(Przykład 1)

W taktach 8-17 rytm wyraźnie zwalnia, akompaniament zmierza w kierunku akordów łamanych, a dynamika jest znacznie słabsza niż wcześniej. Płynność muzyki wzrasta, podobnie jak jej śpiewność, co sprawia, że rozwija się ona w sposób bardziej spokojny, co ma służyć przedstawieniu poczucia satysfakcji Zhang Shuiyao, kiedy w jego umyśle kiełkują plany intryg i spisków. Na zakończenie taktu 17, wraz z zakończeniem akordu dominantowego, pojawiają się dwa tony nieharmoniczne, co niewątpliwie nagle zmienia łagodną atmosferę, zwiększając napięcie i skutecznie wprowadzając w część B. (Przykład 2)

9

慢慢去想 这边 我 快快到 官府报信 让 秦 啸 生 让

13

秦 啸 生 一根铁链 服了大 刑

(Przykład 2)

Sekcja B obejmuje takty 18-43. Według słów tekstu, Zhang Shuiyao obawia się, że donos do urzędu przyniesie mu hańbę, co sprawia, że odczuwa niepokój, na co wykonawca musi zwrócić uwagę. Przejścia między metrum 4/4 i 2/4 wprowadzają strukturalnie element napięcia, doskonale oddając niepokój postaci. (Przykład 3)

18

可是 为什么我 手 有点抖 心 有点惊

(Przykład 3)

Jednakże w takcie 28 następuje pierwsze uwolnienie sprzecznych emocji Zhang Shuiyao. Początkowo melodia osiąga dźwięki z wyższej tessitury c' i d', co wymaga odpowiedniego przygotowania oddechu i kontroli dynamiki głosu, optymalnie na poziomie mf. Tymczasem akompaniament gwałtownie się zagęszcza, rytm przyspiesza, pojawia się duża liczba gęsto ułożonych ósemek. Wszystko to wskazuje, że zło w sercu Zhang Shuiyao ostatecznie przewycięża jego wewnętrzne niepokoje, dodając mu determinacji w realizacji jego podstępного planu. (Przykład 4)

26

(白: 不, 不, 不。不!)

手太黑 心太横 破行规啊无人性 人就是贱

31

虫 服的就是恶 赌的就是命 秦嘯生坐大牢

(Przykład 4)

W takcie 38, rytm akompaniamentu ponownie zmienia się w ósemkowe akordy zasadnicze, a tekst nabiera niespotykanej gęstości. Melodia przybiera kształt niewielkiego wzgórza. Podczas śpiewania należy zwracać uwagę na wyraźną artykulację, aby oddać niecierpliwość Zhang Shuiyao w dążeniu do zdobycie Shui Honglian. (Przykład 5)

35

花 采我手中 这水红莲 又俏又辣的小娘们我

慢 渐快

3

(Przykład 5)

Sekcja C obejmuje takty 44-59, będące dramatyczną częścią tej arii. To drugie uwolnienie emocji Zhang Shuiyao i podczas jej śpiewania należy zwrócić uwagę na kontrolowanie zarówno emocji, jak i pozycji artykulacyjnej oraz kanału głosowego, aby uniknąć krzyku. Jednocześnie akompaniament staje się gęstszy, niezwykle dynamiczny, z częstymi zmianami akordów, melodia nabiera zaś charakteru przypominającego wypiętrzającą się górę, wyrażając szaleństwo Zhang Shuiyao. (Przykład 6)

40 渐慢 (哈哈……)

夜夜想你到三更 你让我是心急如焚 这一回管叫你

45 上天无路啊 入地无门 入地无门

50 突快 $\text{♩} = 160$ *ff*

54 *ff*

(Przykład 6)

„Nawet, jeśli się nie zgadzasz, to i tak musisz się zgodzić” to bardzo ważna część tej opery, w pełni oddająca charakter postaci Zhang Shuiyao, wykonywana w sposób skłaniający do refleksji, prowokujący do głębszego zastanowienia się nad ludzkimi wartościami oraz zasadami moralnymi. Przedstawia on głębię i złożoność ludzkiej natury oraz wpływ społecznych konwencji na nasze indywidualne decyzje i zachowania.

Ten solowy fragment partii postaci przedstawia wewnętrzny monolog Zhang Shuiyao, pełniący znaczącą funkcję w rozwoju fabuły. Wykorzystanie tu postaci negatywnej wzmacnia dramatyzm opery, tworząc pomost łączący poszczególne jej części i odgrywając kluczową rolę w kreacji wizerunku Zhang Shuiyao jako postaci negatywnej, co znacząco wzbogaca całościowy obraz postaci w operze.

Tak jak w przypadku pozostałych utworów nagranych w dziele artystycznym, także i w tym konkretnym przypadku opracowywanie własnej koncepcji wykonawczej korespondowało też ze studium zarejestrowanych wzorcowych wykonań dostępnych na rynku

chińskim. W efekcie spora część inspiracji do wypracowania autorskiego wykonania została zainspirowania kreacją Sun Li. Sun Li, słynny chiński śpiewak barytonowy i artysta operowy kreował postać Zhang Shuiyao w operze *Ballada o Wielkim Kanale*¹²⁷. Artysta doskonale portretuje wizerunek bezwzględnego i nikczemnego łobuza Zhang Shuiyao, złowrogiego i zdradzieckiego złooczyńcy, który jest winien zbrodni. Obserwowanie i odnoszenie się do jego interpretacji Zhang Shuihuo dało Autorowi było istotnym impulsem otwierającym perspektywę możliwości interpretacyjnych zawartych w postaci.

4.4 Basso Buffo

Na podstawie zebranych danych dotyczących współczesnych oper chińskich, Autor stwierdził, że biorąc pod uwagę libretto, technikę twórczą oraz kontekst historyczny, w chińskiej operze współczesnej nie ma jeszcze utworów, które można by zaklasyfikować jako opery komiczne, z czego wynika brak odpowiednich przykładów do klasyfikacji jako Basso Buffo.

Patrząc na 19 oper wyprodukowanych przez Narodowe Centrum Sztuk Scenicznych Chin w latach 2009-2023, można stwierdzić, że wybór scenariuszy w tworzeniu współczesnych chińskich oper koncentruje się głównie na operach heroicznych, takich jak *Xi Shi* i *Sierota z klanu Zhao* oraz operach patriotycznych, takich jak *Długi marsz* i *Nad rzeką Jinsha*. Tworzenie takich oper stanowi główny nurt współczesnej chińskiej twórczości operowej, a także jest głównym powodem braku oper komicznych i ról buffo we współczesnej chińskiej operze. Autor uważa, że zjawisko to wynika z utrwalonego myślenia o promowaniu bohaterских postaci i uczuć patriotycznych podczas powstawania chińskiej opery, co spowodowało, że wiele interesujących chińskich opowieści ludowych i dzieł literackich nie może być obecnie umieszczanych na scenie operowej. Wręcz przeciwnie, w tradycyjnej chińskiej operze rola „丑” (chǒu - role komiczne) jest podobna do roli buffo. Postaci te wykorzystują pewne komiczne występy i teksty, aby rozśmieszyć publiczność, a ten typ aktora jest bardzo popularny wśród publiczności. Pokazuje to, że pojawienie się chińskiej opery komicznej powinno być dobrze odebrane przez publiczność. Autor uważa, że wraz z rozwojem chińskiej opery, basso buffo w chińskiej operze wkrótce pojawi się przed światową publicznością.

¹²⁷

https://www.bilibili.com/video/BV1CW41197UM/?share_source=copy_web&vd_source=4111d1d2fcbe209b2ca9ce854cc76957 Dostęp: 20:40 06.01.2025.

Rozdział 5: Percepcja artystyczna partii basowych przez chińską publiczność i perspektywy rozwojowe partii basowych w operze chińskiej

5.1 Percepcja artystyczna partii basowych przez chińską publiczność

5.1.1 Wpływ kultury tradycyjnej na chińską publiczność

W XXI wieku rozwój opery chińskiej w jej nurcie wzorowanym na muzyce zachodniej nadal polega na przyswajaniu zachodniego systemu kompozycji i jednoczesnym łączeniu go z elementami tradycyjnej opery chińskiej, pieśniami ludowymi i innymi elementami tradycji chińskiej¹²⁸. Tradycyjna opera chińska jest najstarszą i najbardziej tradycyjną formą sztuki dramatycznej w Chinach. Zarówno wcześniejsze formy, jak Nan Kun, Bei Yi, Dong Liu i Xi Biao¹²⁹, jak późniejsza Opera Pekńska¹³⁰, która stała się synonimem dziedzictwa narodowego Chin, aż po Operę Yu¹³¹ i Ping¹³² i inne regionalne formy operowe, każda z nich ma swój unikalny styl, rytm i sposób artykulacji.

Mają one jednak stosunkowo jednolite wymagania estetyczne dotyczące barwy głosu śpiewaka-aktora, która powinna być donośna i klarowna. Najlepszym przykładem może tu być rola typu *Lao Sheng* (老生)¹³³ w operze pekińskiej. Chociaż amatorzy mogą również śpiewać w niższej tonacji, profesjonalni aktorzy obecnie zazwyczaj używają tonacji F¹³⁴. W dawnych czasach, aby zostać głównym wykonawcą, aktor musiał bezwzględnie być

¹²⁸ Cai Wu 蔡武 (Sekretarz Grupy Partyjnej i Minister Ministerstwa Kultury): *Kompleksowe promowanie pomysłu rozwoju chińskiej sztuki operowej* (全面促进中国歌剧艺术繁荣发展). 2012-05-29.

Oficjalna strona Ministerstwa Kultury i Turystyki Chińskiej Republiki Ludowej. https://www.mct.gov.cn/whzx/bnsj/yss/201310/t20131009_752697.htm. Dostęp: 10:30 06.01.2025.

¹²⁹ Nan Kun 南昆, Bei Yi 北弋, Dong Liu 东柳 i Xi Bang 西梆 to cztery główne typy oper tradycyjnych, popularnych w Chinach we wczesnym okresie panowania dynastii Qing. Są to skrótkowe określenia opery Kunqu, opery Yiyang, opery Liu Zi i opery Bangzi.

¹³⁰ Opera pekińska (Beijing Opera 京剧) powstała w Pekinie, dawniej zwanym Beiping, dlatego w czasach Republiki Chińskiej była również nazywana „Pingju” (平剧). Jest jednym z gatunków tradycyjnej opery chińskiej. Z Pekinu rozprzestrzeniła się następnie po całym kraju.

¹³¹ Opera Yu 豫剧 to szkoła operowa wywodząca się z terenów dzisiejszej prowincji Henan. Jest to jedna z pięciu głównych szkół tradycyjnej opery chińskiej, największa ze szkół lokalnych.

¹³² Opera Ping 评剧, rozpowszechniona w północnych Chinach, to jedna ze szkół tradycyjnej opery narodowości Han i jedna z najpopularniejszych, zaliczana również do pięciu największych szkół operowych w Chinach. Kiedyś uważano ją za drugą co do wielkości szkołę dramatyczną. U schyłku dynastii Qing powstała w hrabstwie Luanxian w prowincji Hebei na bazie popularnej piosenki „Opadające kwiaty lotosu”. Najpierw była popularna na obszarach wiejskich prowincji Hebei, a następnie w Tangshan, gdzie została nazwana „Tangshan Luozi”. Oper Pin dzieli się na odłam wschodni i zachodni, przy czym dominuje odłam wschodni.

¹³³ Lao sheng (老生) to nazwa specjalizacji aktorów odgrywających postacie starszych mężczyzn.

¹³⁴ W chińskiej operze tradycyjnej tonacja nie jest rozumiana w zachodnim sensie tonalności opartej na skalach durowych i molowych, ale bardziej jako wybór wysokości podstawowego dźwięku skali pentatonicznej.

w stanie zaśpiewać w tonacji głównej¹³⁵ (tonacji G, w rozumieniu jak wyżej). W najbardziej imponującym *ga diao* (嘎调)¹³⁶ w „Jiao Xiao Fan” (叫小番)¹³⁷ jest nawet skok bezpośrednio do c". Z kolei tessitura arii „Przechodzenie przez lasy i przekraczanie śnieżnych równin z energią sięgającą nieba” (穿林海跨雪原)¹³⁸, z niesamowitą swobodą porusza się pomiędzy wysokim c" i wysokim d". Nawet postać *Zheng Jing* (正净)¹³⁹, który brzmi stosunkowo głęboko (jest to postać z miedzianym młotem i malowaną twarzą, nazywana również „Duża malowana twarz” lub „Czarna głowa” ma tonację zbliżoną do *Lao Sheng* (老生), a jego najwyższe tony również sięgają tonacji G. Jednocześnie niektóre role są przydzielane śpiewakom stosującym tzw. „narodową technikę śpiewu”, zjawisko „wysokiego dźwięku” staje się więc kluczowym elementem chińskiej opery, co sprawia, że w porównaniu z zachodnią (rozwijaną na bazie wielogłosowości), ma ona swoją unikalną koncepcję ekspresji artystycznej.

Z punktu widzenia myślenia inercyjnego, to, że chińska publiczność przyjmuje standardy estetyczne „wniosłości” i „jasności” dźwięku, jest również zjawiskiem całkowicie zrozumiałym. Według Autora, czynniki te miały istotny wpływ na brak partii basowych w operze chińskiej oraz na niższą świadomość estetyczną publiczności w tej kwestii. Dlatego też na wczesnym etapie rozwoju chińskiej opery w jej nurcie zachodnim tylko rola Yang Bailao w operze *Białowłosa* była znana publiczności jako partia w tessiturze zbliżonej do głosu basowego. W tym samym okresie w Chinach pojawiło się również wielu wybitnych śpiewaków barytonowych i basowych, wykształconych na zachodzie, a ich pojawienie się skierowało uwagę chińskiej publiczności w nowe obszary estetyczne w percepcji szkolonego

¹³⁵ Nazwa tradycyjnej tonacji chińskiej. Jedna z siedmiu skal system Gongche. Hejin 1 = G.

¹³⁶ „Gadiao” 嘎调 to określenie dźwięku wytwarzanego przez śpiewanie określonego słowa o szczególnie wysokim tonie w Operze Pekińskiej. Czasami, aby wzmocnić ekspresję emocjonalną postaci, stosuje się szczególnie wysokie „Gadiao”.

¹³⁷ „Jiao Xiao Fan” (叫小番) to słynna piosenka ze sceny *Sitting in the Palace* (坐宫) w operze pekińskiej *Si Lang Visits His Mother* (四郎探母).

¹³⁸ „Przechodzenie przez lasy i przekraczanie śnieżnych równin z energią sięgającą nieba” 穿林海跨雪原气冲霄汉 – to aria z Opery Pekińskiej w wykonaniu Geng Qichanga 耿其昌 ze sztuki „Zdobycie Mądrością Góry Tygrysię” (智取威虎山).

¹³⁹ Jedna z najważniejszych ról operze pekińskiej. Nazywana często „Malowaną Twarzą” 花脸. Charakterystycznym elementem opery pekińskiej jest używanie różnorodnych kolorów i wzorów do malowania twarzy, co nadaje im formę wyrazistych masek. Śpiew charakteryzuje się mocnym, szerokim brzmieniem, a styl jest surowy i pełen wigoru. Ruchy są rozbudowane i wyraźne, z jasno zarysowanymi akcentami. Tego typu wykonanie służy przedstawieniu postaci o odważnym czy surowym temperamencie, takich jak Bao Zheng, Zhang Fei czy Cao Cao. W zależności od odgrywanej roli, jej charakteru oraz cech artystycznych i technicznych postaci, można je w przybliżeniu podzielić na trzy typy: główną rolę Jing (zwaną także „miedzianym młotem” lub „malowaną twarzą” 正净 (铜锤花脸)), pomocniczą rolę Jing (zwaną „drugoplanową malowaną twarzą” 副净 (架子花脸)) oraz rolę wojowniczą Jing (zwaną „wojowniczą malowaną twarzą” 武净 (武花脸)).

głosu operowego. Wszakże ich działalność artystyczna skupiała się głównie na kameralistycie wokalne stąd ich identyfikacja jest bardziej związana z popularnymi pieśniami niż z partiami operowymi.

Lista wybranych słynnych śpiewaków barytonowych i basowych w Chinach w analizowanym okresie:

Nazwa	Typ głosu	Reprezentacja
Bide Yang (1927-2020) 杨比德	bas	„Pieśń pchły” 《跳蚤之歌》
Kezheng Wen (1929-2008) 温可铮	bas	„Pieśń żeglarzy znad Wołgi” 《伏尔加船夫曲》
Binngyi Liu (1935-) 刘秉义	baryton	„Daję olej ojczyźnie” 《我为祖国献石油》
Baoshan Hu (1935-2019) 胡宝善	baryton	„Kocham błękitne morze” 《我爱这蓝色的海洋》
Xinchang Li (1936-2021) 黎信昌	baryton	„Oda do Żółtej Rzeki” 《黄河颂》
Hongji Yang (1941-) 杨洪基	baryton	„Tocząca się rzeka Jangcy płynie na wschód” 《滚滚长江东逝水》

5.1.2 Chińska publiczność pod wpływem kultury zachodniej

W XXI wieku, wraz z żywiołowym rozwojem dostępu do internetu, dzieła sztuki z krajów zachodnich stopniowo masowo wkraczają w codzienne życie Chińczyków. Coraz więcej młodych ludzi zaczyna doceniać muzykę, filmy, obrazy i inne dzieła sztuki kształtowane estetyką zachodnią. Jednocześnie coraz więcej chińskich studentów studiujących operę w Europie i Stanach Zjednoczonych pojawia się również na chińskiej scenie operowej, wzbogacając chińską operę. Wraz z otwarciem kraju na zachodnią kulturę, chińska publiczność może cieszyć się tym samym doświadczeniem operowym, co reszta świata.

Obecnie chińskie miasta stopniowo zyskują własne sale koncertowe i sceny operowe.

Niezależnie od tego, czy chodzi o operę, czy koncert, stopniowo staje się to częścią codziennego życia zwykłych Chińczyków. Chiński rynek operowy stopniowo się otwiera, a duża liczba wystawianych oper z całego świata stopniowo zwiększa świadomość estetyczną widzów opery. Taka sytuacja doprowadziła do wykreowania oczekiwań publiczności co do oryginalnych chińskich produkcji operowych, co jest niewątpliwie trudnym wyzwaniem dla rozwoju chińskiego przemysłu operowego. Percepcja tego typu publiczności w docenianiu dzieł artystycznych zmieniła się z pierwotnej „pojedynczej” akceptacji na „porównywanie Wschodu i Zachodu”.

Pod wpływem tego czynnika, niezależnie od pierwotnej wizji twórców opery lub wizji publiczności ukształtowanej wg tradycyjnych gustów, problem różnorodności głosów męskich w chińskiej operze w aktualnym okresie jej rozwoju został potraktowany poważnie, jako wyzwanie artystyczne i estetyczne. Aktualnie powstaje coraz więcej dzieł operowych z szeroką paletą postaci operowych o różnych głosach. Tym samym stopniowo coraz więcej głosów basowych w chińskich operach pojawia się przed publicznością.

Lista słynnych ról basowych w chińskiej operze z analizowanego okresu:

Tytuł opery	Data premiery	Imię postaci basowej	Solista-śpiewak
<i>Xi Shi</i> , 《西施》	29 października 2009	Wu Zixu 伍子胥	Zhijing Guan 关致京
<i>Sierota z klanu Zhao</i> , 《赵氏孤儿》	20 czerwca 2011	Gongsun Chujiu i Zhao Dun 公孙杵臼、赵盾	Haojianng Tian 田浩江
<i>Ballada o Wielkim Kanale</i> , 《运河谣》	21 czerwca 2012	Zhang Shuiyao (baryton, bas) 张水鹒 (男中音、男低音)	Sun Li 孙砾
<i>Wielbłąd Xiangzi (The Rickshaw Boy)</i> , 《骆驼祥子》	25 czerwca 2014	Liu Siye 刘四爷	Haojianng Tian 田浩江

<i>Lan Huahua</i> ”, 《兰花花》	1października 2017	Pan Zhou 周老爷	Zhijing Guan 关致京
-------------------------------	-----------------------	-----------------	---------------------

5.1.3 Chińska publiczność w kontekście nowoczesnej cywilizacji

Rozwój technologii zmienił radykalnie, co już zasygnalizowałem wcześniej, sposób rozpowszechniania informacji. Bez względu na zastosowaną metodę (medium) dotarcia do publiczności, chodzi jednak o to, aby widzowie zrozumieli operę za pośrednictwem odtwórców, co pozwala na przyciągnięcie większej ilości widzów młodych. Od początków opery aż po czasy współczesne, wielcy śpiewacy odgrywali kluczową rolę w przyciąganiu publiczności i kształtowaniu percepcji tego gatunku. Już w baroku kastraci, tacy jak Farinelli, fascynowali widzów swoim niezwykłym głosem i techniką, podczas gdy w XIX wieku artyści pokroju Enrico Caruso stali się ikonami światowej sceny. Charyzma, kunszt wokalny i osobowość wykonawców sprawiały, że opera nie była tylko formą muzycznej narracji, lecz widowiskiem pełnym emocji i mistrzowskich interpretacji, przyciągającym tłumy widzów, pragnących doświadczyć sztuki na najwyższym poziomie. Jeśli zatem współczesna chińska opera zdoła również wykreować grupę wybitnych wykonawców scenicznych (po prawdzie wielu już wykreowała), mających rzeszę fanów, miałoby to korzystny wpływ na rozwój tej formy artystycznej. Obecna dominacja kultury fast foodowej i rozprzestrzeniania się kultury fragmentarycznej spowodowało jednak spore zamieszanie w kręgach kulturalnych.

W dzisiejszych czasach coraz więcej chińskich twarzy stopniowo wkracza na scenę operową w różnych krajach na całym świecie i chińscy śpiewacy operowi o różnych głosach zdobywają mocną pozycję na światowej scenie operowej. Są wśród nich basu, a chińska publiczność zwraca coraz większą uwagę na informacje ze światowej sceny operowej, co z kolei odgrywa wielką rolę promocyjną w rozpowszechnianiu zachodniej sztuki operowej w Chinach. W erze zaawansowanej informacji internetowej, gdziekolwiek znajduje się publiczność, może ona uzyskać informacje o spektaklach operowych z całego świata za pośrednictwem zarejestrowanych spektakli, fragmentów tychże, a nawet transmisji internetowych na żywo. W takim środowisku jeszcze silniej promowane jest zainteresowanie operą zachodnią i tym samym zainteresowanie głosem basowym i jest to, jak się wydaje, stały i dynamiczny trend.

Chiński bas na światowej scenie operowej:

Nazwa	Reprezentacja
Haojiang Tian 田浩江	<i>Turandot</i> Timur
Dongjian Gong 龚冬健	<i>Don Carlo</i> Philip II
Liang Li 李晓良	<i>Nabucco</i> Zaccaria
Shen Yang 沈洋	<i>La bohème</i> Colline

5.2 Perspektywy rozwojowe partii basowych w operze chińskiej

W dniu 29 maja 2012 r. Cai Wu, były minister kultury Chińskiej Republiki Ludowej, opublikował artykuł „W pełni promując kwitnący rozwój chińskiej sztuki operowej” na oficjalnej stronie internetowej Ministerstwa Kultury i Turystyki Chińskiej Republiki Ludowej i zaproponował następujące sześć punktów dla „ogólnego myślenia o kwitnącym rozwoju chińskiej sztuki operowej w nowej erze”: „(1) Zawsze służyć ogółowi społeczeństwa i zdecydowanie ustanowić punkt wyjścia dla rozwoju chińskiej opery. (2) Podtrzymywanie promocji cech narodowych i wybór właściwego kierunku dla chińskiej twórczości operowej. (3) Przyjęcie szerokiej perspektywy międzynarodowej i stanie się wiodącą siłą na światowej scenie operowej. (4) Nadążanie za postępem czasów i przełamywanie trudności w tworzeniu realistycznych tematów operowych. (5) Skupienie się na jakości repertuaru i zwrócenie szczególnej uwagi na produkcję wydarzeń artystycznych. (6) Zwiększenie wysiłków na rzecz rozwoju talentów i wzmocnienie podstaw dobrobytu i rozwoju chińskiej opery.”¹⁴⁰

15 października 2014 r. Xi Jinping, sekretarz generalny Komitetu Centralnego KPCh, był gospodarzem forum poświęconego literaturze i sztuce w Pekinie i wygłosił ważne przemówienie. Zaznaczył w nim m.in: „Aby promować dobrobyt i rozwój literatury i sztuki, najważniejszą rzeczą jest tworzenie i produkowanie doskonałych dzieł godnych naszego wielkiego narodu i wielkiego wieku. Pracownicy literatury i sztuki powinni pamiętać, że tworzenie jest ich głównym zadaniem, a dzieła są ich fundamentem, powinni być spokojni, dążyć do doskonałości w tworzeniu i dedykować ludziom najlepszy duchowy pokarm. Musimy uczynić tworzenie i produkcję doskonałych dzieł centrum naszej pracy literackiej i artystycznej oraz starać się tworzyć i produkować więcej doskonałych dzieł, które rozpowszechniają wartości współczesnych Chin, ucieleśniają ducha chińskiej kultury, odzwierciedlają estetyczne dążenia Chińczyków i organicznie

¹⁴⁰ Cai Wu 蔡武: *Comprehensively Promoting the Prosperous Development of Chinese Opera Art.* (全面促进中国歌剧艺术繁荣发展) 2012-05-29, Oficjalna strona Ministerstwa Kultury i Turystyki Chińskiej Republiki Ludowej.

https://www.mct.gov.cn/whzx/bnsj/yss/201310/t20131009_752697.htm. Dostęp: 10:30 06.01.2025.

jednoczą ideologię, artyzm i spektakl”.¹⁴¹

„The 2021 Annual Report on the National Performance Market” opublikowany przez China Performing Arts Industry Association prognozował wtedy, że głównymi konsumentami na rynku widowisk w 2021 roku będą młodzi ludzie w wieku od 18 do 39 lat, którzy będą stanowić 76 procent kupujących bilety. Łączna liczba głównych przedstawień w kraju wyniosła 189 700, a dane te objęły główne kategorie sztuki, w tym dramat, musical, teatr dziecięcy, operę, taniec, koncerty, koncerty i festiwale muzyczne, komedię i komedię stand-up. Zauważono, iż wśród nich odsetek przedstawień operowych jest nadal bardzo niski, zatem rynek przedstawień operowych musi być dalej kultywowany i rozszerzany w ramach dynamicznie rozwijającego się trendu tworzenia oper. Pomyślny rozwój sztuki operowej musi koncentrować się na wytycznych rynkowych. Aby opera stała się bardziej dostępna w domach zwykłych ludzi, musimy zwrócić szczególną uwagę na jej upowszechnienie. W pozycjonowaniu rynkowym, wychodząc naprzeciw jak najszerzszym masom ludzi, tak aby każdy mógł nauczyć się doceniać operę; rozwój polityki wspierającej w celu zmniejszenia obciążenia grup występujących w operze, poprawy traktowania wykonawców i odpowiedniego obniżenia cen biletów na spektakle, tak aby więcej osób mogło zaszcześcić sztukę”.¹⁴²

Autor niniejszej dysertacji uważa, że poprawa poziomu chińskiej muzyki operowej i wzbogacenie roli basu w chińskiej operze jest bardzo ważne. Rola 11 istniejących konserwatoriów w Chinach, na czele z takimi jak Centralne Konserwatorium Muzyczne (中央音乐学院), Chińskie Konserwatorium Muzyczne (中国音乐学院) i Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne (上海音乐学院), jest bardzo ważna. Wydział kompozycji powinien stworzyć kursy tworzenia muzyki operowej. Obejmuje to dogłębne badania nad wysoko rozwiniętym zachodnim systemem operowym, a z perspektywy kompozycji, konkretne i szczegółowe analizy przykładowych dzieł zachodniej opery z różnych okresów i stylów, takich jak przykładowo *Le nozze di Figaro* Mozarta, *La Traviata* Verdiego czy *La bohème* Pucciniego. Rząd mógłby spróbować utworzyć specjalne fundusze, aby wybrać najlepszych studentów kompozycji z głównych uczelni muzycznych w Chinach i wysłać ich do słynnych uczelni muzycznych za granicą, aby studiowali kompozycję operową. Po zdobyciu pewnej ilości wiedzy teoretycznej i praktycznej, mogą oni powrócić do Chin, by tworzyć chińskie opery i wzbogacać konstrukcję wokálną w chińskich operach. Należy tutaj zauważyć, że podczas tworzenia chińskich oper, zapożyczanie z całego zachodniego systemu ma na celu włączenie dobrych rzeczy do chińskich oper. Skupiając się na wchłanianiu

¹⁴¹ Żądania Xi Jinpinga i podstawowe wytyczne dla chińskich literatów i artystów podczas Sympozjum Pracy Kulturalnej i Artystycznej, które odbyło się w październiku 2014 r. w Pekinie.
https://www.gov.cn/yaowen/liebiao/202410/content_6980503.htm. Dostęp: 12:30 06.01.2025.

¹⁴² Zhao Sitong 赵思童: *Chińska opera jest na drodze do wysokiej jakości rozwoju 中国歌剧正走在高质量发展的路上* [N], Guangming Daily (16 wydań, 27 września 2023 r.)

korzystnych elementów kultury zachodniej, konieczne jest również rozwijanie cech charakterystycznych dla własnego narodu.

Dla zdrowego i szybkiego rozwoju chińskiego zespołu tworzącego opery można również stworzyć specjalną publikację „Opera Review”. Obecnie, po przedstawieniu opery w Chinach, w telewizji, radiu, gazetach i nowych mediach pojawiają się tylko odpowiednie raporty i pozytywne pochwały, ale rzadko pojawiają się specjalne artykuły krytyki literackiej i artystycznej, a nikt nie analizuje i nie ocenia zysków i strat, sukcesów i porażek sztuki z obiektywnego punktu widzenia. W procesie rozwoju opery konstruktywna „krytyka operowa” jest bardzo ważna, stanowiąc podstawę do wyciągania wniosków co do możliwych kierunków rozwoju lub korekt aktualnie obranego kursu. Dobrym przykładem jest słynna brytyjska gazeta The Daily Telegraph. Czytelnicy mogą przeglądać sekcję recenzji muzycznych w gazecie lub na stronie internetowej, która zawiera recenzje różnych form kultury, takich jak telewizja, film, muzyka i opera.¹⁴³

Kolejną kwestią są śpiewacy operowi. Ponieważ obecnie w chińskich teatrach jest mniej aktorów-rezydentów, śpiewaków basowych jest jeszcze mniej, a ich dochody są niższe, co prowadzi do tego, że większość śpiewaków operowych studiujących w kraju i za granicą woli uczyć w konserwatoriach, a większość śpiewaków operowych, którzy zdobyli nagrody na poziomie międzynarodowym, zapisuje się do zagranicznych teatrów. Na przykład Fang Ying (方颖)¹⁴⁴, sopranistka, która ukończyła Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, jest obecnie główną sopranistką w Metropolitan Opera. Long Long (张龙)¹⁴⁵, tenor, który ukończył Peking University Opera Research Institute, jest obecnie zakontraktowanym śpiewakiem w TACT Artists Management, występującym na całym świecie. Doskonałym talentom operowym rząd powinien zapewnić specjalne traktowanie, aby mogli pozostać w teatrze i w Chinach.

Wreszcie, możemy spróbować wystawiać zachodnie klasyczne opery w innowacyjnych formach, takich jak prezentowanie deklamacyjnego tonu oryginalnej opery w formie chińskiego dialogu, zwłaszcza w operach komediowych, tak aby publiczność mogła naprawdę zrozumieć operę i zintegrować się z operą, co również umożliwi publiczności głębsze zrozumienie postaci opery, a jednocześnie zwiększy zrozumienie i zainteresowanie głosem basowym przez chińską publiczność, a następnie stworzy stałą grupę widzów.

„Wielu badaczy uważa, iż rozwój opery chińskiej powinien opierać się na koncepcji „lokalizacji”.

¹⁴³ The Daily Telegraph. <https://www.telegraph.co.uk/>

¹⁴⁴ Wprowadzenie artysty Fang Ying (方颖) <https://imgartists.com/roster/ying-fang/>

¹⁴⁵ Wprowadzenie artysty Long Long (张龙) : <https://tact4art.com/profile/long-long>

Unikalne tło kulturowe Chin wpłynęło na ukształtowanie się estetyki artystycznej dostosowanej do potrzeb i gustów Chińczyków, której również i opera chińska powinna w swoim rozwoju odpowiadać. Jako „importowana” forma artystyczna, opera w Chinach powinna zachować nie tylko zasady twórczości operowej, lecz także musi być dostosowana do wymagań estetycznych chińskiej publiczności.”¹⁴⁶

Ze względu na wpływ tradycyjnej chińskiej kultury, chińska publiczność jest bardziej skłonna preferować utwory, które opowiadają lokalne historie w wyborze repertuaru. Opery, które mają cieszyć się sympatią publiczności, powinny charakteryzować się głębią kreacji postaci i przekazywanych treści. Należy dążyć do wywołania rezonansu emocjonalnego inspirującego odbiorców, pamiętając o melodii, śpiewności, dramatyzmie, głębi przesłania oraz aktualności tematycznej. Twórcy chińscy nie powinni ograniczać się jedynie do technik twórczych czy innowacji w zakresie rozwoju formy, lecz pamiętać o perspektywie odbiorcy i tworzyć opery, które zostaną zaakceptowane przez chińską publiczność. Dobrym przykładem jest narodowa opera *Mount Yimeng* (沂蒙山). Akcja opery rozgrywa się na tle rewolucyjnych wydarzeń historycznych związanych z „łączeniem się w jedno i dzieleniem się dobrem i nieszczęściem” między partią, rządem, wojskiem i ludem w rewolucyjnej bazie na górze Yimeng. Wykorzystuje on ucieczkę z góry Daqing i bitwę pod Yuanziya jako punkty wyjścia i koncentruje się na losach wiejskiej dziewczyny Haitang. Opowiada historię głównych bohaterów Haitang, Lin Sheng, Xia He, Sun Jiulong i innych poświęcających się dla większego dobra, jednoczących wojsko i ludzi oraz wspólnie walczących w wojnie. Od czasu premiery w 2018 roku Shandong Opera and Dance Drama Theatre odbył tournée po kraju z *Yimengshan*, przyciągając ponad 380 000 osób na występy na żywo i ponad 100 milionów wyświetleń online. Spektakl stał się typowym przedstawicielem sztuk, które „kładą nacisk na przedstawienie jako centrum” i zdobył krajowe nagrody teatralne. W ciągu ostatnich sześciu lat wystąpił łącznie 300 razy.¹⁴⁷

Przyszły kierunek twórczości i rozwoju opery chińskiej to przede wszystkim wierność rodzimej tradycji narodowej, po drugie zaś, korzystanie z bogactwa doświadczeń opery zachodniej i dążenie do rozwoju poprzez łączenie tradycji z innowacją. Opierając się na stylu i kulturze chińskiej, połączonych z podstawowymi strukturami i techniką twórczą opery zachodniej, korzystać należy z doświadczeń obcych i rozwijać formę artystyczną chińskiej

¹⁴⁶ Zi Ran 宇然, *Badania nad obecną sytuacją rozwoju chińskiej opery*(中国歌剧发展现状研究)[D], Yunnan Arts Institute, 2019, s33.

¹⁴⁷ Shi Xiaodan 石晓丹, *300 występów w ciągu 6 lat, dlaczego opera „Yimeng Mountain” była wystawiana przez długi czas? (6年300场, 歌剧《沂蒙山》何以久演不衰?)*, New Yellow River News, 18 grudnia 2024 r.
<https://www.jinantimes.com.cn/news-200-5008543.html>

opery narodowej, która będzie mogła zyskać sobie akceptację i zrozumienie zarówno publiczności chińskiej, jak i światowej.

Prowadzona intensywnie w ostatnich latach praktyka sinizacji opery zachodniej dowiodła, że w twórczości operowej można i należy czerpać materiał i inspiracje z kultury narodowej. Od klasycznych dzieł takich jak *Białowłosa* (白毛女), *Liu Hulan* 刘胡兰, *Siostra Jiang* (江姐), *Małżeństwo Xiaoerhei* (小二黑结婚) czy *Pustkowie* (原野), do nowych oryginalnych prac takich jak *Ogień i Wiosenny Wiatr trawia Stare Miasto* 野火春风斗古城, *Wielbłąd Xiangzi* (骆驼祥子) czy *Sierota z klanu Zhao* (赵氏孤儿), opera chińska, pod względem wyboru tematów, stylu muzycznego, konstrukcji fabuły czy scenografii prezentuje własne, charakterystyczne dla Chin koncepcje artystyczne. Wykorzystując operę jako formę artystyczną o zasięgu globalnym, te unikatowe narodowe opowieści przedstawiają globalnemu odbiorcy Chiny w sposób żywy i trójwymiarowy.

Podsumowując rozważania tego rozdziału Autor wyraża nadzieję, iż opera jako forma artystyczna pochodząca z Zachodu, w procesie swojego rozwoju w Chinach podlegająca wpływom lokalnych realiów i uwarunkowań społecznych i kulturowych, adaptując się do kultury chińskiej wpłynie stymulująco na rozwój spektrum głosów solowych gdy idzie o głosy męskie. Kształtowanie kanonów estetycznych publiczności zapewnia wysoki poziom twórczości artystycznej. Partie basu w operach chińskich również powinny stanowić przedmiot zainteresowania publiczności, być przez nią akceptowane i lubiane. Po latach żmudnych poszukiwań i ćwiczeń wszystkie aspekty chińskiej opery rozwinęły swoją własną, niepowtarzalną artystyczną duszę. Opera jako bezpośrednie odzwierciedlenie narodowych zdolności artystycznych, odgrywa jednocześnie ważną rolę we wzbogacaniu społecznych działań artystycznych oraz promowaniu chińskiej kultury i myśli. Jasne punkty różnych epok stopniowo wpływają na Chińczyków poprzez operę. Tym samym istnieją solidne przesłanki do wyrażenia nadziei, iż chińska opera będzie miała stopniowo coraz więcej doskonałych dzieł pojawiających się na światowej scenie operowej na przyszłej ścieżce rozwoju, a role w chińskiej operze będą coraz bogatsze, z większą liczbą klasycznych ról basowych i arii pojawiających się przed publicznością.

Bibliografia

Publikacje książkowe:

- [1] Basevi, Abramo, *Studio sulle Opere di Giuseppe Verdi*[M], Firenze Tipografia Tofani, 1859.
- [2] Chińskie Stowarzyszenie Badań Operowych 中国歌剧研究会, *Antologia chińskiej sztuki operowej(中国歌剧艺术文集)*[M], Międzynarodowe Wydawnictwo Kulturalne, 1990.
- [3] Clark, Mark Ross, *Singing, Acting. and Movement in Opera: A Guide to Singer-Getics*[M], Wydawnictwo Indiana University Press, 2009.
- [4] Dallapiccola, Luigi, *Dallapiccola on Opera: Selected Writings of Luigi Dallapiccola. Volume I*[M], Toccata Press, 1987.
- [5] Ding, Yi 丁毅, *Wybrane dzieła opery zachodniej(西洋著名歌剧剧作选)*[M], Międzynarodowe Wydawnictwo Kulturalne, 1996.
- [6] Feng, Zikai 丰子恺, *Rozsądek w muzyce(音乐的常识)*[M], Biblioteka Yadong w Szanghaju, 1925.
- [7] Fisher, Burton D., *Puccini's Tosca (Opera Classics Library Series)*[M], Opera Journeys Publishing, 2005.
- [8] Fisher, Burton D., *A History of opera - Milestones and Metamorphoses*[M], Opera Journeys Publishing, 2005.
- [9] Guo, Jianmin; Yu Dugang 郭建民; 余笃刚, *Kultura wokalna(声乐文化学)*[M], Wydawnictwo muzyczne w Szanghaju, 2007.
- [10] Giger, Andreas, *Verdi and the French Aesthetic in XIX Century Opera*[M], Cambridge University Press, 2008.
- [11] Gossett, Philip, *Divas and Scholars - Performing Italian Opera*[M], Wydawnictwo University of Chicago Press, 2008.
- [12] Hu, Jingcun 胡竞存, *Chińska opera i spektakle operowe(中国歌剧与歌剧表演)*[M],

Wydawnictwo Ludowe Hunan, 2014.

[13] Ju, Qihong 居其宏, *Zarys estetyki operowej*(歌剧美学论纲)[M], Wydawnictwo Literatury i Sztuki Anhui, 2003.

[14] Ju, Qihong 居其宏, *Współczesne rozumienie estetyki operowej*(歌剧综合美的当代呈现)[M], Centralne Konserwatorium Muzyczne Press, 2006.

[15] Jing, Lan 荆蓝, *Historia opery chińskiej*(中国歌剧史)[M], Wydawnictwo Kultura i Sztuka, 2012.

[16] Komitet Historii Opery Chińskiej 中国歌剧史委员会, *Historia Opery Chińskiej (1920-2000) (中国歌剧史 1920-2000)*[M], Wydawnictwo Kultura i Sztuka, 2012.

[17] Levine, Robert, *Weep Shudder. A Guide to Loving Opera*[M], Itbooks, 2011.

[18] Machlis, Joseph, *Percepcja muzyki zachodniej*[M], Wydawnictwo People's Music, 1998.

[19] Miori, Piero, *Historia Opery*[M], Wydawnictwo Ludowe Syczuan, 2000.

[20] Man, Xinying 满新颖, *Historia nowoczesnej i współczesnej opery chińskiej*(中国近现代歌剧史)[M], Chińska Federacja Wydawców Literatury i Sztuki, 2012.

[21] Pistone, Danièle, *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini* [M], Amadeus Press, 1995.

[22] Qian, Yuan;Lin, Hua 钱苑;林华, *Podstawy opery*(歌剧概论)[M], Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju Press, 2011.

[23] Simon, Henry W., *100 Great Operas And Their Stories* [M], Knopf Doubleday Publishing Group, 1989.

[24] Smart, Mary Ann, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*[M], Uniwersytet Kalifornijski Press, 2004.

[25] Shao, Yiqiang 邵义强, *Percepcja opery*(歌剧赏析) [M], Wydawnictwo edukacyjne Hebei, 2004.

- [26] Steen, Michael, *Great Operas: A Guide to 25 of the World's Finest Musical Experiences*[M], Icon Books, 2012.
- [27] Toye, Francis, *Giuseppe Verdi, His Life and Works*[M], Vintage Books, 1959.
- [28] Yu, Dugang 余笃刚, *Estetyka sztuki wokalne*(声乐艺术美学) [M], Wydawnictwo People's Music, 2005.
- [29] Zhang, Geng 张庚, *Twórczość operowa*(歌剧创作漫谈)[M], Wydawnictwo Teatru Chińskiego, 1984.
- [30] Zhang, Yunqing 张筠青, *Analiza muzyki operowej*(歌剧音乐分析)[M], Higher Education Press, 2004.

Publikacje w czasopismach:

- [1] He, Xinjia 何新家, *Analiza charakterystyki stylu operowego Verdiego i szczegółowe wyjaśnienie jego twórczości*()[J], Yuefu Xinsheng (Dziennik Konserwatorium w Shenyang) 2007(03), 189-191.
- [2] Izzo, Francesco , *Waiting for Verdi: Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy, 1815–1848 by Mary Ann Smart (review)*[J], Music and Letters, 2021, 845-847.
- [3] Liu, Aizhen 刘爱珍 , *Refleksja nad kierunkiem rozwoju Chińskiej Opery Narodowej*()[J], Yuefu Xinsheng(Dziennik Konserwatorium w Shenyang) , 2009(02), 58-60.
- [4] Putra, Suatmo Pantja, *A study on moral values as reflected by two main characters in William Shakespeare's Macbeth*[J], English Journal of Merdeka, 2019, 37-42.
- [5] Song, Yi; Wang, Shaoyan 宋一; 王少艳 , *Porównanie charakterystyki wokalne zachodniej opery i pieśni artystycznej*()[J], Yuefu Xinsheng(Dziennik Konserwatorium w Shenyang), 2009(01), 147-150.
- [6] Sun, Hongjuan 孙宏娟, *Studium stylu wokálne opery Ballada o Wielkim Kanale*()[J], Yuefu Xinsheng(Dziennik Konserwatorium w Shenyang), 2014(02), 250-253.

- [7] Shanahan, Daniel; Huron, David, *Heroes and Villains: The Relationship between Pitch Tessitura and Sociability of Operatic Characters*[J], *Empirical Musicology Review*, 2014, 141-153.
- [8] Song, Rong 宋蓉, *Analiza przyczyn niedostatecznego rozwoju partii głosów niskich w narodowej chińskiej muzyce wokalne*(我国民族声乐中低音声部发展不充分的原因探析)[J], *Czasopismo Nanjing Arts Institute*, 2020 (01), 127-129.
- [9] Wang, Qunying 王群英, *Studium porównawcze sztuki wokalne opery pekińskiej i opery włoskiej*([J], *Yuefu Xinsheng*(Dziennik Konserwatorium w Shenyang) 2010(01), 175-178.
- [10] Wei, Lunji 魏伦基, *Charakterystyka artystyczna partii basowych w operach Verdiego*([J], *Dziennik Konserwatorium Muzycznego w Tianjin*, 2011(01), 121-127.
- [11] Xu, Danguang 徐敦广, *Popularyzacja chińskiej sztuki wokalne w Chinach i na Świecie*([J], *Journal of Northeast Normal University* (wydanie z zakresu filozofii i nauk społecznych), 2014(01), 131-135.
- [12] Xu, Danguang 徐敦广, *Dziedzictwo i innowacja. Refleksje na temat rozwoju współczesnej chińskiej narodowej muzyki wokalne*([J], *Literary and Art Contention*(Spór o literaturę i sztukę), 2019(07), 204-206.
- [13] Yang, Shuguang; Jin, Yongzhe 杨曙光; 金永哲, *Studium chińskiego śpiewu operowego*(中国歌剧演唱研究)[J], *Muzyka chińska*, 2010 (02), 168-177.
- [14] Zhou, Chuanming 周传明, *Krótka analiza motywów tematycznych i charakterystyki muzycznej Chińskiej Opery Narodowej* (浅析中国民族歌剧的题材和音乐艺术特点)[J], *Dziennik Konserwatorium Muzycznego w Tianjin*, 2002(02), 44-48.

Prace dyplomowe:

- [1] Adetu, Edith Georgiana, *Structure of the Vocal Discourse of the Character Leonora From the Opera "Il trovatore" by Giuseppe Verdi*[D], *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 2021.

- [2] Dong, Yongheng 董永恒, *Analiza porównawcza partii bas-barytonowych w operze chińskiej i zachodniej, na przykładzie wybranych partii* [D], Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2022.
- [3] Fu, Hai 伏海, *Wykonawstwo i studium barytonu chińskiego(中国声乐男中音声部演唱和研究)*[D], Chińskie Konserwatorium Muzyczne, 2020.
- [4] Li, Shi 李石, *O charakterystyce Sarastro w operze Mozart Die zauberflöte(论 Mozart 歌剧《Die zauberflöte》中 Sarastro 的人物形象塑造)*[D], Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, 2017.
- [5] Lu, Dong 卢冬, *A Study on the Characterisation and Singing of the Main Sections of „Zhang Shui yao” in the Opera Ballada o Wielkim Kanale (歌剧《运河谣》中“张水鹚”的人物形象塑造与主要唱段的演唱研究)* [D], Uniwersytet Normalny Yunnan, 2021.
- [6] Li, Yifan 李一凡, *Zastosowanie barytonu w operze chińskiej(男中音声部在中国歌剧中的运用)*[D], Konserwatorium Muzyczne w Xi'an, 2022.
- [7] Man, Xinying 满新颖, *Narodziny Opery Chińskiej()*[D], Uniwersytet Xiamen, 2006.
- [8] Mo, Jie 莫婕, *Charakterystyka twórcza opery Guo Wenjinga Wielbłąd Xiangzi(郭文景 歌剧《骆驼祥子》的创作特征)* [D], Konserwatorium w Szanghaju, 2018.
- [9] Pan, Yeqin 潘叶琴, *Kreacja wizerunkowa i charakterystyka estetyczna Gildy z opery Verdiego Rigoletto (威尔第歌剧《弄臣》吉尔达形象塑造及审美特征)* [D], Uniwersytet Normalny Jiangxi, 2009.
- [10] Wang, Xiaolu 汪晓露, *Kreacja wizerunku Violetty z opery Verdiego La Traviata(论威尔第歌剧《茶花女》薇奥莱塔角色的形象塑造)* [D], Uniwersytet Normalny w Nankinie, 2005.
- [11] Wang, Siying 王思颖, *Kreacja postaci i interpretacja wokalna partii „Shui Honglian” z opery Ballada o Wielkim Kanale(歌剧《运河谣》中“水红莲”的人物形象塑造和演唱艺术处理)*[D], Uniwersytet Normalny w Szanghaju, 2014.
- [12] Yu, Wei 于伟, *O charakterystyce artystycznej i stylu pracy Basso w arii La*

calunina(论 Basso 咏叹调《La calunina》的艺术特点和作品风格)[D], Północno-zachodni Uniwersytet Minzu w Lanzhou, 2023.

[13] Yuan, Lihong 原丽红, *Studium powiązań twórczo-wykonawczych chińskiej opery tradycyjnej oraz współczesnej opery chińskiej*(中国歌剧与戏曲音乐创演关系之研究) [D], Uniwersytet Normalny Shanxi, 2014.

[14] Yang, Quanhai 杨全海, *Badania nad stylem artystycznym chińskiej opery narodowej* (中国民族歌剧演唱艺术风格研究)[D], Uniwersytet Northeast Normal, 2020.

[15] Zhang, Guizhi 张桂芝, *Analiza postaci i wykonania partii Desdemony z opery Verdiego Otello* (威尔第歌剧《奥赛罗》中黛丝德蒙娜的人物及其唱段分析) [D], Stołeczny Uniwersytet Normalny, 2006.

[16] Zhang, Yujie 张玉洁, *Analiza charakteryzacji i śpiewu Gremin w operze Eugene Onegin*(歌剧 Eugene Onegin 中 Gremin 的人物塑造与演唱分析) [D], Konserwatorium Muzyczne w Xi'an, 2022.

Podziękowania

W momencie pisania tej sekcji zdałem sobie sprawę, że moja dysertacja jest prawie ukończona. Kierunek badawczy niniejszej rozprawy klarował się stopniowo podczas moich studiów doktoranckich w Polsce, a ostateczny kształt przybrał dzięki cennym wskazówkom mojego promotora. Niniejsza dysertacja łączy w sobie wyniki moich naukowych poszukiwań podczas studiów, jak również praktyczne podsumowanie moich wieloletnich lat pracy nad rozwojem techniki wokalne i sztuki wokalne kreacji artystycznej. Kończąc pisanie niniejszej dysertacji wiem, że droga rozwoju akademickiego jest jeszcze długa, a to dopiero początek naukowych poszukiwań, z którymi przyjdzie mi się zmierzyć.

Moje studia w Polsce były podróżą pełną radości i trudów. To była złota era, którą zawsze będę pamiętał. Przede wszystkim chciałbym podziękować mojemu profesorowi, Ryszardowi Cieśli, za jego wskazówki i pomoc przez te wszystkie lata. Począwszy od sugestii co do wyboru tematu pracy doktorskiej, poprzez jej rozpoczęcie, aż po korektę i ukończenie, nie mógłbym tego zrobić bez cierpliwej opieki mojego profesora. Jego rygorystyczna postawa akademicka zawsze była dla mnie wzorem do naśladowania. Jednocześnie udzielił mi nieograniczonej pomocy w zakresie umiejętności wokalnych i percepcji artystycznej, pozwalając mi na nowo zrozumieć sztukę śpiewu.

Na koniec chciałbym wyrazić szczerą wdzięczność każdemu profesorowi, który mi pomógł. Daliście mi Państwo możliwość studiowania na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, który stanowi przyjazny dom dla studentów z całego świata. Tutaj znalazłam przyjazne środowisko i na każdym kroku czułam ciepło uczelni.

Mam nadzieję, iż pomimo uchybień i niedoskonałości moje dzieło artystyczne i opisująca go dysertacja znajdą uznanie w oczach Czcigodnych Recenzentów i Wysokiej Komisji. Wyrażam też szczerę pragnienie kontynuacji rozpoczętych badań w przyszłości ku pożytkowi tak wokalistyki polskiej jak i chińskiej.

Spórz na tych brudnych wozaków 瞧这帮臭拉车的

48

第二场 曲一 刘四爷

Andante ♩=66
人和车厂 黄昏 舞台一角，躺在竹摇椅上的刘四爷敞胸露怀手摇蒲扇独自饮酒。5

Piano

mf *ff* *mf* *ff* *mp* *p* *ff*

10

Pno.

ff *mf* *ff* *mf* *p* *ff*

15

Pno.

f *mf* *ff* *mf* *p* *pp*

20

8^{va}

♩=66 懒洋洋 无可奈何地

T. 车夫们

B. 车夫们

起 早 贪 黑, 跑 腿 流 汗 卖 苦 力,

♩=66 懒洋洋 无可奈何地

Pno.

pp

30 35

T. 车夫们

B. 车夫们

收工盘点, 还不够交分儿钱.

Pno.

$\text{♩}=56$ 霸气十足地 mp f $>$ mp ff f 40

B. 刘四爷

瞧这帮臭拉车的 哭丧着脸, 一个个唉声叹气 装可怜.

$\text{♩}=56$ 霸气十足地 mp mf f

Pno.

fp mf p f

mf f $\text{♩}=70$ 45

B. 刘四爷

龟孙子想跟老子耍心眼? 你们都他妈的嫩了点!

$\text{♩}=70$

Pno.

p f p f p

mf f 50

B. 刘四爷

老子年轻时 当过库兵

Pno.

f mp mf mp f

f p mf mp f

B. 刘四爷

打 过 群 架 设 过 赌 场,

Pno.

mf *f* *mf* *f*

B. 刘四爷

55 抢 过 妇 女 蹲 过 监 狱 买 卖 人 口 放 过 阎 王

Pno.

mf *f* *mf* *mp* *mp* *mf* *f*

B. 刘四爷

60 账. 滚 钉 板 不 皱 眉 头 不 眨 眼, 跪 铁 索 不 喊 救 命 不 求 饶.

Pno.

ff *f* *ff* *f*

B. 刘四爷

65 杀 头 的 官 司 硬 挺 过 来, 这 叫 做 " 字

Pno.

ff *ff* *Meno mosso* *f* *ff* *Meno mosso* *f* *ffp* *f*

B. 刘四爷

号!"

T. 车夫们

B. 车夫们

起早 贪 黑, 跑 腿 流 汗 卖 苦 力,

♩=66 懒洋洋 无可奈何地

Pno.

pp

fff

75 ♩=60

B. 刘四爷

mf 3 3 *f* *ff*

你们拉老子的车 还 可以在 老子这里白 住,

T. 车夫们

B. 车夫们

Pno.

mf *mf* *f*

f *mp* *p* *mf* *p* *f*

mp *f* 80 *mp*

B. 刘四爷

但是你得乖乖的给 我 交 车 份 儿 钱. 不交钱 还想跟我苦 腻 着

Pno.

p *f* *f* *p*

B. 刘四爷

85 *ff*

耍 赖, 老子扣下你的铺盖 把你当个破水壶 扔出 门 外!

Pno. *f p mp f p mp f*

♩=70 *Piu Mosso*

B. 刘四爷

90 *mf*

你 们 若 有 个 急 事 急 病, 只 须 跟 老

Pno. *ff mp mf mp*

B. 刘四爷

f ff

子 打 个 招 呼, 老 子 水 里 火 里 都 热 心

Pno. *mf mf f ff f*

95

B. 刘四爷

♩=52 *ff ad lib.*

帮 忙 绝 不 含 糊, 这 叫 做

Pno. *ff f ff ff ff*

100 $\text{♩}=66$ 105

B. 刘四爷
"字 号"!

T. 车夫们

B. 车夫们

收工 盘 点, 还 不 够 交 分 儿 钱.

Pno.

ff *fff* *pp* *pp*

p *port.* *port.*

Częstowanie gości winem 请客摆酒

108

105

A. 宾客们

T. 宾客们

Bar. & B. 宾客们

应 酬

刘四爷登场 衣冠楚楚 满面红光

Pno.

ff

mf

mf

rit. . 115 ♩=64

ff

p

B. Solo刘四爷

请 客 摆 酒, 捞 钱 的 借 口, 收 礼 庆 寿,

Pno.

mf

ff

mf

120

B. Solo刘四爷

敛财的由 头。 想揩我的油? 门儿 都没有!

Pno.

mf *ff* *mf* *ff*

B. Solo刘四爷

吃进去是骨 头, 吐出来得是肉。 我要算计不过 你。

Pno.

p *mf* *ff* *p*

130 *ff* rit. A tempo ♩=76

B. Solo刘四爷

四爷老子不 姓刘!

A. 宾客们

T. 宾客们

Bar. & B. 宾客们

送 礼 拜 寿。

Pno.

ff *mp* *f* *f*

135 140

A. 宾客们

T. 宾客们

Bar. & B. 宾客们

作揖 磕 头。 入席喝 酒。

Pno.

145

样子捧寿桃上, 虎妞在远处向他示意, 样子
点点头走向刘四爷。

A. 宾客们

T. 宾客们

Bar. & B. 宾客们

寒 暄 应 酬。

Pno.

Od tamtego dnia 自从那一天

S. Solo
(兰花花)

路上你可知 道原上花儿 已经开

T. Solo
(骆驼子)

等哥哥 啊 我知道 原上花儿 已经开

B. Solo
(周老爷)

Pno.

f *rit.* 9



(3)周老爷“自从那一天”

S. Solo (兰花)
 T. Solo (骆驼子)
 B. Solo (周老爷)
 Pno.

85 $\text{♩} = 62$ A tempo
 86
 87 rit.
 88 $\text{♩} = 69$ 感悟感叹
 89
 90

放
 放
 自从那一天

91 92 93 94 95 96

B. Solo (周老爷)

一切都改变 多少年 正人君子 到如今

Pno.

mf *mp* *p* *pp*



97 98 99 100

B. Solo (周老爷)

纲常全乱 欲望之火 点燃心头火

Pno.

f *p* *p*



101 102 103 104 105

B. Solo (周老爷)

日夜受熬煎 熬煎 鬼使神差到这里 就只为 看她

Pno.

mp *f* *mf* *pp* *mp*

106 *mp* $\text{♩}=76$ 紊乱的情绪 107 *f* 108

B. Solo (周老爷)

一眼 列 祖 列 宗

Pno.

$\text{♩}=76$ 紊乱的情绪

mf *f*

mf *mf*

6 6 6

109 110 111 112 $\text{♩}=63$ 仙仙欲飘 *mp*

B. Solo (周老爷)

神 明 上 天 是 什

Pno.

$\text{♩}=63$ 仙仙欲飘

f *p* *p*

6 6 6

113 114 115 $\text{♩}=76$ 再次紊乱的情绪

B. Solo (周老爷)

么 勾 走 我 的 魂 儿

Pno.

$\text{♩}=76$ 再次紊乱的情绪

mf *mf*

116 *f* 117

B. Solo (周老爷)

列 祖 列 宗 神 明 上

Pno. *f* *mf*

118 119 120 121 122

B. Solo (周老爷)

天 为 什 么 我 会 受 这 份 难

Pno. *ff* *mf*

$\text{♩} = 60$ 难以忍耐 $\text{♩} = 63$ 感慨地

123 124

B. Solo (周老爷)

再 如 何 诗 书 传 家

Pno. *mp*

125 126

B. Solo (周老爷)

又 怎 样 道 貌 岸

Pno.

【兰花花“大”怒气冲冲地上场。】

Bar. Solo (兰花“大”)

B. Solo (周老爷)

Pno.

神 明 上 天 上 天 上 天

神 明 上 天 上 天 上 天

ff

f

Jakże świeże są te owoce i warzywa

这些瓜菜多么新鲜

♩=74

麦菽
Alto

公孙
Bass

Piano

6

麦菽

公孙

mp

这些瓜果多么新鲜, 山间

Pno.

10

麦菽

公孙

mf

泉水把它浇灌 每天看着日出日落 白云静静 浮在窗前 归隐的

Pno.

二幕一场这些瓜菜多么新鲜

14

公孙

生活 真是美 好。 啊， 麦叔 程婆去了

Pno.

19

麦叔

他 去了公主府 就该回来了

公孙

哪 里？ 他 怎么 还不回 来？

Pno.

Em

mp

23

麦叔

公孙

你也歇歇吧。 这山 茶的香气 已使我 两腋 生风。

Pno.

Dm D小7 Am E

二幕一场这些瓜菜多么新鲜

81

27 $\text{♩} = 60$

麦菽 8/8 12/8 家 里 刚 掘 出 一 口 甜 水 井, 甘 甜 的 像 亲 人 一 样 贴 心!

公孙 8/8 12/8 我 已

Pno. E E $\text{\#Cm}$ E Em

30 *mf*

麦菽 我 觉 的 生 活 实 在 对 我 们

公孙 感 到 了 你 们 的 安 宁 与 满 足, 水 井 和 孩 子 都 新 鲜 得 发 光

Pno. Am Em E E

33 *mf*

麦菽 有 恩, 三 间 新 房 和 新 掘 的 水 井, 还 有 初 生 的 婴 儿 和 爱 我 的 夫 君

公孙 我 已 感 到 了 你 们 的

Pno. $\text{\#Cm}$ E $\text{\#Fm7}$ $\text{\#Fm}$

82 二 幕 一 场 这 些 瓜 菜 多 么 新 鲜

36

麦菽

公孙

Pno.

我觉得生 活 实 在 对 我 们 有 恩, 三 间 新
安 宁 与 满 足 水 井 和 孩 子 都 新 鲜 得 发 光, 生 活 在 这 狭 小 的 屋 子

#Fm Bm #Fm #F #F #Dm

rit. - - - - -

39

麦菽

公孙

Pno.

房 和 新 掘 的 水 井, 还 有 初 生 的 婴 儿 和 爱 我 的 夫 君。
里, 是 多 么 的 温 暖, 温 暖, 温 暖。

#Dm #F #Gm #Gm #Gm #Gm B

rit. - - - - -

41

麦菽

公孙

Pno.

二幕一场这些瓜菜多么新鲜

Ogromne życie

辽阔的生活

公孙、麦菽二重唱

♩=78 *mp*

麦菽 Alto

公孙 Bass

Piano

B Bm D D Bm Bm

6

麦菽

公孙

Pno.

D D Em D Em Bm Bm小7

10

麦菽

公孙

Pno.

D G Em小7 Bm Bm D

生活，辽阔的生

活，辽阔的生

活，倘若你不在那漩涡中间，没有权势也没有金钱，站在边

活，没有权势没有金钱，那就站在边缘，平

缘，平静的观看，满足的心会替代哀怨。啊

静地观看，满足的心会替代哀怨。啊啊生

二幕一场辽阔的生活

16

麦菽 生活, 辽阔的生活, 没有权势也没有金钱,

公孙 活, 辽阔的生活, 倘若你不在那漩涡中间, 没有权势也没有金钱,

Pno. Bm Bm Bm Em D Em

20

麦菽 那就站在边缘, 平静的观看, *f* 满足的心会替代哀怨,

公孙 站在边缘, 平静的观看, *f* 满足的心会替代哀怨,

Pno. Em #Fm #Fm G G E E

25

麦菽 生活, 辽阔的生活, 是多么响

公孙 生活, 辽阔的生活, 有公鸡啼唱的黎明, 是多么响

Pno. E C#m E E #Fm

二幕一场辽阔的生活

85

30

麦荻 亮, 有 初 生 的 孩 子, 是 多 么 新 鲜, 啊, 甘 甜 的 井 水, 是 多 么 的 新

公孙 亮, 是 多 么 新 鲜, 啊, 是 多 么 新 鲜,

Pno.

♯Fm E ♯Fm Em

35

麦荻 鲜. 啊, 关 门 即 深 山, 关

公孙 虽 说 在 闹 市, 关 门 即 深 山, 关 门 即 深 山,

Pno.

Em Bm

40

麦荻 门, 关 门 即 深 山. 啊, rit.

公孙 关 门 即 深 山. 啊,

Pno.

Bm ♯F ♯F G G Em小7 ♯Cm半.7

86 二幕一场辽阔的生活

44

麦叔

关门即深山。

公孙

关门即深山。

Pno.

G E小9 E小9

Ona już wie 她已经知道了

5

46

麦菽

程婴

麦菽 我的 麦菽，请把孩 子 抱 进 去

Pno.

♭A ♭G ♭D ♭C (B) ♭D



50

程婴

吧 我想与 公孙大人说句 话。 请你把 孩 子 抱 进 去 吧，

公孙

Pno.

♭C ♭C



53

程婴

抱 进 去 吧，

公孙

她已经 知 道

Pno.

♭D ♭C ♭D ♭C ♭D

二幕一至二场摇篮曲

58

程婴

她的心比我的痛，

公孙

了 现在全城的婴儿 将为他赵氏孤儿去死！ 你该

Pno.

$\flat C$ $\flat C$ 大7 $\flat Bm$ $\flat Bm$ $\flat Bm$



62

程婴

公孙大人，我已想好， 我

公孙

怎么办？ 怎么办？

Pno.

$\flat E$ $\flat A$ Fm

$\text{♩} = 74$



67

程婴

请求你，去屠岸贾那将我告发， 就说程婴

Pno.

$\flat A$ $\flat A$ $\flat D$

$\text{♩} = 74$

二幕一至二场摇篮曲

70

程婴

藏匿了赵氏孤儿, 我将与赵氏孤儿 一起 去 死! 一起 去 死!

公孙

你抱的是

Pno.

C-3 ♭G ♭G ♭G大7 ♭A ♭A

74

rit. . ♩=72

程婴

自己的 孩子啊 你抱的是自己的 孩子啊 孩子 啊

公孙

自己的 孩子啊 你抱的是自己的 孩子啊 孩子 啊

Pno.

♩=72

♭Fm ♭Em ♭Bm ♭Bm ♭E

78

程婴

是赵氏孤儿 公孙大人, 快快去告发我吧,

公孙

Pno.

♭Bm F F

二幕一至二场摇篮曲

81

程婴

这是救全城孩子和赵氏孤儿两全的办法。

公孙

渐块自由地

Pno.

85

rit. a tempo

公孙

他想好了要去

Pno.

89

公孙

死，他已想好要抱着自己的孩子去死，程婴啊你一个平民

Pno.

94

公孙

一个幸福的平民，我敬佩你 我敬佩你 请把孩子交给我，把孩子交给

Pno.

二幕一至二场摇篮曲

99 $\text{♩} = 64$

程嬰

公孫

我，我已经 老了 让我去吧 让我去吧！ 让我为 赵氏孤儿

Pno.

bD bBm

104

程嬰

公孫

和全城的婴 儿 去 吧， 我已老了

Pno.

107 $\text{♩} = 86$

程嬰

啊 不 我怎能 让 你 去 死 不 不

公孫

让 我 去！ 让 我 去 我已经老了， 让 我 去！

Pno.

Bm Bm Bm

二幕一至二场摇篮曲

110

程嬰

你是臣子 我是平民 我活着也无力保护 赵氏孤

公孙

让我去 让我去, 不要争了,

Pno.

Bm Bm

112

程嬰

儿 你是臣子 我是平民 我活着也无力保护 赵氏孤儿

公孙

不要再争了, 不要再争了, 不要再争了,

Pno.

Bm Bm Em

115

程嬰

你是臣子 我是平民, 我活着也无力保护 赵氏孤儿

公孙

程嬰 你想以死来逃脱 诺言吗?

Pno.

Bm Bm A

二幕一至二场摇篮曲

118 *rit.*

程婴 不!

公孙 我向你 献出生命 与抚养孤儿 哪个更难? 哪个 更

rit.

Pno. $\sharp F$ Bm Bm $\sharp C$ G

mp

122

程婴 活着 抚养孤儿 更难, 更难。

公孙 难?

Pno. *p* Em $\sharp C$ 半-7 Bm

126

程婴

公孙 好, 让我选择容易的吧, 把难的留给你 把难的留给你!

Pno. Bm $\sharp C$ 半-7 D

D大7

二幕一至二场摇篮曲

131

程婴

让他活下去

公孙

让赵氏孤儿活下去，让天下正义的薪火不

Pno.

C7 F

135

程婴

薪火不熄 忠义的心不死 不死 让赵氏孤

公孙

熄，忠义的心不死 不死，让赵氏孤儿活下

Pno.

140

程婴

儿活下去 正义的薪火不熄 忠义的心不死，

公孙

去，让天下正义的薪火不熄 忠义的心不死，去告发我

Pno.

二幕一至二场摇篮曲

145

程嬰

不 不 啊

公孫

吧， 让 邪 恶 杀 死 我， 让 邪 恶 杀 死 我， 杀 死 我， 让 我

Pno.

149

程嬰

啊 啊

公孫

向着奸臣的脸 上 唾 弃!

Pno.

公孫死 二场 悲痛

151

Pno.

$\flat A$ $\flat A$ 大7 $\flat A+3$

154

Pno.

慢

二幕一至二场摇篮曲

14

Pno.



Pno.

♩=120



Soldier S

Soldier A

Soldier T

Soldier B

Pno.

啊! 啊!

啊! 啊!

啊! 啊!

程 嬰 出 卖 自

二幕一至二场摇篮曲

第四场 曲39 《不答应也得答应》

(张水鹍唱)

Nawet, jeśli się nie zgadzasz, to i tak musisz się zgodzić

张水鹍

答应 也得答应 不答应 也得答应 我

Piano

mp

5

运河 蛟想办的事 都是铁板上钉钉 那边 稳住他们

9

慢慢去想 这边 我快快到 官府报信 让秦啸生 让

13

秦啸生 一根铁链 服了大 刑

可是 为什么我 手 有点抖 心 有点惊

运河上的消息 传的快 (心虚地) 会不会说 我

手太黑 心太横 破行规啊无人性 (白: 不, 不, 不... 不!) 人 就是贱

虫 服 的 就 是 恶 赌 的 就 是 命 秦 嘯 生 坐 大 牢

35

花采我手中 这水红莲 又俏又辣的小娘们我

慢 渐快

3

40

渐慢 (哈哈.....)

夜夜想你到三更 你让我是心急如焚 这一回管叫你

45

上天无路啊 入地无门 入地无门

50

♩=160 突快

ff

54

ff